

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

ЛИТЕРАТУРНОЕ
НАСЛЕДСТВО

Новые
материалы
и исследования

2



Первая книга открывается разделом статей, освещающих идейно-художественное своеобразие драматургии Островского, ее влияние на развитие русского и мирового театрального искусства.

В обширном разделе «Неизданная переписка Островского» печатается 252 его письма к жене М. В. Островской (Васильевой) и другим лицам, где содержатся ценные сведения о жизни драматурга, его работе над новыми произведениями, о прижизненных постановках его пьес и т. д. Значительное место занимают публикации писем, адресованных Островскому (брата — М. Н. Островского, актеров столичных и провинциальных театров, начинающих драматургов), в которых многогранно отразилась личность великого писателя, его окружение и повседневная деятельность по созданию русского национального репертуара.

В разделе «Разыскания и сообщения» публикуются новые материалы из творческой истории пьес «Свои люди — сочтемся!», «Василиса Мелентьева», «Без вины виноватые», «Светит, да не греет», «Воевода». Печатаются также разыскания об оценках Островского в критических статьях и письмах современников.

Вторая книга тома посвящается двум большим темам в изучении наследия Островского — «Театр Островского» и «Островский за рубежом».

Здесь рассматривается ряд новых проблем и, в частности, вопрос о том, в какой мере прижизненные постановки Островского воплощали творческие устремления драматурга, о содружестве Островского с выдающимися актерами его времени — Л. П. Косицкой, С. В. Васильевым, М. И. Писаревым, о драматических взаимоотношениях писателя с дирекцией императорских театров, о многолетней подвижнической деятельности Островского в области художественного руководства театрами и воспитания целой плеяды русских актеров.

Впервые в истории изучения Островского публикуется обширный документальный материал о переводах и постановках пьес Островского за рубежом: в Англии, Германии, Франции, Италии, США, Болгарии, Польше, Румынии, Чехословакии, Югославии, странах Востока. Многие авторы обзоров анализируют переводы и постановки Островского в связи с национальными традициями, литературным и театральным развитием каждой страны.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

**НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ
И ИССЛЕДОВАНИЯ**

КНИГА ВТОРАЯ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А.М. ГОРЬКОГО



ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ТОМ ВОСЕМЬДЕСЯТ ВОСЬМОЙ
В ДВУХ КНИГАХ

РЕДАКЦИЯ

В.Г. БАЗАНОВ, Д.Д. БЛАГОЙ, А.Н. ДУБОВИКОВ,
И.С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙН, С.А. МАКАШИН, К.Д. МУРАТОВА,
Л.И. ТИМОФЕЕВ, Н.А. ТРИФОНОВ,
М.Б. ХРАПЧЕНКО, В.Р. ЩЕРБИНА (глав. ред.)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
1 · 9 · МОСКВА · 7 · 4

ХРАНИТЬ НАСЛЕДСТВО - ВО ВСЕ НЕ ЗНАЧИТ
ЕЩЕ ОГРАНИЧИВАТЬСЯ НАСЛЕДСТВОМ
ЛЕНИН

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

**НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ
И ИССЛЕДОВАНИЯ**

КНИГА ВТОРАЯ

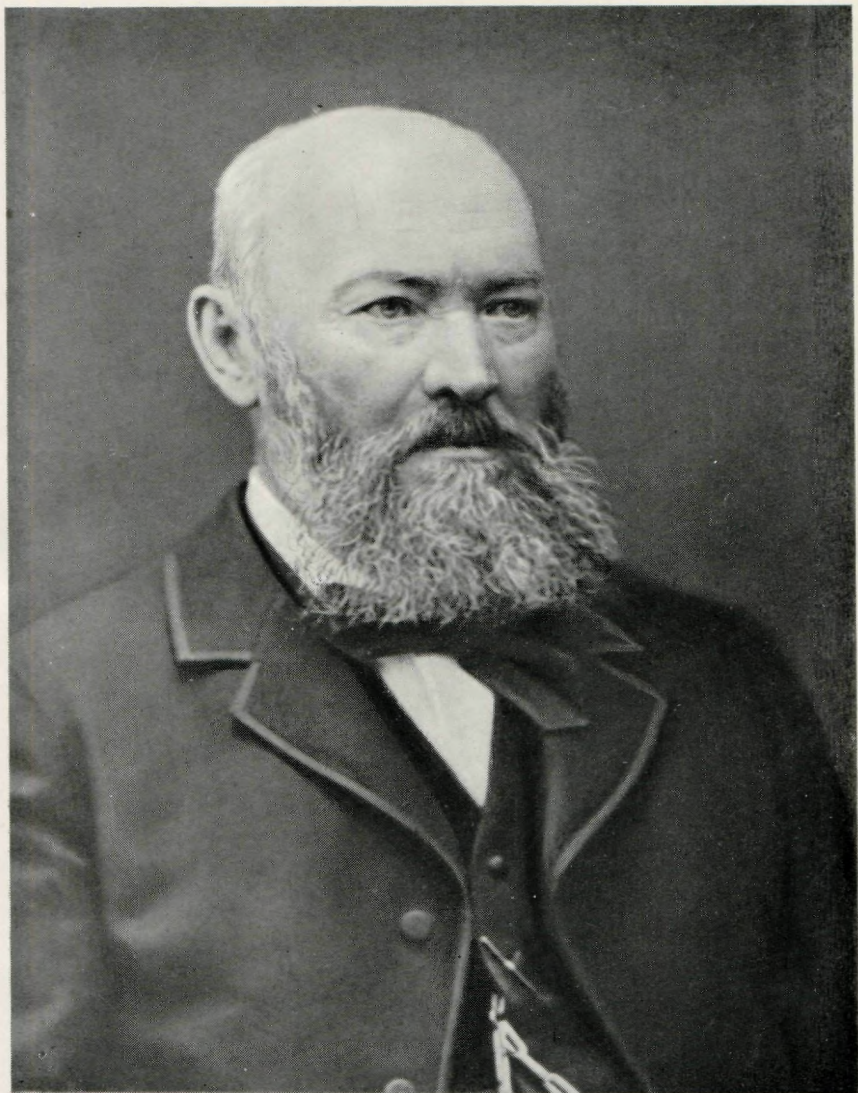
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
1 · 9 · МОСКВА · 7 · 4

ТОМ ПОДГОТОВЛЕН ПРИ УЧАСТИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЦЕНТРАЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ
им. А. А. БАХРУШИНА, МОСКВА

ГОД ИЗДАНИЯ СОРОК ЧЕТВЕРТЫЙ

Л $\frac{70202-172}{042(02)-75}$ 270 - 74

© Издательство «Наука», 1974 г.



Пелагея Антипьевна
Стрепетовой
 М. Панов *А. Островский*

ОСТРОВСКИЙ

Фотография М. М. Панова,

Москва, 1884 г.

С дарственной надписью: «Пелагее Антипьевне Стрепетовой — А. Островский»
 Институт русской литературы, Ленинград

ТЕАТР ОСТРОВСКОГО

ОСТРОВСКИЙ НА ТЕАТРАЛЬНОЙ АФИШЕ ЕГО ВРЕМЕНИ

Статья Е. Г. Холодова

Островский с полным правом мог сказать о себе, что он создал «целый русский театр» (XII, 151). Одна пьеса, пусть даже такая великая, как гринбедовское «Горе от ума», или даже две пьесы, после появления такой гениальной комедии, как гоголевский «Ревизор», хотя значение их в истории театра громадно, не могли решить задачи, которую поставил перед собой и решил Островский, из года в год пополняя репертуар новыми пьесами самых разных жанров, большинство которых становилось событиями театрального сезона и надолго сохранялось на театральной афише. Островский писал (если придерживаться только тех жанровых определений, которые он сам давал своим пьесам) драмы, комедии, драматические хроники, картины московской жизни, сцены из московской жизни, сцены из деревенской жизни, семейные сцены, сцены из народной жизни; есть у него весенняя сказка, есть драматический этюд. Он писал пьесы в одном, в двух, в трех, в четырех, в пяти актах на современные, исторические и сказочные сюжеты.

Островский был первым (и оставался единственным) классиком русской литературы, который всю свою писательскую деятельность без остатка посвятил драматургии, в значительной степени определив своими пьесами лицо репертуара, породив целую школу драматических писателей, следовавших (или пытавшихся следовать) по открытому им пути, подготовив своими художественными открытиями появление Чехова, а затем и Горького.

Из 47 пьес, написанных Островским, 46 были поставлены на сцене при его жизни (только «драматический этюд» «Неожиданный случай» увидел свет ramпы уже после смерти драматурга, в 1902 г.). Кроме того, в репертуар театров вошло семь пьес, написанных Островским в соавторстве с другими драматургами, один сделанный им перевод с итальянского («Семья преступника» Паоло Джакометти) и шесть переделок. Таким образом, репертуар, который дал Островский театру своего времени, составил шестьдесят пьес, которые при жизни драматурга прошли в Малом и Александринском театрах в общей сложности 2917 раз; к этому следует добавить более тысячи прижизненных представлений пьес Островского на частных сценах обеих столиц и около двадцати тысяч спектаклей провинциальных театров; в одном только 1886 г., последнем году жизни драматурга, 50 его пьес шли, помимо Москвы и Петербурга, в 212 городах России, выдержав 922 представления. По самым скромным подсчетам, пьесы Островского видели при жизни драматурга не менее десяти миллионов зрителей.

Приведенные цифры свидетельствуют о том, что драматургия Островского заняла заметное место в репертуаре театров его времени. Однако более внимательный анализ имеющихся данных убеждает, что место, занимаемое Островским на театральной афише, отнюдь не соответствовало действительному значению его драматургии и что театры (особенно так называемые «императорские» или «казенные» столичные театры) далеко

не использовали тех возможностей, которые предоставлял им первый драматург эпохи.

Приведем данные по годам о числе прижизненных представлений пьес Островского (включая пьесы, написанные им в соавторстве с другими драматургами, переводы и переделки) в казенных столичных театрах, начиная с 1853 г., который открывает сценическую историю его драматургии *. Отметим попутно, что годом раньше, в 1852 г., в Малом театре была поставлена, с участием М. С. Щепкина, драма «Искренняя любовь, или Милый дорожке счастья», представляющая собой переделку Островским пьесы известного украинского писателя Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Щира любов» и прошедшая один-единственный раз.

Годы	Пьесы	Спектакли	Годы	Пьесы	Спектакли
1853	3	77	1870	20	90
1854	5	55	1871	22	91
1855	4	21	1872	20	78
1856	6	42	1873	19	97
1857	7	42	1874	22	94
1858	8	57	1875	22	89
1859	7	38	1876	22	92
1860	10	53	1877	17	81
1861	10	87	1878	21	148
1862	11	52	1879	22	134
1863	18	163	1880	20	118
1864	19	150	1881	19	88
1865	21	99	1882	21	106
1866	19	90	1883	19	86
1867	20	106	1884	16	69
1868	20	115	1885	19	72
1869	20	110	1886	8	26

Как явствует из этой таблицы, число пьес Островского, которые на протяжении года появлялись на афишах императорских театров, уже к середине 60-х годов достигает двух десятков и без заметных колебаний остается на этом уровне, поднимаясь в отдельные годы до 22 (1874, 1875, 1876) или падая иногда до 16—17 (1877, 1884); 1886 год не показателен, так как в нашей таблице учтены только спектакли, поставленные при жизни драматурга, до 2(14) июня 1886 г.

Совсем иную картину представляет собой статистика спектаклей. Пьесы Островского даются то чаще, то реже, то снова чаще. Перепады тут очень велики. 77 представлений в первый год и 21 спектакль (почти вчетверо меньше!) два года спустя; 52 представления в 1862 г. и 163 спектакля (рост более чем втрое!) уже в следующем, 1863 г. Если в 1853 г. 77 представлений дают три пьесы начинающего писателя, то два десятилетия спустя, в 1872 г., когда Островский был уже маститым драматургом, примерно такое же количество представлений выдерживают в общей сложности двадцать его пьес; иными словами, среднее число представлений, выдерживаемых одной пьесой, сокращается почти всемерно.

Это резкое чередование подъемов и спадов не осталось незамеченным исследователями сценической истории Островского, вызывая недоумение. Так, например, Н. П. Кашин в статье «Мартиролог Островского», опубли-

* В основу наших подсчетов положен перечень спектаклей Островского в Малом и Александрийском театрах, составленный Т. М. Ельницкой и публикуемый в настоящем томе «Литературного наследства».



ОСТРОВСКИЙ

Фотография, 1870-е гг.

С дарственной надписью: «Сергею Петровичу Оконешникову — А. Островский»

кованной к 100-летию со дня рождения драматурга, утверждал: «Ничем нельзя уяснить себе те скачки, которые делает число поставленных за год пьес Островского»¹.

Скачки эти, на первый взгляд, действительно, кажущиеся необъяснимыми, могут быть поняты, если рассматривать репертуар театров в связи с условиями общественного развития и идейно-творческой эволюцией самого драматурга, с учетом особенностей организации театрального дела в императорских театрах и разнонаправленных тенденций в сценическом искусстве исследуемого периода.

Характеризуя первое десятилетие сценической истории драматургии Островского, нельзя упускать из виду, что по ряду причин — цензурных, административных, идейных и художественных — его театральная биография не совпала с биографией литературной. Зрители знакомились с его пьесами совсем не в том порядке, в каком они были написаны и напечатаны; в ряде случаев журнальные «премьеры» его пьес на много лет опережали премьеры театральные.

Островский начал ставиться на сцене ровно через шесть лет после того, как начал печататься: 9 января 1847 г. в «Московском городском листке» была напечатана сцена «Ожидание жениха» (вошедшая впоследствии в комедию «Свои люди — сочтемся!»), и только 14 января 1853 г. впервые поднялся занавес на первом представлении комедии «Не в свои сани не

сались» в Малом театре. Пьеса, показанная зрителям первой, была шестой законченной пьесой Островского. Остальные пять были к этому времени уже опубликованы: «Картина семейного счастья» («Московский городской листок», 1847, № 60 и 61), «Свои люди — сочтемся!» («Москвитянин», 1850, № 8), «Утро молодого человека» («Москвитянин», 1850, № 22), «Неожиданный случай» (альманах: «Комета», 1851), «Бедная невеста» («Москвитянин», 1852, № 4).

После того как заплата, искусственно сооруженная на пути Островского к театру, была прорвана, его пьесы, старые и новые, буквально хлынули на сцену: в 1853—1854 гг. на столичных театральных афишах появилось пять названий пьес Островского, одна за другой, в следующем порядке: «Не в свои сани не садись», «Утро молодого человека», «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочешь». Успех молодого драматурга был ошеломляющим: за эти первые два года пьесы Островского прошли в общей сложности на московской сцене 81 раз, на петербургской — 51 раз. Можно не сомневаться, что эти весьма внушительные цифры были бы значительно выше, если бы не продолжала находиться под цензурным запретом лучшая его сатирическая комедия «Свои люди — сочтемся!» и если бы дирекция императорских театров, недоброжелательно настроенная к реалистическим «пьесам жизни» Островского, не чинила препятствий полному удовлетворению интереса зрителей к его драматургии.

Шумный успех Островского в первые два года легко объясняется и новизной жизненного материала, и художественным своеобразием его «пьес жизни», и литературной известностью молодого писателя, на несколько лет опередившей его театральный дебют, и тем, наконец, что за два сезона в репертуар поступило сразу — одна за другой — пять его пьес. Общественным фоном этого театрального успеха была начавшаяся вскоре Крымская война, с одной стороны, обострившая национальные патриотические чувства, с другой — обнажившая социальные противоречия и вызвавшая «брожение умов».

Последовавшее затем резкое уменьшение пьес Островского в театральном репертуаре связано с тем, что ощущение новизны притупилось, сравнительно узкий (хотя и расширившийся) круг постоянных театральных зрителей обеих столиц пересмотрел старые пьесы, а новые значительные пьесы не появлялись. После критики прогрессивным лагерем идеализации патриархальных форм жизни в последних пьесах Островского, после неудачи драмы «Не так живи, как хочешь», в которой славянофильские тенденции сказались особенно явно (в Москве эта драма выдержала всего 4 представления, а в Петербурге — 3), драматург некоторое время как бы находится на распутье, не решаясь браться за капитальные пьесы. Когда же он, сблизившись с лагерем «Современника» и решительно вернувшись на позиции последовательного критического реализма, одну за другой создает две такие значительные пьесы, как «Доходное место» и «Воспитанница», обе они не допускаются цензурой на сцену. Следует ли удивляться тому, что в эти годы пьесы его (да еще при неблагоприятности театральной администрации и неприязни некоторых влиятельных артистов) идут так редко.

В конце 50-х годов в стране возникает революционная ситуация. На этой волне общественного подъема драматург создает «Грозу», о которой Добролюбов скажет, что она является самым *решительным* произведением Островского. Выход в 1859 г. первого собрания сочинений Островского, появление статей Добролюбова «Темное царство» (1859) и «Луч света в темном царстве» (1860), раскрывших идейное и художественное богатство его «пьес жизни», вновь приковал внимание зрителей к творчеству драматурга. Одна только освобожденная от цензурного «ареста»

комедия «Свои люди — сочтемся!» выдерживает 34 представления в 1861 г. на столичных сценах.

И вдруг — снова резкое падение: 52 спектакля за целый год; на протяжении всего этого года ни в Малом, ни в Александринском театре не состоялось ни одной премьеры Островского. Это был 1862 год, год контр-наступления реакции, год политических репрессий правительства, смертельно испугавшегося крестьянской революции. Но вот мужицкие бунты потоплены в крови, «крамольные» элементы заключены в крепость и сосланы на каторгу, правительство считает, что опасность миновала, что настало время для либеральных послаблений и проведения буржуазных реформ. В этих новых условиях дозволяются к представлению ранее запрещенные драматической цензурой пьесы Островского «Доходное место» (1856), «Воспитанница» (1858) и не пропущенная Театрально-литературным комитетом комедия «Женитьба Бальзамина» (1861). Ставятся его новые пьесы — драма «Грех да беда на кого не живет» и комедия «Тяжелые дни». В результате обе столичные сцены получили возможность показать зрителям на протяжении одного года премьеры пяти пьес Островского. Этим и объясняется резкий скачок в числе представлений Островского, приходящийся на 1863 год.

В следующие два года Островский передает театру еще четыре новые пьесы — «Шутники», «Воевода», «На бойком месте» и «Пучина». В 1866 г. дозволяется к представлению последняя пьеса, все еще находившаяся под цензурным запретом, — драматическая хроника «Козьма Захарыч Минин, Сухорук».

Таким образом, уже к середине 60-х годов в распоряжении театров имеется обширный репертуар Островского, насчитывающий более двух десятков современных и исторических пьес. К этому времени отчетливо определилось уникальное положение Островского в театре: автор пьес, признанных классическими и удерживавшихся в репертуаре по десятилетия и более, он продолжал оставаться профессиональным поставщиком текущего репертуара.

На протяжении трех лет кряду (1863—1865) на московской и петербургской афишах (если рассматривать репертуар Малого и Александринского театров в совокупности) сохраняются *все* пьесы Островского, поставленные к тому времени. Затем столичные театры начинают постепенно их «терять». Первыми сходят с афиши «Не так живи, как хочется» и «Утро молодого человека», затем — «Не сошлись характерами!», «В чужом пиру похмелье» и «Картина семейного счастья».

Из 11 новых пьес, поставленных во второй половине 60-х годов, в репертуар 70-х годов — 5 не переходят вовсе, а остальные ставятся лишь изредка. В первой половине 70-х годов репертуар пополняется еще 11 пьесами, из которых в последующие годы 5 не ставятся вовсе, 1 сохраняется только в репертуаре Малого театра и 1 продолжает идти только в Александринском театре. Во второй половине 70-х годов на столичных сценах состоялось опять 11 премьер, из которых в репертуар 80-х годов переходят главным образом пьесы, написанные Островским в соавторстве с молодыми драматургами; из 5 его собственных новых пьес, поставленных в 1876—1880 гг., на афише Малого театра удержалось в 80-е годы только 2.

Стабильное число пьес Островского, из года в год сохранявшееся на столичных афишах на протяжении последних двух десятилетий жизни драматурга, свидетельствует отнюдь не об устойчивости того места, которое занимала его драматургия в репертуаре казенных театров, а, напротив, о том, что возможности, предоставляемые Островским, использовались театрами все в меньшей и меньшей степени. В самом деле, если в 1865 г. в двух столичных театрах зрители могли видеть 21 пьесу Остров-

ского, т. е. все, что к тому времени было поставлено, то в 1870 г. театры показывали 20 пьес из 30, в 1875 г. — 22 из 43, в 1885 г. — 19 из 60 поставленных пьес.

Противоречие между заслугами Островского как создателя признанных классических образов русской комедии и драмы и его незавидным положением профессионального поставщика репертуарных новинок, зависящего от произвола театральной дирекции, капризов бенефициантов, пристрастий критики и вкусов публики, с годами становится все более тягостным для драматурга (хотя все его пьесы, начиная с середины 60-х годов, смогли увидеть свет рампы вскоре же после их написания и опубликования, а нередко даже прежде, чем они были опубликованы). В то время как старые его пьесы выполняли в репертуаре функции классики, каждая новая его пьеса, естественно, воспринималась театром, публикой, критикой как явление современного репертуара; проходили годы, прежде чем эти новые пьесы пополняли фонд классики; во многих случаях это происходило уже после смерти драматурга.

Письма Островского буквально пестрят жалобами на пренебрежение императорских театров его пьесами. Дело доходит до того, что в середине 60-х годов драматург решает вовсе прекратить работу для театра. «Объявлю тебе по секрету, — пишет он в 1866 г. петербургскому актеру Ф. А. Бурдину, — что я совсем оставляю театральное поприще. Причины вот какие: выгод от театра я почти не имею (хотя все театры в России живут моим репертуаром); начальство театральное ко мне не благоволит, — а мне уж пора видеть не только благоволение, но и некоторое уважение; без хлопот и поклонов с моей стороны ничего для меня не делается... Современных пьес я писать не стану, я уж давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей — буду писать хроники, но не для сцены» (XIV, 138). И действительно, на протяжении 1866—1867 гг. Островский не публикует и не передает театрам ни одной современной пьесы. Но будучи современным художником, он, разумеется, не в состоянии выдержать наложенный им самим на себя запрет: уже в 1868 г. он принимает за сатирическую комедию «На всякого мудреца довольно простоты», хотя расставание с театром по-прежнему продолжает считать неизбежным. «Все это я кончу, — пишет он Бурдину в сентябре 1868 г., — и потом, кажется, надолго расстанусь с театром» (XIV, 167). Однако уже через месяц он сообщает тому же корреспонденту: «Я теперь занят большой пьесой «Горячее сердце», которую кончу в ноябре, это уж будет последняя, затем я прекращаю всякие сношения с театром» (XIV, 170). И снова он не выдерживает зарок, принимаясь в следующем же году за комедию «Бешеные деньги», не предназначая ее, правда, для театра: «Кончаю большую вещь, хотя драматическую, но не для сцены» (XIV, 179).

В объяснительной записке на имя нового директора императорских театров Островский писал: «Расставание с театром для меня дело хотя решенное, но очень нелегкое; в 20 лет связь моя с русским театральным миром так окрепла, что без боли разорвать ее нельзя» (XII, 77). Расставание с театром было для Островского делом не только нелегким, но невозможным. Он продолжал работать для русского театра до конца жизни и до конца жизни испытывал горечь от того, что пьесы его не занимают в театре того места, на которые они вправе претендовать.

Чтобы получить более полное представление о сценической судьбе каждой из пьес Островского, приведем данные об общем числе представлений, которые выдержали на казенной сцене при жизни драматурга его собственные пьесы, произведения, написанные им в соавторстве, а также принадлежащие ему переводы и переделки (в скобках указывается год премьеры и год последнего прижизненного представления).

Пьесы Островского:

1. «Бедность не порок» (1854—1886)	249
2. «Гроза» (1859—1886)	186
3. «Не в свои сани не садись» (1853—1885)	170
4. «Свои люди — сочтемся!» (1861—1883)	93
5. «За чем пойдешь, то и найдешь» (1863—1885)	89
6. «Тяжелые дни» (1863—1885)	86
7. «Лес» (1871—1885)	86
8. «Грех да беда на кого не живет» (1863—1885)	85
9. «Доходное место» (1863—1884)	85
10. «Бедная невеста» (1853—1885)	80
11. «Воспитанница» (1863—1882)	80
12. «Шутники» (1864—1882)	69
13. «На всякого мудреца довольно простоты» (1868—1886)	62
14. «В чужом пиру похмелье» (1856—1882)	60
15. «Не все коту масленица» (1871—1885)	56
16. «Старый друг лучше новых двух» (1860—1886)	54
17. «Бесприданница» (1878—1885)	53
18. «Картина семейного счастья» (1855—1870)	51
19. «Праздничный сон — до обеда» (1857—1883)	48
20. «Таланты и поклонники» (1881—1886)	42
21. «Поздняя любовь» (1873—1878)	41
22. «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1872—1884)	40
23. «Не сошлись характерами!» (1858—1873)	39
24. «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861—1872)	37
25. «Без вины виноватые» (1884—1886)	37
26. «Бешеные деньги» (1870—1872)	36
27. «Утро молодого человека» (1853—1875)	35
28. «На бойком месте» (1865—1885)	35
29. «Волки и овцы» (1875—1882)	35
30. «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1876—1884)	35
31. «Горячее сердце» (1869—1883)	32
32. «Последняя жертва» (1877—1886)	32
33. «Сердце не камень» (1879—1881)	31
34. «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867—1881)	29
35. «Не так живи, как хочется» (1854—1883)	28
36. «Воевода» (1865—1886)	24
37. «Красавец-мужчина» (1882—1883)	23
38. «Невольницы» (1880—1883)	22
39. «Трудовой хлеб» (1874—1875)	21
40. «Пучина» (1866—1869)	19
41. «Богатые невесты» (1875—1878)	19
42. «Не от мира сего» (1885)	16
43. «Тушино» (1867—1868)	13
44. «Козьма Захарыч Минин, Сухорук» (1866—1877)	10
45. «Снегурочка» (1873—1874)	9
46. «Комик XVII столетия» (1872)	4

Пьесы, написанные в соавторстве:

1. «Женитьба Белугина» (1877—1885)	111
2. «Василиса Мелентьева» (1868—1886)	105
3. «Дикарка» (1879—1882)	64
4. «Светит, да не греет» (1880—1886)	38
5. «Счастливый день» (1877—1879)	27
6. «Старое по-новому» (1882—1883)	18
7. «Блажь» (1880—1881)	17

Переводы и переделки:

1. «Добрый барин» (1879—1885)	15
2. «Семья преступника» (1871)	11
3. «Рабство мужей» (1870—1871)	9
4. «Заблудшие овцы» (1869)	8
5. «Великий банкир» (1867)	4
6. «Пока» (1874)	3
7. «Искренняя любовь» (1852)	1

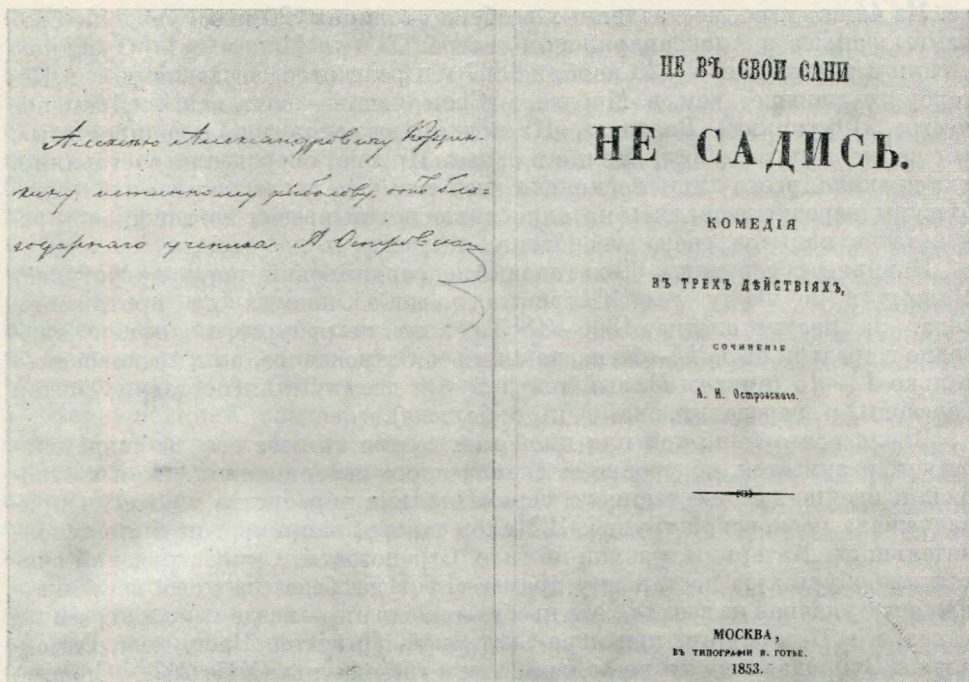
Таким образом, 46 пьес Островского выдержали на московской и петербургской «казенной» сценах в общей сложности 2486 представлений, 7 пьес, написанных в соавторстве с другими драматургами, прошли 376 раз, 7 переводов и переделок дали всего 52 спектакля. В среднем каждая пьеса Островского (так же как и пьесы, написанные им в соавторстве) выдерживает при жизни драматурга 54 представления; переводы и переделки прошли в среднем немногим более 7 раз.

Более 100 представлений выдержали, как явствует из приведенного перечня, только 3 пьесы самого Островского и 2 пьесы, написанные в содружестве с другими авторами; свыше 50 раз прошло, кроме того, еще 15 его пьес; 21 его собственная пьеса и 2 пьесы, написанные совместно с Н. Я. Соловьевым, были даны более чем по 20 раз. По десять и меньше спектаклей дали 3 пьесы самого Островского и 5 его переделок.

Особенно удручало Островского положение его пьес в репертуаре Александринского театра. Приведем в подтверждение несколько выдержек из писем и записок драматурга за разные годы. 1869 г.: «Теперь иные пьесы для их доброй славы лучше совсем не отдавать на петербургскую сцену» (XII, 72); 1871 г.: «В последнее время каждая моя пьеса на петербургской сцене падает» (XIV, 224); 1872 г.: «Что же со мной делает петербургский театр? Какую пьесу ни поставь — все как псу под хвост» (XIV, 242); 1878 г.: «Неудача мне в Петербурге» (XV, 132); 1879 г.: «Мои пьесы в Петербурге почти совсем не дают» (XV, 138); 1884 г.: «Я снят у петербургской публики, и петербургская публика отнята у меня» (XVI, 96).

Для этих сетований у Островского было вполне достаточно оснований. Петербургское театральное начальство относилось к нему особенно неприязненно, у значительной части петербургской труппы не было подлинных творческих контактов с московским драматургом. «Островский, то есть то, что единственно и есть у нас, — свидетельствовал Ап. Григорьев в 1864 г., — сравнительно редко дается на нашей сцене и дается, притом за исключением «Воспитанницы» и трилогии о Бальзаминове, чрезвычайно плохо. Не будь П. Васильева, Линской, Горбунова и Левкеевой — постыдно плохо»². Известно далее, что из-за театральных интриг лучшая историческая пьеса Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» смогла пойти на петербургской сцене лишь через пять лет после московской премьеры — в 1872 г. «Невольницы» не были поставлены в Александринском театре из-за каприза Савиной, не пожелавшей играть предназначавшуюся ей роль Евлалии на том основании, что героиня на несколько лет старше ее. Публика Александринского театра увидела эту пьесу при жизни драматурга только один раз — 28 апреля 1883 г., во время гастролей Ермоловой, почти через три года после московской премьеры. «Снегурочка» и «Комик XVII столетия» при жизни драматурга на петербургской императорской сцене не были поставлены вовсе.

Фактов невнимания петербургской сцены к творчеству великого драматурга можно было бы привести еще немало. И все же следует внести существенное уточнение в устойчивые представления о том, будто бы в репертуаре Александринского театра Островский занимал несоизмеримо меньшее место, чем на московской театральной афише.



ОТДЕЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ ПЬЕСЫ «НЕ В СВОИ САНИ НЕ САДИСЬ»

Москва, 1853 г.

с дарственной надписью: «Алексею Александровичу Корзинкину, истинному рыbolovu,
от благодарного ученика А. Островскаго»

Центральный театральный музей, Москва

Общее число прижизненных представлений пьес Островского на обеих столичных сценах почти совпадает: в Малом театре — 1468, в Александринском — 1449. Таким образом, московские зрители могли увидеть всего на 19 спектаклей Островского больше, чем петербургские; если же учесть, что на петербургской сцене вовсе не шли две пьесы Островского, один его перевод и три его переделки, которые в Малом театре прошли в общей сложности 33 раза, то придется признать, что пьесы, поставленные в Александринском театре, шли даже несколько чаще, чем те же пьесы в Малом.

Из 44 пьес самого Островского, оставшихся на обеих столичных сценах, 22 чаще шли на московской сцене, а другие 22 — на петербургской. В числе пьес, выдержавших больше представлений в Александринском театре: «Воспитанница» (68 и 12), «Гроза» (116 и 70), «В чужом пиру похмелье» (45 и 15), «Доходное место» (54 и 31), «Правда — хорошо, а счастье лучше» (25 и 10), «Поздняя любовь» (27 и 14). Среди пьес, шедших чаще в Малом театре: «Бедность не порок» (140 и 109), «Таланты и поклонники» (33 и 9), «Бешеные деньги» (28 и 8), «Невольницы» (21 и 1), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (24 и 5), «Лес» (52 и 34). Что касается пьес, написанных Островским в соавторстве с другими драматургами, то 4 из них шли чаще в Москве, а 3 — в Петербурге; общее же число представлений этих пьес составило в Александринском театре 203, а в Малом — 177. Больше 100 представлений в Малом театре выдержала одна пьеса, в Александринском — две; менее 10 раз в Москве прошло 15 пьес, в Петербурге — 16.

Нельзя считать случайным, что во многих случаях премьеры московского драматурга Островского в Петербурге назначаются раньше, чем в Моск-

ве. Из 44 его пьес, поставленных в обеих столицах, 20 пьес увидели свет раньше в Александринском театре, 23 — в Малом и 1 («Тушино») в один и тот же день — 23 ноября 1867 г. Среди пьес, поставленных в Петербурге раньше, чем в Москве, — «Свои люди — сочтемся!», «Доходное место», «Шутники», «Воевода», «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Лес», «Волки и овцы». Правда, опережение составляло, как правило, всего лишь несколько дней или недель, но важно, что петербуржцы нередко решались на апробацию новой пьесы, не дожидаясь результатов попыток своих московских коллег.

Начиная с середины 60-х годов Александринский театр не уступает Малому и по числу пьес Островского, показываемых на протяжении года. За двадцатилетие 1866—1885 гг. на петербургской афише ежегодно в среднем было 14—15 названий пьес Островского, а на московской — только 12—13 (притом Малый театр в эти десятилетия поставил, считая переводы и переделки, на 6 пьес больше).

Число повторений той или иной пьесы само по себе еще не свидетельствует, разумеется, об уровне ее сценического истолкования. Но и в отношении идейно-художественного успеха пальма первенства не всегда принадлежала московской труппе. В Малом театре, например, не было исполнительницы Катерины, равной по силе Стрепетовой. Сам Островский считал петербургскую постановку драмы «Грех да беда на кого не живет» наиболее удачной из всех: «...эта пьеса, — писал он, — везде имела огромный успех, а в Петербурге, при игре Снетковой, Линской, Васильева, Самойлова и Зуброва, едва ли не больший, чем где-нибудь» (XII, 207). Сравнивая столичные постановки комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», П. Д. Боборыкин утверждал, что «в Москве она не понравилась, зато в Петербурге, везде, где ее давали, имела значительный успех»³. Критика с редким для нее единодушием отмечала успех на петербургской сцене «Шутников» с Самойловым в роли Оброшенова. И даже недоброжелательный к московскому драматургу критик «Русской летописи», подвергнув разную комедию «Бешеные деньги», утверждает, что «успехом своим она обязана исключительно одним актерам, которые в совокупности своей явились здесь действительно замечательными исполнителями»⁴.

Конечно, творческие связи Островского с труппой Малого театра были более органическими и крепкими, чем с актерами Александринки. Но нельзя не считаться с тем, что помимо давних друзей и поклонников московского драматурга Горбунова и Бурдина, не говоря уже о гениальном Мартынове, умершем в 1860 г., несомненно творчески близки Островскому были П. Васильев, Линская, Левкеева, Снеткова, Владимирова, а позже — Стрепетова, Варламов, Давыдов; с годами изменил свое первоначальное неприязненное отношение к драматургу актер старой школы маститый Самойлов; в ряде случаев драматургу удавалось устанавливать контакты с премьерами Александринской труппы Савиной и Сазоновым и т. д.

Конечно, у труппы Малого театра было то преимущество, что режиссером-постановщиком почти всех своих пьес на московской сцене выступал сам автор. Но ведь и в Александринском театре Островский принимал деятельное участие в режиссировании своих пьес. «Мне случалось, — вспоминал он уже в конце своего жизненного пути, — много раз самому ставить пьесы в Петербурге» (XII, 224). Так, например, при участии автора были поставлены в Александринском театре «Гроза», «Грех да беда на кого не живет», «Воспитанница», «Воевода», «Василиса Мелентьева», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Бесприданница».

Следует заметить, что и в Малом театре взаимоотношения драматурга с труппой с годами становились далеко не идеальными. Уходило то актерское поколение, с которым он вместе начинал свой путь. «Московская труппа стареет и вымирает, — констатирует Островский в 70-х годах, —

оттого многие мои пьесы, нравящиеся публике и могущие приносить сборы театру и мне выгоды, или нейдут совсем, или идут неудовлетворительно» (XII, 70). Контакты с новым актерским поколением устанавливались не так просто и удавались не во всех случаях. Сужался круг актеров, выбиравших пьесы Островского для своих бенефисов: из 12 премьер, прошедших в Малом театре за десятилетие с 1872 по 1881 г., 10 состоялось в бенефисы Н. И. Музиля. «У вас в театре порядки нехороши, — жаловался драматург своему постоянному петербургскому корреспонденту Бурдину в 1874 г., — а у нас еще хуже, наши *главные* актеры все, что можно сделать скверного автору, — сделают неукоснительно» (XV, 45). Островский все реже бывает на спектаклях когда-то горячо любимого им театра; в одном из писем он с горечью признается, что уже 15 лет не ходит в театр. Это не было секретом. «Знаю, что ты никогда не бываешь в театре», — писал Островскому А. А. Потехин ⁵.

Нет оснований, следовательно, ни идеализировать положение Островского в репертуаре Малого театра, ни рисовать одними мрачными красками отношение к нему Александринского театра. Одни и те же факторы препятствовали и в Москве и в Петербурге тому, чтобы произведения первого драматурга эпохи заняли подобающее им место на афише столичных императорских театров.

Каковы же эти факторы? Прежде всего, разумеется, недоброжелательное отношение театрального начальства к последовательному демократизму и бескомпромиссному реализму драматургии Островского. «Высшие сферы не благоволят к твоим произведениям», — сообщает драматургу Бурдин в 1866 г. ⁶ Ничего нового для себя Островский, однако, из этого письма не узнал: таким же было отношение к нему высших сфер в 50-е годы, таким оно продолжало быть в 60-х, 70-х и 80-х годах. Менялись театральные чиновники, но неизменной оставалась сама система. Островский прекрасно понимал: «При театральной монополии каких людей ни поставь, все то же будет» (XIV, 140).

По вине театрального начальства новые пьесы Островского ставятся небрежно, а старые возобновляются еще хуже. «*Распорядители репертуара*, — с горечью констатирует драматург, — не умеют и не желают ставить пьесы, имеющие художественные достоинства, не умеют и не желают ставить их так, как того требует уважение к их авторам, честно и с успехом трудящимся» (XIII, 226). «Возмутительная небрежность, с какой поставлена «Гроза», производит ропот в публике(<...> Эту несчастную «Грозу» как будто хотят сбыть поскорее с репертуара, точно она мозолит глаза кому-нибудь. Кроме того, что обставляют ее неряшливо, и дают-то ее в самое дурное время: или в перемену, когда объявленная на афише пьеса почему-нибудь идти не может, или под праздник, или на последних днях перед рождеством, когда публике не до театра» (XII, 238 — 239).

«Публики много, — пишет Островский в одной из своих докладных записок, — публики свежей, для которой мой репертуар и понятен, и интересен; а моих произведений давать и негде и некогда! Я не имею никакого права осуждать действия театрального начальства, не зная его видов и расчетов; но ведь я разбираю действия начальства только в применении к себе; я говорю только, что при таком образе действий серьезное развитие драматического искусства в России невозможно» (XII, 73).

Островский сравнивает театр с инструментом, на котором художник-автор играет для зрителей: «Если отличный скрипач хочет играть, а публика его слушать, так отнимают ли у скрипача скрипку? Точно так и театр надо предоставить тому, кто умеет играть на нем. Кто рожден владеть сердцами, тот должен владеть и сценой» (XII, 229—230).

Великий драматург был рожден владеть сердцами, но владеть сценой ему не давали.

Театральное начальство предпочитало пьесам Островского ремесленные поделки второстепенных и третьестепенных авторов. «Что ж делать, — горько иронизирует Островский, — учусь, учусь, а никак не выучусь писать таких пьес, как «Майорша», «За монастырской стеной» и «Петербургские когти» (XV, 132). В другом письме: «Не давали часто «Белугина» и «Жертву» потому, что давали пьесы Тарновского» (XV, 111). В третьем: «...будет ставиться «Не ко двору» и мою пьесу ототрут. Крылов распоряжается самовластно...» (XVI, 62).

Дело было не только в том, что покладистые и угодливые драмоделы были любимчиками театрального начальства. Куда важнее, что у них устанавливалось взаимопонимание со многими влиятельными актерами, к возможностям которых они и приспосаблились, поставляя им «выигрышные» роли, приноровленные к мещанским вкусам буржуазной публики.

Необходимо подчеркнуть, что первенство и по числу сохраняемых в репертуаре пьес и по количеству представлений продолжало оставаться за Островским как в Малом, так и в Александринском театре. По данным, приведенным в «Хронике петербургских театров» А. И. Вольфа, пьесы В. А. Крылова (вместе с его переводами и переделками) выдержали с 1865 по 1881 год на петербургской сцене 449 представлений; пьесы Островского за этот же период прошли 577 раз. Пьесы В. А. Дьяченко с 1861 по 1881 год выдержали 258 представлений; пьесы Островского прошли за эти же годы 811 раз. Остальные современные Островскому драматурги появлялись на афише Александринского театра еще реже: по 1881 год пьесы А. А. Потехина прошли 193 раза, И. Е. Чернышова — 174 раза, Д. В. Аверкиева — 85 раз, И. В. Шпагинского — 74 раза, И. А. Манна — 68 раз, Писемского — 48 раз. Лидирует Островский и на московской театральной афише.

Примерно каждый пятый или шестой спектакль Малого или Александринского театров включал в себя пьесу Островского (напомним, что в эти годы спектакль состоял обычно из двух-трех, а иногда и из четырех-пяти пьес). Примерно каждая пятнадцатая, исполняемая столичными театрами, пьеса был пьесой Островского.

И все же у Островского было вполне достаточно оснований считать, что его пьесы ставятся казенными театрами реже, чем они того заслуживают. В одной из докладных записок дирекции императорских театров, составленной в 1881 г., Островский утверждал: «для каждой оригинальной пьесы, чтобы ее пересмотрели все желающие, надо положить по крайней мере 25 представлений». И добавлял: «При добросовестной постановке и хорошем исполнении она пройдет и 50 раз» (XII, 145). Если мы обратимся к числу представлений, выдержанных пьесами Островского за первый год после премьеры, то увидим, что в Малом театре «Не в свои сани не садись» были даны 31 раз, «Доходное место» — 28 раз, «На всякого мудреца довольно простоты» — 23 раза, «Шутники» — 21 раз, «Таланты и поклонники» — 20 раз; остальные пьесы прошли за первый год менее 20 раз, в том числе 20 пьес не выдержали и 10 представлений. В Александринском театре «Не в свои сани не садись» за первый год прошли 24 раза, «Доходное место» — 26 раз, все остальные пьесы выдержали за год менее 20 представлений, в том числе 24 пьесы прошли менее 10 раз.

К концу жизни драматурга складывается крайне неблагоприятная ситуация, которая рисуется Островскому в 1881 г. в виде следующей дилеммы: «Положение известных драматических писателей стало невыносимо тяжело: им приходилось или расстаться со своим высоким положением в литературе, давая жидкие произведения, по средствам плохих исполнителей, или писать пьесы с прежней силой, не принимая в расчет способности артистов, — и в таком случае видеть неуспех своих произве-

дений и постепенно терять свою известность, приобретенную тяжелым и честным трудом» (XII, 140). И хотя драматург явно стесняется краски, столь пессимистически оценивая творческие возможности обеих столичных трупп, сама резкость в постановке проблемы крайне знаменательна. Тут важно даже не то, насколько прав Островский, выражая неудовлетворенность состоянием императорских театров Петербурга и Москвы, сколько сам факт, что обе столичные труппы его как художника не удовлетворяли. Вину за это он возлагал на театральную дирекцию, а в конечном счете — на монополию императорских театров: «Когда кто-нибудь из общества спрашивает театральных начальников, отчего так редко идут мои пьесы, — они обыкновенно говорят, что мои пьесы успеха не имеют. Да разве это оправдание? В этом я не виноват, а виновата передо мной и перед публикой дирекция. Она не позволяет других театров, так должна иметь такую труппу и такую постановку, чтобы мои пьесы имели успех. В них есть все качества, нужные для успеха. Отчего же на частных театрах — какую из этих пьес ни возобновят, она имеет успех и дает полные сборы?» (XVI, 28).

Сравнения данных о спектаклях Островского на казенных и частных сценах обеих столиц красноречиво подкрепляют это утверждение драматурга. За пять лет — с 1881 по 1886 год — пьесы Островского выдержали на частных сценах Петербурга и Москвы 915 представлений, тогда как в Александринском и Малом театрах они прошли за эти годы только 426 раз. В 1881 г., накануне отмены монополии императорских театров, на сцене Малого театра Островский прошел всего 30 раз, тогда как на частных сценах Москвы — 133 раза (столь резкий скачок определило открытие так называемого Пушкинского театра Бренко).

Если сопоставить данные о числе представлений пьес Островского на частной и казенной столичных сценах с 1875 по 1886 год, то окажется, что многие пьесы великого драматурга в эти годы значительно чаще идут в частных театрах Москвы и Петербурга, нежели на сцене Малого и Александринского театров. Приведем несколько примеров (первая цифра будет означать число спектаклей в частных театрах обеих столиц, вторая — количество представлений на императорских сценах): «Лес» — 91 и 47, «Бедность не порок» — 76 и 44, «Грех да беда на кого не живет» — 63 и 21, «Доходное место» — 44 и 3, «Не в свои сани не садись» — 43 и 14, «На бойком месте» — 42 и 10, «Бешенные деньги» — 29 и 7, «Не все коту масленица» — 24 и 14; «Снегурочка» прошла в частных театрах 24 раза, тогда как в Александринском театре, как уже упоминалось, «весенняя сказка» при жизни драматурга не ставилась вовсе, а в Малом театре она сошла со сцены в 1874 г. после девятого представления.

Сопоставление этих данных кажется особенно многозначительным, если не упускать из виду, что они включают годы, когда монополия императорских театров еще не была отменена и каждое театральное начинание в обеих столицах наталкивалось на многочисленные трудности. Полугалегальные частные театры находились в невыгодном положении еще и потому, что им разрешалось ставить только те пьесы, которые уже прошли на императорской сцене в данной столице. Так, например, «Лес», поставленный в Малом театре в 1871 г., сошел со сцены в 1879 г., — считалось, очевидно, что пьеса уже «отыграна» и больше не может привлечь интереса москвичей. Но вот в 1880 г. эту пьесу ставит Пушкинский театр, и за короткое время спектакль с участием М. И. Писарева в роли Несчастливцева и В. Н. Андреева-Бурлака в роли Счастливецца выдерживает около 30 повторений. Успех «Леса» на частной сцене побуждает дирекцию в конце 1882 г. вернуть эту пьесу в репертуар Малого театра.

В ряде случаев успеху пьес Островского на частных сценах способствовало участие в них артистов императорских театров. По свидетельству

рецензента «Русских летописей», большим успехом пользовалась на частной сцене комедия «Бешенные деньги» в исполнении артистов Александринского театра: «Драматические заговорщики условились требовать за ее представление на частных театрах чуть ли не по 8 рублей за каждый акт, то есть по 40 рублей за всю комедию за каждый вечер»⁷. Летом 1881 г. в спектаклях театра Лентовского в саду «Эрмитаж» принимали участие артисты Александринского и Малого театров — М. Г. Савина, О. О. Садовская, И. П. Киселевский, К. Н. Рыбаков. Савина выступала, в частности, в трех пьесах, написанных Островским совместно с Соловьевым, — «Женитьба Белугина», «Дикарка» и «Светит, да не греет».

О том, что драматургия Островского не заняла в репертуаре императорских театров того места, которое могла бы занять, убедительно свидетельствует успех его пьес в частных театрах не только Москвы и Петербурга, но и провинции. «Нет дня во время сезона, — отмечал Островский уже в 1869 г., — чтобы на четырех или пяти театрах в России не давались мои пьесы» (XII, 67).

Мы располагаем более или менее полными данными о постановках Островского на провинциальной сцене лишь с 1875 г., когда Общество драматических писателей и оперных композиторов стало систематически через своих уполномоченных на местах взимать гонорар с частных театров⁸. Если отбросить 1875 год, когда только еще налаживались контакты Общества с антрепренерами, и, следовательно, сведения наверняка неполны, то мы имеем возможность представить себе достаточно полную и точную картину распространения драматургии Островского в театрах провинции за последние десять лет жизни драматурга, т. е. с 1876 по 1885 г. (данные за 1886 г. мы не включаем, так как часть их относится ко времени, выходящему за пределы прижизненной сценической истории драматургии Островского).

Число городов, в которых ставится в эти годы Островский, поднимается с 81 в 1876 г. до 125 в 1879 г., затем несколько снижается — 116 в 1880 г., 112 в 1881 г. (что объясняется, отчасти, трауром по случаю смерти Александра II, во время которого театры были закрыты), а потом вновь начинает расти до 175 в 1885 г. Число представлений его пьес в провинциальных театрах в 1876 г. составляло 374, за три года оно более чем удваивается и достигает в 1879 г. 808. Всего за десять лет пьесы Островского (включая произведения, написанные им в соавторстве с другими драматургами, переводы и переделки) прошли в театрах провинции 6797 раз.

Наиболее часто пьесы Островского шли в эти годы в Харькове — более трехсот спектаклей. Харькову принадлежит и рекордное число спектаклей Островского за год: в 1878 г. его пьесы были поставлены здесь 41 раз. В Киеве на протяжении этих лет число представлений Островского заметно возрастает: за последние пять лет — 177 спектаклей. Сравнительно часто имя Островского появлялось и на театральных афишах Нижнего Новгорода, Одессы, Воронежа, Орла, Саратова, Казани, Курска, Иркутска, Тифлиса и некоторых других губернских городов.

На протяжении указанного десятилетия в провинциальных театрах России шло 45 пьес Островского (т. е. почти все, что им было к этому времени написано и опубликовано, за исключением «драматического этюда» «Неожиданный случай» и исторической пьесы «Юмик XVII столетия»), все 7 пьес, написанных им в соавторстве с другими драматургами, 2 перевода — «Семья преступника» Джакометти и «Усмирение своенравной» Шекспира (последний перевод на столичной сцене не ставился) и 4 переделки с французского и итальянского.

Из ранее написанных пьес Островского чаще других в провинции шли: «Бедность не порок» (472 представления), «Гроза» (445), «Лес» (364), «Доходное место» (316), «Бешенные деньги» (255), «Грех да беда на кого не

18 61

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ.

ВО ВТОРНИКЪ, 31 ЯНВАРЯ,

УРОЖАИМЪ ПРИДВОРНИМЪ АКТЕРАМИ ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ,

ВЪ ПОЛЬЗУ АКТЕРА

Г. САДОВСКАГО,

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

СВОИ ЛЮДИ-
СОЧТЕМСЯ.

Комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ соч. А. Н. Островскаго.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Самойла Сидоръ Болыновъ, купецъ,
Антонъ Комаровскій, его жено,
Олимпиада Самсонова, ихъ дочь,
Азаръ Евдокимъ Полудомкинъ, прикащикъ,
Устинъ Науменко, слуга,
Самойла Песочко Репинъ-Лажевскій, странникъ,
Фоминскій, и компанія, въ домъ Болыновъ,
Тинка, мальчишка,
Квартальщикъ.

Г. Шенниковъ,
Г. Лаптевъ,
Г. Бороздинъ 1-й,
Г. Садовскій,
Г. Бороздинъ 2-й,
Г. Ефимовъ,
Г. Кавалеровъ,
Г. Садовскій 2-й,
Г. Милославскій.

БАБУШКИНЫ ГРѢШКИ.

Комедія въ 1 дѣйствіи, Г. Гоноре.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Евгения Петровна Вельская,
Александръ,
Евгений, его троюродный братъ, { внуки Вельской,

Г. Лаптевъ,
Г. Лаптевъ,
Г. Лаптевъ.

В Д О В У Ш К А.

Водяникъ въ 1 дѣйствіи, переложенный съ Французскаго А. Ноамевилье.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Иванъ Никольевичъ Странникъ,
Евгений Петровичъ Пальский,
Евгений Васильевичъ Верловскій, молодая леди,
Сомель, слуга къ гостиницѣ,

Г. Лаптевъ 2-й,
Г. Лаптевъ,
Г. Лаптевъ,
Г. Лаптевъ.

Дѣйствіе на сценѣ.

ДИВЕРТИСМЕНТЪ,

ВЪ КОТОРОМЪ БУДУТЪ ТАНЦОВАТЬ:

Г. Лаптевъ, Г. Лаптевъ и Лаптевъ — Pas de trois.

Г. Лаптевъ и Г. Лаптевъ — Polka-scherzando. Музыка соч. Г. Лаптева.

Г. Лаптевъ 2-й, Г. Лаптевъ и Лаптевъ, соч. Лаптева.

ПОРЯДОКЪ СПЕКТАКЛЯ:

1 — Водяникъ. 2 — Сомель-контрактъ. 3 — Дивертисментъ. 4 — Дивертисментъ.

НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАСОВЪ.

Билеты можно купить съ 10 часовъ.

АФИША СПЕКТАКЛЯ «СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ!»

В Маломъ театре 31 января 1861 г. (бенефис П. М. Садовскаго)

Центральный театралъный музей, Москва

живет» (299), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (160). 9 новых пьес Островского, написанных им в эти годы, выдерживают в театрах провинции только 913 представлений. Пьесы, написанные Островским в соавторстве с Соловьевым, пользуются в провинции значительно большим успехом: 4 их пьесы («Счастливы день», «Женитьба Белугина», «Дикарка» и «Светит, да не греет») прошли 1501 раз.

Успех пьес Островского на частных сценах, столичных и провинциальных, объясняется, разумеется, не тем, что харьковские или воронежские артисты играли лучше, чем артисты императорских театров, а тем, что в провинции, да и на частных сценах Москвы и Петербурга, «пьесы жизни» вернее и быстрее находили ту «свежую публику» (выражение самого драматурга), на которую они и были рассчитаны.

Островский жаловался в одной из своих докладных записок на то, что во время этнографической выставки в Москве при огромном стечении иногородной публики, преимущественно из купечества, в продолжение пяти месяцев из всех его пьес была дана в Малом театре только одна и то один раз: «А ведь вся эта многочисленная толпа моя публика, зрители моих пьес» (XII, 148).

«Новая пьеса Островского. Этих трех слов достаточно, — свидетельствовал в 1871 г. В. П. Буренин, — чтобы, несмотря на цены, возвышенные более чем вдвое, театр наполнился своеобразною публикой<...> Представители этой публики входят в калошах и в лисьих шубах в партер, и когда станет жарко, развешивают эти шубы на спинках кресел<...> Пьесы г. Островского имеют большую популярность в среде этой своеобразной публики»⁹. Но вовсе не эту премьерную публику, не эту купеческую аристократию в лисьих шубах Островский считал «своей» публикой. «Эта публика, так сказать, официальная, *которой нельзя не быть*, — писал он о таких «лисьих шубах». — Посещать публичные собрания и увеселения для богатого купца — не внутренняя потребность, а внешняя необходимость: нельзя от других отставать; эта публика бывает в театре точно по наряду: «Наша служба такая», — как они сами выражаются. Эта публика купеческая, второе и третье поколение разбогатевших московских купцов, купеческая аристократия московская. А так как она очень размножилась и обладает огромными капиталами, то все лучшие места в театре постоянно остаются за ней. Она заслонила театр от прочих обывателей, которые его жаждут. Буржуазия и везде не отличается особенно благотворным влиянием на искусство, а в Москве тем более<...> Эта публика понижает искусство, во-первых, тем, что не понимает действительных достоинств произведений и исполнения, и во-вторых, тем, что предъявляет свои неэстетические требования. Она испортила русский репертуар; писатели стали применяться к ее вкусу и наводнили репертуар пьесами, которые для свежих людей никакого значения не имеют» (XII, 118—119).

Блестящий социологический анализ отношения к Островскому в различных кругах русского общества 70-х годов мы найдем в незавершенной статье Гончарова, не опубликованной при жизни писателя. «Высший класс, или beau monde, не знает Островского почти вовсе, с некоторыми немногими исключениями, и, следовательно, вовсе не ценит его, — констатирует он. — Истинные, естественные и тонкие почитатели и единственные компетентные критики Островского — «все образованные и развитые люди среднего класса, смежного с простым человеком и знающие этот люд, как знает его сам Островский. Это составляет огромную, надежную, лучшую опору нашего драматурга — самую разумную группу его публики». «Остальная часть его публики, — продолжает Гончаров, — громадное большинство и грамотных и неграмотных простых людей знают Островского только по сцене и любят его слепо, инстинктивно, не входя в критическую оценку, ценят чутьем, которое наводит их на некоторые темные соображе-

ния о правдивости изображаемых на сцене их нравов, обычаев, слабостей и хороших, симпатичных сторон». Гончаров идет дальше в дифференциации зрителей: «И тут есть свои развитые и неразвитые ценители: первые — именно те, которые, видя свои нравы и быт на сцене, инстинктивно ценят правду. Последние, напротив, тоже холодны, как и аристократы — *les extrêmes se touchent**: они, конечно, узнают себя — и именно поэтому холодны и скучают. «Мы это видим и дома», — говорят они и требуют на сцене необыкновенных сражений, убийств, пожаров или героев вроде Велисария и т. д. — словом, публика балаганов»¹⁰.

С презрением отзываясь о «буржуазной публике», которой «нужен театр роскошный, с очень дорогими местами, артисты посредственные и репертуар переводной», Островский добавлял: «И явились такие писатели, которые стали в уровень с зрителями». Сам он ориентировался на другой театр и на другую публику. «Туда буржуазия не пойдет», — писал он о таком театре (XII, 131). «Русские авторы желают пробоовать свои силы перед свежей публикой, у которой первые не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех, горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры», — писал он о такой публике (XII, 123).

Театр Островского — театр народный. «Драматическая поэзия, — утверждал он, — ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа; драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны. Эта близость к народу несколько не унижает драматической поэзии, а напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать» (XII, 123).

В близости к народу черпал Островский силы для своего творческого подвига, близость к народу определила эстетику его «пьес жизни», пьес «сильного драматизма» и «крупного комизма».

Театр — это не только репертуар и не только труппа. Театр — это еще и публика. Островский не создал бы «целый русский театр», если бы не воспитал «публики, понимающей и чувствующей» его «пьесы жизни».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н. П. К а ш и н. Мартиролог Островского. — Сб. «Александр Николаевич Островский». Иваново-Вознесенск, 1923, стр. 38.

² А. П. Г р и г о р ь е в. Длинные, но печальные рассуждения... — «Эпоха», 1864, № 3.

³ П. Б о б о р ь к и н. Островский и его сверстники. — «Слово», 1878, № 7.

⁴ Э м — П э. «Бешеные деньги». — «Русская летопись», 1871, № 304.

⁵ «Неизданные письма», стр. 481.

⁶ «Островский и Бурдин», стр. 40.

⁷ Э м — П э. Указ. статья.

⁸ Архив Общества, хранившийся ранее в ГЦТМ, передан ныне в ЦГАЛИ. Данные этого архива частично опубликованы В. А. Филипповым («Дневники и письма»).

⁹ В. П. Б у р е н и н. «Не все коту масленица». — «Современная летопись», 1871, № 40.

¹⁰ И. А. Г о н ч а р о в. Собр. соч., т. VIII. М., 1955, стр. 172, 176.

ПЬЕСЫ ОСТРОВСКОГО В РЕПЕРТУАРЕ МАЛОГО И АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРОВ

(ПЕРЕЧЕНЬ СПЕКТАКЛЕЙ, СОСТОЯВШИХСЯ ПРИ ЖИЗНИ ДРАМАТУРГА)

Сообщение Т. М. Ельницкой

Сценическая история пьес Островского, представленных при его жизни труппами Малого театра в Москве и Александринского театра в Петербурге, прослежена в существующей литературе с фактической стороны недостаточно полно и точно.

«Хроника петербургских театров» А. И. Вольфа доведена до 1881 г. (СПб., ч. I и II — 1877, III — 1884). В обзорах сезонов бегло отмечены (в большинстве случаев без указания точных дат) первые представления пьес Островского, число спектаклей, состоявшихся в 1853—1855 гг. и количество представлений каждой из наиболее часто ставившихся 12 пьес Островского и двух пьес, написанных в соавторстве с Н. Я. Соловьевым за 1855—1881 гг. В «Хронике русских драматических спектаклей на императорской петербургской сцене 1881—1890 годов», составленной П. П. Гнедичем и опубликованной в «Сборнике историко-театральной секции» Наркомпроса (Пг., 1918), названы пьесы Островского, шедшие на петербургской сцене в эти годы, указаны даты их первых представлений и возобновлений. Даты следующих спектаклей и их количество в «Хронике» Гнедича не отражены.

Перечень представлений пьес Островского труппой Малого театра за 1853—1897 гг. составил режиссер этого театра С. А. Черневский. Его рукопись не опубликована и хранится в ГЦТМ. В списках Черневского, как правило, указаны даты первых и последующих представлений каждой пьесы. Исключение сделано для нескольких пьес, по поводу которых Черневский ограничился датами первых представлений и указанием общего числа спектаклей, состоявшихся до 1897 г. Суммарные сведения о репертуаре Островского на основании данных Черневского, Вольфа и Гнедича опубликовал Н. П. Кашин в статье «Мартиролог Островского» (сб. «Александр Николаевич Островский». Иваново-Вознесенск, 1923). Несмотря на недостаточную полноту сведений в использованных источниках, статья Кашина до сих пор остается наиболее подробным анализом тех тесных пределов, которые отводились пьесам Островского в репертуаре казенных театров.

Для выяснения предлагаемого перечня спектаклей нами использованы как печатные, так и рукописные материалы и архивные документы. Даты петербургских спектаклей установлены по принадлежащему ЛГТМ рукописному подневному репертуару петербургской труппы, который составлен по афишам и книгам сборов со спектаклей. Основой для перечня московских спектаклей послужили составленные Черневским списки представлений пьес Островского, Н. Я. Соловьева и П. М. Невежина, хранящиеся в ГЦТМ. Сведения Черневского проверены и дополнены нами по находящимся в ЦГАЛИ документам Московской театральной конторы — ведомостям сборов и книгам поспектакльной платы авторам. По этим источникам, а также по московским театральным афишам за те годы, за которые книги сборов и книги платы авторам не сохранились (1861, 1866, 1872, 1882), составлены сведения о пьесах, по поводу которых указания Черневского ограничиваются датами первых представлений,—

«Утро молодого человека», «Картина семейного счастья», «Праздничный сон — до обеда», «Старый друг лучше новых двух», «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзамина»), «Счастливый день» и «Добрый барин».

В своих списках Черневский отмечал бенефисы, гастролы, дебюты, представления главных ролей новыми исполнителями. Аналогичные сведения о петербургских спектаклях по возможности даны нами на основании афиш. В перечень включены все гастролы, упомянутые в этих источниках. Первый состав исполнителей каждой пьесы в Петербурге и Москве приведен в собраниях сочинений Островского. Мы указываем имена новых исполнителей главных ролей, отмечая даты их первых выступлений в спектаклях петербургской и московской трупп.

Перечень содержит сведения о представлении оригинальных драматических сочинений Островского, произведений, написанных им совместно с другими авторами, его переводов и переделок. В каждом из этих разделов пьесы систематизированы в хронологической последовательности их появления на сцене — с 1852 г., когда была поставлена переделанная Островским «Искренняя любовь» Г. Ф. Квитки-Основьяненко, до конца последнего в жизни драматурга театрального сезона 1885/86 г.

Названия пьес даются в соответствии с театральными афишами и иногда отличаются от названий, принятых в изданиях («Картина семейного счастья», «Великий банкир, или Уплата миллиона по предъявлению»).

В тех случаях, когда спектакли шли на сцене Александринского театра в Петербурге или Малого театра в Москве, название театра не указывается. Если спектакли давались на других сценах, сокращенное название театра следует за датой спектакля. Нами приняты следующие сокращения:

Для Петербурга	—	Б. т. — Большой театр
		Мар. т. — Мариинский театр
		Мих. т. — Михайловский театр
		Мал. т. — Малый театр
		Т.-цирк — Театр-цирк
		К. т. — Каменноостровский театр
Для Москвы	—	Б. т. — Большой театр
		Т. П. п. — Театр Петровского парка.

НЕ В СВОИ САНИ НЕ САДИСЬ. КОМЕДИЯ В 3 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1853 янв. 14 (Б. т., бенефис Л. П. Никулиной-Косицкой), 16 (Б. т.), 19 (Б. т.), 22 (Б. т.), 25 (Б. т.), 27 (Б. т.), 29 (Б. т.), февр. 3, 5, 11, 15, 18 (Б. т.), 20, 23, (Б. т., утро), 25 (Б. т.), 27 (Б. т., утро), 28 (Б. т.), март 1, апр. 28, май 5, 24, июнь 9, июль 3, 23 (Авдотья Максимовна — Н. М. Медведева), авг. 17, 25, сент. 2, 23, окт. 14, ноябрь 18, дек. 29; 1854 янв. 15, февр. 15, май 10 (бенефис П. Г. Степанова), июнь 29, июль 22, окт. 10, 21; 1855 окт. 2, 27; 1856 май 10, сент. 28 (бенефис К. Н. Полтавцева, исполнившего в 1-й раз роль Русакова), ноябрь 4, дек. 16; 1857 июнь 11, окт. 27; 1858 янв. 30, июнь 13, июль 31, ноябрь 3, дек. 5 (спектакль в пользу инвалидов); 1859 июль 24, окт. 25; 1860 май 24; июль 12, дек. 8 (Б. т.), 29; 1861 авг. 31, дек. 21 (Б. т., спектакль в пользу инвалидов); 1863 февр. 3 (Бородин — А. Ф. Федотов), июнь 10 (Бородин — В. Д. Ленский), авг. 19 (Б. т.); 1864 янв. 6, окт. 25; 1865 янв. 17 (Бородин — М. Н. Владыкин); 1866 июнь 30 (Авдотья Максимовна — Е. Д. Линовская); 1867 дек. 18 (Б. т., спектакль в пользу инвалидов);

1868 янв. 7; 1870 янв. 14 (бенефис П. М. Садовского. Авдотья Максимовна — Н. С. Васильева, Арина Федотовна — О. О. Лазарева, впоследствии Садовская, Бородин — М. П. Садовский, Маломальский — А. Ф. Федотов, Вихорев — М. А. Решимов), 16, 19, сент. 29 (дебют О. Г. Славиной в роли Авдотьи Максимовны); 1873 июнь 1 (Б. т.); 1874 июнь 3, июль 26 (Маломальский — В. А. Макшеев); 1877 июнь 1.

Петербург

1853 февр. 19, 20, 23, 25, 26 (Т.-цирк), 28 (Т.-цирк, утро), март 1 (Т.-цирк, утро), апр. 27, 29, май 6, 14, 21 (спектакль в память В. А. Каратыгина), июнь 1, 9, июль 8, 16, 30, авг. 26, сент. 4, окт. 18 (Арина Федотовна — Ю. Н. Линская), 23, ноябрь 13 (Т.-цирк), дек. 29 (Т.-цирк); 1854 янв. 4, февр. 12 (Мих. т.), 19 (Мих. т.), апр. 22, май 14, авг. 25, дек. 21 (Русаков — П. И. Григорьев), 30 (Т.-цирк); 1856 февр. 24, 26 (утро), июнь 15 (Мих. т.), июль 9 (Мих. т.), окт. 10 (Мих. т.), ноябрь 6, дек. 5; 1857 янв. 23, май 6 (бенефис А. А. Алексеева, роль Русакова исполнил московский актер П. М. Садовский), 9 (Русаков — П. М. Садовский), 19 (Мих. т., Русаков — П. М. Садовский), июль 3 (Мих. т.), сент. 2; 1858 янв. 1 (Мих. т.), апр. 1, май 28 (Мих. т., Русаков — гастроль П. М. Садовского); 1859 авг. 21, сент. 10, дек. 28; 1860 янв. 24, апр. 13 (Авдотья Максимовна — Мокринская), сент. 1, окт. 13; 1861 янв. 19 (Авдотья Максимовна — Н. С. Васильева), авг. 25 (Авдотья Максимовна — Е. П. Струйская, Бородин — воспитанник Н. Александров), сент. 19 (дебют Е. О. Петрова в роли Русакова); 1862 май 6 (Мих. т.), ноябрь 27; 1863 янв. 15, апр. 22 (Русаков — гастроль П. М. Садовского, Авдотья Максимовна — М. И. Петрова, Арина Федотовна — З. П. Долоцкая, Маломальский — И. Ф. Горбунов), авг. 26, ноябрь 17 (Авдотья Максимовна — Николаева); 1864 янв. 10 (Авдотья Максимовна — Крестовская), дек. 15; 1865 янв. 14, 31, сент. 23 (Русаков — К. Г. Бродников), окт. 24; 1866 окт. 25 (Русаков — Н. Н. Зубов), ноябрь 17; 1867 окт. 12, ноябрь 28; 1868 авг. 16, 26; 1870 апр. 23, авг. 23 (Мих. т.); 1871 янв. 24; 1872 авг. 27; 1873 ноябрь 22; 1874 окт. 27 (бенефис Н. Ф. Сазонова), ноябрь 17, дек. 29; 1875 янв. 21, февр. 21 (утро), июнь 10 (К. т., Авдотья Максимовна — А. М. Магнус), сент. 22 (Мар. т.); 1876 февр. 2, ноябрь 18 (Мар. т.); 1879 авг. 16; ноябрь 9; 1882 дек. 5, 16 (Авдотья Максимовна — П. А. Стрепетова); 1883 янв. 3, 27; 1885 окт. 27 (Русаков — М. И. Писарев).

УТРО МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА.

СЦЕНА В 1 ДЕЙСТВИИ

Петербург

1853 февр. 12 (Т.-цирк, бенефис Ф. А. Бурдина)¹, 22 (Т.-цирк), июнь 26; 1874 февр. 6, 8 (утро), 9.

Москва

1853 май 11 (бенефис Г. С. Ольгина), 14, июнь 22, авг. 19, ноябрь 24; 1854 авг. 16; 1856 янв. 19; 1857 апр. 15, авг. 22, окт. 11, ноябрь 26; 1858 ноябрь 21; 1859 апр. 28, дек. 11; 1860 янв. 11, февр. 8 (утро), апр. 22; 1861 февр. 21, май 22; 1862 июнь 17, дек. 20; 1863 июль 25 (Т.П.п.); 1864 май 5, дек. 17; 1865 апр. 28; 1875 авг. 26 (бенефис С. А. Черневского), сент. 5, 9, 19.

**БЕДНАЯ НЕВЕСТА.
КОМЕДИЯ В 5 ДЕЙСТВИЯХ**

Москва

1853 авг. 20, 21, 23, 28, сент. 4, 9, 30, ноябрь 6, дек. 20; 1854 февр. 7, июнь 18, окт. 12; 1856 окт. 21, ноябрь 8; 1857 февр. 10; 1858 окт. 6; 1860 окт. 3 (бенефис А. И. Шуберт, Марья Андреевна — А. И. Шуберт, Мерич — И. В. Самарин, Милашин — А. А. Рассказов, Незабудкина — Е. М. Кавалерова, Дуня² — В. В. Бороздина), окт. 11; 1863 ноябрь 7 (Б. т., бенефис П. М. Садовского — сцена из II действия); 1864 сент. 21 (бенефис А. П. Савиной), 23, 29; 1868 апр. 12 (бенефис А. Ф. Федотова, Марья Андреевна — Г. Н. Федотова); 1869 авг. 28 (дебют М. А. Решимова в роли Мерича), сент. 11, ноябрь 13; 1871 авг. 25; 1877 март 13 (бенефис С. В. Шумского, дебют Е. С. Шумской в роли Марьи Андреевны), 16, 18, апр. 1, 7, окт. 30.

Петербург

1853 окт. 12 (бенефис А. М. Читау), 14, 16, 21, ноябрь 4, 12, 23; 1854 сент. 29; 1857 сент. 3 (Марья Андреевна — Е. Ф. Федорова, Беневоленский — П. И. Зубров, Мерич — П. И. Малышев), 10; 1858 янв. 30, апр. 3, июнь 2 (Мих. т., Беневоленский — гастроль П. М. Садовского); 1860 май 3 (бенефис О. Н. Барановой, Добротворский — гастроль московского актера С. В. Шумского, Беневоленский — С. Я. Марковецкий, Хорьков — П. И. Малышев, Мерич — П. П. Пронский); 1864 авг. 20, 27 (Добротворский — гастроль С. В. Шумского), сент. 16, окт. 1 (Мар. т.); 1865 сент. 29; 1868 авг. 27, сент. 2, окт. 6; 1869, янв. 19, май 16 (Добротворский — гастроль С. В. Шумского); 1870 май 26 (Мих. т., гастроли московских актеров: Беневоленский — П. М. Садовский, Марья Андреевна — Г. Н. Федотова, Милашин — А. Ф. Федотов), июнь 9 (Мих. т., те же гастроли), июль 23 (Мих. т., Добротворский — гастроль С. В. Шумского, Беневоленский — В. И. Виноградов); 1873 окт. 14 (Марья Андреевна — А. М. Дюжикова), 24, ноябрь 7; 1874 апр. 4, май 7 (Добротворский — гастроль С. В. Шумского), сент. 29, дек. 12 (Мар. т.); 1875 февр. 18 (утро); 1877 май 12 (Хорькова — Е. И. Карпова); 1879 сент. 9, 19, окт. 14; 1880 февр. 29, март. 23, апр. 3 (Мал. т.); 1881 дек. 22 (Марья Андреевна — П. А. Стрепетова); 1882 янв. 12 (Мар. т.); 1884 окт. 31, дек. 6; 1885 апр. 19 (Марья Андреевна — Е. С. Шумская).

**БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК.
КОМЕДИЯ В 3 ДЕЙСТВИЯХ**

Москва

1854 янв. 25, 26, 27, 28, 29, февр. 1, 4, 8, 10, 12, 18, 20 (утро), 21, апр. 29, май 9, 28, июль 8 (Митя — К. Н. Полтавцев), авг. 17, сент. 17, окт. 20, ноябрь 7, дек. 29; 1855 февр. 4 (утро), сент. 11, окт. 30, дек. 2 (бенефис С. В. Васильева), 18; 1856 янв. 29, май 16, июль 12, сент. 5, ноябрь 15; 1857 май 28, сент. 12; 1858 янв. 2, февр. 1 (утро), июнь 3 (Любим Торцов — М. С. Щепкин), июль 4, окт. 2, 15, ноябрь 20, дек. 30 (Б. т.); 1859 янв. 15 (Б. т.), февр. 1, 22, апр. 24 (Пелагея Егоровна — гастроль Ю. Н. Линской), июль 10, окт. 4; 1860 янв. 12, февр. 14, май 2 (Б. т.), июнь 21, сент. 5, дек. 26; 1861 янв. 15, март. 5, авг. 22, ноябрь 27 (Любим Торцов — гас-

роль П. В. Васильева); 1862 янв. 21, июнь 27 (Т. П. п.), ноябрь 18; 1863 апр. 16 (бенефис К. П. Колосова, Любим Торцов — гастроль П. В. Васильева), 28, май 21, июль 14 (Т. П. п.), дек. 19; 1864 янв. 26, сент. 1, окт. 18, дек. 31; 1865 июнь 18, сент. 19, дек. 12 (Б. т.); 1866 янв. 9, февр. 6, май 5, авг. 28, окт. 9 (Б. т.), 30, ноябрь 27 (Б. т.), дек. 26; 1867 февр. 5 (Б. т.), май 7 (Пелагея Егоровна — гастроль Ю. Н. Линской), авг. 27, сент. 26, ноябрь 21, дек. 17 (Б. т.), 27 (Б. т., утро); 1868 янв. 21 (Б. т.), авг. 25 (Б. т.), сент. 29 (Б. т.), ноябрь 8, дек. 29; 1869 февр. 9 (Б. т.), 28 (Б. т.), май 9, 22 (Любим Торцов — гастроль П. В. Васильева), сент. 7, окт. 22, ноябрь 9 (Б. т.), дек. 26; 1870 янв. 25, февр. 22, июнь 19, июль 30, сент. 13 (Б. т.), дек. 30 (бенефис П. М. Садовского); 1871 май 9, июнь 25, сент. 26 (Б. т.), окт. 24; 1872 янв. 2 (утро), 16 (Б. т.); 1873 янв. 9 (Б. т., дебют К. Ф. Берга в роли Любима Торцова), февр. 11 (Б. т.), апр. 29 (Б. т.), июль 3 (Б. т., Любовь Гордеевна — М. Н. Ермолова), авг. 19 (Б. т.), ноябрь 4 (Б. т.), дек. 31 (Б. т., утро); 1874 апр. 9 (Б. т.), июль 5, сент. 4 (Б. т.), ноябрь 10 (Б. т.); 1875 февр. 17 (Б. т., утро), май 23 (Б. т.), дек. 21; 1876 февр. 25 (Б. т.), май 19, авг. 22, ноябрь 21 (Б. т., бенефис балетмейстера Ф. Н. Манохина); 1877 янв. 3 (Б. т., утро), май 13, ноябрь 20 (Б. т.); 1879 янв. 23 (Б. т., в антрактах выступал скрипач П. Сарасате), сент. 19; 1880 сент. 30 (Б. т.); 1882 май 12 (дебют Шатилова в роли Любима Торцова); 1883 апр. 29 (дебют М. И. Бабикова в роли Любима Торцова), сент. 5.

Петербург

1854 сент. 9 (бенефис А. А. Яблочкина), 20, 22, 23, окт. 10 (Т.-цирк), 17, 28, ноябрь 10 (Мих. т.), 23, дек. 10; 1855 янв. 3, 13, февр. 5 (утро), сент. 2, (Мих. т.), окт. 24; 1856 янв. 8 (Т.-цирк), февр. 8, сент. 27, дек. 26; 1857 февр. 4 (Мих. т.), апр. 23 (Любим Торцов — гастроль П. М. Садовского); 28 (Любим Торцов — П. М. Садовский), май 12 (Любим Торцов — П. М. Садовский), окт. 4 (Мих. т.); 1858 янв. 2, 31 (утро), апр. 13, май 25 (Мих. т., Любим Торцов — П. М. Садовский), сент. 15, 23, ноябрь 12, 1859 дек. 17; 1860 янв. 3, июль 8 (К. т., Любовь Гордеевна — О. М. Боброва, Любим Торцов — Ф. А. Бурдин, Гордей Торцов — В. Р. Шемаев, Митя — П. П. Пронский), авг. 19, сент. 19 (Любим Торцов — П. В. Васильев), окт. 14 (Мих. т.); 1861 янв. 6, 15 (Мар. т.), март. 5, сент. 11 (Любовь Гордеевна — Е. П. Струйская, Коршунов — В. Р. Шемаев), окт. 15, ноябрь 12, дек. 27; 1862 авг. 19, сент. 8 (Мих. т., бесплатный спектакль по случаю празднования 1000-летия России), окт. 23, дек. 31; 1863 апр. 17 (Любим Торцов — гастроль П. М. Садовского, Митя — П. И. Малышев), май 10 (Мар. т.); 1864 ноябрь 17, дек. 6; 1865 янв. 21, февр. 8, сент. 6; 1866 окт. 18, ноябрь 29; 1867 февр. 6, 26, авг. 21, ноябрь 26; 1868 май 12; 1869 февр. 2, авг. 31; 1870 янв. 18, февр. 21, май 5 (гастроли московских актеров: Любим Торцов — П. М. Садовский, Разлюляев — А. Ф. Федотов), сент. 6, ноябрь 29; 1871 янв. 17, май 24, сент. 26, окт. 24; 1872 авг. 20, дек. 28; 1873 сент. 25, дек. 28 (бенефис П. В. Васильева); 1874 янв. 4, апр. 14, авг. 27, ноябрь 7; 1875 янв. 26, февр. 11, 19 (утро), окт. 9 (Мар. т.); 1876 янв. 4, сент. 12; 1877 июль 29 (К. т.), окт. 2; 1878 янв. 1, 29, ноябрь 19; 1879 февр. 27, ноябрь 18, дек. 30; 1880 март 16 (Мал. т.), ноябрь 9; 1881 сент. 20, ноябрь 1; 1882 апр. 13; 1884 апр. 29 (Любим Торцов — П. М. Свободин), май 9, 15, сент. 2, 11; 1885 апр. 30, май 5, ноябрь 26 (бесплатный спектакль для георгиевских кавалеров); 1886 май 15 (Коршунов — С. Н. Дмитриев).

НЕ ТАК ЖИВИ, КАК ХОЧЕТСЯ.
НАРОДНАЯ ДРАМА В 3 ДЕЙСТВИЯХ, 4 КАРТИНАХ

Москва

1854 дек. 3 (бенефис К. Н. Полтавцева), 8, 12; 1855 янв. 12; 1860 окт. 10 (бенефис П. Г. Степанова), 13; 1861 янв. 3, февр. 8, май 21, ноябрь 12; 1863 июнь 6; 1864 авг. 30, ноябрь 12 (дебют М. Н. Владыкина в роли Петра); 1865 сент. 6, ноябрь 28; 1876 март 21; 1879 окт. 7 (дебют М. М. Чернявской в роли Груши); 1882 апр. 30 (дебют С. П. Волгиной в роли Груши).

Петербург

1855 янв. 12 (бенефис А. Е. Мартынова), 14, 17; 1864 окт. 23 (бенефис Е. М. Левкеевой), 26, 30, ноябрь 8; 1865 янв. 17; 1883 янв. 13, февр. 6.

КАРТИНА СЕМЕЙНОГО СЧАСТЬЯ. КОМЕДИЯ В 1 ДЕЙСТВИИ

Петербург

1855 окт. 3 (бенефис Ф. А. Бурдина), 5, 14 (Мих. т.), 27, дек. 6 (Т.-цирк); 1856 янв. 4 (Мих. т.), февр. 9, 13, 16, 25, дек. 4 (спектакль в пользу инвалидов), 18; 1857 февр. 6, май 5 (Пузатов — московский актер П. М. Садовский), авг. 19, дек. 17; 1858 май 26 (Мих. т., Пузатов — П. М. Садовский); июнь 2 (Мих. т., Пузатов — П. М. Садовский), окт. 2; 1859 сент. 6, окт. 29; 1860 окт. 12; 1862 апр. 15; 1863 янв. 10 (Мар. т.), окт. 24 (Мар. т.); 1864 окт. 13 (Мар. т.), 30; 1865 янв. 20, сент. 21; 1866 апр. 5, дек. 21; 1867 сент. 29 (Степанида Трофимовна — Ю. В. Зернова), окт. 12 (Мар. т.); 1868 янв. 3, апр. 11, окт. 31; 1869 янв. 21 (Мар. т.); 1870 июнь 12 (Мих. т., гастроль московских актеров, бенефис Г. Н. Федотовой, Пузатов — П. М. Садовский, Ширялов — А. Ф. Федотов).

Москва

1857 дек. 2 (бенефис П. М. Садовского)³, 4; 1858 окт. 17 (бенефис К. Н. Полтавцева), 27; 1859 апр. 23 (Степанида Трофимовна — петербургская актриса Ю. Н. Линская); 1860 сент. 2 (бенефис М. П. Соколова), дек. 7 (бенефис Е. Н. Васильевой); 1862 май 18 (бенефис петербургского актера В. В. Самойлова, Ширялов — А. Ф. Федотов), июнь 1 (Т. П. п.), июль 18 (Т. П. п.); 1863 сент. 18 (бенефис В. В. Бороздиной), ноябрь 3; 1865 окт. 15 (бенефис Г. Н. Федотовой).

В ЧУЖОМ ПИРУ ПОХМЕЛЬЕ. КОМЕДИЯ В 2 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1856 янв. 9 (бенефис П. М. Садовского), 12, 25, февр. 24, апр. 30, авг. 24, окт. 16; 1857 февр. 15, авг. 21; 1859 апр. 21 (Аграфена Платоновна — петербургская актриса Ю. Н. Линская); 1861 июль 23 (Т. П. п.), 1862 сент. 10; 1863 авг. 18, сент. 23; 1865, янв. 31.

Петербург

1856 янв. 18 (бенефис Е. В. Владимировой), 20, 23, 26, февр. 5, 15 (Мих. т.); 1857 май 7 (Тит Титыч — гастроль П. М. Садовского), 16 (Мих. т., Тит Титыч — П. М. Садовский), ноябрь 5, дек. 8; 1858 окт. 1, 21, дек. 4;

1859 авг. 30; 1860 апр. 24 (Иванов — гастроль С. В. Шумского, Тит Титыч — И. Ф. Горбунов), окт. 9; 1861 дек. 11; 1862 янв. 14, февр. 16 (утро), сент. 28; 1863 янв. 8, сент. 17, ноябрь 3 (Иванов — В. Я. Полтавцев), 26 (Мар. т.); 1864 янв. 14, февр. 18 (Мар. т.), авг. 30 (Иванов — гастроль С. В. Шумского); 1865 янв. 10, февр. 12 (утро), окт. 14, 28 (Лизавета Ивановна — Е. И. Карпова); 1866 янв. 20, апр. 25, сент. 11; 1867 февр. 25, дек. 6; 1868 февр. 4; 1880 окт. 27 (Мал. т.), ноябрь 5 (Мал. т.); 1881 янв. 11 (Мал. т.), февр. 17 (Мал. т.), сент. 18 (Мал. т.), окт. 1 (Мал. т.), 22 (Мал. т.), ноябрь 6 (Мал. т.); 1882 апр. 8 (Мал. т.).

ПРАЗДНИЧНЫЙ СОН — ДО ОБЕДА.
КАРТИНЫ ИЗ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ В 3 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1857 окт. 28 (бенефис Ю. Н. Линской), 30, 31, ноябрь 7, 17 (Мих. т.)
1858 янв. 12, 29 (утро), сент. 19, ноябрь 9, дек. 31; 1862 дек. 2 (Бальзаминов — П. В. Васильев); 1863 авг. 18, сент. 23; 1864 февр. 9, 26 (утро); 1865 сент. 30 (Мар. т.), окт. 17 (Март. т.); 1866 май 30, авг. 30, окт. 23; 1867 янв. 15, июль 25, сент. 5; 1868 май 21; 1869 дек. 16, 30; 1878 май 10; 1883 сент. 8, 18, 21, окт. 20, 27.

Москва

1857 дек. 2 (бенефис П. М. Садовского), 4, 6, 10; 1858 янв. 9, июль 15, дек. 28; 1862 окт. 8 (бенефис С. П. Акимовой), 10, 16; 1865 сент. 10; 1871 июнь 15; 1879 ноябрь 18, 22, 29, дек. 30.

НЕ СОШЛИСЬ ХАРАКТЕРАМИ
КАРТИНЫ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ В 3 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1858 сент. 1 (бенефис А. И. Шуберт), 3, 11, 16, 26 (Мих. т.), окт. 16, 27, ноябрь 27; 1859 июль 6, сент. 2; дек. 6; 1860 апр. 27; 1861 сент. 11; 1862 ноябрь 20, дек. 17; 1863 дек. 3 (Мар. т.); 1864 дек. 8, 17, 28; 1865 окт. 19; 1866 янв. 31.

Москва

1858 окт. 23 (бенефис С. В. Васильева), 28, ноябрь 2, 18, дек. 14; 1859 янв. 27, февр. 17, май 15 (Улита Никитишна — гастроль Ю. Н. Линской), ноябрь 11; 1860 июль 5, сент. 7; 1861 янв. 8, окт. 24; 1863 апр. 17 (Б. т.), май 14, сент. 13; 1871 июль 16; 1873 май 29 (Б. т.).

ГРОЗА. ДРАМА В 5 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1859 ноябрь 16 (бенефис С. В. Васильева), 18, 19, 24, дек. 1 (Б. т.), 7 (Б. т.), 10 (Б. т.), 21, 31 (Б. т.); 1860 янв. 20, февр. 2, май 5 (Тихон — петербургский актер А. Е. Мартынов), дек. 4 (Б. т.); 1861 янв. 1, февр. 5, 16, июнь 2, авг. 30, дек. 17; 1862 ноябрь 4; 1863 апр. 25 (бенефис петербургского актера П. В. Васильева, исполнившего роль Тихона, Катери-



Е. М. ЛЕВКЕЕВА В РОЛИ ВАРВАРЫ, И. Ф. ГОРБУНОВ В РОЛИ КУДРЯША («ГРОЗА»)
Александринский театр, 1859 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

на — Г. Н. Федотова), май 27, авг. 20, дек. 15; 1864 февр. 18, авг. 23 (Б. т.), дек. 1 (дебют М. Н. Владыкина в роли Кудряша); 1865 июнь 6, сент. 1 (Б. т.), окт. 10 (Б. т.); 1866 янв. 16; 1867 янв. 15, май 30 (Кабанова — петербургская актриса Ю. Н. Линская), авг. 20; 1870 февр. 8 (дебют С. Никифорова в роли Кудряша); 1871 янв. 24; 1873 июнь 8 (Б. т.), июль 10 (Б. т., Катерина — М. Н. Ермолова), 27 (Б. т.); сент. 16 (Б. т.), ноябрь 25 (Б. т.); 1874 апр. 14, июнь 7, июль 18; 1875 май 20 (Б. т.), 27 (Б. т., Кудряш — петербургский актер И. Ф. Горбунов), дек. 14; 1876 март 5, май 14, сент. 8 (бенефис Д. В. Живокини), дек. 12; 1877 февр. 14; 1878 авг. 20; 1879 окт. 10 (Б. т., Варвара — О. О. Садовская); 1880 ноябрь 11 (Б. т.); 1881 сент. 16, ноябрь 29; 1882 апр. 8, 19, сент. 30, ноябрь 9; 1883 февр. 3 (бенефис Г. Н. Федотовой), 10, 15, 26, сент. 11, ноябрь 27, дек. 30; 1884 сент. 23; 1885 ноябрь 10.

Петербург

1859 дек. 2 (бенефис Ю. Н. Линской), 7, 9; 1860 янв. 7, 28, февр. 3, 8 (утро), 10 (утро), 12 (утро), 14, апр. 11 (бенефис Ф. А. Снетковой, Дикой — П. И. Григорьев, Борис Григорьевич — П. И. Малышев, Ку-

лигин — В. Р. Шемаев), сент. 22 (Тихон — Ф. А. Бурдин), окт. 3 (Мар. т., Борис Григорьевич — П. Д. Бубнов), дек. 2; 1861 янв. 11 (Мар. т.), февр. 7 (Мар. т.), март 4, май 14 (Катерина — Е. Ф. Федорова, Кабанова — Е. А. Сабурова, Тихон — П. В. Васильев), 26, окт. 17, 29, (Мар. т.), ноябрь 14, дек. 5; 1862 янв. 12, 24 (Мар. т.), февр. 5, 15 (Мар. т., утро), июнь 24 (К. т., спектакль в пользу пострадавших от пожаров бедных жителей Петербурга — сцена III действия), авг. 22 (Мар. т.), окт. 4 (Мар. т.), ноябрь 16, 30; 1863 янв. 6 (Мар. т., Варвара — А. П. Прокофьева), февр. 10, апр. 5 (Мар. т., Катерина — Е. А. Фабианская, Тихон — П. А. Никитин, Кудряш — Н. Новиков), 28 (Дикой — гастроль П. М. Садовского, Катерина — М. И. Петрова, Тихон — П. И. Малышев), май 5, сент. 19 (Мар. т., Катерина — Горская), 26, окт. 15, ноябрь 3; 1864 янв. 22, май 3 (Катерина — М. Нейман, Кулигин — В. В. Измайлов), сент. 17, окт. 15 (Мар. т.), ноябрь 19, дек. 20; 1866 апр. 22 (Катерина — Майкова); 1867 апр. 26, май 17, 26, 31, авг. 16; 1868 апр. 7, май 5; 1869 янв. 12, май 25, авг. 18, окт. 16; 1870 янв. 1 (Мар. т.), май 12 (гастроли московских актеров: Катерина — Г. Н. Федотова, Дикой — П. М. Садовский, Тихон — А. Ф. Федотов), 14 (те же гастроли), июнь 14 (Мих. т., те же гастроли), сент. 1, окт. 25, ноябрь 22 (Мар. т.), дек. 6; 1871 февр. 7, апр. 4 (Катерина — актриса Одесского театра М. А. Кирьякова), май 19 (Тихон — Н. Потехин), авг. 22 (Варвара — Е. М. Левкеева), окт. 10, дек. 26; 1872 февр. 20, авг. 17; 1873 февр. 6, сент. 3, дек. 26; 1874 февр. 8 (утро), окт. 17 (Мар. т.), ноябрь 12, дек. 26; 1875 янв. 23, 30 (Мар. т.), февр. 6, 17 (утро), май 28, окт. 12, ноябрь 11 (Мар. т.); 1876 янв. 6, февр. 1, апр. 13, окт. 24; 1877 ноябрь 27; 1878 февр. 14 (Мар. т.), 21 (Мар. т., утро), май 19 (Тихон — Н. И. Новиков); 1879 июль 31 (К. т., Катерина — гастроль Г. Н. Федотовой); 1880 сент. 4, 21, окт. 26; 1881 янв. 4, февр. 15, сент. 6, ноябрь 15, дек. 16 (Катерина — П. А. Стрепетова), 29 (Мар. т.); 1882 сент. 30, окт. 19, дек. 12; 1883 сент. 28, дек. 8, 22; 1885 апр. 12, сент. 2; 1886 февр. 6.

СТАРЫЙ ДРУГ ЛУЧШЕ НОВЫХ ДВУХ. КАРТИНЫ ИЗ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ В 3 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1860 окт. 10 (Мар. т., спектакль в пользу вдовы и детей А. Е. Мартынова); 1863 дек. 2 (бенефис Ф. А. Бурдина), дек. 10 (Мар. т.); 1864 янв. 7; 1867 сент. 19; 1871 июнь 18 (К. т., гастроли московских актеров: Густомесов — П. М. Садовский, Прохор Гаврилыч Васютин — М. П. Садовский); 1875 ноябрь 7 (бенефис И. Ф. Горбунова), 16; 1876 июль 2 (К. т., Гущина — Л. Грачева).

Москва

1860 окт. 14 (бенефис Е. В. Бороздиной), дек. 12 (бенефис С. П. Акимовой); 1861 янв. 2, 10, февр. 28, июнь 16 (Т. П. п.), авг. 24; 1862 апр. 16, июнь 13 (Т. П. п.), дек. 12; 1863 июнь 19; 1864 февр. 19, июнь 24 (Т. П. п.), авг. 24, ноябрь 20; 1865 июль 2 (Т. П. п.); 1866 сент. 21, ноябрь 30; 1867 янв. 11, февр. 12, сент. 5; 1868 май 31, сент. 3; 1869 апр. 27, июль 15; 1870 июль 3, ноябрь 26; 1871 июнь 4, окт. 31 (Б. т.); 1873 июль 13 (Б. т.); 1874 июнь 5; 1879 окт. 19 (бенефис М. А. Дурново, Гущина — О. О. Садовская), 23, ноябрь 5, дек. 30; 1880 ноябрь 18, дек. 30; 1881 февр. 10, сент. 11, окт. 8; 1882 окт. 25; 1885 окт. 13; 1886 янв. 29, февр. 3, 16.

СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ! КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1861 янв. 16 (бенефис Ю. Н. Линской), 18, 20, 24, 26, 31, февр. 3 (Б. т.), 9 (Мар. т.), 15 (Мих. т.), 21 (Мар. т.), 28, март 4 (Мар. т., утро), сент. 15 (дебют Е. О. Петрова — в роли Большова), 21; 1862 февр. 6 (Мар. т.), 13, сент. 18; 1863 апр. 12 (Подхалюзин — гастроль П. М. Садовского, Большов — П. И. Зубров, Рисположенский — Е. О. Петров, Липочка — М. М. Александрова), 26 (Подхалюзин — П. М. Садовский), май 15 (Мар. т.), авг. 19, дек. 11 (Устинья Наумовна — Руманова); 1864 февр. 26, май 20 (Большов — П. А. Петровский); 1866 янв. 18 (Мар. т.), сент. 15 (Мар. т.); 1867 сент. 28, ноябрь 22; 1869 окт. 26, дек. 9; 1870 май 8 (гастроли московских актеров, Большов — П. М. Садовский, Рисположенский — А. Ф. Федотов), дек. 27; 1872 сент. 19; 1873 февр. 4, апр. 22 (Мар. т.), ноябрь 15; 1874 сент. 22, 1878 май 14 (Подхалюзин — Н. И. Новиков); 1879 авг. 21; 1880 янв. 25 (бенефис И. Ф. Горбунова).

Москва

1861 янв. 31 (бенефис П. М. Садовского), февр. 3 (бенефис Л. П. Никулиной-Косицкой), 6, 9, 10, 14, 15, 17, 20, 22, 27 (утро), 28 (Б. т., утро), март 1 (Б. т.), 4 (Б. т., утро), май 4, 24, авг. 16, сент. 7, 29, ноябрь 2; 1862 янв. 10, февр. 2, апр. 25 (Рисположенский — А. Ф. Федотов), сент. 19, ноябрь 16; 1863 янв. 13, апр. 21 (Подхалюзин — петербургский актер П. В. Васильев), авг. 21, сент. 25, дек. 30; 1864 сент. 10, окт. 9; 1865 июнь 30; 1866 май 20 (дебют Е. Е. Чумаковской в роли Липочки), сент. 20 (Липочка — Е. Д. Линовская); 1867 окт. 29, ноябрь 19; 1868 окт. 22; 1869 окт. 17 (бенефис К. П. Колосова, дебют М. П. Садовского в роли Подхалюзина, Большов — П. М. Садовский, Рисположенский — Н. М. Никифоров, Липочка — Е. П. Нелюбова) 21; 1870 июль 17; 1873 янв. 17 (Б. т., дебют К. Ф. Берга в роли Подхалюзина), февр. 4, май 15 (Б. т.); 1874 янв. 13, апр. 28 (Рисположенский — В. А. Макшеев), июль 12; 1876 июль 2; 1882 апр. 25 (дебют М. И. Добрыниной в роли Липочки), май 11, ноябрь 1; 1883 янв. 6, апр. 24.

СВОИ СОБАКИ ГРЫЗУТСЯ, ЧУЖАЯ НЕ ПРИСТАВАЙ.
КАРТИНЫ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ В 2 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1861 окт. 27 (бенефис С. П. Акимовой), ноябрь 7; 1862 февр. 7; 1863 май 15.

Петербург

1861 ноябрь 3 (бенефис Ю. Н. Линской), 6, 9, дек. 15 (спектакль в пользу инвалидов); 1862 янв. 1, 28 февр. 15 (Мар. т.), ноябрь 4, дек. 5; 1863 янв. 14, февр. 10 (Мар. т., утро), апр. 4, авг. 22, окт. 10, дек. 8; 1864 февр. 13, апр. 26, сент. 11, ноябрь 12, дек. 10; 1865 ноябрь 11 (Мар. т.), дек. 28; 1866 сент. 2, дек. 26; 1867 дек. 24; 1868 май 9, окт. 3; 1869 май 6, дек. 18; 1870 май 15, дек. 17; 1871 февр. 3 (утро); 1872 янв. 11.

ЗА ЧЕМ ПОЙДЕШЬ, ТО И НАЙДЕШЬ (ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА).
КАРТИНЫ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ В 3 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1863 янв. 1, 3 (Мар. т.), май 12 (Мар. т.); 1864 янв. 2, февр. 7, июнь 30 (К. т.), окт. 8; 1866 янв. 25 (Мар. т.), окт. 13 (Мар. т.); 1867 февр. 16, авг. 27, окт. 3, ноябрь 30; 1868 февр. 7 (утро); 1869 сент. 18, ноябрь 16, дек. 11; 1871 янв. 21, 25; 1872 май 30 (Мих. т.); 1873 окт. 11 (Мар. т.); 1880 сент. 17 (Бальзаминов — В. Н. Давыдов), окт. 9, ноябрь 6, 9; 1881 янв. 8 (Мал. т.), 14 (Мал. т.), февр. 9, 19 (Мал. т.), сент. 10, окт. 5, дек. 6 (Мал. т.).

Москва

1863 янв. 14 (бенефис С. В. Шумского), 20, май 13, июнь 14, сент. 15, ноябрь 17; 1864 авг. 31, окт. 11; 1865 янв. 6, февр. 12 (утро), дек. 19; 1866 янв. 23, февр. 5, июль 29, сент. 1, 28, окт. 19; 1867 янв. 8 (Б. т.), окт. 18, ноябрь 1, дек. 29; 1868 февр. 2, 29, ноябрь 17, дек. 31; 1869 май 5 (Бальзаминов — петербургский актер П. В. Васильев), сент. 28 (Б. т.), окт. 26; 1870 июль 10, ноябрь 15; 1871 июнь 8, июль 6, окт. 6; 1872 сент. 17 (Б. т.), окт. 15 (Б. т.), ноябрь 5 (Б. т.); 1874 апр. 23, июль 30, ноябрь 3; 1875 июль 24 (Б. т.); 1876 авг. 20, сент. 21; 1877 янв. 19, 25 (Б. т.), апр. 15, сент. 6, окт. 2; 1878 янв. 3, март 15, май 4, 16, авг. 18; 1883 февр. 20 (бенефис Н. И. Музиля), 24; 1885 янв. 7 (бенефис В. А. Макшеева), 9, февр. 3.

ГРЕХ ДА БЕДА НА КОГО НЕ ЖИВЕТ.
ДРАМА В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1863 янв. 21 (бенефис режиссера А. Ф. Богданова), 23, 25, февр. 1, 4 (утро), 6 (утро), 7, 9 (утро), апр. 10 (Краснов — петербургский актер П. В. Васильев), 23 (Краснов — П. В. Васильев), авг. 16, сент. 11, ноябрь 28 (Краснов — К. Н. Полтавцев), дек. 8; 1864 янв. 12, февр. 16 (Б. т.), май 17 (Архип — петербургский актер В. В. Самойлов), авг. 25; 1865 июль 11 (Б. т.); 1866 апр. 27 (дебют М. А. Дурново в роли Краснова), дек. 2, 28; 1867 сент. 8; 1868 апр. 14 (Краснова — Н. А. Никулина), сент. 22; 1869 май 2 (Краснов — гастроль П. В. Васильева); 1871 июнь 11; 1873 февр. 16 (Б. т., утро), апр. 18 (Краснов — К. Ф. Берг), июнь 19 (Б. т.); 1874 май 12; июнь 18, сент. 11 (Б. т.); 1875 июль 11 (Б. т.); 1876 июнь 3, сент. 12; 1877 апр. 5; 1878 авг. 22; 1879 дек. 26 (бенефис М. П. Садовского).

Петербург

1863 янв. 23 (Мар. т.), 25, 28 (Краснов — П. В. Васильев), 30, февр. 5 (Мар. т., утро), 6 (утро); 8 (утро), 10 (Мар. т., утро), апр. 15 (бенефис А. А. Алексеева, Краснов — гастроль П. М. Садовского), 18 (Краснов — П. М. Садовский), май 6 (Мар. т.), сент. 29, окт. 20, ноябрь 11; 1864 янв. 20, сент. 27; 1865 янв. 3, сент. 19, ноябрь 29; 1866 янв. 30 (Краснова — Е. Е. Черкасова), май 12, сент. 19, окт. 27 (Мар. т.); 1867 сент. 10; 1869 окт. 5, дек. 4 (Мар. т.); 1870 май 19 (гастроли московских актеров: Краснов — П. М. Садовский, Краснова — Г. Н. Федотова, Афоня — А. Ф. Федотов), май 27 (Мих. т., те же гастроли); 1873 авг. 23, сент. 16,

ноябрь 21; 1875 авг. 24, дек. 28; 1876 март 4 (Жмигулина — Мартынова), апр. 15; 1877 май 19 (Жмигулина — Е. И. Карпова); 1878 март 20 (Жмигулина — А. И. Стрелкова), апр. 27 (Краснов — Н. И. Новиков), май 21, авг. 17; 1879 апр. 18 (Жмигулина — Е. Семенова); 1880 ноябрь 6 (Мал. т.); 1882 апр. 9 (Мал. т., Краснов — Великанов); 1883 февр. 26 (бенефис Н. Ф. Сазонова — III и 2-я сцена IV действия); 1885 апр. 14 (Краснов — М. И. Писарев); 1886 янв. 26 (Краснова — А. А. Бренко).

ДОХОДНОЕ МЕСТО. КОМЕДИЯ В 5 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1863 сент. 27 (бенефис Е. М. Левкеевой), 30, окт. 1 (Мар. т.), 3 (Мар. т.), 7, 9, 15 (Мар. т.), 17 (Мар. т.), 21, 24 (Мар. т.), 29 (Мар. т.), 31 (Мар. т.), ноябрь 4, 8, 19 (Мар. т.), 25, 29, дек. 9, 13, 31 (Мар. т.); 1864 янв. 23 (Мар. т., Юлинька — воспитанница М. Ланг), февр. 20 (Мар. т.), май 10 (Юсов — П. А. Петровский, Вышневецкий — Ф. А. Федоров, Белогубов — П. Н. Душкин), 24, авг. 23 (Жадов — гастроль С. В. Шумского), сент. 2 (Жадов — С. В. Шумский), 29 (Жадов — И. К. Немов), окт. 15 (Вышневецкая — С. В. Сибирская), ноябрь 3 (Мар. т.), дек. 31 (Мар. т.); 1865 май 19, сент. 23 (Мар. т.); 1866 янв. 11, апр. 10 (Полина — М. М. Глебова), сент. 18, дек. 1; 1867 сент. 11, ноябрь 2; 1868 май 6, ноябрь 24, дек. 29; 1869 февр. 23, апр. 27 (Жадов — актер Воронежского театра Казанцев); 1870 апр. 27, июнь 3 (Мих. т., гастроль московских актеров: Юсов — П. М. Садовский, Белогубов — А. Ф. Федотов); 1871 янв. 10, май 7 (Жадов — Н. Потехин); 1872 янв. 9, май 16, июль 25 (К. т.); 1874 май 24 (Полина — М. Г. Савина); 1875 июнь 13 (К. т., Полина — Р. В. Сапожникова); 1876 март 15 (Жадов — Ф. П. Горев, Полина — Е. Г. Стремлянова); 1884 апр. 22 (Жадов — А. С. Чернов).

Москва

1863 окт. 14⁴ (бенефис Е. Н. Васильевой), 16, 17, 18, 20 (Б. т.), 24, 25, 29, 31, ноябрь 5, 12, 15, 19, 26, дек. 3, 18; 1864 янв. 10, 22, февр. 5, 11, 23 (Б. т.), 29, апр. 26, май 6, июнь 5 (Полина — Н. А. Никулина), авг. 20, сент. 24, окт. 13 (Жадов — И. К. Немов); 1865 апр. 26 (дебют Д. П. Лаухина в роли Жадова), июнь 9, сент. 2.

ТЯЖЕЛЫЕ ДНИ.

СЦЕНЫ ИЗ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ В 3 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1863 окт. 2 (бенефис А. А. Рассказова), 4, 7, 9, 11, 15, ноябрь 8, дек. 4; 1864 янв. 7, февр. 6, 28, май 4 (бенефис суфлеров Н. А. Ермолова и Н. П. Витнебена), 26, июль 1 (Т. П. п), сент. 6, 25, ноябрь 4, 26; 1865 янв. 14, 24, апр. 27, июнь 4; 1866 сент. 30, дек. 4, 30 (Б. т.); 1867 авг. 24, окт. 15; 1868 май 17, июль 30, окт. 6, ноябрь 7; 1869 янв. 12, май 5, июль 11, авг. 22, ноябрь 30 (дебют М. П. Садовского в роли Андрея Титыча), дек. 28; 1870 янв. 13, февр. 15, июнь 26, ноябрь 5; 1871 янв. 13, май 26, июль 21, сент. 19, окт. 17 (Б. т.); 1873 июнь 12 (Б. т.), окт. 23; 1874 май 26; 1875 июль 21 (Б. т.); 1876 янв. 15, апр. 23, май 27, сент. 19; 1877 май 17 (дебют Резцовой в роли Настасьи Панкратьевны); 1878 июнь 2, авг. 21; 1883 май 5; 1884 ноябрь 25, дек. 30; 1885 май 10.

Петербург

1863 дек. 2 (бенефис Ф. А. Бурдина), 5 (Мар. т.), 15; 1864 янв. 9, 21 (Мар. т.), февр. 3, 11 (Мар. т.), окт. 16, дек. 22 (Мар. т.); 1865 янв. 19, ноябрь 14; 1866 май 25, июнь 3, сент. 25, ноябрь 6; 1867 май 22; 1868 май 2, 27, сент. 24 (Мар. т.); 1870 июнь 5 (Мих. т., гастролы московских актеров, бенефис П. М. Садовского, Тит Титыч — П. М. Садовский, Андрей Титыч — М. П. Садовский), 10 (Мих. т., те же гастролы); 1881 сент. 25, (Мал. т.), 28 (Мал. т.), окт. 2 (Мал. т.), ноябрь 3 (Мал. т.).

ВОСПИТАННИЦА.

СЦЕНЫ ИЗ ДЕРЕВЕНСКОЙ ЖИЗНИ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1863 окт. 21 (бенефис Л. А. Карской), 23, 27, ноябрь 13; 1864 янв. 8, июнь 9, авг. 18; 1865 май 31 (Василиса Перегриновна — А. И. Шуберт), июнь 14, ноябрь 3; 1866 дек. 8; 1873 июнь 15 (Б. т.).

Петербург

1863 ноябрь 22 (бенефис Е. Н. Жулевой), 26 (Мар. т.), 28 (Мар. т.), дек. 3 (Мар. т.), 12 (Мар. т.), 17 (Мар. т.), 19 (Мар. т.), 27 (Мар. т.); 1864 янв. 8, 16 (Мар. т.), февр. 6 (Мар. т.), 13 (Мар. т.), 21, 24 (Мар. т.), 26 (утро), май 17 (Неглигентов — Ф. А. Федоров), июнь 9 (К. т.), сент. 15. дек. 29 (Мар. т.); 1865 янв. 31 (Мар. т.), февр. 8 (Мар. т.), 12 (утро), апр. 21, дек. 27; 1866 февр. 3, апр. 7, авг. 24, сент. 27 (Мар. т.), ноябрь 15; 1867 февр. 22, июнь 19, июль 18, авг. 18, сент. 26, ноябрь 16; 1868 апр. 21, май 22; 1869 февр. 27, апр. 28, май 26, сент. 5, дек. 2; 1870 февр. 19, окт. 11; 1871 янв. 12, май 21, дек. 12; 1872 апр. 23, июль 21 (К. т.); 1873 апр. 26, май 21; 1874 апр. 16 (Надя — М. Г. Савина); 1875 янв. 9 (Василиса Перегриновна — Павлова), 17, февр. 13, июнь 24 (К. т.), июль 29 (К. т.), сент. 3, окт. 7 (Мар. т.), ноябрь 4 (Мар. т.); 1876 янв. 27; 1877 июль 12 (К. т.), окт. 27, дек. 22 (Мар. т.); 1878 янв. 29 (Мар. т.), февр. 22 (Мар. т., утро); 1882 сент. 9, 20.

ШУТНИКИ.

КАРТИНЫ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1864 окт. 9 (бенефис Ф. А. Бурдина), 13 (Мар. т.), 20 (Мар. т.), 22 (Мар. т.), 27 (Мар. т.), 29 (Мар. т.), ноябрь 10 (Мар. т.), 13, 16, 20, 25, дек. 7; 1865 янв. 24, февр. 14, апр. 8, сент. 20, дек. 28 (Верочка — Е. Е. Черкасова); 1866 апр. 29, окт. 24, дек. 26; 1867 янв. 18, сент. 21; 1868 дек. 27; 1869 февр. 25; 1870 янв. 2, июнь 16 (Мих. т., гастролы московских актеров: Оброшенов — С. В. Шумский, Анна Павловна — Е. Н. Васильева); 1879 апр. 25, 30, июнь 6, июль 24 (К. т.), сент. 6; 1880 март 10 (Оброшенов — В. Н. Андреев-Бурлак), апр. 1 (Мал. т.); 1881 янв. 30 (Мал. т.), февр. 6, сент. 29; 1882 май 6 (Оброшенов — А. Е. Осокин, Верочка — О. Д. Лола).

Москва

1864 окт. 12 (бенефис А. А. Рассказова), 14, 15, 16, 20, 23, 26, 28, 30, ноябрь 3, 5, 10, 17, 24, дек. 3, 17; 1865 янв. 1, февр. 11, 14, май 3, июнь 16, авг. 17, ноябрь 14; 1866 апр. 6, май 23 (Оброшенов — петербургский актер В. В. Самойлов); 1867 янв. 1; окт. 1; 1868 авг. 18, дек. 15; 1869 февр. 2, окт. 12; 1870 янв. 18.

ВОЕВОДА (СОН НА ВОЛГЕ).

КОМЕДИЯ В 5 ДЕЙСТВИЯХ С ПРОЛОГОМ, В СТИХАХ

Петербург

1865 апр. 28 (Мар. т., бенефис Е. В. Владимировой), 30 (Мар. т.), май 3 (Мар. т.), 5 (Мар. т.), сент. 27, окт. 1, 13.

Москва

1865 сент. 9, 13, 16, 24; 1867 май 18 (1 действие, все спектакли давались в Большом театре). Сцены из народной жизни XVII века в 5 действиях с прологом (вторая редакция): 1886 янв. 19 (бенефис К. Н. Рыбакова), 21, 23, 27, 30, февр. 4, 7, 10, 12, 18, 20 (утро, бесплатный спектакль для воспитанников учебных заведений), 22.

НА БОЙКОМ МЕСТЕ. КОМЕДИЯ В 3 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1865 сент. 29 (бенефис А. А. Рассказова), окт. 5, 6, 7, 13, 31, дек. 6, 24; 1866 февр. 3, окт. 4; 1867 сент. 10; 1870 сент. 1 (дебют Л. И. Любимовой в роли Евгении); 1878 янв. 22, февр. 5, 24; 1879 сент. 23; 1882 дек. 16 (Аннушка — петербургская актриса Н. С. Васильева).

Петербург

1865 окт. 25 (бенефис Е. М. Левкеевой), 27, ноябрь 3, 25, 30 (Мар. т.), дек. 9, 22; 1866 янв. 9; 1870 авг. 17 (Мих. т.), 26 (Мих. т.); 1871 апр. 25, май 12; 1872 окт. 5 (Мар. т.); 1876 май 19; 1878 авг. 18; 1882 апр. 21 (Евгения — П. А. Стрепетова), ноябрь 1; 1885 апр. 24.

ПУЧИНА. СЦЕНЫ ИЗ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1866 апр. 8 (бенефис помощника режиссера С. А. Черневского и машиниста Тимофеева), 11, 13, 18, 22.

Петербург

1866 май 6 (бенефис П. В. Васильева в награду за 30-летнюю службу), 9, 11, 13, 17, 20, сент. 4, 22, окт. 16; 1867 янв. 8, май 15, авг. 31; 1868 ноябрь 14; 1869 окт. 2 (Мар. т.).

КОЗЬМА ЗАХАРЬИЧ МИНИН, СУХОРУК.
 ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА В 5 ДЕЙСТВИЯХ, В СТИХАХ
 (2-Я РЕДАКЦИЯ)

Петербург

1866 дек. 9 (бенефис С. Я. Марковецкого), 12, 15, 22; 1867 янв. 1, 19.

Москва

1867 янв. 20 (бенефис П. М. Садовского), 24, 29; 1877 май 10 (спектакль в пользу Общества Красного Креста — сцены из драматической хроники). Все спектакли давались в Большом театре.

ДМИТРИЙ САМОЗВАНЕЦ И ВАСИЛИЙ ШУЙСКИЙ.
 ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА В 5 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1867 янв. 30 (бенефис Е. Н. Васильевой), февр. 1, 3, 7, 9, 13, 16, 20, 22 (утро), 24, 26 (утро), апр. 24, авг. 18, сент. 12, 20, 28, ноябрь 2, дек. 20; 1872 окт. 12 (бенефис К. П. Колосова), 16, 18, 23, ноябрь 1; 1881 март 1 (бенефис М. В. Лентовского, Самозванец — А. П. Ленский)⁵.

Петербург

1872 февр. 17 (бенефис Е. Н. Жулевой), 21 (утро), 23 (утро), 25 (утро), 27 (утро). (Все спектакли давались в Мариинском театре.)

ТУШИНО. ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА В СТИХАХ,
 В 5 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1867 ноябрь 23 (бенефис В. И. Живокини), 27, 28, дек. 26.

Петербург

1867 ноябрь 23 (бенефис Л. Л. Леонидова), 27, 29, дек. 5, 8, 14, 28; 1868 янв. 14, апр. 14.

НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ.
 КОМЕДИЯ В 5 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1868 ноябрь 1 (бенефис Ф. А. Бурдина), 5 (Мар. т.), 7 (Мар. т.), 11 (Мар. т.), 13 (Мар. т.), 19 (Мар. т.), 21 (Мар. т.), 28 (Мар. т.), дек. 11, 22; 1869 янв. 6, май 2 (Крутицкий — московский актер С. В. Шумский), 19 (Крутицкий — Шумский), авг. 25, окт. 12, ноябрь 30; 1870 февр. 8, июнь 23 (Мих. т., Мамаев — В. И. Виноградов, Крутицкий — московский актер С. В. Шумский, Клеопатра Львовна — московская актриса Е. Н. Васильева), июль 17 (К. т., те же гастролеры), сент. 18 (Глумов — Добров); 1880 апр. 4 (Глумов — М. К. Стрельский); 1882 сент. 5, 19, окт. 31, дек. 22.

Москва

1868 ноябрь 6 (бенефис Н. Е. Вильде), 11, 12, 13, 14, 26, 28, дек. 4, 9, 11, 16, 19, 26, 30; 1869 янв. 1, 3, 3, 30, февр. 20, март 1, авг. 19 (дебют М. А. Решимова в роли Глумова), 25, окт. 5, дек. 21; 1870 янв. 21, февр. 17, сент. 2, окт. 25; 1875 окт. 16 (бенефис М. А. Дурново), 19; 1876 янв. 14, апр. 28 (дебют А. П. Ленского в роли Глумова), сент. 7; 1885 ноябрь 14, 24, дек. 27; 1886 янв. 12.

ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ. КОМЕДИЯ В 5 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1869 янв. 15 (бенефис П. М. Садовского), 17, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 29, февр. 11, 18, 24, авг. 27, дек. 14 (дебют М. П. Садовского в роли Васи Шустрого); 1883 окт. 24, 28, ноябрь 3.

Петербург

1869 янв. 29 (бенефис Ю. Н. Линской), 31, февр. 3 (Мар. т.), 6 (Мар. т.), 11 (Мар. т.), 13 (Мар. т.), 20 (Мар. т.), март 2 (Мар. т., утро), сент. 1; 1870 май 17 (гастроли московских актеров: Курослепов — П. М. Садовский, Параша — Г. Н. Федотова, Силан — А. Ф. Федотов), 28 (Мих. т., те же гастроли), июнь 7 (Мих. т., те же гастроли); 1875 авг. 31, сент. 4, окт. 1.

БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ. КОМЕДИЯ В 5 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1870 апр. 16, авг. 25 (Мих. т.); 1876 сент. 6, 9, окт. 3; 1882 апр. 9 (Лидия — М. М. Глебова), 22 (Лидия — Е. Ф. Федорова), ноябрь 7.

Москва

1870 окт. 9 (бенефис К. П. Колосова), 12, 13, 15, 26, 29, ноябрь 10, 20, дек. 29; 1871 янв. 8, 12, 29, февр. 5, апр. 11, 25, авг. 20, сент. 5, окт. 3, ноябрь 21; 1872 янв. 9, окт. 1, дек. 6; 1873 янв. 28, авг. 21, сент. 23; 1874 май 17, сент. 2; 1875 окт. 12.

НЕ ВСЕ КОТУ МАСЛЕНИЦА.

СЦЕНЫ ИЗ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1871 окт. 7 (бенефис Д. В. Живокини), 11, 12, 13, 15, 21, 26, 29, ноябрь 1, 15, 17, дек. 5, 15, 29 (утро); 1872 янв. 3, 9 (Б. т.), февр. 13, 21; 1879 март 21, авг. 20, сент. 25 (Б. т.); 1885 янв. 2, 4, февр. 3, апр. 18, окт. 6.

Петербург

1872 янв. 13, 18, 20, 25, 27, февр. 1, 3, 8, 10, 14, 24, апр. 26, 30, май 14, 19, ноябрь 12; 1873 янв. 23, февр. 18 (утро), окт. 23, ноябрь 8 (Мар. т.), дек. 6 (Мар. т.); 1874 янв. 1 (Мар. т.), февр. 6 (Мар. т.), окт. 3 (Мар. т.); 1875: февр. 4 (Мар. т.), сент. 23 (Мар. т.); 1878 дек. 27 (бенефис И. Ф. Горбунова); 1879 апр. 6 (Мар. т.), май 23; 1884 окт. 7.

ЛЕС. КОМЕДИЯ В 5 ДЕЙСТВИЯХ

Петер-бург

1871 ноябрь 1 (бенефис Ф. А. Бурдина), 5, 8, 12, 15, дек. 5 (спектакль в пользу инвалидов), 21; 1872 февр. 23, ноябрь 19, дек. 31; 1873 февр. 9; 1874 апр. 26 (Счастливец — гастроль С. В. Шумского), май 2 (Счастливец — С. В. Шумский), 17 (Счастливец — С. В. Шумский), сент. 1, 17, 26 (Мар. т.); 1875 апр. 27 (Счастливец — О. А. Правдин), май 18, сент. 28, ноябрь 23; 1876 март 14 (Несчастливцев — И. П. Киселевский); 1877 май 6 (Несчастливцев — А. С. Полонский); 1878 март 21 (Аксюша — Н. С. Васильева); 1880 авг. 24 (Мал. т.); 1881 окт. 14 (Мал. т.), ноябрь 11 (Мал. т.), 29; 1885 янв. 6 (Несчастливцев — М. И. Писарев), 27, 31, апр. 28, май 3 (Несчастливцев — Быков), сент. 24.

Москва

1871 ноябрь 26 (бенефис С. П. Акимовой), 29, дек. 1, 3, 26, 31 (утро); 1872 янв. 4, 14, 28, февр. 4, 25, апр. 26, май 23 (последний спектакль с участием П. М. Садовского), сент. 26 (Восмибратов — М. А. Дурново); 1873 февр. 13, май 4 (Б. т.), авг. 26, окт. 7; 1874 янв. 27, апр. 11, авг. 18, окт. 30; 1875 февр. 16, сент. 7; 1876 авг. 24; 1877 янв. 16, февр. 2 (бенефис Н. Е. Вильде), сент. 4, ноябрь 6; 1878 февр. 19 (дебют И. П. Киселевского в роли Несчастливцева), март 12 (дебют О. А. Правдина в роли Счастливецва), 23, апр. 21, сент. 3, ноябрь 12; 1879 янв. 28, авг. 17; 1882 ноябрь 28, дек. 2; 1883 янв. 30, февр. 25, апр. 26 (дебют М. И. Бабикова в роли Несчастливцева), окт. 2, ноябрь 13; 1884 янв. 1, 22, май 13, окт. 10, дек. 16 (бенефис И. В. Самарина за 50-летнюю службу — V действие); 1885 янв. 13, сент. 22, ноябрь 3.

НЕ БЫЛО НИ ГРОША, ДА ВДРУГ АЛТЫН.
КОМЕДИЯ В 5 ДЕЙСТВИЯХ

Петер-бург

1872 сент. 20 (бенефис П. И. Малышева), 22, 25, 27; 1873 апр. 13, 19, 29, окт. 28, ноябрь 20 (Мар. т.); 1874 май 3 (Крутицкий — гастроль С. В. Шумского), 14 (Крутицкий — С. В. Шумский), авг. 25.

Москва

1872 дек. 10 (бенефис Н. И. Музиля), 12, 14, 18; 1873 янв. 1, 4, 8, 16, 25, февр. 9, 14, апр. 26 (Б. т.), сент. 9, окт. 28; 1874 февр. 7, авг. 30; 1876 янв. 11, февр. 29, апр. 11, сент. 9; 1877 янв. 23; 1878 апр. 25, сент. 24; 1879 окт. 28; 1882 июнь 11 (дебют М. И. Добрыниной в роли Ларисы), окт. 17, ноябрь 19, 1884 май 9.

КОМИК XVII СТОЛЕТИЯ.
КОМЕДИЯ В СТИХАХ, В 3 ДЕЙСТВИЯХ С ЭПИЛОГОМ

Москва

1872 окт. 26 (бенефис Д. В. Живокини), 30, 31, ноябрь 2.



П. А. СТРЕПЕТОВА В РОЛИ КАТЕРИНЫ («ГРОЗА»)

Фотография Ш. Бергамаско, Петербург, 1870-е гг.

Исторический музей, Москва

СНЕГУРОЧКА. ВЕСЕННЯЯ СКАЗКА В 4 ДЕЙСТВИЯХ С ПРОЛОГОМ

Москва

1873 май 11 (бенефис В. И. Живокини), 14 (бенефис Е. Ф. Левиной), 18, 21, сент. 4 (бенефис А. М. Додонова), 7, ноябрь 11; 1874 янв. 2 (утро), авг. 25. (Все спектакли давались на сцене Большого театра.)

ПОЗДНЯЯ ЛЮБОВЬ. СЦЕНЫ ИЗ ЖИЗНИ ЗАХОЛУСТЬЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1873 ноябрь 22 (бенефис Н. И. Музиля), 26, 28, 30, дек 4, 11, 18; 1874 янв. 2, 4 (утро), 11, 22, февр. 6, 9, сент. 9.

Петербург

1873 ноябрь 28 (бенефис Ф. А. Бурдина), дек. 1 (Мар. т.), 5, 7, 12, 13 (Мар. т.), 18 (Мар. т.), 19 (спектакль в пользу инвалидов), 20 (Мар. т.), 30; 1874 янв. 8 (Мар. т.), 14, февр. 3, 9, май 13 (Маргаритов — гастроль

С. В. Шумского), сент. 8, окт. 13; 1875 февр. 23 (утро), авг. 26, окт. 19; 1876 янв. 15 (Мар. т.), апр. 9, окт. 17; 1877 февр. 5, окт. 16; 1878 янв. 8, февр. 19.

ТРУДОВОЙ ХЛЕБ.

СЦЕНЫ ИЗ ЖИЗНИ ЗАХОЛУСТЬЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1874 ноябрь 28 (бенефис Н. И. Музиля), дек. 2, 3, 5, 10, 12, 16, 22, 27; 1875 янв. 8, 19, февр. 21, апр. 24, сент. 8, ноябрь 4.

Петербург

1874 дек. 18 (бенефис И. Ф. Горбунова), 27 (утро), 30; 1875 янв. 8, 10, 15.

БОГАТЫЕ НЕВЕСТЫ. КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1875 ноябрь 28 (бенефис Е. М. Левкеевой), дек. 2, 4 (Мар. т.), 5, 10, 22 (спектакль в пользу инвалидов); 1876 янв. 6 (Мар. т.), авг. 25, окт. 12.

Москва

1875 ноябрь 30 (бенефис Н. И. Музиля), дек. 2, 4, 17, 30 (утро); 1876 янв. 2 (утро), февр. 6, 24; 1878 май 7, 12.

ВОЛКИ И ОВЦЫ. КОМЕДИЯ В 5 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1875 дек. 8 (бенефис Ф. А. Бурдина), 12, 15, 17, 18 (Мар. т.), 31; 1876 янв. 2, февр. 15, апр. 25, авг. 17, сент. 19, дек. 19; 1877 янв. 23, май 8, авг. 16; 1878 февр. 26, март 16 (Мурзавецкая — А. И. Стрелкова); 1881 окт. 21 (Мал. т.); 1882 май 12.

Москва

1875 дек. 26 (бенефис Н. А. Никулиной), 29 (утро), 31 (утро); 1876 янв. 1, 4 (утро), 27, февр. 3, 15 (утро), март 9, апр. 13, окт. 4, ноябрь 2; 1877 янв. 9, февр. 3, окт. 4, 16.

ПРАВДА — ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ ЛУЧШЕ. КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1876 ноябрь 18 (бенефис Н. И. Музиля), 22, 23, 26, 29, дек. 15, 21, 30; 1877 апр. 6; 1879 сент. 6 (дебют А. Плещеева в роли Платона).

Петербург

1876 ноябрь 22 (бенефис Ф. А. Бурдина), 25, 30, дек. 2 (Мар. т.), 7 (Мар. т.), 9, 14, 21, 30, 31; 1877 янв. 4 (Мар. т.), 18 (Мар. т.), февр. 4 (Мар. т., утро), 6, 23, 25, апр. 24, авг. 21; 1878 окт. 17; 1879 дек. 18 (Мал. т.), 1880 февр. 24 (Мал. т.), апр. 1 (Поликсена — О. М. Стрекалова, Платон — А. М. Горин); 1884 янв. 22, февр. 5, 15.

ПОСЛЕДНЯЯ ЖЕРТВА. КОМЕДИЯ В 5 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1877 ноябрь 8 (бенефис Н. И. Музиля), 10, 11, 15, 22, дек. 5, 19, 28; 1878 янв. 3 (утро), 8 (бенефис С. В. Шумского), 30, апр. 30 (бенефис помощника режиссера А. М. Кондратьева), авг. 23, сент. 10; 1879 февр. 10 (утро), сент. 13, окт. 22; 1880 сент. 28 (Дульчин — К. Н. Рыбаков).

Петербург

1877 дек. 2 (бенефис Ф. А. Бурдина), 5, 7, 14, 19 (спектакль в пользу инвалидов), 26 (утро); 1878 янв. 4, 9, февр. 12, 21; 1884 май 4 (Прибытков — П. М. Свободин), сент. 9, окт. 9; 1886 май 11 (Глафира Фирсовна — Ю. Д. Медведева).

БЕСПРИДАННИЦА. ДРАМА В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1878 ноябрь 10 (бенефис Н. И. Музиля), 14 (бенефис М. П. Садовского, Лариса — М. Н. Ермолова), 22, 29, дек. 21, 27 (утро), 31 (утро); 1879 янв. 4, 11, 17, февр. 5, 21, март 8, апр. 11, авг. 16, 31; 1881 сент. 23 (дебют И. П. Уманец-Райской в роли Ларисы), окт. 11, дек. 29; 1882 авг. 31, окт. 10, ноябрь 2, 15; 1883 февр. 27 (утро), окт. 23, дек. 6; 1884 янв. 8, сент. 16, окт. 17; 1885 янв. 27, дек. 8.

Петербург

1878 ноябрь 22 (бенефис Ф. А. Бурдина), 27, 30 (Мар. т.), дек. 7 (Мар. т.), 11, 19 (Мар. т.), 28 (Мар. т.); 1879 янв. 1, 19, февр. 10, 28, апр. 7, 22, май 28, сент. 23, окт. 21; 1880 март 18 (Мал. т.), апр. 2 (Мал. т., Карандышев — А. М. Горин); 1881 ноябрь 30 (Мал. т.), дек. 29 (Мал. т.); 1882 янв. 29 (Мал. т.), апр. 11 (Паратов — А. П. Ленский).

СЕРДЦЕ НЕ КАМЕНЬ.
КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1879 ноябрь 21 (бенефис Ф. А. Бурдина), 23, 27, 29 (Мар. т.), дек. 4, 5 (Мал. т.), 27 (Мал. т.); 1880 янв. 1 (Мар. т.), 6 (Мал. т.), февр. 3, 17, 27 (Мал. т.), март 19 (Мал. т.), апр. 10 (Каркунов — П. М. Свободин), 27, май 8 (Мал. т.); 1881 февр. 22 (Мал. т.), сент. 16 (Мал. т.), дек. 22 (Мал. т.).

Москва

1879 ноябрь 30 (бенефис Н. И. Музиля), дек. 2 (бенефис Х. И. Талановой), 4, 10, 21, 30 (утро); 1880 янв. 27, февр. 17, март 2, 12, 30, авг. 21.

НЕВОЛЬНИЦЫ. КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1880 ноябрь 14 (бенефис Н. И. Музиля), 17, 20, 25, 27, дек. 14, 21, 29; 1881 янв. 11, февр. 18, сент. 6, окт. 22, ноябрь 22, дек. 1; 1882 янв. 1, февр. 3, апр. 5, 23, 29, сент. 12; 1883 май 19.

Петербург

1883 апр. 28^е (Евлялия — московская актриса М. Н. Ермолова).

ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ. КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1881 дек. 20 (бенефис Н. И. Музиля), 27 (утро), 29 (утро); 1882 янв. 3 (бенефис М. П. Владиславлева), 11, 13, 15, 18, 21, февр. 1, 4 (бенефис М. П. Садовского), 6, апр. 9, 15, 22, 26, сент. 2, 19, окт. 1, 8; 1883 янв. 28, февр. 14, 23, май 16, сент. 28, ноябрь 22, дек. 11; 1884 янв. 10, апр. 30, сент. 9, ноябрь 11; 1885 сент. 29; 1886 май 4.

Петербург

1882 янв. 14 (Мар. т., бенефис М. Г. Савиной), 18 (бенефис В. В. Стрельской), 19 (Мар. т.), 21, 25, 27 (Мар. т.), февр. 2, 4 (Мар. т., утро), сент. 22.

КРАСАВЕЦ-МУЖЧИНА. КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1882 дек. 26 (бенефис П. Я. Рябова), 31 (утро); 1883 янв. 13, 24, 26, февр. 2, 8, 17, 21.

Петербург

1883 янв. 6 (бенефис Ф. А. Бурдина), 10, 12, 14, 17, 19, 21, 24, 26, февр. 3, 10, 27 (утро), май 2, сент. 12.

БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ. КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ

Москва

1884 янв. 15 (бенефис Н. А. Никулиной), 17, 18, 20, 25, 27, февр. 3, 6, 10, 13, 16 (утро), 19 (утро), апр. 22, окт. 22, ноябрь 4, дек. 2; 1885 янв. 20, апр. 23, сент. 8; 1886 янв. 1, февр. 9.

Петербург

1884 янв. 20, 23, 26, февр. 3, 6, 10, 15 (утро), 17, апр. 23 (Незнамов — В. П. Далматов), 30, окт. 2, 5, 10, 21; 1885 ноябрь 24; 1886 май 8 (Кручина — Е. В. Петрова-Самарина).

НЕ ОТ МИРА СЕГО. СЕМЕЙНЫЕ СЦЕНЫ В 3 ДЕЙСТВИЯХ

Петербург

1885 янв. 9 (бенефис П. А. Стрепетовой), 15, 28.

Москва

1885 янв. 16] (бенефис Г. Н. Федотовой), 18, 21, 24, 28 (утро), 30, февр. 1, апр. 10, май 7, сент. 4, 27, окт. 20, дек. 15.

ПЬЕСЫ,

НАПИСАННЫЕ СОВМЕСТНО С ДРУГИМИ АВТОРАМИ

ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА.

ДРАМА В 5 ДЕЙСТВИЯХ ОСТРОВСКОГО И С. А. ГЕДЕОНОВА

Москва

1868 янв. 3 (бенефис П. М. Садовского), 11, 12, 15, 16, 24, 26, 29, 31, февр. 4 (утро), 6, 7 (утро), 9 (утро), 11 (утро), апр. 8, 16, 25, 29, авг. 22, сент. 4, 24, ноябрь 3; 1869 март 2, авг. 24, сент. 24, ноябрь 21; 1870 авг. 18, дек. 27; 1871 апр. 18, май 28, дек. 6; 1872 сент. 8, окт. 22; 1873 февр. 2, 15, авг. 20; 1874 янв. 20, сент. 6; 1875 февр. 9; 1876 окт. 1 (бенефис К. П. Колосова. Василиса — М. Н. Ермолова, Андрей Колычев — М. А. Решимов), 6; 1878 февр. 2 (бенефис Н. Е. Вильде, исполнившего в первый раз роль Ивана Грозного), 6, 12, 20, март 7; 1882 дек. 12, 15 (царица Анна — петербургская актриса Н. С. Васильева), 22, 27 (утро); 1883 янв. 2 (утро), 23, февр. 20 (утро), сент. 4, окт. 9, дек. 29; 1884 февр. 12 (утро), апр. 15, сент. 2, окт. 28, дек. 26; 1885 сент. 5, ноябрь 17, дек. 31; 1886 февр. 21.

Петербург

1868 янв. 10 (Мар. т., бенефис П. И. Григорьева), 12 (Мар. т.), 15 (Мар. т., бенефис Е. В. Владимировой), 17 (Мар. т.), 19 (Мар. т.), 23 (Мар. т.), 29 (Мар. т.), февр. 1 (Мар. т.), 5 (Мар. т.), 7 (Мар. т., утро), 9 (Мар. т., утро), 11 (Мар. т., утро), апр. 9 (Мар. т.), сент. 3 (Мар. т.), окт. 22 (Мар. т.), 24 (Мар. т.), ноябрь 20, дек. 1, 26; 1869 окт. 14 (Мар. т., Василиса — В. К. Лядова-Сариотти), 27, ноябрь 23; 1872 янв. 6 (Мар. т.); 1876 дек. 12 (бенефис Л. Л. Леонидова), 16 (Мар. т.), 26, 28 (Мар. т.); 1877 янв. 7, февр. 2 (Мар. т.), апр. 10; 1882 янв. 28 (Василиса — П. А. Стрепетова), апр. 5, 15 (Мар. т., Иван Грозный — Н. Н. Соловцов, Василиса — М. М. Глебова), 1885 апр. 10 (Иван Грозный — М. И. Писарев, дебют С. Д. Бестужевой в роли Василисы), 15, 17, май 8, окт. 17, ноябрь 17, дек. 16 (спектакль в пользу инвалидов).

СЧАСТЛИВЫЙ ДЕНЬ.

СЦЕНЫ ИЗ ЖИЗНИ УЕЗДНОГО ЗАХОЛУСТЬЯ В 3 ДЕЙСТВИЯХ
ОСТРОВСКОГО И Н. Я. СОЛОВЬЕВА

Москва

1877 окт. 28 (бенефис М. А. Дурново), 31, ноябрь 2, 20, дек. 11; 1878 янв. 1, авг. 24 (бенефис Д. В. Живокини), 28, сент. 5, 7, 12, 25, окт. 5, ноябрь 5; 1879 янв. 14.

Петербург

1877 ноябрь 14 (бенефис А. М. Читау), 18, 22 (Мар. т.), 30, дек. 28 (Мар. т., утро); 1878 янв. 3 (Мар. т.), февр. 7 (Мар. т.), апр. 2, июнь 13 (К. т.), ноябрь 23; 1879 сент. 6, дек. 20 (Мал. т.).

ЖЕНИТЬБА БЕЛУГИНА.

КОМЕДИЯ В 5 ДЕЙСТВИЯХ ОСТРОВСКОГО И Н. Я. СОЛОВЬЕВА

Москва

1877 дек. 26 (бенефис Н. А. Никулиной), 29 (утро), 30 (утро); 1878 янв. 2 (утро), 11, 18, 24, февр. 7, 14, 19 (утро), 21 (утро), 25 (бенефис машиниста Тимофеева), март 9, 17, 21, 31, апр. 4, 20, 24, 28, май 3, окт. 23, ноябрь 13, дек. 13, 28; 1879 авг. 28, сент. 18, окт. 30; 1880 февр. 7, 25 (утро), апр. 7, авг. 20, сент. 21 (Андрей Белугин — К. Н. Рыбаков), окт. 7; 1882 июнь 18 (Елена — М. Н. Ермолова), дек. 6 (Елена — петербургская актриса Н. С. Васильева), 9 (Елена — Н. С. Васильева), 28 (Елена — Н. С. Васильева); 1883 янв. 3; 1885 окт. 18, 22, ноябрь 27.

Петербург

1878 янв. 11 (бенефис М. Г. Савиной), 18 (бенефис И. Ф. Горбунова), 20, 23, 24 (Мар. т.), 25, 26 (Мар. т.), 30, февр. 1, 3, 6, 10, 14, 15, 17, 20 (утро), 22 (утро), 25 (утро), март 6, 30, апр. 4, 26, май 9, 12, 15, авг. 31, сент. 6, 12, 19, 28 (Мар. т.), окт. 3, 12 (Мар. т.), 23, 26, ноябрь 2 (Мар. т.), 9 (Мар. т.), 16, дек. 5 (Мар. т.), 28 (Мар. т.); 1879 янв. 18 (Мар. т.), февр. 1 (Мар. т.), 7 (Мар. т.), 20, март 1 (Мар. т.), 8 (Мар. т.), 12 (Мар. т.), апр. 13, 19, сент. 5, 27 (Мар. т.), окт. 9; 1880 янв. 3 (Мал. т.), 13 (Мал. т., Андрей Белугин — А. Плещеев), 18 (Мал. т.), 31 (Мал. т.), февр. 13, март 13 (Андрей Белугин — М. Т. Иванов-Козельский), 27 (Мал. т.), май 11; 1881 янв. 3 (Мар. т.), сент. 8 (Мал. т.), окт. 12 (Мал. т.), 19, ноябрь 4 (Мал. т.); 1882 февр. 5 (Мал. т.), апр. 4 (Мал. т.), 14; 1883 дек. 11; 1885 май 7.

ДИКАРКА. КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ
ОСТРОВСКОГО И Н. Я. СОЛОВЬЕВА

Москва

1879 ноябрь 2 (бенефис Н. А. Никулиной), 4 (бенефис К. П. Колосова), 7, 9, 13, 15, 19, 29, дек. 17, 27 (утро); 1880 янв. 2, 10, 28, февр. 6, 25, апр. 9, май 5; 1881 сент. 13 (Варя — А. В. Лентовская), 17; 1882 май 18.

Петербург

1879 ноябрь 12 (бенефис Е. М. Левкеевой), 14, 16, 19, 20 (Мар. т.), 22 (Мар. т.), 28, 30 (Мал. т.), дек. 1 (Мар. т.), 3 (Мал. т.), 6 (Мар. т.), 7, 8 (Мар. т.), 10, 11 (Мар. т.), 13, 19 (Мал. т.), 20 (Мар. т.), 27 (Мал. т., утро), 28 (Мал. т.); 1880 янв. 2 (Мал. т.), 8 (Мар. т.), 17, 23, февр. 18 (Мар. т.), 25 (Мар. т., утро), 28 (утро), март 1 (утро), 11 (Мар. т.), 20 (Мар. т.); апр. 3 (Мар. т.), 8 (Мар. т.), 24 (Мар. т.), 30, сент. 10, ноябрь 21 (Мал. т.), 30 (Мих. т.), дек. 3 (Мих. т.), 19 (Мих. т.), 27 (Мих. т.), 28 (Мих. т.); 1881 дек. 31; 1882 сент. 16.

СВЕТИТ, ДА НЕ ГРЕЕТ. ДРАМА В 5 ДЕЙСТВИЯХ
ОСТРОВСКОГО И Н. Я. СОЛОВЬЕВА

Москва

1880 ноябрь 6 (бенефис М. П. Садовского), 10, 14, 23; 1881 февр. 6, 19; 1882 май 28 (дебюты — С. П. Волгиной в роли Реневой и Шатилова в роли Залешина); 1885 авг. 27, сент. 20.

Петербург

1880 ноябрь 14 (бенефис Ф. А. Бурдина), 17, 22 (Мар. т.), 24, 28, 29 (Мар. т.), дек. 1, 5, 6 (Мар. т.), 10, 12, 13 (Мар. т.), 15, 19, 20 (Мар. т.), 27 (утро), 29 (утро), 31 (утро); 1881 янв. 15 (Мар. т.), 29 (Мар. т.), февр. 12 (Мар. т.), сент. 9, 22, окт. 6, 16; 1882 апр. 19 (Оля Василькова — Пыльцева); 1883 дек. 14; 1884 ноябрь 6 (Ренева — О. Кадмина-Кармина); 1886 февр. 20.

БЛАЖЬ. КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ
ОСТРОВСКОГО И П. М. НЕВЕЖИНА

Москва

1880 дек. 26 (бенефис Н. М. Медведевой), 30 (утро); 1881 янв. 2 (утро), 12, 21, 25, февр. 4, 15, 22.

Петербург

1881 янв. 16 (бенефис И. Ф. Горбунова), 19, 22, 29, февр. 4 (Мал. т.), 12, 21 (Мал. т.), окт. 6 (Мал. т.).

СТАРОЕ ПО-НОВОМУ. КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ
ОСТРОВСКОГО И П. М. НЕВЕЖИНА

Москва

1882 ноябрь 21 (бенефис Д. В. Живокини), 23, 24, 26, 29, 30, дек. 7, 10, 13; 1883 янв. 9, 11, 14, 17, февр. 22, окт. 3, ноябрь 21.

Петербург

1883 ноябрь 11, 15.

ПЕРЕВОДЫ И ПЕРЕДЕЛКИ

ИСКРЕННЯЯ ЛЮБОВЬ, ИЛИ МИЛЫЙ ДОРОЖЕ СЧАСТЬЯ.
ДРАМА В 3 ДЕЙСТВИЯХ. ПЕРЕДЕЛКА ДРАМЫ
Г. Ф. КВИТКИ-ОСНОВЬЯНЕНКО «ЩИРА ЛЮБОВЬ»

Москва

1852 окт. 27 (бенефис Т. М. Домбровского).

ВЕЛИКИЙ БАНКИР, ИЛИ УПЛАТА МИЛЛИОНА ПО ПРЕДЪЯВЛЕНИЮ.
КОМЕДИЯ В 2 ЧАСТЯХ ИТАЛО ФРАНКИ
«ORIGINE d'UNA GRAN CASA BANCARIA»

Перевод с итальянского

Москва

1867 ноябрь 3 (бенефис Г. Н. Федотовой), 6, 7, дек. 6 (Б. т.).

ЗАБЛУДШИЕ ОВЦЫ. КОМЕДИЯ В 4 ДЕЙСТВИЯХ.
СЮЖЕТ ЗАИМСТВОВАН ИЗ КОМЕДИИ ТЕОБАЛЬДО ЧИКони
«LE PECORELLE SMARRITE»

Москва

1869 февр. 24 (утро), 26 (утро), 28 (утро), сент. 4, 28.

Петербург

1869 май 9 (бенефис московского актера С. В. Шумского), 12, 15.

РАБСТВО МУЖЕЙ. КОМЕДИЯ В 3 ДЕЙСТВИЯХ.
СЮЖЕТ ЗАИМСТВОВАН ИЗ ПЬЕСЫ А. ЛЕРИ
«LES MARIS SONT ESCLAVES»

Петербург

1870 апр. 29 (бенефис Н. П. Вороновой), май 4, 6.

Москва

1870 май 5 (бенефис дирижера М. М. Эрлангера), 7, 11, 22, 25, июнь 2.

СЕМЬЯ ПРЕСТУПНИКА. ДРАМА В 5 ДЕЙСТВИЯХ
П. ДЖАКОМЕТТИ «LA MORTE CIVILE»

Перевод с итальянского

Москва

1871 янв. 21 (бенефис Н. Е. Вильде), 25, 31 (утро), февр. 1 (утро),
2 (утро), 6 (утро), апр. 8, 15, 20, сент. 2, 19.

ПОКА. КОМЕДИЯ В 3 ДЕЙСТВИЯХ. ПЕРЕДЕЛКА КОМЕДИИ
Ж.-Ф. -А. БАЯРА, П. ФУШЕ И Ф. АРВЕРА «EN ATTENDANT»

Москва

1874 янв. 18 (бенефис Е. Н. Васильевой), 21, 23.

ДОБРЫЙ БАРИН. ШУТКА В 1 ДЕЙСТВИИ. СЮЖЕТ ЗАИМСТВОВАН

Петербург

1879 янв. 17 (бенефис М. Г. Савиной), 25 (Мар. т.), февр. 10 (утро), март 14, апр. 4, авг. 30, ноябрь 4; 1882 янв. 14 (Мал. т.); 1884 ноябрь 15, дек. 2; 1885 апр. 24.

Москва

1879 февр. 2 (бенефис Н. А. Никулиной), 8 (бенефис Г. Н. Федотовой), апр. 13, авг. 23.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первое представление в Петербурге сцены «Утро молодого человека» состоялось 12 февраля 1853 г. в Театре-цирке в бенефис Ф. А. Бурдина. Это указано в театральных афишах и книге сборов петербургской драматической труппы за сезон 1852/53 г. (ЦГИА, ф. 497, оп. 4, ед. хр. 3363, л. 21 об.). Эту же дату и место представления указывает А. И. Вольф в «Хронике петербургских театров» (стр. 158). В Полном собрании сочинений Островского под ред. М. И. Писарева (СПб., изд-во «Просвещение», т. I, стр. 499) и в Полном собрании сочинений (I, 407) дана та же дата, но неверно указано, что спектакль состоялся в Александринском театре. В «Летописи» дана другая дата первого представления с ссылкой на «Ежегодник императорских театров 1902—1903» (стр. 97). В «Ежегоднике» помещен обзор сезона 1902/03 г., где по поводу возобновления комедии «Не в свои сани не садись» упоминается ее первое представление: «Не в свои сани не садись» была представлена в 1-й раз на Александринском театре 9 февраля 1853 года. Это был, так сказать, первый дебют Островского перед петербургской публикой; хотя несколько ранее, 16 января того же 1853 года, в бенефис Бурдина в Театре-цирке игрались его сцены «Утро молодого человека». Обе даты, приведенные в этом отрывке, неверны, тем не менее 16 января 1853 г. вошло в «Летопись» как дата первого представления сцены «Утро молодого человека». Очевидно, в связи с этим в Собрании сочинений Островского (т. I, М., 1959, стр. 395—396) неверно указано, что эта пьеса представлена 16 января 1853 г. в Театре-цирке, а 12 февраля в Александринском театре. Как выясняется на основании афиш и книги сборов, 16 января в Театре-цирке и 12 февраля в Александринском театре спектаклей русской драматической труппы вообще не было.

² Роль Дуни исполнялась впервые, так как до этого времени ее сцена была запрещена цензурой.

³ Правильность этой даты подтверждает ведомость сборов Малого театра за сезон 1857/58 г. (ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 3099, л. 36). Между тем в Полном собрании сочинений Островского (I, 402) и в Собрании сочинений в 10 томах (т. 1, М., 1959, стр. 385) указано, что первое представление в Москве «Картины семейного счастья» состоялось 18 января 1856 г. В Полном собрании сочинений Островского под ред. М. И. Писарева (т. I, стр. 477) также было указано, что эта пьеса впервые представлена на сцене Малого театра в 1856 г. Неверная дата первого представления в Москве «Картины семейного счастья» взята из составленного Черневским рукописного перечня пьес Островского, представленных труппой Малого театра. В другой рукописи Черневского, содержащей подневный репертуар Малого театра с 1854 по 1862 г., правильно указана дата первого представления «Картины семейного счастья» — 2 декабря 1857 г., а также перечислены пьесы, исполненные 18 января 1856 г. В Малом театре в этот день была представлена комедия в 5 действиях «Испанский дворянин», комедия в 1 действии «Фальшивая тревога» и водевиль в 1 действии «Архивариус». Состав спектакля 18 января 1856 г. подтверждает ведомость сборов Малого театра за сезон 1855/56 г. (ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 3001, л. 26 об.).

⁴ Представление комедии было впервые объявлено 20 декабря 1857 г., о «по запрещению» отменено.

⁵ Спектакль 1 марта 1881 г. состоялся. Черневский в своей записи о нем указывает, что известие об убийстве Александра II было получено в конце спектакля.

⁶ В Полном собрании сочинений Островского (VIII, 389) спектакль неверно отнесен к 1881 г., но в т. XVI, стр. 274 и 397 эта дата указана правильно.

ОСТРОВСКИЙ НА ПУТИ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ РУКОВОДСТВУ МОСКОВСКИМИ ТЕАТРАМИ

Статья А. И. Ревякина

1

Демократическая обличительная драматургия Островского, как правило, не пользовалась симпатиями дирекции императорских театров и правящих самодержавно-бюрократических кругов. И этого от драматурга не скрывали.

Объясняя препятствия, с которыми встречались пьесы Островского при их прохождении на сцену, Ф. А. Бурдин, артист Александринского театра, 10 июля 1866 г. «с большим огорчением» сообщал драматургу, что «высшие сферы не благоволят» к его произведениям¹.

Даже А. Н. Верстовский в свое директорство говаривал, что русская сцена «провоняла от полушубков Островского»².

Но особенно тяжело драматургу приходилось в пору власти графа А. В. Адлерберга, министра императорского двора (1870—1881), и его ставленника, барона К. К. Кистера, директора императорских театров (1875—1881). Оба они, пренебрежительно относясь к отечественному искусству, к серьезному репертуару, ориентировались на западноевропейскую развлекательную драматургию и насаждали оперетту.

Вспоминая в 1884 г. нестерпимый деспотизм Кистера, Островский в «Автобиографической заметке» писал: «Барон Кистер цинически относился к русскому искусству». С переходом управления театров в его руки «стало сбываться с буквальной точностью все, что я предсказывал. Поруганное русское искусство постепенно замирало в императорских театрах, а частные театры систематически убивались. Положение драматических писателей стало невыносимым; для русского драматического искусства настало «лихолетье». Я теперь удивляюсь, как мы перенесли это время, как не бросили писать» (XII, 249).

Тогда драматург, махнув рукой на императорские театры, деятельно хлопотал о разрешении Обществу драматических писателей, а потом и ему лично частного театра.

«При Кистере, — пишет он, — мне легко было оставить императорский театр; мне даже следовало его оставить: тогда гнали со сцены русское искусство, — а коли гонят, так уходи и отряхай прах от ног!» (XII, 251).

В 1881 г. затянувшееся владычество Адлерберга — Кистера кончилось. В августе Адлерберга сменил граф И. И. Воронцов-Дашков; в начале сентября того же года вместо Кистера назначили И. А. Всеволожского. В связи с этими переменами в Управлении казенными театрами для прогрессивных деятелей драматического и сценического искусства появились надежды на улучшение театрально-драматического дела.

Вскоре после назначения Воронцова-Дашкова, 29 августа, Островский пишет Бурдину: «Теперь события по театральному ведомству пойдут быстро» (XVI, 24).

8 сентября того же года, после приема у Всеволожского, Бурдин, полный радостных надежд, извещал Островского: «Он обещал отлично ставить русские пьесы и хотел просить министра увеличить для этого суммы на расходы. Он желает иметь только один русский театр, в котором бы были

ОСТРОВСКИЙ

Фотография, 1860-е гг.

Центральный театральный музей,

Москва



соединены лучшие силы, и чтобы этот театр давал тон другим театрам <...> он надеется сделать много»³.

Приход нового министра и директора императорских театров ознаменовался созданием Комиссии по составлению проекта Положения об управлении императорскими театрами. Это еще более укрепило надежды Островского на наступление благоприятного времени для осуществления его давнишних намерений в области сценического искусства. Ратую о состоянии театрально-драматического дела, он с 1869 г. слал в дирекцию императорских театров записки с конкретными предложениями об его улучшении: «Проект «Правил о премиях» дирекции императорских театров за драматические произведения», «Записка по поводу проекта «Правил о премиях» и другие. Но все эти записки клались под сукно.

На четвертой неделе октября 1881 г. драматург выехал в Петербург. Главная цель этой поездки — хлопотать о разрешении ему частного театра, а попутная — изложение в соответствующих кругах «театрального дела в России во всех отношениях и во всех подробностях» (XVI, 20). Драматург задумал подать новому министру императорского двора записку «О нуждах императорского театра».

Сразу же по приезде в Петербург Александр Николаевич был приглашен для участия в работе уже упомянутой Комиссии, а 29 октября посетил Воронцова-Дашкова, который принял его «обворожительно» и высказал пожелание об активном участии драматурга в Комиссии⁴.

Островский вспоминает: «Я был очень лестным письмом приглашен к участию в Комиссии <...> Назначение меня в Комиссию было для меня несомненным счастьем; я знал, что подобный случай не повторится, и

спешил как можно яснее и убедительнее передать весь запас своих знаний» (XII, 248—249).

Став членом Комиссии, Александр Николаевич покинул мысль о подаче «записки» министру императорского двора. Он «считал уже не деликатным забегать вперед с своим единоличным мнением и решился все, изложенное в записке, проводить в Комиссии» (XII, 248).

2

Островский работал в Комиссии, имея в виду ее скорые и эффективные результаты, со страстным увлечением.

«Я всю зиму, — пишет он, — работал и день и ночь: делал выборки из своей записки <об императорском театре. — А. Р.> для докладов, готовился к каждому заседанию. Я главным образом заботился о школе, потому что без школы нет артистов, а без артистов нет и театра. Потом моей заботой были авторы: у меня было очень обстоятельно выработанное предложение о мерах, служащих к улучшению репертуара императорских театров, — мерах неоспоримо действительных; а именно, я думал подействовать благотворительно на репертуар посредством увеличения поспектакльной платы авторам и разумно, целесообразно устроенного Комитета» (XII, 249).

Работа Комиссии началась 20 октября 1881 г.

Островский, посещая ее заседания со 2 ноября (пятое заседание), присутствовал затем на них — 5, 9, 13, 18, 28 ноября; 3, 5, 9, 16, 18, 22 декабря 1881 г.; 5, 9, 13, 17, 21, 27, 30 января; 20, 26 февраля; 3, 8, 11, 15 марта 1882 г.

Глубокие знания Островским театрально-драматического дела, его широкая ориентировка во всех обсуждаемых вопросах, доказательность выступлений, авторитет первостепенного драматического писателя сразу сделали его центральной фигурой Комиссии.

Уже в первое присутствие в связи с обсуждением вопроса об авторском вознаграждении драматург заявил, что, «в видах его разъяснения» он «представит записку в одно из следующих заседаний». В протоколе шестом 5 ноября записано: «Член А. Н. Островский представил на обсуждение Комиссии особую записку, в которой разобрал параграфы Положения 13 ноября 1827 г. в отношении их сообразности с современными требованиями и указал взгляды, установившиеся на этот предмет в западных европейских законодательствах»⁵.

Александр Николаевич доказывал в своей записке устарелость Положения 1827 г. и крайнюю недостаточность вознаграждения за драматические произведения. Сравнивая положение западноевропейских и русских драматургов, он говорил, что французские и итальянские писатели, кроме разных льгот (премий, даровых билетов), получают за четырех- и пятиактные пьесы 10% с полного сбора всех театров страны, а русские только $4\frac{4}{9}\%$ и лишь с двух театров, петербургского и московского (XII, 326).

6 ноября И. Ф. Горбунов извещал М. В. Островскую, что чтение записки произвело на членов Комиссии «сильное впечатление»⁶.

13 ноября продолжалось обсуждение проекта Устава Театрально-литературного комитета, начатое до включения Островского в работу Комиссии.

По проекту А. А. Потехина предполагался такой состав комитета из 12 членов: двух представителей дирекции, четырех актеров и шести литераторов (драматургов и рецензентов). Однако Александр Николаевич счел своею обязанностью указать, что, по его мнению, «проектируемый

А. ОСТРОВСКИЙ
СОЧИНЕНИЯ, ТОМ ПЕРВЫЙ
С.-Петербург, 1859 г.
с дарственной надписью:
«Владимиру Ивановичу
Родиславскому от автора»

СОЧИНЕНИЯ

А. ОСТРОВСКОГО.

*Владимиру Ивановичу
Родиславскому
от автора.*

ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

ИЗДАНИЕ ТРАФА Т. А. КУНДЛЕВА-ВЕЛСОПОРСКОГО.

С. ПЕТЕРБУРГЪ.

ВЪ ТИПОГРАФИИ РОДИНА И КОМП., ВЪ ТОРГОВОЙ, 17.

1859.

состав означенного комитета предначертан на основании чисто теоретических соображений». Оспаривая проект Потехина, он утверждал: «Распределение по рубрикам писателей, которых предложено пригласить к участию в трудах Комитета, не имеет за собой прочной опоры в действительности и не есть вывод из настоящего состава и особенностей интеллигентных сил, действующих в настоящее время в русской литературе, на беллетристов, драматургов и критиков, но в действительности такого обособления различных отраслей литературы не существует: многие беллетристы пишут драмы и почти все драматурги пишут романы или повести, а критиков, разумеется по профессии, эстетических уже с давних пор и совсем нет у нас. Комитету для исполнения своей задачи должно иметь в своем составе известное число лиц, которые по справедливости могут считаться лучшими представителями изящного вкуса. Этому требованию совершенно отвечают: представители изящной литературы — писатели, наиболее известные художественностью своих произведений»⁷. К сему Островский присовокупил, что если остается без изменения вышеуказанный параграф 5 проекта Устава, то по утверждении его и введении в действие на первых же порах придется встретиться с необходимостью его нарушения.

Доводы драматурга были столь убедительными, что Комиссия пришла к необходимости изменить 5-й параграф проекта Устава Театрально-литературного комитета «согласно мнения А. Н. Островского».

27 января на 25-м заседании Комиссии Александр Николаевич читал свою записку о «состоянии драматического искусства в России, о причинах его оскудения и о необходимости специального театрального образования для актера».

28 февраля на 28-м заседании Комиссии Островский отстаивал мысль о восстановлении закрытых драматических классов в императорских театральных школах и читался проект курсов подготовительной школы для драматической сцены. Руководствуясь тем, что «техническая подготовка артиста состоит во всестороннем развитии жеста и произношения и что жест и произношение должны быть: 1) правильными, 2) выразительными и 3) характерными (естественными), то и курсов в приготовительных школах должно быть три,— Александр Николаевич представил программу преподавания по трем курсам».

Соглашаясь с Островским, члены Комиссии определили: «Записку А. Н. Островского и предложенную им программу иметь в виду при составлении проекта Положения об императорском театральном училище, копию же с Записки и программы представить министру императорского двора»⁸.

Выполняя решение Комиссии, Всеволожский представил материалы Островского министру, чтобы в случае их одобрения они могли войти в проект «Положения о С.-Петербургском театральном училище».

По делам Комиссии Островский провел в Петербурге с небольшими перерывами пять месяцев. При этом, как он сам вспоминает, «кроме своего кабинета и Комиссии, не видал ничего; сознание, что я работаю для общего дела, для будущности русского театра, которому я посвятил всю свою жизнь, не позволяло мне жалеть себя <...> я работал до изнеможения» (XII, 249).

Активное участие Александра Николаевича в деятельности Комиссии отчетливо сказалось и на ее выводах.

22 апреля 1882 г. председатель Комиссии подал министру императорского двора рапорт, в котором цель императорских театров формулировалась явно в духе Островского: «Способствовать поддержанию и развитию *национального* сценического искусства, имея в виду его благотворное влияние на эстетический вкус и самосознание общества».

В этом рапорте выражались самые заветные мысли Александра Николаевича о том, что императорские театры, чуждые коммерческим целям, должны стать «во всех отношениях образцовыми».

Особо подчеркивалась в выводах Комиссии необходимость внимания к национальному театру. В связи с этим Комиссия, подтверждая соображения Островского, нашла: «а) вполне неудовлетворительный состав репертуара с преобладанием пьес переводных и переделок в ущерб оригинальных и классических; б) небрежность и неряшливость постановки пьес в костюмном, декоративном и вообще в художественном отношении; в) неправильное распределение и применение артистических сил; г) отсутствие строгой регламентации прав и обязанностей режиссерского управления и артистов; д) скудное вознаграждение авторов при неправильном и не вполне беспристрастном к ним отношении; е) неправильное распределение артистических сил и крайне неравномерное и пристрастное их вознаграждение».

По отношению к составу труппы, особенно драматической, в рапорте отмечалось: «а) избыток количественный при крайнем недостатке качественном; б) отсутствие всякой системы и совершенная случайность при пополнении труппы, вследствие этого избыток персонала на одно амплуа и совершенное отсутствие лиц на другое; в) отсутствие уважения, любви к искусству и иногда даже и всяких к нему способностей, вследствие чего неряшливое исполнение ролей, совершенное равнодушие к ансамблю и вообще к успеху дела; г) развращающее влияние системы вознаграждения поспешно-платою и бенефисами; д) постановка пьес на скорую руку, незнание ролей, а вследствие этого малый успех и даже полное падение пьес; е) совершенная невозможность при таком порядке дела молодому

таланту выдвинуться и развиваться, а установившемуся сохранить свою артистическую самостоятельность, спокойно совершенствоваться и по мере сил своих служить делу».

Считая необходимым расширение прав директора, Комиссия пришла к заключению, что ее помощником по хозяйственной части должен быть управляющий конторой, а по художественной — известные драматические писатели (по драматической труппе) и музыканты-композиторы (в опере).

Председатель Комиссии доводил до сведения министра, что для устранения недостатков театрального дела Комиссия выработала проекты уставов театрально-литературного и оперного комитетов, положение об авторском гонораре, положение о внутреннем управлении театрами, куда вошли режиссерское управление, права и обязанности артистов, состав и вознаграждение трупп и оркестров драматического, оперного и балетного, а также соображения об устройстве театрального училища⁹.

Во всех этих проектах были использованы идеи, давно выношенные Островским.

Выводы и предложения Комиссии знаменовали победу Островского, полное признание всего того, что он начиная с 1869 г. так безуспешно предлагал дирекции императорских театров в своих записках.

3

Комиссия приняла много решений, способных эффективно улучшить состояние императорских театров и всего сценического искусства страны.

Но оказалось, что эти решения, санкционированные министром в качестве опыта на три года, дирекция исполнять не собиралась.

Победа Островского была принципиальной, моральной, зафиксированной в постановлениях, из которых почти все, кроме решения о вознаграждениях драматических писателей, были немедленно сданы в архив.

Островский начинал чувствовать нелепость своего положения уже в процессе работы Комиссии:

«Я сеял доброе семя, но «ночью пришел враг мой и посеял между пшеницею плевелы». Мои доклады слушались, принимались единогласно, но уже было заметно, что ходу им не дадут. И действительно, еще Комиссия далеко не кончила своих заседаний, а оказалось, что судьба русского театра уж решена<...> Так и кончилась Комиссия, и я уехал из Петербурга с поздним и горьким сознанием, что все мои труды для театра и целых полгода жизни пропали даром, что никаких благоприятных обстоятельств для русского искусства не было, что учрежденная с благою целью Комиссия была в действительности обманом надежд и ожиданий, что слушать меня в Комиссии вовсе не желали» (XII, 249—250).

Но драматургу готовилось еще большее огорчение. В марте 1882 г. по настоянию Всеволожского¹⁰ начальником трупп петербургской и московской был назначен А. А. Потехин.

Островский встретил это совершенно неожиданное назначение с нескрываемым возмущением (XVI, 35). Он считал Потехина не компетентным в сценическом искусстве, проводящим ложные, даже вредные взгляды, например, о том, что «любители лучше ученых актеров» (XVI, 167). По его мнению, Потехин не имел никакого права на занятие этой слишком ответственной должности. Александр Николаевич в середине апреля 1885 г. прямо писал ему: «В управление сценическим искусством в двух столичных императорских театрах, которые должны служить образцами для всех театров России, ты вступил совершенно неподготовленный, не зная этого искусства ни теоретически, ни практически» (XVI, 167).

Назначение Потехина имело явно семейственно-протекционный характер. Дело в том, что П. В. Погожев, управляющий Конторой императорских театров в Петербурге, являлся племянником Потехина, а Г. П. Кондратьев — главный режиссер русской оперы в Петербурге, был женат на родной сестре Потехина.

Ко всему тому, П. В. Погожев — близкий родственник секретаря министра. Именно тот устроил Погожеву, чуждого театру, военного, в дирекцию императорских театров. Так при Всеволожском образовалось семейное управление русскими театрами.

Очень скоро в новом директоре разочаровался и Бурдин. 27 марта 1882 г. в письме к Островскому, подчеркивая лживость Всеволожского, он обвинял его в том, что он «всем все обещает и ничего не исполняет»¹¹.

После назначения Потехина начальником репертуара императорских театров надежды Островского на коренные улучшения театрально-драматического дела рухнули окончательно.

Но, не оправдав его мечтаний о скорых и серьезных преобразованиях в состоянии императорских театров, Комиссия все же содействовала улучшению материального положения драматургов, отменила систему бенефисов и перспективную плату артистов, заменив ее более совершенной.

21 марта 1882 г. было утверждено первое положение об авторском гонораре за драматические произведения, поступающие на театральную сцену. Правда, его реализация была обставлена такими бюрократическими проволочками, что Островский почти через 9 месяцев, 10 декабря, писал Бурдину: «Волнения, причиняемые мне неизвестностью об материальном обеспечении моем и моего семейства доходят до угрожающих размеров <...> С моими ли силами перенести это?» (XVI, 60).

В результате настоятельных требований Островского, выраженных в письмах к Всеволожскому (XVI, 46—48, 58—59), Потехину (XVI, 53) и П. М. Пчельникову (XVI, 55—58), после длительной бюрократической волокиты, изматывавшей нервы, 18 января 1883 г. с ним заключили индивидуальное условие. По этому условию Александр Николаевич стал получать за все пьесы, сочиненные до 1882 г., более высокие гонорары: за оригинальные по 2% с валового сбора за каждый акт, а за переведенные по 1%¹².

При этом автор не обязывался чинить препятствий в постановке этих же пьес частными театрами. Подобные договоры дирекция заключила и с некоторыми другими драматургами.

Но ущемление интересов Островского продолжалось и после заключения с ним нового условия. Договор о повышении оплаты старых пьес заключили, но пьес не возобновляли, а если и возобновляли, то на очень короткие сроки и по-прежнему в весьма небрежных постановках. Без должного внимания относились и к новым пьесам драматурга.

15 декабря 1883 г. Островский выехал в Петербург для устройства пьесы «Без вины виноватые» и решительных переговоров с дирекцией императорских театров.

В самом начале своего директорства Всеволожский заигрывал с Островским, писал ему ласковые письма, даже советовался с ним. Но вскоре между ними начала проявляться взаимная отчужденность, перешедшая в ненависть. Всеволожскому импонировали такие подхалимы и интриганы, как П. М. Пчельников.

Сразу же после беседы с драматургом, 16 декабря, директор императорских театров сообщил Пчельникову в Москву: «Островский приехал сюда, чтобы наговорить кислых слов дирекции за то, что его пьес не играют достаточно. Я на его кислотности отвечал такими же кислотостями»¹³.

По крайней доверчивости Островский не понимал еще всей враждебности к себе Всеволожского. Но он сделал из беседы с ним правильный

А. ОСТРОВСКИЙ и Н. СОЛОВЬЕВ.
ДРАМАТИЧЕСКИЕ
СОЧИНЕНИЯ,

С.-Петербург, 1881

с дарственной надписью

«Надежде Михайловне Медведевой—
А. Островский, от авт(ора),
26 февраля 1881 г.»

Центральный театальный музей,
Москва

Надежда Михайловна

Медведева

А. Островский

*26 февраля
1881*

ДРАМАТИЧЕСКИЯ *сочинения*

СОЧИНЕНИЯ

А. Островского и Н. Соловьёва



С.-ПЕТЕРБУРГЪ

ИЗДАНИЕ КНИЖНАГО МАГАЗИНА „НОВАГО ВРЕМЕНИ“

1881

вывод: добиваться улучшения всего театрального дела и своего материального положения помимо дирекции императорских театров, в обход ее.

К этому представились и конкретные возможности. 17 декабря, на следующий день после свидания с Всеволожским, Александр Николаевич сообщил жене: «Директору я высказал все, что было на душе, и сказал ему, что желаю иметь верное обеспечение. Он, видимо, сознает, что против меня поступили несправедливо, — это хоть тем хорошо, что он не будет мешать мне в моих хлопотах. А хлопотать я буду не через него, а гораздо прямее и принимаюсь за это сегодня же. Весьма важно то, что брат мне сочувствует и обещает поддержку. Я не уеду из Петербурга, пока не устрою чего-нибудь прочного для себя».

В этот день, т. е. 17 декабря, М. Н. Островский познакомил драматурга с Н. С. Петровым, главным контролером министерства, пользовавшимся безусловным доверием министра и имевшим большое влияние на дирекцию императорских театров.

Встреча Александра Николаевича с Петровым, человеком мыслящим, увлекающимся литературой, склонным к либерализму, стала поворотной вехой в судьбе драматурга, в его взаимоотношениях с императорскими театрами.

Будучи большим поклонником творчества Тургенева, Петров приготовил после его кончины речь — «Типы Тургенева и их жизненность». Эта речь заключалась следующими словами:

«Дай бог, чтобы каждый из нас был Лаврецким по гуманности, Рудиним по горячности стремлений, Базаровым по стойкости в своих убеждениях,

и потомство благодаря нам будет всегда чтить память «великого учителя» И. С. Тургенева»¹⁴.

У главного контролера императорских театров и ведущего драматурга страны нашлись точки соприкосновения, и их беседы начались для обоих с удовольствием и пользой.

Александр Николаевич разъяснял Петрову неотложную необходимость театральных реформ, в частности, усиления внимания к оригинальному, реально-бытовому репертуару, важность создания театральной школы с драматическими классами, неотложность выделения московских театров в самостоятельное управление. Все это выслушивалось с вниманием и одобрением.

18 декабря 1883 г. драматург сообщал жене, что он с Петровым, посетившим Михаила Николаевича, «проговорил весь вечер». И добавлял: «Будь покойна, положение мое улучшится и заслуги мои будут признаны».

Сочувственное отношение Петрова к замыслам Александра Николаевича многократно подтверждается и письмами М. Н. Островского к брату. 21 января 1884 г. он извещал брата: «...лица, принимающие в тебе участие <т. е. прежде всего Петров.— А. Р.>, усиленно о тебе хлопочут»¹⁵.

Официальным признанием заслуг Островского в драматургии и театре явилось пожалованная ему 28 января 1884 г. пенсия.

Искренняя благожелательность Петрова к Островскому сказалась и в том, что 29 января он послал драматургу телеграмму: «Сердечно поздравляю с монаршею милостью. Вчера пожалована вам за заслуги, оказанные русскому драматическому театру, пожизненная пенсия по три тысячи рублей в год»¹⁶.

Петров содействовал Островскому не только в получении пенсии. 29 января М. Н. Островский извещал брата: «Вопрос о школе можно считать решенным, но осуществление соединенных с этим вопросом предположений отложено до осени. Я надеюсь, что руководство школой будет предоставлено тебе».

Начавшиеся в декабре 1883 г. переговоры Островского с Петровым были продолжены в марте 1884 г. 8 марта Александр Николаевич уведомлял Марию Васильевну: «Был вчера и у Петрова, разговор был большой <...> пока скажу, что все хорошо и что надо благодарить бога». 23 марта он пишет ей же: «Вчера я был у Петрова, а сегодня он у нас обедает».

Воздействуя на Петрова, увлекая его своими идеями, Островский пересылает ему в конце марта «Замечания на проект «Правил о премиях» дирекции императорских театров за драматические произведения», в апреле—«Проект правил» и «Записку о премиях», в августе—«О причинах упадка драматического театра в Москве» (XII, 130, 188, 198).

Важно отметить, что М. Н. Островский, поддерживая брата, стремился повлиять на Петрова, высказывал при удобном случае свои положительные суждения о записках Александра Николаевича. 25 марта 1884 г., посылая Петрову замечания на проект о премиях, он писал ему: «Очень интересно было бы для меня знать, до какой степени согласны будете с высказываемыми братом замечаниями <...> при беглом чтении <...> мне они показались весьма дельными»¹⁷.

Переговоры с влиятельным контролером министерства императорского двора привели Островского к сомнениям в правильности им ранее избранного пути—полного разрыва с императорскими театрами и борьбы за создание частного театра под его руководством.

Драматург заколебался. Эти колебания понятны.

В условиях начавшегося после ликвидации театральной монополии авантюристического ажиотажа и бешеной конкуренции театральных дельцов перспектива создания образцового частного театра оказалась почти безнадежной.

«В такое время, — писал Островский, — начинать солидное предприятие, акционерное или на паях, было неразумно: нельзя соперничать с людьми, которым терять нечего. Пока бойкий аферист еще находит возможность на известном деле задолжать без отдачи более 400 т. рублей в один год, солидные люди не должны браться за это дело» (XII, 250).

Да, императорский театр принес драматургу много горя. Но при этом он был и колыбелью его таланта. С ним связано было «столько светлых, отрадных воспоминаний». С пожалованием пенсии с ним началась и новая связь. Поэтому Островскому показалось неблагодарным покидать императорский театр: «...лишив его своих пьес, уже написанных и будущих, я, — рассуждал драматург, — кроме материального ущерба театру, произвел бы скандальные разговоры и огласки...» (XII, 251).

А кроме всего, именно императорские театры, выведенные на верную дорогу, по своим огромным материальным средствам, по своему положению, могли бы стать подлинно образцовыми, направляющими все развитие драматического и сценического искусства отечества. И Островский, уверенный в своих знаниях театрально-драматического дела, увлекаемый патриотическим желанием вывести императорские театры из кризиса и превратить их в показательные, решил идти на службу в их управление. «Я задумал, — пишет он, — предложить свои услуги императорскому театру, т. е. поступить туда на службу» (XII, 252).

Драматурга пугала перспектива стать чиновником, он понимал, что «впереди — страдания. Но что ж делать? Мне не суждено доживать век покойно» (XII, 252).

Островскому было ясно, что служба в императорских театрах сулит ему трудности и огорчения.

«Но признают ли, — спрашивал он себя, — что все, что я считаю необходимым для императорских театров, действительно нужно, или упорно желают остаться при нынешних порядках, пока дойдет до самого нельзя, — вот вопрос, который меня мучит и сушит мой мозг» (XII, 258). «Я должен решиться, — писал он в «Автобиографической заметке», — мне ждать некогда, мне уж седьмой десяток, да я и измучился и долее оставаться хладнокровным зрителем театрального безобразия не могу» (XII, 258).

Утверждаясь в мыслях о службе в императорских театрах ради их преобразования, он опирался и на следующий довод: «Я могу вместе с тем оставаться председателем Общества драматических писателей; значит, к писателям и частным театрам я буду в прежних отношениях, и, следовательно, не принося никому вреда, я могу принести много пользы» (XII, 252).

5

После принятия окончательного решения — идти на службу в императорский театр — перед Островским встала и еще более сложная задача — добиться приглашения на службу. Ведь его взгляды на коренные реформы сценического дела не разделялись дирекцией императорских театров, высшими правящими бюрократическими сферами.

Но этому помогла начавшаяся связь с Петровым, авторитетно поддерживавшаяся М. Н. Островским.

В октябре 1884 г. переговоры Островского и Петрова из области принципиально-теоретической перешли в стадию решения конкретного участия драматурга в руководстве московскими императорскими театрами. 26 ок-



ОБОРОТ ФОТОГРАФИИ Н. М. МЕДВЕДЕВОЙ

с дарственной надписью: «Талантливой, любимой мною хорошей женщине Марии Николаевне Ермоловой от Н. Медведовой, 1891 года, 26 февраля»

Дом-музей А. Н. Островского, Щелыково

тября Александр Николаевич уведомлял жену: «...мои дела по театру так хороши, как я даже и не ожидал. И это не слова, а дело, к которому я скоро приступлю»¹⁸. Через четыре дня, 30 октября, он добавлял: «...я поступаю на службу в Министерство двора, и скоро ты меня увидишь в мундире».

Что же все-таки предлагали Островскому?

Этой стороны дела он касается в письме к Марии Васильевне 2 ноября: «Я тебе могу только вот что: все настоящие порядки и все управление утверждены было министром на 2 года <т. е. после работы Комиссии 1881—1882 гг.— А. Р.>, в виде опыта. Опыт показал, что все порядки нехороши и убыточны (дефициту 2 $\frac{1}{2}$ миллиона в год); поэтому надо их изменить, и всего лучше возвратиться к старому, причем поручить¹⁹ эти дела в



Н. М. МЕДВЕДЕВА

Фотография, 1891 г.

с дарственной надписью М. Н. Ермоловой

Дом-музей А. Н. Островского, Щелыково

Москве людям опытным и знающим и любящим театр <...> будет все, что мы, т. е. я и высшее начальство, признаем нужным и полезным».

Перепополненный радостью близкого осуществления своей мечты, Александр Николаевич 4 ноября пишет Марии Васильевне: «Сколько я страданий перенес о театре. Я пять лет только о нем думаю, и чуть с ума не сошел: писал записки о частном театре, писал проекты для императорского театра, заседал в Комиссии, исписал горы бумаги; и все-таки меня никто не слушал, искусство падало да падало, тратились даром миллионы, и театр уходил от меня все дальше и дальше. И вдруг у меня театр, мой театр, совсем мой, и я в нем полный хозяин, ни от кого независимый, кроме министра, разумеется».

Безудержно довольный, снова писал он через четыре дня, 8 ноября, жене: «Я никогда во всю свою жизнь не был так счастлив, как теперь...».

Занимаясь в первые годы владения Щелыковым (с 1868 г.) хозяйственными делами, Островский получил к ним отвращение. Поэтому он не желал ими заниматься и в театре. Кроме того, драматург не имел необходимого чина для занятия должности директора. Ввиду этого между ним и Петровым была достигнута договоренность, что заведовать всей административно-хозяйственной частью московских театров будет специальное лицо, рекомендуемое Островским. Таким человеком Александр Николаевич назвал А. А. Майкова. Драматург многие годы работал с ним в Комитете общества русских драматических писателей и оперных композиторов.

Если Островский мог вполне доверять А. А. Майкову, на редкость честному человеку, хозяйственную часть, то для Майкова Островский являлся безусловным художественным авторитетом. Они великолепно дополняли друг друга. И поэтому Александр Николаевич с полным правом писал 22 августа 1881 г. Бурдину, что «это alter-ego *, мы с ним два тела — одна душа» (XVI, 191).

В ответ на рекомендацию Островским Майкова и сообщение о согласии того «показать на деле свое усердие и патриотизм» (XVI, 129) Петров 18 декабря писал драматургу: «Сохраняя прежний взгляд на пользу обособления московского театрального управления, министр с благодарностью отнесся к вашему содействию в трудном деле выбора подходящего лица»¹⁹.

Воодушевленный письмом Петрова, Александр Николаевич начал деятельно готовиться к обязанностям художественного руководителя московских театров.

В 1884 г., кроме уже упомянутых работ, им были написаны: «Автобиографическая заметка» и «Ученические спектакли в императорском театре в Москве».

Островский полагал, что после ноябрьских его переговоров с Петровым дело обособления московских театров должно немедленно вступать в стадию практического осуществления. И поэтому, зная, что Петров бывает у брата по четвергам, нетерпеливо спрашивал у последнего о состоянии его кровно интересующего дела. Но Михаил Николаевич ничего утешительного сообщить не мог: с реформами театра не торопились, их не хотели.

Отражая эти настроения, Всеволожский 5 апреля 1885 г. писал неустанному лицу: «Что же касается московской драматической труппы — на подобие того, что существует в Петербурге, то мне кажется, что министр вообще этого не желает»²⁰.

В лучшем случае желали обойтись полумерами, паллиативами.

В январе 1885 г. начался сезон ежедневных балов при дворе и в высшем обществе, и Воронцову-Дашкову, по предположению М. Н. Островского, было «очевидно, не до того, чтобы сосредоточить внимание на делах театра»²¹. К тому же, министр, прежде чем окончательно остановиться на Майкове как директоре московских театров, «хотел осведомиться об нем через своих знакомых».

Сообщая обо всем этом Александру Николаевичу 8 января 1865 г., М. Н. Островский заметил, что его приезд в Петербург «был бы не лишним». И 13 января драматург прибыл в Петербург.

Решительность его разговоров с Петровым подтверждает уведомление им Бурдина 9 января: «В Петербург я приехал не гулять, я уж теперь не удовлетворюсь одними обещаниями и не выеду отсюда, не добившись каких-нибудь определенных результатов по своему ходатайству. Я поставил вопрос категорически, и через два дня дело решится так или иначе» (XVI, 143).

* второе я (лат.).

Но ожидания Островского снова не оправдались, и он уехал из Петербурга 26 января, не добившись ничего определенного. Министр задерживал свое окончательное распоряжение (XVI, 144).

На Воронцова-Дашкова оказывали влияние две совершенно противоположные, взаимоисключающие силы: Всеволожский и его клика отстаивали сохранение существующего положения, а Петров выступал с проектом отделения московских театров в самостоятельное управление.

Ввиду этого совершалась самая настоящая проволочка, но под разными благовидными предложениями: ожидание закрытия театрального сезона, «дабы в середине его смуты не произвести», отъезд из Петербурга Всеволожского²² и т. д.

Все это время Александр Николаевич, нервничая, волнуясь, пытается узнать что-либо о продвижении вопроса отделения московских театров через своего брата, а последний, как мог, успокаивал его, советовал терпеливо ждать желанного решения.

До крайности беспокоенный длительной неопределенностью состояния общего вопроса об отделении московских театров и своего конкретного участия в их управлении, Александр Николаевич шлет 20 февраля 1885 г. Петрову письмо, в котором спрашивает о его предположениях на свой счет и добавляет: «Если обособление Московского театра, принятое уже, как я мог убедиться из ваших слов, в принципе, состоится в непродолжительном времени и если выбор министра остановится на Майкове, то отношения мои к нему по управлению театрами должны быть намечены заранее, так как он без меня в этом деле не решится ступить ни шагу из опасения взять задачу не по силам. Майков человек честный, в высшей степени благомыслящий и хороший хозяин, но и только, — художественная часть театрального дела ему не знакома, в этом он совершенно полагается на меня и слепо мне верит. Поэтому не найдете ли вы нужным, чтобы я приехал в Петербург для предварительных объяснений. Я буду свободен на пятой неделе поста и на Фоминой» (XVI, 145—146).

Но Петров задерживался с вызовом драматурга в Петербург, считая его преждевременным, и Александр Николаевич, находясь в «постоянной тревоге» и в «неописуемом волнении» за участь «родного театра» (XVI, 145), снова и снова спрашивал о состоянии дела у брата.

В начале апреля драматург шлет Михаилу Николаевичу подробную хронику безобразий, творящихся в московских театрах (XVI, 151—159). Думается, что это делалось с уверенностью на передачу содержания письма, а может быть, и самого письма Петрову.

В ожидании вызова в Петербург Александр Николаевич откладывал отъезд в Щелыково.

10 мая Михаил Николаевич, извещая драматурга о результатах разговора с Петровым, происшедшего в тот же день, писал: «По возвращении Всеволожского, которое должно последовать на днях, будет приступлено к соображениям об отделении Московского театра. Отделение это произойдет, по всей вероятности, в течение июня месяца. Во главе театра, как было условлено, будет поставлен Майков. Относительно твоего участия в делах театра будет непременно изыскана такая комбинация, при которой ты мог бы посвятить театру свои силы и знания...».

По настоянию брата Александр Николаевич выехал в Щелыково 13 мая, но полный сомнений и тревог, с трепетным ожиданием конца июня.

Его смятение усиливало и то, что Погожев, начальник репертуарной части московских театров, закрывая сезон, объявил артистам, что «были какие-то интриги и фантазии, но что им дан отпор и все останется по-прежнему и т. п.»²³

Несмотря на успокоительные заверения брата, драматург жил в Щелыкове как на иголках, каждый день ожидая срочного вызова в Петербург.

Явно многозначительно сообщал он 29 мая В. Ф. Ватсону: «Сегодня опять воротилась ко мне надежда дожить до июля; мне надо до него дожить, я его жду с сентября прошлого года» (XVI, 174). 9 июня он уведомляет П. А. Стрепетову: «Я никуда не поеду из деревни, разве только в июле придется съездить в Петербург и Москву по театральным делам» (XVI, 176).

Никакого вызова Островский не получил, но жил все время театром и работал только для него.

«Летом, больной, я, — сообщал он 5 декабря 1885 г. А. Д. Мысовской, — исписал целые стопы бумаги» (XVI, 219). В это лето он «привел в порядок все свои многолетние работы по театру, составил новый проект дешевой школы, обделал до последней детали проекты об артистах, о принятии и постановке пьес, о режиссерском управлении и пр.» (XVI, 195). Тогда же им были приготовлены записки «О наградных бенефисах» и «Соображения по поводу устройства в Москве театра, независимого от петербургской дирекции и самостоятельного управления».

Отвечая брату на его настойчивые просьбы об информации по театру, Михаил Николаевич 4 июля телеграфировал: «Сколько мне известно, реформа состоится непременно, в текущем году замедление последовало вследствие отсутствия этим летом властей из Петербурга».

По всей видимости, драматург в дополнение к этой телеграмме брата получил положительные заверения и из каких-то других источников, нами не установленных.

Обрадованный этими известиями, Александр Николаевич 14 июля уведомлял А. А. Майкова: «Свершилось! Я получил неофициальное известие» (XVI, 182). Через десять дней, 24 июля, рассеивая недоверчивость Майкова, он уверял его: «Вы уже директор московских императорских театров» (XVI, 184).

Александр Николаевич столь деятельно готовился к художественному руководству московскими императорскими театрами, что уже начал вести предварительные переговоры о приглашении в драматическую труппу и театральную школу новых лиц (Бурдина, М. И. Писарева, В. Ф. Ватсона).

4 августа он писал Бурдину: «Приезжай в сентябре в Москву и не беспокойся за свою будущность» (XVI, 187).

Островским был продуман весь основной репертуар драматической труппы наступающего сезона. 28 июля 1885 г. он сообщал Мысовской: «Серьезный репертуар для всего сезона у меня уж составлен; но есть большой пробел в легком репертуаре. Именно нам недостает пьес с блестящей обстановкой для утренних спектаклей на рождестве и на масленице и для вечерних по праздничным дням во время разгара сезона» (XVI, 186).

В преддверии совместной работы драматург писал А. М. Кондратьеву, помощнику режиссера московского Малого театра: «Скоро я вам буду писать в более веселом тоне, а теперь пока прощайте, поклонитесь всем артистам» (XVI, 190).

6

Окрыленный неофициальным известием об окончательном решении обособления московских театров, Островский, напрягая все свои силы, готовился к роли, о которой мечтал всю жизнь.

Осуществление своих мечтаний он считал делом, «которое должно стать историческим» (XVI, 184).

А в это время предложение Петрова о привлечении первостепенного отечественного драматурга к участию в управлении театрами встретило в придворно-бюрократических кругах резкое сопротивление.



А. А. ОСТУЖЕВ В РОЛИ НЕЗНАМОВА, А. И. САШИН-НИКОЛЬСКИЙ В РОЛИ
ШМАГИ («БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»)

Малый театр, 1908 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

П. М. Пчельников, управляющий Московской конторой императорских театров, пошел в наступление против намечавшегося проекта обособления московских театров в самостоятельное управление. Его поддерживала в этом дирекция императорских театров, ставленником которой он являлся.

Друзья Пчельникова пытаются вызвать к нему расположение влиятельных лиц министерства императорского двора.

14 августа 1885 г. П. В. Погожев, управляющий Конторой императорских театров в Петербурге, пишет Петрову: «Ввиду слухов о назначении

управляющего московскими театрами, Пчельников просит меня решиться на обращение к вам с нескромным вопросом о том, поскольку эти слухи считаются вероятными, ибо положение Пчельникова одного в Москве, как Робинзона Крузе, заставляет его, ввиду доходящих слухов, заранее ознакомиться со взглядами его нового начальства. Сезон начинается, распоряжение новыми постановками не терпит отлагательства, а выбор репертуара Пчельниковым может не понравиться новому начальству. Ввиду слезной просьбы Пчельникова, я решился изложить вашему превосходительству»²⁴.

Беседы с Пчельниковым, Всеволожским и другими лицами того же лагеря поколебали мнение Петрова о правильности предоставления Островскому в управлении московскими театрами ведущей роли.

В результате этих переговоров было найдено, казалось, наиболее удовлетворительное для всех решение вопроса — предложить драматургу почетное попечительство над театральной школой.

Для Пчельникова, Всеволожского и других сторонников бюрократического управления театрами самым главным и опасным врагом был Островский с его идеями коренного преобразования театрального дела. Отводимая ему роль почетного попечителя театральной школы устранила его от всякого фактического участия в театральной администрации.

Враги Островского шли и на прямые ему угрозы. В письме к Б. Ф. Ватсону 23 сентября драматург заметил: «Против меня ведутся большие интриги, я уж получал анонимные угрозы» (XVI, 203).

6 сентября, подтверждая решение о самостоятельном управлении московских театров при управляющем А. А. Майкове, М. Н. Островский сообщал драматургу: «Тебе, как предполагает Н. С. Петров, будет предложено быть почетным попечителем школы».

Это сообщение было воспринято Александром Николаевичем как удар грома среди ясного неба. Оно чуть не убило драматурга. Ему сделалось дурно, и его едва привели в чувство.

«Да разве я, — отвечал он брату 9 сентября, — просил при театре почетного звания? Разве после моих беспрестанных трудов по театру, доводивших меня до забвения всего окружающего (я два лета не видал природы и дальше сада никуда не выходил из кабинета), я могу ограничиться почетным званием? Для меня теперь уж нет ничего другого: или деятельное участие в управлении художественной частью в московских театрах, или — смерть» (XVI, 194).

Ради спасения московских театров от окончательного падения, чтобы сохранить лучшие силы их трупп и поднять их, драматург соглашался на любую должность. «Пусть дадут мне, — просил он в том же письме, — хоть место режиссера, хоть даже звание помощника режиссера, — только бы мне была возможность установить театральное дело как следует и успокоить от разных мытарств труппу, на которую теперь только одна надежда в России» (XVI, 196).

Обращаясь к брату за помощью, Александр Николаевич умолял его немедленно спросить у Петрова: будет ли ему дано приличное деятельное участие в управлении московскими театрами и нужно ли ему самому приехать в Петербург: «Ты телеграфируй кратко; на первый вопрос: *да* или *нет*, на второй — *приезжай* или *не приезжай*» (XVI, 198).

Получив драматическое письмо брата, Михаил Николаевич срочно передал его Петрову, а тот, прочтя, возвратил его 13 сентября со следующей припиской: «На первый вопрос (будет ли Александру Николаевичу предоставлено деятельное участие в том, что составляет суть театрального дела) прошу ответить «да». На второй вопрос (нужно ли приезжать сюда теперь) — «нет», потому что в настоящую минуту, как вам известно, нельзя дать проекту движение».



А. А. ЯБЛОЧКИНА В РОЛИ ВАСИЛИСЫ («ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА»)

Малый театр, 1914 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

Все известия о назначении Ржевского, Погожева и пр., а также газетные строки об обращении «временных драматических классов» (официально даже эти классы не существуют) в постоянные, о 3-летних курсах училища — лишены всякого основания»²⁵.

В тот же день Михаил Николаевич телеграфировал брату: «Петров просит ответить на первый вопрос: да, на второй вопрос: не приезжай».

14 сентября, сразу по получении этой телеграммы, Александр Николаевич писал: «Милый Миша! Благодарю тебя и Николая Степановича несказанно. Как сразу успокоилась душа моя, а какое блаженство я чувствую, этого нельзя выразить словами» (XVI, 201).

В этом же письме он просит брата передать Петрову «Соображения по поводу устройства в Москве театра, независимого от петербургской дирекции и самостоятельного управления».

Защищая идею самостоятельного управления московскими театрами, Островский напоминает, что петербургская дирекция «всегда не жаловала Москву», «ревниво относилась к успехам московской сцены» и пренебрегала «требованиями московской публики».

Критикуя бюрократическую систему управления и противопоставляя ей систему управления во главе с «компетентными лицами», «специалистами драматического дела», Островский особенно подчеркивает роль репертуара, призванного «очищать и облагораживать вкус публики», важность сознания постоянно действующей театральной школы, пополняющей артистический состав, необходимость «тщательной репетировки и умелой постановки пьес».

Островский рекомендовал в помощь новой дирекции, возглавляемой Майковым, создать авторитетную комиссию.

«Я думаю, — писал он, — что мне, как председателю комиссии, до окончания трудов ее можно будет поручить управление школой и всей художественной частью — в императорских театрах — и потом оставить его за мной пожизненно».

В заключение драматург спрашивал: основательны ли его соображения и желательно ли их осуществление? «Первый вопрос для меня важнее, мне нужно убедиться, согласно ли с намерением министерства я смотрю на дело; а второе для меня менее важно, потому что я с радостью и благодарностью займу всякую должность при театре, лишь бы мне работать и приносить пользу» (XII, 285—292).

М. Н. Островский, пересылая 23 сентября «Соображения» драматурга Петрову, сопроводил их сочувственной припиской: «Вообще же кажется, что соображения эти (не касаясь, конечно, вопроса о той роли, которую брат мог бы играть в устройстве управления) вполне основательны»²⁶.

М. Н. Островский, сообщая 27 сентября Александру Николаевичу о передаче Петрову присланной им «Записки», подтвердил со слов последнего, что при формировании самостоятельного управления московских театров будет найдена комбинация, вполне его устраивающая.

3 ноября драматург приехал в Петербург, и через день начались его совещания с Петровым.

Зная, что в Москве, в самих театрах, его ждут не только друзья, но и враги, он стремился договориться с главным контролером министерства Двора не только по основным, но и по второстепенным вопросам.

Александр Николаевич договорился об изменениях в уставах Театрально-литературного комитета и режиссуры, о формах контрактов с артистами, о правилах авторского вознаграждения, о гастролях петербургских певцов в Москве, а московских — в Петербурге, о постановке «Воеводы», о маскарадах, о бюджете, освещении Малого театра и многом другом.

Вот принятые ими 9 ноября решения по некоторым из обсуждаемых вопросов:

«1 Стрепетова — будет доложено министру; 2 Кондратьев — сделать представление о назначении режиссером; 3 «Воевода» — ставить в Москве; 4 Библиотека — московскую разыскать; 5 Александров — представить к денежной награде; 6 Колосов — должность будет возвращена; 7 Школа и Правдин. Школа существует не официально, брать плату не разрешено; 8 Крюковский — будет сделано распоряжение, чтобы пьесы на частных театрах не принимать в исключительное пользование»²⁷.

10 ноября драматург извещал А. А. Майкова, задержавшегося по болезни с выездом в Петербург: «Совещания у меня с Николаем Степанови-

чем ведутся постоянно, и предполагаемая реформа московских театров готова во всех подробностях» (XVI, 210). 13 ноября Александр Николаевич уведомлял жену: «Вчера у меня был Николай Степанович, и мы с ним проговорили с 8 до 11 часов вечера. Дело кончено».

22 ноября, удовлетворенный успешно идущими переговорами, он писал ей же: «Н. С. Петрова винить за медлительность нельзя. Он вел, он шаг за шагом, незаметно, освобождал московский театр из-под власти директора <т. е. Всеволожского. — А. Р.> и подчинял его министерству <...> Уже решено, что мы <Островский и А. А. Майков> должны вступить в должность с 1 января».

Майков назначался управляющим московскими театрами, а Островский — начальником репертуарной части; первому отдавалась вся административно-хозяйственная часть, а второму — художественная.

В связи с этим отпала нужда в образовании комиссии в помощь дирекции, которую предлагал Островский в поисках своего конкретного участия в управлении московскими театрами.

29 ноября Александр Николаевич не без гордости писал Марии Васильевне: «При императрице Екатерине для управления театрами назначены были двое, управлять хозяйственной частью был назначен Аполлон Александрович Майков, а художественной — известный тогда драматический писатель князь Шаховской. Теперь для управления хозяйственной частью назначается родной внук того Майкова, и тоже Аполлон Александрович, а художественной частью — тоже известный драматический писатель, то есть я» (XVI, 215).

12 декабря Островский был принят министром императорского двора²⁸. Тут же им была послана жене телеграмма: «Сейчас был у министра, дело конечно, поздравляю»²⁹.

13 декабря он выехал в Москву как художественный руководитель московских императорских театров.

Назначение Островского начальником репертуара московских театров было воспринято артистами и прогрессивной московской литературно-художественной общественностью с ликованием. «Это был, — вспоминает О. О. Садовская, — общий праздник для всех»³⁰. И вот почему 14 декабря 1885 г. Островского и Майкова, возвратившихся из Петербурга, торжественно встретила на перроне железной дороги почти вся драматическая труппа. Здесь были М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, О. О. Садовская, Н. А. Никулина и все другие первенствующие артисты.

Но если прогрессивная общественность радовалась самостоятельности московских театров, то консервативно-бюрократические круги выражали крайнее недовольство таким оборотом дела и готовились противодействовать новой администрации.

22 декабря Погожев, извещая Пчельникова об окончательном отделении московских театров, назвал это решение «историей очень грустной», даже «бедой», скорбел «об обстоятельствах, так неудачно сложившихся» и выражал надежду на то, что в будущем «горизонт расчистится»³¹.

Консервативно-бюрократические круги театрального ведомства не теряли перспектив на возвращение своей власти в управлении московскими театрами.

Но пока, благодаря стечению исключительных обстоятельств (поддержка весьма влиятельных Петрова и М. Н. Островского), победил Островский.

19 декабря состоялось официальное утверждение Майкова и драматурга во вступлении в должности с 1 января 1886 г.

На следующий день М. Н. Островский телеграфировал брату: «Утверждение состоялось».

Должность Майкова — IV класса с жалованием 6000 и 1200 руб. квартирных, а должность Островского — V класса с жалованием 5000 и квартирных 800 руб.

Приход Островского к управлению московскими театрами вся русская прогрессивная общественность рассматривала как залог возрождения театрального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ «Островский и Бурдин», стр. 40.
- ² «Островский в воспоминаниях современников», стр. 330.
- ³ «Островский и Бурдин», стр. 345.
- ⁴ А. Н. Островский — М. В. Островской 30 октября 1881 г. — Все неизданные до сих пор письма Островского к жене публикуются в настоящем томе, поэтому ссылки на них не даются.
- ⁵ Протоколы Комиссии о составлении проекта Положения об управлении императорскими театрами 1881—1882 — ГЦТМ, ф. 58 (И. А. Всеволожского), д. 115, л. 37.
- ⁶ И. Ф. Горбунов. Сочинения, т. III. СПб, 1907, стр. 568.
- ⁷ Протоколы Комиссии. — ГЦТМ, ф. 58, д. 115, л. 45—46.
- ⁸ Там же, л. 139—140, 152—153.
- ⁹ Там же, д. 113.
- ¹⁰ Письмо Всеволожского — Островскому 6 апреля 1882 г. — ГЦТМ, ф. 200, инв. № 82/734.
- ¹¹ «Островский и Бурдин», стр. 353.
- ¹² «О принятии в дирекцию от авторов пьес на перспективную плату и за единовременное вознаграждение». — ЦГИАЛ, ф. 497 (Конторы императорских театров), оп. 14, ед. хр. 7, л. 27.
- ¹³ ГБЛ, ф. 178 Муз. (М., 9863 ед. хр. 1).
- ¹⁴ ЦГАЛИ, ф. 829, оп. 1, ед. хр. 1, л. 10.
- ¹⁵ Письмо 21 января 1884 г. — ГЦТМ, ф. 200, ед. хр. 1758, № 67248; далее см. п. 29 января — там же, ед. хр. 1759, № 67249.
- ¹⁶ ГЦТМ, ф. 200, № 82/3097.
- ¹⁷ ЦГАЛИ, ф. 829, оп. 2, ед. хр. 2.
- ¹⁸ Еще более точно Островский сообщил об этом в письме к Бурдину 22 августа 1885 г.: «... мне (...) предназначается должность самостоятельного директора (о радости!) с поручением мне тоже самостоятельного управления художественной частью в театрах» (XVI, 191. См. также XVI, 195).
- ¹⁹ ГЦТМ, ф. 200, № 82/1972.
- ²⁰ ЦГАЛИ, ф. 726, оп. 2, ед. хр. 3.
- ²¹ П. 4 января 1885 г. ГЦТМ, ф. 200, ед. хр. 1766, № 67256.
- ²² П. 18 февраля и 25 марта 1885 г. Там же, ед. хр. 1768 и 1769, №№ 67258 и 67259.
- ²³ П. 19 июля 1885 г. Там же, ед. хр. 1775, № 67264.
- ²⁴ ЦГАЛИ, ф. 829 (Н. С. Петрова), оп. 1, ед. хр. 12.
- ²⁵ ИРЛИ, ф. 218, оп. 3, ед. хр. 6. — А между тем какие-то основания у этих газетных известий все же были. Всеволожский вел переговоры об утверждении кого-то руководителем Московской театральной школы. См. его письмо 5 апреля 1885 г. к неустановленному лицу (ЦГАЛИ, ф. 726, оп. 2, ед. хр. 3).
- ²⁶ ЦГАЛИ, ф. 829, оп. 2, ед. хр. 2.
- ²⁷ А. Н. Островский. Дополнения. Наброски и черновые заметки по вопросам театрального дела. — ЦГАЛИ, ф. 362, оп. 1, ед. хр. 23, л. 45.
- ²⁸ Записка Н. С. Петрова Островскому 11 декабря 1885 г. — ГЦТМ, ф. 200, № 82/1974.
- ²⁹ Рукописный отдел Дома-музея А. Н. Островского в Щелыкове.
- ³⁰ О. О. Садовская. А. Н. Островский. — «Русское слово», 1911, № 125, 2 июня.
- ³¹ ГБЛ, ф. 178 Муз. (М., 9863, ед. хр. 3).

ОСТРОВСКИЙ И МОСКОВСКИЕ ТЕАТРЫ

(НЕИЗДАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ)

Сообщение Л. А. Гузовской и Е. Ю. Недзвецкой

В 1886 г. Островский был назначен заведующим репертуарной частью и школой императорских московских театров. Назначение это было завершением длительной борьбы драматурга за право стать во главе московских театров (см. выше статью А. И. Ревякина).

Но фактически еще до назначения на этот пост, Островский благодаря своему авторитету драматурга и театрального деятеля оказывал воздействие на работу театра. Об этом свидетельствуют многочисленные документы, сохранившиеся в архиве ГЦТМ. Они говорят о неустанном, очень сложном и многогранном труде драматурга. Наша задача — дать обзор документов, чтобы наметить основные аспекты деятельности Островского на этом поприще.

Одним из них были хлопоты об артистах, об устройстве их в театре, иногда по собственной инициативе, иногда по чьей-либо просьбе.

В 1882 г. Островский обратил внимание на совсем еще юного артиста Н. И. Васильева-Запольского¹ и начал настойчиво хлопотать о нем. 19 февраля 1882 г. Островский писал: «...сейчас еду к директору и буду говорить о Запольском» (XVI, 30). 23 февраля он упоминает об этом еще раз: «В театральном Управлении и в Конторе идет суматоха, но я добьюсь, что Запольский будет определен» (XVI, 33).

31 марта 1882 г. Всеволожский на просьбу Островского о Запольском отвечает: «Представление Запольского (Васильева) еще не сделано — ждем таковое из Москвы...»². Время идет, но Островский не оставляет мысли о судьбе артиста.

23 июля 1882 г. он пишет А. А. Потехину: «Я прошу тебя во имя справедливости исполнить просьбу, с которой я обращался к директору <...> и принять Васильева-Запольского» (XVI, 38).

Только 22 января 1885 г. Васильев-Запольский дебютировал в Малом театре, в основном исполняя роли на выходах. Серьезные роли выпадали на бенефисах. В ГЦТМ хранится журнал распоряжений по управлению имп. московскими театрами под № 14 на 14 января 1886 г., где записано: «Таковым же предложением от 12 числа сего января за № 8, принятый в драматическую труппу в виде опыта на один год, на выходные роли, с 22 января 1887 г. Николай Васильев ввиду усердной и полезной его службы оставлен на дальнейшую службу» (подпись управляющего Конторой П. М. Пчельникова)³.

Когда в 1895 г. по инициативе А. П. Ленского стали организовывать утренники Малого театра, Васильев проявил себя. Его лучшими ролями становятся: Кисельников — «Пучина», Тихон — «Гроза», Хлестаков — «Ревизор». Васильев играл также Андрея Белугина в «Женитьбе Белугина», князя Мышкина в инсценировке по роману Достоевского «Идиот».

В одном из писем к Островскому некий Н. Н. Клириков⁴, член училищного Совета при Синоде, просит помочь хористу петербургской русской оперной труппы В. Я. Полтавцеву⁵ перейти на сцену московского Малого театра: «Если вы имеете случай и возможность доставить счастье

В. Я. Полтавцеву, то устройте его — по желанию его. В нем есть талант: он хорошо читал некоторые отрывки из ваших произведений; по мнению многих, вы сами, если пожелаете, можете быть лучшим ценителем его способностей»⁶.

У нас нет фактических данных о том, откликнулся ли Островский на эту просьбу и что он сделал, но вся дальнейшая творческая судьба Полтавцева свидетельствовала о внутренней близости его к Островскому.

12 ноября 1863 г. Полтавцев был определен актером в русскую драматическую труппу, выступив впервые на сцене Александринского театра в пьесе «В чужом пиру похмелье» в роли Иванова. За более чем двадцатилетнюю службу он сыграл множество ролей из репертуара Островского. Среди них: Кнуров («Бесприданница»), Большов («Свои люди — сочтемся!»), Краснов («Грех да беда на кого не живет»).

Другой стороной взаимоотношений Островского с театрами было распределение ролей в пьесах. Театральное начальство считало нужным согласовывать этот вопрос с великим драматургом. Актеры ценили пьесы Островского и часто обращались с просьбой предоставить им ту или иную роль. До нас дошло письмо инспектора репертуара московских императорских театров Г. В. Кугушева⁷, в котором содержится несколько таких просьб.

«Иван Васильевич Самарин выразил мне желание свое играть роль Вышневого в «Доходном месте», просил меня быть его ходатаем у вас в этом деле. Если такое назначение не разойдется с вашим желанием, то я бы просил вас, как об особенном для меня одолжении: прислать мне вашу рукою написанную раздачу всех ролей в «Доходном месте», оставя роль Вышневого за Самариным⁸. В противном случае я бы просил вас тоже уведомить меня о несогласии вашем исполнить мою просьбу.

Пользуюсь этим случаем, чтобы уведомить вас, что все роли в «Тяжелых днях» розданы по артистам согласно вашему желанию⁹.

Г-жа Таланова тоже выразила мне желание сыграть роль Кукушкиной¹⁰, но я, не желая утруждать вас двумя просьбами вдруг, — упоминаю только вскользь об этом обстоятельстве и буду ожидать вашего письменного распоряжения»¹¹.

Как известно, Островский часто был режиссером своих пьес и непосредственно работал с актерами. Примером подлинного творческого сотрудничества были отношения Островского с актрисой Малого театра Н. А. Никулиной¹².

Специально для нее он написал роль Смельской в «Талантах и поклонниках», которую Никулина с большим успехом играла на протяжении многих лет¹³.

В 1884 г. актриса решает более не играть эту роль. Заведующий драматической труппой П. В. Погожев передает это Островскому: «К величайшему моему сожалению, Н. А. Никулина упорно отказывается от роли Смельской в «Талантах и поклонниках». Мне очень прискорбно, что ансамбль этой прекрасной пьесы будет нарушен передачей роли Никулиной другой актрисе. Строго говоря, Никулина не имеет права отказываться от роли, и если настоять, то, несомненно, она будет исполнять ее, но мне очень не хотелось бы нарушать существующие между нами добрые отношения.

Обращаюсь к вам, как к автору пьесы и глубоко уважаемому мною человеку, с просьбой высказать ваше мнение о передаче роли г-же Никулиной, тем более, что она ссылается на вас, что вы против этой передачи ничего не можете иметь и что пьеса ничего не потеряет.

Если вы разделяете мнение Н. А. Никулиной, то прошу вас сообщить мне ваше мнение, кому вы полагали бы передать роль, так как ваш голос в этом вопросе имеет для меня существенную важность»¹⁴.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ, т. I
с дарственной надписью:
«Любезнейшему другу Алексею
Феофилактовичу Писемскому
от автора. 1 декабря 1874 г.»
Центральный театральный музей
Москва

*Любезнейшему другу
Алексию Феофилактовичу
Писемскому
от автора.*
*1 декабря
1874*

СОБРАНИЕ

СОЧИНЕНИЙ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Ответного письма Островского не сохранилось, но по афишам, находящимся в Музее¹⁵, удалось установить, что 10 января 1884 г. Никулина еще играет Смельскую, а 9 сентября в роли Смельской выступает артистка И. П. Уманец-Райская¹⁶. Отказ от роли Смельской скорее всего был вызван переходом Никулиной на характерные роли.

Недовольный казенной чиновничьей опекой над московскими театрами, Островский на протяжении многих лет боролся за создание частного театра. Весной 1881 г. он написал «Записку о положении драматического искусства в России в настоящее время», в которой говорилось о необходимости создания частного народного театра в Москве.

В сентябре 1881 г. писатель И. В. Шпажинский¹⁷ доводит до сведения Островского, что «...ввиду перемен в высшей театральной администрации — смены министра двора, было бы очень своевременно возобновить ходатайство нашего Общества о дозволении ему открыть театры в обеих столицах или, по крайней мере, в Москве. Говорят, что в настоящее время правительство расположено в пользу свободы театров. Этим легко могут воспользоваться частные предприниматели...»¹⁸

Далее Шпажинский предлагает Островскому проект актера А. Ф. Федотова об организации частного театра при Обществе драматических писателей. Шпажинский торопит Островского с ответом. Островский поддерживает это предложение. В ноябре 1881 г. «Записка» Островского была подана министру внутренних дел Игнатьеву. 24 ноября 1881 г. Островский возбудил от Общества драматических писателей ходатайство о разрешении ему учредить «Русский театр в Москве». 19 февраля 1882 г. было получено разрешение, адресованное Островскому как председателю Общества русских драматических писателей организовать частный театр. В музее хра-

няется это официальное разрешение: „По всеподданнейшему докладу, государь император, 19 минувшего февраля, высочайше соизволил разрешить вам устроить в Москве частный театр на следующих основаниях:

1, чтобы место для постройки театра было избрано по соглашению с столичному городской думою, а само здание возведено по плану, утвержденному в установленном порядке.

2, чтобы усмотрению генерал-губернатора было предоставлено утверждение текущего репертуара с правом исключения из оного пьес, постановка коих будет признана неудобною.

Об изложенном уведомляю вас, милостивый государь, в ответ на прошение от 24 ноября 1881 года.

Генерал-адъютант В. Долгоруков»¹⁹

Однако отмена театральной монополии привела к тому, что стали возникать многочисленные частные театры, во главе которых стояли беззащитные дельцы-антрепренеры, превратившие театральный дело в способ наживы. В связи с этим Островский не смог воспользоваться полученным разрешением. В «Автобиографической заметке» он обстоятельно объясняет причины своей неудачи: «Но вслед за разрешением мне частного театра отменена была монополия императорских театров, спекуляция, которая давно ждала этого момента, была разнузданна и жадно кинулась на добычу <...> В такое время начинать солидное предприятие <...> было неразумно: нельзя соперничать с людьми, которым терять нечего <...> Лучше подождать, пока придут да поклонятся, чем самому ходить да кланяться и приглашать людей к участию в предприятии, успех которого, при большой конкуренции, сомнителен» (XII, 250).

И все же, несмотря на эту неудачу, Островский не оставлял мысли об организации своего частного театра. Через несколько лет к нему обратился театральный предприниматель С. В. Танеев²⁰ с проектом частного театра, прося Островского похлопотать за него перед Н. С. Петровым: «В случае, если мысль, предложенная в этом проекте, встретит одобрение с вашей стороны, то беру на себя смелость просить ей вашего покровительства, а также и возможного содействия, что уже до известной степени может ей предвещать успех <...> Позвольте еще раз просить сочувствия вашего к мысли увидеть в Петербурге театр лучше Александринского...»²¹.

Документы свидетельствуют о большом внимании, которое Островский уделял и Театрально-литературному комитету.

Первое время Комитет выполнял полезную задачу: «Очистить сцену от пошлых французских переводов и тем, давая простор хорошим, оригинальным произведениям, способствовать развитию вкусов в зрителях» (XII, 16). И Островский активно участвовал в делах Комитета. Сохранилось письмо управляющего императорскими московскими театрами Л. Ф. Львова²², который, приглашая Островского посетить его дом, замечал: «...у меня будет председатель Главного цензурного комитета, тайный советник Цеэ, который очень бы желал познакомиться с вами и поговорить насчет нашего Театрального комитета, и какие можно было бы принять меры к улучшению этой части»²³,

Но деятельность Комитета не всегда была одинаково плодотворна. Об этом говорит хотя бы тот факт, что еще в 1861 г. им была запрещена пьеса Островского «За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова»), и только в 1862 г. под нажимом прогрессивной прессы и передовых писателей Театрально-литературный комитет пересмотрел свое решение и допустил комедию к постановке. К началу 1880-х годов Комитет окончательно перестал оправдывать свое первоначальное назначение. На заседании Комиссии для пересмотра законоположений по всем частям театраль-

СОЧИНЕНИЯ

*Любезному другу,
Алексею Феофилактовичу
Писемскому
от автора.*

А. Н. ОСТРОВСКОГО.

СОЧИНЕНИЯ А. Н. ОСТРОВСКОГО.

ТОМЪ ДЕВЯТЫЙ.

IX.

ИЗДАНИЕ
КНИЖНОГО МАГАЗИНА
О. И. САЛАЕВА.



МОСКВА.
Типография Т. Рже, у Лужской ч., А. Мордмидова.
1878.



А. Н. ОСТРОВСКИЙ. СОЧИНЕНИЯ, т. IX.

Москва, 1878 г.

с дарственной надписью: «Любезному другу, Алексею Феофилактовичу Писемскому от автора»

Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, Москва

ного ведомства) (1881—1882) Островский откровенно и открыто критиковал Комитет, считая его в данном составе (Крылов, Боборыкин, Горбунов и другие) «неприятной, неизбежной формальностью» (XII, 238).

Островский был неустанным защитником интересов драматургов, актеров и других театральных деятелей. Кое-что удалось сделать, но многое так и осталось в проекте, так как упиралось в консерватизм и неприкрытую враждебность со стороны театральной дирекции. В связи с реформой 1882 г., казалось бы, наметилось некоторое облегчение. Новый директор императорских театров, Всеволожский, стремился установить с Островским лояльные отношения. Всеволожский хотел зарекомендовать себя просвещенным и либеральным деятелем, способным руководить театрами на широкий европейский манер.

Личность Всеволожского весьма примечательна. Выходец из аристократических кругов, Всеволожский получил образование на восточном факультете Петербургского университета, по окончании которого был определен в Министерство иностранных дел. Он служил при посольствах в Гааге и Париже. Возвратившись в Россию, Всеволожский в 1881 г. был назначен директором императорских театров. Он мало интересовался русской драматической группой, отдавая предпочтение балету. В статье А. И. Ревякина указывалось на враждебное отношение Всеволожского к Островскому, особенно в начале его деятельности. Всеволожский сохраняет видимость уважения и корректного тона, держится дружески и даже доверительно. Он предлагает на суд драматурга множество организационных и административных вопросов, тем самым как бы вводя Островского в общий круг театральных дел. В этом и заключается интерес их переписки.

За строками писем встает сложная картина театральной жизни, ее повседневные дела и мелочи.

Приведем некоторые из них.

Весной 1882 г. Малый театр готовил пьесу Сухово-Кобылина «Дело»²⁴. В письме к Островскому Всеволожский пишет: «Что же касается истории с «Делом» Сухово-Кобылина, я в первый раз слышу от вас, — Салиас²⁵, вероятно, будет в Петербурге в понедельник на Фоминой и расскажет в чем дело «...»²⁶. Островский, хорошо знающий дела труппы, в письме 3—4 апреля 1882 г. знакомит Всеволожского с возникшим недоразумением:

«Историю о пьесе Сухово-Кобылина граф Салиас едва ли расскажет с совершенной точностью: он [в] Московском театре человек еще новый и, хотя одушевлен самыми лучшими и благородными стремлениями, но по своей должности, как управляющий конторой, не мог войти в непосредственные отношения с труппой и вникнуть в ее порядки и [освоенные <?>] временем обычаи. Эту историю во всей подробности я изложу вам в следующем письме. Дело вот в чем: пьесу Сухово-Кобылина, которая прежде называлась «Дело», [а <?>] теперь [названа <?>] «Отжитое время», взял для бенефиса помощник режиссера Кондратьев², роли были розданы без него [автор 20 лет не был в Московском театре и труппы совсем не знает], одна из полукомических ролей отдана была хорошему и симпатичному актеру, Решимову²⁸; является автор и посылает режиссера Черневского взять роль у Решимова на том основании, что для пьесы нужен не фат, а комик...» (XVI, 255—256).

Премьера драмы «Отжитое время» («Дело») Сухово-Кобылина состоялась в Малом театре 4 апреля 1882 г., в бенефис А. М. Кондратьева, все-таки без участия артиста Решимова. В ответном письме Островскому 6 апреля 1882 г. Всеволожский замечал: «Подробный рассказ о «Деле» мне передал Потехин. Это безобразие — неужели существует правило, что авторы и артисты для своих бенефисов имеют право приглашать актеров из частных театров — я в первый раз об этом слышу»²⁹.

Этим «привлеченным актером», исполнявшим роль Тарелкина, был Андреев-Бурлак. Сухово-Кобылин, совсем не зная московской труппы, тем не менее сделал достаточно удачный выбор. Об исполнении Бурлаком этой роли ничего неизвестно, можно только предположить, что Тарелкин дополнил галерею портретов «маленьких людей», созданных талантливым артистом.

Многое изменяется весной 1882 г. в Конторе императорских театров.

«Министру угодно было, по настоятельному моему ходатайству, разрешить назначить А. А. Потехина начальником трупп Петербурга и Москвы...»³⁰, — пишет Всеволожский.

В письме 31 марта Всеволожский жалуется Островскому: «Здесь, в Совете, Китицын затормозил вопрос о режиссерском управлении и о всей реформе русской труппы. Он поднял такой шум, — что мы, мол, отменяем то, что освящено *законом*, — что, несмотря на все мои доводы — вопрос отложен до представления в совокупности общего плана театральных реформ»³¹.

В ответном письме Островского содержатся заметки драматурга, которые послужили основой для его будущей «Записки», поданной в Комиссию: «Огорченный неожиданной неудачей, я долго раздумывал и придумал следующее: <...> написать записку, в которой изложу подробно и решительно недостатки прежнего театрального управления и неотложную необходимость мер, проектируемых комиссией <...> Записку эту я попрошу вас представить от Комиссии...» (XVI, 255). В этом же письме Островский передает Всеволожскому опасения московских актеров, собирающихся на гастроли в Петербург. Со сменой управления вопрос об оплате гастролеров еще не был решен. И Островский, защищая ин-

тересы актеров, выясняет у Всеволожского его мысли по этому поводу: «Вероятно, вы, приглашая артистов, уже сделали по этому предмету распоряжения. В таком случае прикажите объявить артистам, что они могут ожидать за поездку в Петербург...» (XVI, 256). Всеволожский весьма уклончиво объясняет Островскому: «Вопрос об артистах еще не решен, но надеюсь и его провести удачно». И далее: «Ленский кроме 15 р. прибавки к разовым получает 1/2 бенефиса — то же получит Федотова, если придет к нам — но на будущий год приказано включить в контракты обязательства по командировке дирекции ездить из Москвы в Петербург *vice versa**, причем уплачиваются путевые издержки и 10 р. подневно»³². Потехин и Всеволожский стремятся покончить с упущениями и недочетами прежнего руководства. Они планируют реформы в области административно-хозяйственной и монтажной части казенных театров. В письмах Всеволожского к Островскому эти намерения звучат обнадеживающе (см. об этом в статье А. И. Ревякина, в настоящ. книге). «...Мой доклад о современном состоянии театрального инвентаря был министром прочитан государю — его величеству угодно было собственноручно пометить, что все высказанное в нем справедливо и что следует отпустить нам денег, сколько потребуется — на возобновление зданий, декораций, гардероба и пр.

Само собой разумеется, что московский Малый театр не забыт — и его мы перестроим при первой возможности...»; «На днях буду публиковать в газетах приглашение на конкурс для перестройки Александринского театра. В этом же году, к великому моему горю, придется играть в грязном театре — и ожидать будущего блага. Только одно удалось мне — заказать 4 новых павильона в Париже, да и новую мебель. Может быть, также осветить залу и сцену электрическими лампами системы Максима»³³. Но эти декларации Всеволожского так и остались на бумаге или в лучшем случае были осуществлены лишь частично.

Вместимость театра, правда, увеличивалась, но не за счет надстройки или перестройки зала, а лишь за счет перепланировки мест и их уплотнения. Конечно, Островский мечтал не об этом. «Он замыслил о переустройстве Малого театра в смысле его расширения и даже устройства нового драматического театра виз-а-ви с Большим, причем ему хотелось удешевить цену местам до возможного минимума, чтобы сделать его доступным для беднейшего класса населения Москвы»³⁴.

Александринский театр также очень интересовал Островского. Летом и осенью 1882 г. Всеволожский много пишет ему о репертуаре будущего сезона, «О репертуаре будущего сезона хлопочет Алексей Антипович <Потехин>. Пока у него наготове три или четыре пьесы, между которыми видное место занимает драма Сухово-Кобылина. Но он предлагает страшное условие — и желает оставить за собою право снять пьесу с репертуара после 6-го представления. Для драмы Аверкиева были приготовлены макеты декораций и рисунки костюмов, но автором не одобрены. Придется отложить 1-е представление до декабря или января. На московской сцене не стоит ее давать. Постановка стоит очень дорого, а успех, вероятно, не будет большой»³⁵. И далее: «Я просил поспешить представлением комедии Невежина в цензуру так, чтобы оно подоспело к вам для бенефиса Живокини. У нас репертуар страдает малокровием. Завтра пойдет пьеса Крылова «Не ко двору», а потом «Кручина» Шпагинского. Других новостей нет, и поэтому пришлось вспоминать о Мольере и Шекспире. Будем ставить «Отелло» — Ленский берется за роль Яго, — потом пойдет «Тартюф» и «Le bourgeois gentilhomme» для Варламова»³⁶.

* туда и обратно (лат.).

Умеръ 2 Юня 1886.
и похороненъ въ ур. Щельковъ.



СОСТОЯЩАГО
ПОДЪ
ВЫСОЧАЙШИМЪ ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМЪ
ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА
ГОСУДАРЫНИ ИМПЕРАТРИЦЫ
МАРИИ АЛЕКСАНДРОВНЫ

ФОТОГРАФІЯ
Г. В. ТРУНОВА

АРБАТСКАЯ ПЛОЩАДЬ
НА УГЛУ ВОЗДВИЖЕНКИ Д. АРМАНДЪ
ВЪ МОСКВѢ.

Ивану Васильевичу
30 Авг. Промитову
1883. А. Островск.

ОБОРОТ ФОТОГРАФИИ ОСТРОВСКОГО 1883 г.

с дарственной надписью: «Ивану Васильевичу Промитову. А. Островский. 30 авгус(та) 1883 г.» Сверху надпись: «Умер 2 июня 1886 г. и похоронен в ус. Щелькове»

Дом-музей А. Н. Островского, Щельково

Все это, безусловно, интересовало Островского, но не давало ответа на главный вопрос, мучивший его. В письме 10—20 апреля Островский тревожно спрашивает Всеволожского: «Исхода комиссии, <на которую?> мною положено немало труда и возложено очень много надежд, я жду с томительным беспокойством. Нет ли какой радостной весточки?...» (XVI, 257).

Всеволожский отделяется ничего не значащими отписками. В ноябре 1881 г. Всеволожский приглашает Островского для работы в Комиссии об этом подробно говорит в своей статье А. И. Ревякин). Сохранилось



ОСТРОВСКИЙ

Фотография Г. В. Трунова, Москва, 1883 г.

с дарственной надписью Островского И. В. Промштову

Дом-музей А. Н. Островского, Щельково

приглашение Островскому об участии в работе Комиссии, присланное Всеволожским: «По распоряжению господина министра императорского двора назначена особая Комиссия, под моим председательством, для пересмотра законоположений по всем частям театрального ведомства и для составления проекта нового Положения об управлении императорскими театрами.

Генерал-адъютант граф Воронцов-Дашков, признавая просвещенное участие ваше в трудах означенной Комиссии особенно желательным ввиду

близкого знакомства вашего с условиями процветания отечественного театра, поручил мне покорнейше просить вас, милостивый государь, принять на себя звание члена этой Комиссии с предоставлением вам в ней права голоса. Исполняя сим поручение его сиятельства графа Иллариона Ивановича, имею честь присовокупить, что ближайшее заседание назначено завтра, 2 ноября, в 8 часов вечера, в моей квартире.

Примите уверение в моем совершенном почтении и преданности»³⁷.

Островский работал в Комиссии с энтузиазмом. Им были сформулированы многие коренные вопросы, требовавшие скорейшего разрешения, которые вошли в вопросник, представленный министром императорского двора Воронцовым-Дашковым членам Комиссии.

Мы видим, что публикуемые ниже 16 пунктов неравноценны по своей важности и необходимости. Сравнивая эти вопросы со статьями и заметками Островского о театре, нетрудно выяснить, что наиболее животрепещущие проблемы театральной жизни были здесь отмечены драматургом.

Вопросы, предлагавшиеся на обсуждение Комиссии:

«1) Соответствует ли современное положение императорских театров своему назначению доставлять эстетическое удовольствие и действовать на нравственное развитие общества?

2) Если нет, то возможно ли все ныне существующие труппы поставить на желаемую высоту без нового обременения бюджета?

3) Какой сцене (иностранной или русской) во всяком случае должно быть отдано предпочтение?

4) Если неудобно оставить все театры в непосредственном управлении Дирекции, то какие из них и на каких условиях могут быть переданы частной антрепризе?

5) В случае невозможности на средства Дирекции иметь отдельную итальянскую оперную труппу, то, чтобы не лишать публику удовольствия, а артистов образца, удобно ли европейских оперных знаменитостей приглашать в состав русской оперы? (Упомянутые корифеи, конечно, могут исполнять свои партии на итальянском языке).

6) Есть ли необходимость в изменениях в организации центрального управления театральным ведомством?

7) Удовлетворяет ли своему назначению Театрально-литературный комитет и если нет, то в какой форме желательно его видеть?

8) Какие отношения должны существовать между авторами и труппой, исполняющей их пьесы?

9) Достаточен ли гонорар, получаемый авторами?

10) Насколько состоятельна в интересах развития театрального дела система бенефисов и разовых?

11) Достаточно ли оплачиваются хоры и оркестры?

12) Соответствуют ли существующие театральные училища типу заведений, предназначенных для выработки сценических талантов?

13) Если нет, то желательно ли вместо теперешних училищ устроить специальные драматические и оперные классы для молодых людей (в самом ограниченном количестве), окончивших курс средних учебных заведений и успешно выдержавших вступительное испытание?

14) Если бы состоялось закрытие театральных училищ, то откуда будет пополняться балетная труппа?

15) Насколько представляет выгоду замена театральных экипажей выдачей разъездных денег?

16) Удобно ли плату за верхнее платье посетителей театра соотносить месту взимать при выдаче билета?»³⁸

Но никакого положительного решения этих вопросов добиться не удалось, и у Островского были все основания написать: «Комиссия была в действительности обманом надежд и ожиданий» (XII, 250). Новое на-

АФИША СПЕКТАКЛЯ
«БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ»Малый театр, 12 ноября 1893 г.
(бенефис Лешковской)Центральный театральный музей,
Москва

ПРОГРАММА.

Въ Пятницу, 12-го Ноября,
въ ПОЛЪЗУ АРТИСТИКИ

Г-ЖИ ЛЕШКОВСКОЙ,

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ представлено будетъ:

БѢШЕНЫЯ ДЕНЬГИ.

Комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ, соч. А. Н. Островскаго.
(29-е представленье).

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Дѣйствие 1-е.

(Вмѣсто пролога).

Савва Геннадичъ Васильковъ, про-
виціаль г. Рыбаковъ.
Иванъ Петровичъ Телятевъ, неслу-
жащій дворянинъ г. Южинъ.
Григорій Борисовичъ Кучумовъ,
важный баринъ г. Правдинъ.
Егоръ Дмитріевичъ Глузовъ г. Ильинскій.
Надежда Антоновна Чебоксарова . г-жа Федотова.
Лидія Юрьевна, ея дочь г-жа Лешковская.
Андрей, слуга Чебоксаровыхъ г. Федоровъ.
Григорій, слуга Телятева г. Никифоровъ.
Николай, слуга Кучумова г. Талановъ.
Мальчикъ изъ кофейной экст. Никольскій.

Гуляющіе.

Дѣйствие 2-е.

Чебоксарова г-жа Федотова.
Лидія г-жа Лешковская.
Кучумовъ г. Правдинъ.
Телятевъ г. Южинъ.
Васильковъ г. Рыбаковъ.
Глузовъ г. Ильинскій.
Андрей г. Федоровъ.

Дѣйствие 3-е.

Чебоксарова г-жа Федотова.
Васильковъ г. Рыбаковъ.
Лидія, жена его г-жа Лешковская.

чальство создавало лишь видимость прогрессивныхъ преобразований, чтобы под ихъ флагомъ проводить прежнюю политику. Такъ и не произошло отделения московской отъ петербургской дирекции, а съ назначеніемъ Потехина начальникомъ труппъ императорскихъ театровъ возросла зависимость московскихъ театровъ отъ петербургской дирекции, такъ какъ Московской конторой руководили ставленники Потехина — Пчельниковъ, управляющій Конторой московскихъ театровъ, и П. В. Погожевъ, заведующій драматической труппой. Только на бумагѣ былъ решенъ вопросъ объ авторскомъ гонорарѣ. Долгое время самъ Островскій не можетъ договориться съ дирекціей относительно оплаты постановокъ своихъ старыхъ пьесъ, хотя результатомъ работы Комиссии было изданіе 21 марта 1882 г. «Новаго временнаго положенія о вознагражденіи драматическихъ писателей», по которому повышалась оплата новыхъ оригинальныхъ и переводныхъ пьесъ, а въ возобновляемыхъ пьесахъ дирекции предоставлялось право входить съ авторами въ особые соглашенія.

Театральная дирекція предлагала драматургу столь невыгодные для него условія, что Островскій не соглашался ихъ подписывать.

Въ письмѣ 21 октября 1882 г. Островскій письменно ходатайствовалъ передъ директоромъ о полученіи перспективныхъ денегъ за пьесы, написанныя имъ до 1881 г., по «Новому положенію» о вознагражденіи авторовъ, т. е. просилъ заключить съ нимъ особое соглашеніе относительно гонорара за представленія его старыхъ пьесъ (XVI, 46). Всеволожскій направилъ драматургу успокоительное письмо: «Много виноватъ передъ вами, многоуважаемый Александръ Николаевичъ, что такъ долго не отвѣчалъ на ваше письмо. Но по поводу Устава объ авторскомъ гонорарѣ вышло недоразумѣніе, такъ какъ редакцію можно было бы истолковать двоякимъ образомъ: «руководст-

воваться *сим* положением или по соглашению с автором. Пришлось докладывать министру — граф Воронцов ввиду того, что устав высочайше утвержден, не взялся истолковать его — в смысле, что *«сим уставом»* значило вновь выработанный устав. Поэтому решено окончательно заключить условия с авторами с 1 сентября 1882 г. для принятия старых их пьес по новому положению. Пчельникову будет дано предписание и с вами заключить таковой договор, так, чтобы ваши пьесы приносили бы вам настоящий процент со сборов с начала сезона. На днях будут напечатаны бланки для этих договоров и вышлются в Москву»³⁹. Несмотря на обещания Всеволожского, переговоры с дирекцией Островский вел около года, и только 19 января 1883 г. он смог подписать индивидуальный договор об оплате своих новых и старых пьес. Комиссия не внесла ясности и в вопрос об увеличении оклада артистам, хотя были уничтожены разовые и бенефисные системы, существующие до театральной реформы 1882 г., так называемые «разовые», плата за выступление в спектакле сверх положенной нормы, были отменены. За счет этого был увеличен оклад артистам. Но, как и раньше, при заключении новых договоров постоянно возникали трения.

Друзья Островского, артисты Малого театра М. П. Садовский, О. О. Садовская и Н. А. Никулина, просили его содействия при заключении новых контрактов с дирекцией императорских театров. Оклады, названные Островским, проектировались еще зимой в Петербурге, когда драматург участвовал в заседании Комиссии по реформе императорских театров. Заключение договора сильно затянулось, о чем и напомнил Островский Всеволожскому письмом 1 июля. 19 июля Всеволожский отвечал: «Я передал ваше желание А. А. Потехину касательно условия относительно Никулиной и супругов Садовских. Само собой разумеется, он их не обидит и постарается, по мере возможности, удовлетворить их требования»⁴⁰.

И только благодаря длительным стараниям Островского и артистов с ними заключили договоры, по которым Никулина получила 8000 руб., вместо поданных в прошении 9000 руб., О. О. Садовская — 3600 руб., вместо поданных в прошении 5000 руб., а М. П. Садовский получил все требуемые им 6000 руб. Работа Комиссии не принесла ничего нового. Она была не в силах вдохнуть жизнь в ветхое бюрократическое управление театрами. Приглашение Островского было чисто дипломатическим шагом. Сначала драматург не замечает двусмысленности поведения Всеволожского, но уже к концу работы Комиссии, весной 1882 г., начинает понимать невозможность добиться каких-либо реальных результатов⁴¹.

Так Островский оказался непонятым и разочарованным, о чем с горечью писал позднее в «Автобиографической записке» (XII, 250). Намечается явное охлаждение во взаимоотношениях драматурга с Всеволожским. Письма к нему становятся более сухими и официальными, в свою очередь Всеволожский с трудом скрывает недоброжелательство по отношению к Островскому. Эта перемена тона наглядно заметна в письме 17 декабря 1884 г., в котором Всеволожский доводит до сведения Островского план юбилейных торжеств в честь артиста Самарина⁴²: «Я весьма далек от мысли сомневаться в знании приличий лицами столь опытными и заслуженными, как вы, Александр Николаевич, но полагаю, что критика со стороны такого учреждения, как Комитет, состоящего из лиц компетентных, не может вас обидеть, напротив путем критики составила ваша слава, и, вероятно, для вас, как и для всякого художника, оценка 6-ти понимающих дело лиц важнее мнения целой толпы дилетантов»⁴³.

При жизни Островского Всеволожский не мог запретить его пьесы, не мог разговаривать с ним тем тоном, каким бы ему хотелось. Зато после

смерти драматурга он пишет: «Смерть спасла репутацию Островского». И далее: «...он отправился на тот свет с непотухшим ореолом, не успевши накуролесить»⁴⁴.

С 1883 г. начинается новый период деятельности Островского. В декабре 1883 г. Островский едет в Петербург по делам, связанным с авторским гонораром. В доме брата, М. Н. Островского, состоялось знакомство с чиновником министерства императорского двора Н. С. Петровым (с 1884 г. — главным контролером министерства). Во время продолжительных бесед с ним Островский делится своими планами улучшения организации театрального дела. У Петрова Островский находит горячую поддержку. И уже в 1884 г. со всей определенностью встает вопрос о привлечении Островского к управлению московскими императорскими театрами, называется и кандидатура на пост управляющего — это друг Островского А. А. Майков. 18 декабря 1884 г. Петров пишет: «Я получил в свое время ваше письмо, от 15 ноября, в котором вы столь обязательно сообщили о результате свидания с А. А. Майковым; но я не мог отвечать вам потому, что министр, возвратившись в Петербург позже предполагаемого времени (вместо 13—15 ноября), был отвлечен другими делами, и только на днях я имел возможность переговорить по вопросу, который так близок вам и которому нельзя не придавать важного значения. Сохраняя прежний взгляд на пользу обособления Московского театрального управления, министр с благодарностью отнесся к вашему содействию в трудном деле выбора необходимого лица и обещал дать мне в скором времени окончательный ответ по содержанию ваших строк от 15 ноября»⁴⁵.

Этому деловому содружеству хочется уделить особое внимание. Майков был высокообразованным человеком и способным организатором. Родился он в 1826 г. в дворянской семье. По окончании историко-филологического факультета в Московском университете получил степень магистра славянской словесности и в течение двух лет (1857—1859) занимал пост адъюнкта по кафедре языка и литературы. Примерно в то же время Майков пробует свои силы как переводчик. Майков подвизается и на государственной службе. В 1875—1886 гг. он состоит чиновником особых поручений при московском генерал-губернаторе князе В. А. Долгорукове. Эта деятельность отнимала у Майкова много сил и времени. В письмах к Островскому то и дело мелькают жалобы на загруженность и усталость: «Мое положение сделалось несносным: на меня взвалили управление канцелярией <...> некого было, кроме меня, назначить депутатом от правительства <...> да еще трата времени на разные глупейшие речи: просто хоть будь Иисусом Навином»⁴⁶.

Через Островского и его брата, М. Н. Островского, — министра государственных имуществ, Майков хлопотал о делах Генерал-губернаторского управления. Он обращается к Островскому в письме 31 октября 1884 г.: «Пользуюсь вашим пребыванием в Петербурге, чтобы от себя, Кондратьева и П. П. Генерал-губернаторского управления попросить вас замолвить словечко Третью Ивановичу, с которым вы, по всей вероятности, видите, о штатах нашего управления. Они в настоящее время находятся на рассмотрении в государственном контроле, министерства внутр. дел и финансов уже одобрили их. Но стоит крайняя необходимость передать их поскорее в Государственный совет. Если они не будут утверждены в нынешнем году, то канцелярии генерал-губернатора придется сесть на пищу св. Антония. Может быть, и Михаил Николаевич с своей стороны окажет к тому содействие, елико возможно»⁴⁷. В Генерал-губернаторском управлении Майков был фигурой влиятельной, пользовавшейся расположением князя В. А. Долгорукова.

Некоторые сложности возникли при назначении Майкова на пост управляющего московскими театрами, так как князь не хотел отпускать

своего полезного подчиненного. В письме 20 октября Майков делится с Островским своими опасениями: «Будучи в Петербурге, князь Д., конечно, узнает о предположении, касающемся меня как служащего в его управлении. Что оно ему не любо — это не подлежит сомнению. Навстречу ему в Петербурге поехал Хотинский — и вот орудие готово. Х. не затруднится обегать по задним крыльцам у кого только угодно и уверить, что Майков годен только водить пером, а для хозяйственной части не годится. В Петербурге меня не знают и могут поверить; тогда как если бы я на деле и неоднократно не проверил своих способностей для организации всякого хозяйства, ведения его с расчетом и вообще управления (что можно применить и к театру), то я не подумал бы браться за это дело; не стал бы компрометировать ни других, ни себя. Я хорошо знаю тех, с кем говорю и потому своему опасению придаю вероятность...»⁴⁸. Островский отвечает Майкову 10 ноября 1885 г., рассеивая его сомнения: «Министр вас избавит от неприятного объяснения с начальством, он от себя уведомит кн. Долгорукова» (XVI, 210).

Майкова и Островского связывали многолетние деловые и дружественные отношения. Их сближение относится к совместной деятельности в Обществе русских драматических писателей, где Майков занимал пост казначея (1870—1902), «лицо, в котором должны были сочетаться достаточная степень интеллектуальной приспособленности и материальной независимости»⁴⁹, а Островский был бессменным председателем Общества вплоть до своей смерти (1886).

Будучи инициатором создания Общества, Островский много сил и внимания уделял его делам, о чем свидетельствует его переписка с Майковым 1880—1885 гг. Островскому приходилось преодолевать внутреннее сопротивление членов Общества, касающееся важных вопросов театра. Так, весной 1880 г. обострились отношения между петербургским и московским отделами Общества по вопросу о преобразовании театрально-драматического дела и развития национального театра. Островский сделал все от него зависящее, чтобы сломить корыстные дрязги петербургских членов Общества. С этой целью в Петербург был послан Крылов, который должен был отстаивать интересы Общества.

В письме Островского к Ф. А. Бурдину читаем: «В Петербург поехал Крылов и будет энергически поддерживать устав» (XV, 172). Предварительное собрание в Петербурге прошло успешно. Комитет был выбран единогласно и в прежнем составе, предложение об отделении Комитета провалилось.

Руководство ОРДП вело активную борьбу с отдельными членами Общества и частными антрепренерами, стремящимися обойти устав Общества и заключить индивидуальные договоры на постановку своих пьес в частных театрах, в то время как все права на постановку пьес драматургии передали в ОРДП. В письме от 12 февраля 1884 г. Майков пишет: «Ввиду некоторых данных, могущих впоследствии усложнить дело с Картавовым, представляется необходимым созвать Комитет как можно скорее и пригласить членов, давших Картавову расписки. Только тогда можно будет — и притом не иначе как по постановлению Комитета — дать делу окончательный оборот. Без объяснения членов невозможно обойтись. Эти объяснения дадут Комитету достаточное основание обсудить, каким образом, во 1-х, порешить дело с Картавовым, во 2-х, ответить в общем собрании по этому делу. Готовятся запросы <...>

Все того мнения, что надо получить деньги с Картавова. Комитет этому не помешает. Но, не имея показаний членов, давших расписки, нельзя достаточно опознаться в этом деле, где много темного. Можно даже надеяться, что вследствие заседания Комитета, если только явятся члены, давшие расписки, Картавов будет гораздо сговорчивее»⁵⁰. Дело касалось

АФИША СПЕКТАКЛЯ
«ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА»

Малый театр,
8 сентября 1894 г.
Центральный театральный музей,
Москва

ПРОГРАММА.

Въ Четвертъ, 8-го Сентября,

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ представлено будетъ:

ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА.

Драма въ 5-ти дѣйствіяхъ, въ стихахъ,
соч. А. Н. ОСТРОВСКАГО и *.*.

(73-е ПРЕДСТАВЛЕНИЕ).

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

ДѢЙСТВИЕ 1-е.

(въ двухъ картинахъ).

Царь Иванъ Васильевичъ Грозный . . .	г. Горевъ.
Царица Анна Васильчикова . . .	г-жа Полякова.
Князь Михаилъ Ивановичъ Воро-	
тынский	г. Рыбаковъ.
Князь Василій Андреевичъ Синкій . .	г. Лазаревъ 2.
Князь Василій Ивановичъ Шуйскій . .	г. Корсакъ.
Князь Рязановскій	г. Лавровъ.
Князь Рѣпинъ	г. Геннертъ.
Борисъ Осодоровичъ Годуновъ . . .	г. Худольевъ.
Григорій Лукьяновичъ Малюта Ску-	
ратовъ	г. Осодотовъ.
Бояринъ Михаилъ Яковлевичъ Мо-	
ровъ	г. Арбенный.
Дворникъ Андрей Колычевъ . . .	г. Рыжовъ.
Шутъ	г. Музиль.
Слуга Воротынского	г. Яковлевъ.
Василиса Игнатьевна	
Мелентьева	изъ терема
Марья, дѣвица	царицы
	г-жа Осодотова.
	г-жа Турчанинова.
Бояре, дворяне, стрельцы, женскія свѣта царицы.	

ДѢЙСТВИЕ 2-е:

Царь	г. Горевъ.
Царица	г-жа Полякова.
Василиса	г-жа Осодотова.
Марья	г-жа Турчанинова.
Мамка царицы	г-жа Садовская.
Малюта	г. Осодотовъ.
Стрѣльцы	

петербургскаго антрепренера А. Ф. Картавова. Онъ взялъ съ драматурговъ Вальяно, Невскаго, Крылова расписки о разрѣшеніи ставить переведенныя ими оперетты въ своемъ театрѣ. Взыскиваемые же Обществомъ деньги за постановку Картавовъ платилъ отказываясь. Противъ Картавова былъ возбужденъ судебный процессъ, который закончился побѣдой ОРДП.

Кроме делъ Общества, Майкова и Островскаго связывала близость взглядовъ по многимъ театральнымъ вопросамъ.

Майковъ хлопоталъ о постановкѣ «Василисы Мелентьевой» въ Сербіи; поддерживалъ театральные проекты и хлопоты своего друга о созданіи въ Москвѣ Народнаго театра. Когда въ 1885 г. была проведена реформа отдѣленія дирекціи московскихъ театровъ отъ петербургскихъ съ самостоятельнымъ управленіемъ, Островскій рекомендовалъ на постъ заведующаго московскими театрами Майкова.

Этотъ выборъ, безусловно, оправдалъ бы себя, если бы не смерть Островскаго.

Майковъ былъ крупнымъ чиновникомъ и одновременно творческимъ человекомъ, разделяющимъ взгляды и планы Островскаго. Въ письмѣ къ брату Михаилу Островскій очень точно опредѣлилъ расстановку силъ: «Вѣдь я рекомендовалъ Майкова <...> какъ единственное лицо, при которомъ я могу служить, чтобы возвратить театру прежнее его значеніе и достоинство <...> Да и Майковъ, зная, что онъ какъ директоръ будетъ ответственъ не за одну матеріальную часть, а и за художественную, соглашался принять директорство только въ томъ случаѣ, если въ управленіи художественной части я буду главнымъ деятелемъ» (XVI, 27).

Таким образом, в этом дуэте на Майкова возлагались хозяйственные обязанности, к которым он имел склонность, а также большой опыт, полученный на посту казначея Общества. Здесь невозможно не привести слова Н. А. Кропачева⁵¹ о том, что Майков был бережливым и расчетливым хозяином, а главное неподкупным и честным человеком, что особенно важно для театра. Но столь успешно начавшиеся переговоры вскоре затянулись. Назначение откладывалось из-за вновь вспыхнувших разногласий в правительственных кругах по поводу кандидатуры писателя. Так, «Новое время» писало: «По сообщениям московских газет, в Москве уже получено достоверное извещение о назначении самостоятельным директором московских императорских театров действительного статского советника и камергера А. Майкова. Слух о назначении начальником московской драматической труппы А. Н. Островского — не подтверждается. Говорят, что эту должность займет или г. Погожев (начальник петербургской театральной конторы), или чиновник министерства императорского двора, действительный статский советник Ржевский»⁵².

В письме к Островскому 16 августа 1885 г. Майков передает писателю, о чем говорят в правительственных кругах: «Третьего дня проехал через Москву Всеволожский. До Москвы вместе с ним ехал Шпажинский, на все вопросы Шпажинского о театрах московских Всеволожский отвечал полным неведением, так что после того Шпажинский заехал ко мне с явным намерением выпытать что-либо. От него я узнал, что в Москву просится Ржевский, состоящий при министерстве двора, сын недавно умершего сенатора, управляющего межевою частью. Впрочем, сегодня общий голос был верен: говорили, что вы получили назначение, указали на меня и, стало быть, за мною и место»⁵³.

Слухи о новых назначениях проникают в печать. Так, в газете «Жизнь» (10 августа 1885 г., № 143) было напечатано о том, что директором московских императорских театров будет назначен А. А. Майков, а начальником репертуара — Островский.

Н. А. Кропачев, с которым Островский познакомился в Обществе русских драматических писателей и которого хотел привлечь к совместной работе по управлению театрами, в письме 26 августа 1885 г. выражает свое недовольство такой расстановкой сил. Он пишет Островскому: «Только мне помнится, в заметке газеты «Жизнь» было сказано, что А. Майков назначается директором, а не управляющим (как вы пишете) хозяйственной частью московских казенных театров. Это разница большая, такая же, как между Всеволожским и Пчельниковым. Нельзя не согласиться, что лучшего выбора на эту должность, как в лице А. А. Майкова, вы не могли бы сделать. Но не это, собственно, меня смутило. Я сам догадывался, что если Майков и будет фигурировать в реформируемом ныне управлении московских казенных театров, то не в качестве директора, а управляющим Конторою. Меня смутило то, что в своей заметке «Жизнь» производит вас в начальники репертуара. А ведь последний, кажется, в настоящее время находится в зависимых отношениях от управляющего Конторою? Может быть, с переменою управления значительно повысится должность начальника репертуара и будет поставлена на независимую от управляющего Конторою почву, тогда разговор другой. Впрочем, обо всем этом вам лучше знать. Довольно того, что вы будете душою управления и непосредственно ответственны перед одним лишь министерством, а это значит — все. Давай бог и поскорее!»⁵⁴. Кропачева смутило, что возникнет неприличная зависимость начальника репертуара от управляющего Конторой. В своем ответном письме 29 августа 1885 г. Островский писал Кропачеву: «Знайте одно, что если совершится ожидаемая перемена, то душой в управлении буду я и ни перед кем, кроме министерства, ответственным не буду» (XVI, 192).



А. А. ОСТУЖЕВ В РОЛИ НЕЗНАМОВА («БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»)

Малый театр, 1908 г.

Центральный театральный музей, Москва

Наконец, осенью 1886 г. благодаря влиянию М. Н. Островского и Петрова это назначение все-таки состоялось, о чем сообщил М. Н. Островский телеграммой 13 сентября 1885 г. (XVI, 334).

И даже оппозиционно настроенные к кандидатуре Островского чиновники вынуждены были официально признать это назначение. Так, управляющий Конторой императорских театров Москвы П. М. Пчельников, который противился назначению Островского, посылает ему любезное поздравление 28 декабря 1885 г.: «Назначение ваше должно порадовать каждого, любящего театральное дело, и может служить залогом полного успеха и процветания нашего театра»⁵⁵. А за спиной Островского он пытался всячески скомпрометировать новое начальство и посеять вражду между Островским и Майковым. В письме 28 декабря 1885 г. Майков с не-

скрываемой неприязнью пишет об интригах Пчельникова: «Пчельников распускает слух, что он виделся со мною в Петербурге, сошелся со мною в образе мыслей, взглядах и способе управления театрами, и что отныне он будет служить со мною дружно, согласно, любовно. Сопоставляя с этим слухом слова Всеволожского, которые я передавал вам и Н. С. <Петрову> еще в Петербурге, что он надеется, что я сойду с Пчельниковым и буду мирно и ладно служить с ним, я вижу, что в сведениях Кондратьева есть большая доля правды. Ясно, что меж Всеволожским и Пчельниковым есть связь, которую даже трудно было предполагать, зная Всеволожского за честного человека; ясно также, что оба хотят прикрыть грехи московского управления, что очень легко, если Пчельников останется на службе вместе со мною. Наконец, в распускаемых им слухах я прямо усматриваю оскорбление, заранее мне нанесенное выставлением какой-то полной солидарности между ним и мною.

Будьте так добры, постарайтесь проверить этот слух через лиц, которые у вас бываю. Но я решил не служить с Пчельниковым, если только он хотя на один день останется после 1 января»⁵⁶. Майков отрекается от прежних методов руководства театром, уверяя Островского, что служить с Пчельниковым «это значило бы, что я начал свою службу по предварительному соглашению с вором и воровским направлением». Наконец, было получено официальное сообщение:

«Телеграммою министр двора уведомляет что вы назначены заведывающим репертуарною частью. Поздравляю прошу вступить в должность. Майков»⁵⁷.

С 1 января 1886 г. Островский и Майков приступают к исполнению своих обязанностей.

В газете «Театральный мирок», в рубрике правительственных распоряжений было напечатано: «Именной, высочайший указ, данный Правительствующему сенату: 1885 г. декабря 28.

Чиновнику особых поручений VI класса при московском генерал-губернаторе, статскому советнику, в звании камергера двора нашего А. Майкову — всемилостивейше повелеваем быть управляющим императорскими московскими театрами (...) По министерству двора: назначен губернский секретарь Островский — заведующим репертуарной частью императорских московских театров»⁵⁸.

Приступив к исполнению своих обязанностей, Островский и Майков оказались перед бесчисленными сложными проблемами, которые требовали своего разрешения. Драматурги начали обращаться к Островскому по поводу постановок своих пьес на сцене Московского императорского театра. И как когда-то Островский становился режиссером своих пьес, так и сейчас с ним советовались о распределении ролей, эскизах декораций, о выборе того или иного актера. Так, известный драматург, переводчик П. П. Гнедич просит Островского содействовать постановке его пьесы «В цветах» на сцене Малого театра. 30 декабря 1885 г. Гнедич пишет:

«Милостивый государь,
Александр Николаевич

Имею честь препроводить вам экземпляр моей пьесы «В цветах», одобренной 16 ноября этого года Театрально-литературным комитетом.

Г. Потехин обещает постановку в этом сезоне, т. е. на петербургской сцене, в Москве же у меня просит постановки Корш. Я почел долгом сперва обратиться к вам: если вы найдете удобным поставить «В цветах» на казенной сцене, то я, конечно, Коршу права не дам. В противном случае — мне нет расчета передать ее в частные руки.

Надеюсь, что вы почтете меня ответом.

Примите уверение в искреннем уважении

П. Гнедич.

Островский 10 января 1886 г. отвечал, что пьесу «В цветах» можно поставить только весной или в начале следующего сезона, так как прежним начальством все пьесы уже розданы под бенефисы (XVI, 226).

В Музее сохранился ответ П. П. Гнедича 12 января 1886 г.:

«Приношу вам глубокую благодарность за ваш скорый и благоприятный для меня ответ касательно моих пьесы.

Я попрошу вас оставить экземпляр при дирекции московских импер. театров, если вы признаете удобным постановку «В цветах» осенью настоящего года. Постановка же весной мне неудобна, ввиду того что сборы после пасхи крайне плохи. Если бы в посту были дозволены спектакли — это другое дело. К сентябрю я вышлю на ваше имя рисунки постановки и расписание ролей»⁵⁹.

Удалось выяснить, что пьеса Гнедича «В цветах» в сезон 1886 г. на сцене Малого театра так и не пошла.

К Островскому и Майкову посыпались просьбы об устройстве дебютов драматических и оперных артистов. К этому периоду относится, например, письмо провинциальной оперной актрисы В. Я. Шмейстер-Лукиной, которая просит Островского дать возможность ей дебютировать на сцене Большого театра.

Видимо, Лукина была допущена до прослушивания, но дальше этого дело не пошло.

В рукописном отделе ГЦТМ хранится «Список артистов оперной труппы императорских театров», напротив фамилии Лукиной стоит надпись, сделанная рукой Островского: «Невозможна»⁶⁰.

В дальнейшем ни в одном «Ежегоднике», ни в одной книге, ни в одной афише фамилия Лукиной не появляется. Видимо, она так и не была принята на сцену Большого театра.

Среди многочисленных просьб встречаются имена людей, которые привлекают внимание Островского и позже пользуются его покровительством. Так произошло с актрисой А. А. Чистяковой⁶¹, о которой пишет директор Петербургского музыкального общества А. М. Климченко: «Училась у Федотовой, в школе, Александра Чистякова, дочь бывшего танцора и преподавателя консерватории⁶² и актрисы Натаровой⁶³. Эта барышня, говорят, имеет дарование и учится прилежно. Не знаю насколько фигура ее пригодна для сцены, но уверяют, будто Федотова считает ее одною из своих лучших учениц. Так как драматический класс в московской школе закрыт, а барышня Чистякова настолько подготовлена к сцене, что может дебютировать, то меня просят походатайствовать перед вами о том, чтобы вы допустили ее к дебюту нынче весной и, если будет успех, то и приняли бы в труппу.

Теперь вся лицедействующая молодежь стремится работать под вашей командой. Чуют, верно, что это лучше всякой школы!»⁶⁴ 10/22 марта 1886 г. состоялся закрытый дебют Чистяковой. В последнем дневнике Островского читаем: «Утро. Первый спектакль испытаний. Обратили на себя внимание: Геннерт, Степанова, Чистякова, Цирес, Александрова» (XIII, 294).

Чистякова играла первый акт из пьесы «Без вины виноватые» — роль Отрадиной. На другой день ее мать поехала к Островскому узнать о его мнении. В ее неопубликованных воспоминаниях приводятся слова драматурга: «Ваша дочь мне очень понравилась, я принимаю ее в Малый театр. Дирекция наша бедна, а потому больше оклада мы дать не можем — даем 35 рублей в месяц»⁶⁵.

Полгода Островский руководил московскими театрами. Его дневники и письма полны забот и волнений. Весь день расписан до предела. Репетиции, просмотры, встречи, заключения контрактов, переговоры с администрацией и т. д.

Несколько ранее неизвестных писем как бы дополняют и расширяют эти интересные документальные записи.

Главный режиссер оперной труппы Большого театра А. И. Барцал ⁶⁶ пишет 7 января 1886 г. Островскому:

«Вследствие внезапной перемены завтрашнего спектакля по болезни некоторых первых танцовщиц необходимо назначить оперу, а именно: «Жизнь за царя». По извещению участвующих в этой опере артистов буду иметь честь доложить вам, милостивый государь, относительно распоряжения вышеупомянутой оперы» ⁶⁷. Из дневника узнаем, что 8 января 1886 г. шла опера «Жизнь за царя».

А. Н. Богданов ⁶⁸ — главный балетмейстер Большого театра, обращает внимание Островского на балет «Светлана» ⁶⁹: «Прилагаю две программы балета «Светлана» и покорнейше прошу не отказать в вашем просвещенном содействии к возможно скорейшей его постановке. Имею честь быть, ваш покорный слуга» ⁷⁰.

Премьера балета состоялась 16 февраля 1886 г. В дневнике 1886 г. Островский оставил короткую запись: «Вечер. Большой театр. «Светлана». К удивлению, балет без танцев и с плохими машинами понравился ради блеска костюмов и декораций» (XIII, 291). И далее: «18 февраля. Вечер. Большой театр. «Светлана». 600 руб сбора. Смертный приговор Богданову» (XIII, 291—292).

Вообще к режиссерскому управлению балетной труппы Островский, очевидно, не благоволил. Московский балет находился в явном упадке, сборы были ничтожны, зал пуст. Балет себя не окупал. Главный режиссер и балетмейстер Богданов и другие получали солидные оклады, ценные подарки и награждения, устраивали бенефисы. Так и осталось проектом «дело о наградных бенефисах». Островский предполагал давать бенефисы только ветеранам-юбилярам, а кордебалету — один общий. Островский хотел восстановить балет в прежнем блеске, благодаря феериям или волшебным пьесам, при участии, кроме балетных, драматических и оперных артистов. Режиссерское управление балетной труппы не удовлетворяло Островского. И в среде недоброжелателей распространился слух, что Островский хочет уничтожить балет. На самом деле все было наоборот. Островский пригласил к себе балетмейстера С. П. Соколова ⁷¹ и режиссера Смирнова ⁷², решив их обоих привлечь к работе в императорских театрах к началу нового сезона. «Артисту балетной труппы В. Ф. Гельдеру ⁷³ он также намеревался дать высшее назначение в труппе и пристроить его преподавателем танцев при балетном отделении в школе» ⁷⁴.

Одной из заслуг Островского в области балетных реформ было также решение о замене выходных солдат (статистов) артистами балета.

Особенно много внимания Островский и Майков уделяют реформе оперной труппы. В своей объяснительной записке по этому поводу Островский довольно подробно разбирает причины упадка оперы в Москве и ищет пути для повышения ее уровня. Он требует обновления репертуара, привлечения в театр молодых певцов, создания ансамбля. Майков, в свою очередь, мечтает сделать из оперы самую доходную статью и добиться того, чтобы оперные спектакли давали полный сбор. Большинство писем посвящено заключению контрактов с новыми певцами (Гнучева ⁷⁵, Белоха ⁷⁶, Рубинская ⁷⁷) и продлению контрактов с певцами, уже выступающими в Большом театре. Из них видно, что Майков при заключении контрактов придерживался принципа строжайшей экономии, отчего с певцами нередко возникали конфликты.

Так, в письмах Майкова к Островскому обсуждается конфликт с рядом оперных актеров, в частности с Б. Б. Корсовым ⁷⁸. Корсов потребовал пересмотра своего контракта с целью увеличения его суммы. Майков,



О. А. ПРАВДИН В РОЛИ ОБРОШЕНОВА, Е. К. ЛЕОНТОВИЧ В РОЛИ ВЕРОЧКИ («ШУТНИКИ»)

Малый театр, 1917 г.

Центральный театральный музей, Москва

боясь, что это станет массовым явлением, намеревался даже уволить Корсова. В конце концов решили, что Корсов получит на три года по десять тысяч с отпускными ежегодно на сентябрь и октябрь.

Надо сказать, что Майков чрезмерно экономил средства, и это часто вредило художественной стороне театра, порождая осложнения с труппой, играя на руку противникам нового руководства. В одном из писем Майков пишет: «Я имею достаточное основание подозревать, что по поводу возобновления контрактов с артистами, особенно оперными, составлен против нас заговор: их поучают возвышать плату в том предположении, что они, получивши при этом от меня отказ (ибо бюджет на 86 год прежний), уйдут; для вас же они необходимы. Таким образом, во 1-х, я могу или повредить персоналу и сделать оперу несостоятельной и стать в антагонизм с вами, или же выйти из границ нормального бюджета; во 2-х, увеличивши жалованье, я и на многие будущие годы должен буду расширять рамки бюджета, что и будет на руку этим господам заговорщикам. Они рады, что начало делается Корсовым, человеком упрямым, который непременно потянет за собою и Крутикову⁷⁹. Эта последняя требует, безусловно, возвышения платы при будущем контракте в мае. По-моему, единственный выход тот, не уступать Корсову и решиться, в пример другим, уволить его и, конечно, за ним и Крутикову. Тогда прочие, дорожащие своею службою, сделаются стоворчивее, а под рукою можно делать неопределенные намеки, что в виду у нас есть новые голоса. Я полагаю, что мы обойдемся без того и другой»⁸⁰. Дело Корсова закончилось в пользу последнего, благодаря множеству писем видных музыкальных

деятели. Островскому писали Б. А. Фитингоф-Шель⁸¹, М. М. Иванов⁸² и В. А. Серова⁸³. Приведем одно из писем В. А. Серовой, наиболее характерное в корреспонденции Островского по этому вопросу.

«Молва прошла по Петербургу, что господин Корсов бросает сцену по какому-то недоразумению с дирекцией. На многих находящихся налицо русских композиторов это произвело удручающее впечатление, потому что всякий из нас обязан ему художественным воспроизведением задуманных нами типов.

Как композитор я себя не считаю пока вправе поднимать своего голоса, но как вдова Серова я с искренней радостью спешу заявить свою полную признательность за чудное создание типа Олоферна⁸⁴ и за горячую пропаганду оперы «Вражья сила»⁸⁵. За свое детище «Акоста»⁸⁶ я благодарить его слова не нахожу — с его стороны я нашла поддержку в своем труде, когда вообще сомнение меня чуть не лишило возможности окончить оперу. Как тщательно, художественно г. Корсов обработал свою роль при постановке засвидетельствовать может вся Москва. Ничего не могу более присовокупить к сказанному, как просьбу обратить внимание на мое искреннее заявление в числе других, вероятно, не менее теплых, в пользу господина Корсова»⁸⁷.

Еще задолго до своего назначения Островский боролся за коренное обновление русского театра. Поэтому, когда он непосредственно занялся практической деятельностью на посту заведующего репертуарной частью императорских московских театров, к нему потянулись люди, видевшие в нем своего единомышленника, а в проводимой им политике — единственный выход для улучшения театрального дела. Ему писали и крупные деятели театра, и малоизвестные лица, они делились с ним своими замыслами, высказывали критические замечания. Известный оперный артист В. Р. Пикок⁸⁸, опираясь на свой огромный опыт оперного певца, предлагает Островскому обширную программу постановки голоса у драматических актеров. Композитор и дирижер Московских императорских театров Ф. В. Богуслав⁸⁹ рекомендует Островскому «учредить при Театральном училище бесплатные классы хорового пения и теории музыки как для казенных воспитанников, так равно и для приходящих обоего пола»⁹⁰. Этот хор мог быть использован при постановке новых пьес в Малом театре, так как хор Большого театра не был в состоянии работать на двух площадках.

Один из неизвестных «друзей театра» предлагает обновить труппу московских императорских театров за счет приглашения провинциальных актеров и даже приводит список актеров, которых можно пригласить. Далее он пишет: «Вы сделали бы большое благо, если бы Малый театр очистили от ненужных и бездарных артистов. Во всякой частной антрепризе бездарность выживает и заменяется даровыми, а в императорском этого нет — стоит только туда попасть, как остается всякий на вечность. Вот почему бездарность так стремится на императорский театр, ибо ее всюду выживают»⁹¹.

Другого автора, пожелавшего остаться неизвестным, волнует низкий уровень сценической речи. Его письмо длинно и очень обстоятельно. Оно написано достаточно профессионально, со знанием предмета. Здесь выражено определенное суждение о сценической манере подачи классических переводных стихов, в частности Шекспира и Шиллера. Автор сетует на недостаток выучки, школы, на отсутствие логических (смысловых) ударений, отчего трудно улавливать смысл происходящего на сцене.

Письмо написано в благожелательном тоне, рассчитано так же, как и предыдущее, на улучшение положения дел в русском театре в связи с приходом нового надежного человека, в возможность и силу которого автор верит и от которого все ждут обновления театра⁹².

К Островскому обращались и люди, которые хотели работать непосредственно под его руководством. Оперный капельмейстер П. М. Щуровский⁹³, в свое время уже служивший на сцене московской императорской оперы, предлагает Островскому свои знания и опыт, изъявляя горячее желание работать вместе с ним.

Интересно письмо старого друга Островского по Московскому университету М. Ф. Шишко⁹⁴, заведующего освещением петербургских императорских театров: «Прочитав в газетах о назначении тебя начальником репертуара и театрального училища в Москве, я душевно обрадовался. Насилу-то за ум взялись и пригласили того, кого давно бы следовало пригласить! Поздравляю! Чтобы не затруднять тебя длинными пожеланиями всего хорошего на новом поприще твоей деятельности, я приступаю прямо к делу.

Небезызвестно тебе, что я вышел в отставку в Петербурге по невозможности продолжать службу при безалаберном управлении театрами интригана Кистера и его доверенного — пройдохи нахально-невежественного сумасброда Лукашевича. Зная, что и на московских театрах до сих пор был изрядный хаос и что много денег потрачено непроизводительно, полагаю, что без помощи сведущих людей, одному тебе будет чрезвычайно трудно сдерживать и обуздывать нахальных аферистов и шарлатанов (им же имя легион), жаждущих набивать свои карманы на счет дирекции, в ущерб истинному искусству.

Спешу тебя уведомить: если найдешь, что я могу быть тебе полезным моею опытностью в разных отраслях театрального дела, — готов быть верным и деятельным исполнителем твоих поручений»⁹⁵.

Видимо, Шишко был вызван Островским, так как Н. А. Кропачев в своих воспоминаниях пишет, что встречался с Шишко, которого Островский намеревался пристроить заведующим освещением при императорских сценах.

Гигантская работа, задуманная Островским, подорвала и так уже слабые силы его. В последних письмах к Островскому проскальзывает тревога друзей о состоянии здоровья писателя. «...Сколько я мог заметить, особенной спешности в усовершенствовании театрального дела не требуется, а потому это возлагает на вас священную обязанность служить не в ущерб вашему здоровью. Я нашел в Петербурге уже готовое суждение, что вы горячо принимаете все, что касается до вас по театру; но что это непохвально, ибо расстраивает нервы»⁹⁶. Так писал Майков из Петербурга.

Кропачев, ставший личным секретарем Островского, в своем последнем письме, написанном уже в Щелькове, не скрывает волнения по поводу расстроенного здоровья Островского: «Слава богу, наконец-то вы на родной почве! Семья, Щельково, деревенский воздух, спокойствие и отдых скорее укрепят ваши силы физические и душевные, чем все медики и их снадобья. Вы слишком много волновались в последнее время, да и работали свыше возможного. Я удивлялся вашему терпению, да не я один — все. Будьте же здоровы, храни вас создатель!...»⁹⁷.

2 июня 1886 г. Островского не стало. Но у людей, когда-либо сталкивавшихся с ним лично, осталась добрая память, большая благодарность к нему, как к отзывчивому, благородному человеку.

И здесь нельзя не привести строки из письма талантливой, многообещающей певицы Большого театра М. П. Коровиной, которой покровительствовал Островский. Видимо, не без его участия Коровина поехала на стажировку в Италию. Дату ее отъезда можно установить предположительно (конец мая?). Значит, когда Коровина писала это письмо, Островского уже не было в живых: «Не в силах выразить, сколько удовольствия доставило мне ваше письмо и какое утешение в моем совершенном одиночестве принесли те добрые и ласковые слова, верить в которые

я так счастлива. Если усиленный труд и страстное желание не должны остаться без вознаграждения, то лучшей для себя наградой я, конечно, сочла бы, если по возвращении моем вы найдете успехи в моем пении. Пока я все делаю, чтобы оправдать ваше доброе мнение — учусь и слушаю, слушаю и учусь» (Чернобио 1886, 29/10) ⁹⁸.

Смерть Островского для близких к нему людей оказалась двойным ударом. Началась беспощадная травля тех, кто работал рядом с драматургом, кого он отмечал своим вниманием. Неудачно сложилась дальнейшая карьера Майкова. «После смерти Островского интрига шла на него со всех концов, и со сцены, и из конторы» ⁹⁹. В 1889 г. он оставляет свой пост и вновь обращается к журналистике. Безработным остается Кропачев. Он вспоминал: «Островский знал, что я был доволен своим местом, и, само собой, я не бедствовал бы с семейством, как пришлось после реформы» ¹⁰⁰.

Чиновники яростно боролись против всего нового, что успел сделать Островский, а главное, против того направления, которое он хотел придать московским театрам. В мае 1887 г. должности управляющего московскими театрами и заведующего репертуарной частью были окончательно упразднены, Пчельников остался единственным руководителем московских театров, подчиняющимся непосредственно только Всеволодскому.

Всего пять месяцев работал Островский на посту заведующего репертуарной частью императорских московских театров. Много успел сделать, а впереди были более грандиозные планы в области театральных реформ.

Среди груды многочисленных больших и малых вопросов, которыми был занят Островский, — устройство закрытых дебютов драматическим и оперным артистам, разрешение неполадок по замене того или иного спектакля, выпуски афиш, срочные награждения — вырисовывается главное — обновление драматической, оперной и балетной сцен. В своих многочисленных разработках и практической деятельности Островский по-новому взглянул на систему обучения актера, на режиссуру и ансамбль в театре. Верный своему принципу реалистического подхода к действительности, Островский требовал от актера вдумчивого, осознанного творчества, где постоянный труд награждался бы счастливыми минутами вдохновения.

Московская сцена потеряла не только гениального драматурга — создателя самобытного русского репертуара, но и талантливого руководителя, который мог бы поднять сценическое искусство на небывалую высоту.

Островский смог только начать трудное дело реформы русского театра. Его подхватили другие. В 1888 г. по инициативе А. П. Ленского и С. А. Юрьева была открыта Театральная школа, о которой так много писал Островский. В 1898 г. родился Московский Художественный общедоступный театр.

«Когда уходит талантливый руководитель, у которого был свой идеал нового искусства, он кладет свою печать на всю художественную деятельность театра; его влияние долго ощущается в театре» ¹⁰¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Николай Иосифович Васильев-Запольский. В юные годы учился в Училище живописи, ваяния и зодчества; прошел большую часть курса по классу архитектуры. В 1884 г. поступил в Драматическое училище филармонического общества. Был большим другом и учеником М. П. Садовского. См. о нем также кн. 1, стр. 139.

² ГЦТМ, ф. 200, ед. хр. 143, № 67539. — Ответ Островского Всеволодскому 3—4 апреля 1882 г. (XVI, 255).

Все публикуемые нами документы находятся в ГЦТМ (ф. 200); в дальнейшем указываем только единицы хранения.

³ Ед. хр. 3347—3397, № 164084, л. 13. «Журнал распоряжений по Московскому отделению дирекции императорских театров 1886 г.»

⁴ Николай Николаевич *Клирик* (1819—1895).

⁵ Владимир Яковлевич *Полтавцев* (*Яковлев*) (1836—1904) — драматический артист. Окончив в 1854 г. Петербургское театральное училище, был зачислен хористом в русскую оперу. Впоследствии стал драматическим актером.

⁶ Ед. хр. 866, № 68092.

⁷ Григорий Васильевич князь *Кугушев* (1824—1871) — драматург, автор повести «Корнет Отлетаев». Член-учредитель Общества русских драматургов, инспектор репертуара московских императорских театров (1862—1864).

⁸ Об И. В. Самарине — см. кн. 1, стр. 392. Роль Вышневецкого в комедии «Доходное место» за Самариным не числится.

⁹ Пьеса «Тяжелые дни» впервые была представлена в Малом театре 20 октября 1863 г. с участием П. М. Садовского (Тит Титыч), Шумского (Досужев), Рассказова (Андрей Титыч), Живокини (Мудров), Дмитриевского (Перцев) и др.

¹⁰ Хioniа Ивановна *Таланова* (урожд. Стрелкова 1-я) — см. о ней кн. 1, стр. 406. Таланова играла роли комических старух, сварливых и злых женщин. Ее ролями были: Василиса Перегрюновна в «Воспитаннице» Островского, Каурова в комедии Тургенева «Завтрак у предводителя» и мн. др.

Островский, высоко ценя дарование Талановой, называл ее «бесподобной комической актрисой», ставя наряду с Васильевой, Медведевой, Акимовой (XVI, 104). Однако роль Кукушкиной в «Доходном месте» была сыграна артисткой С. П. Акимовой.

¹¹ Ед. хр. 1065, № 163915.

¹² Надежда Алексеевна *Никулина* — см. о ней кн. 1, стр. 362.

¹³ Ю. М. Юрьев. Записки. Л.—М., 1948, стр. 98.

¹⁴ Ед. хр. 1964, № 67542.

¹⁵ ГЦТМ, книга афиш императорских московских театров, под № 11428, афиша № 12, сезон 1884/85 г.; ГЦТМ, книга афиш императорских московских театров, под № 11428, сезон 1884/85 г., афиша под № 112.

¹⁶ Ираида Павловна *Уманец-Райская* — см. о ней кн. 1, стр. 613. Сыграла много ролей из репертуара Островского: Елена — «Женитьба Белугина», Катерина — «Гроза» и др. Лучшая роль Уманец-Райской — Лариса в «Бесприданнице».

¹⁷ Ипполит Васильевич *Шпажинский* — см. о нем кн. 1, стр. 628.

¹⁸ Ед. хр. 2562, № 67654. — Речь идет об увольнении А. В. Адлерберга и директора императорских театров К. К. Кистера. Министром двора был назначен И. И. Воронцов-Дашков.

¹⁹ Ед. хр. 2709, № 163920. — В. А. Долгоруков помогал Островскому в деле устройства частного театра.

²⁰ Сергей Васильевич *Танеев* — см. кн. 1, стр. 304. Основатель 1-го Общедоступного театра в Москве (1875) во время Политехнической выставки. В том же году гастролировал в Париже с русской драматической труппой. В 1886 г., по поручению варшавского генерал-губернатора Гурко, организовал в Варшаве гастроли труппы Малого театра. Написал брошюры: «Из прошлого Императорских театров» (1825—1856), «Падение театра» и «Воспоминания» о своей антрепризе («Театр и искусство», 1910, № 47) и пьесы: «Не люби двух разом» (поставленную на сцене Александринского театра) и «Узурпаторы».

²¹ Ед. хр. 2432, № 67795.

²² Леонид Федорович *Львов* — управляющий императорскими московскими театрами (1862—1864). См. о нем кн. 1, стр. 340.

²³ Ед. хр. 1140, № 67563.

²⁴ Драма «Дело» («Отжитое время»), написанная в 1861 г., поставлена с купюрами в 1882 г. в Малом театре.

²⁵ Евгений Андреевич *Салас* — писатель, служил в Московской конторе императорских театров до лета 1882 г. См. о нем кн. 1, стр. 144.

²⁶ Ед. хр. 143, № 67539.

²⁷ Об А. М. Кондратьеве см. кн. 1, стр. 132.

²⁸ Михаил Аркадьевич *Решимов* — см. о нем кн. 1, стр. 341.

²⁹ Ед. хр. 144, № 67538.

³⁰ Ед. хр. 144, № 67538.

³¹ Ед. хр. 142—146. № 67539. — *Китицин* — юрист, участвовал в работе Комиссии.

³² Ед. хр. 142—146, № 67538.

³³ Там же, № 67541.

³⁴ «Островский в воспоминаниях современников», стр. 454.

³⁵ Ед. хр. 146, № 67541. — Речь идет о пьесе Д. В. Аверкиева «Трогирский воевода», которая была впервые поставлена на сцене Александринского театра 23 января 1883 г., в бенефис К. А. Варламова.

- ³⁶ Ед. хр. 146, № 67792. — Ответ на письмо Островского к Всеволодскому от 21 октября 1882 г. (XVI, 46).
- ³⁷ Ед. хр. 2706, № 163917.
- ³⁸ Ед. хр. 3422, № 246165. — Датируется по содержанию. Комиссия начала работу в марте 1881 г.
- ³⁹ Ед. хр. 146, № 67792.
- ⁴⁰ Ед. хр. 146, № 67541.
- ⁴¹ «Грамота от Дирекции императорских театров 20 июля 1882 г.» — Ед. хр. 2707, № 163919. Островский получил от царя табакерку.
- ⁴² Письмо Всеволодского касается осложнений, возникших в результате подготовки юбилейных торжеств в честь актера И. В. Самарина. Об этом юбилее см. также: кн. 1, стр. 354 и М. Р о г а ч е в с к и й. И. В. Самарин. М. — Л., «Искусство», 1948 г., стр. 62—63.
- ⁴³ Ответы Островского Всеволодскому 6 декабря 1884 г. (XVI, 133—134).
- ⁴⁴ Н. Г. З о г р а ф. Малый театр 2-й половины XIX века. М., 1860, стр. 398.
- ⁴⁵ Ед. хр. 1817, № 67546. — Ответ Островского Н. С. Петрову 15 ноября 1884 г. (XVI, 128).
- ⁴⁶ Ед. хр. 1147, № 67733. — Письмо датируется 30 мая 1885 г. по содержанию.
- ⁴⁷ Ед. хр. 1159, № 67728.
- ⁴⁸ Ед. хр. 1175, № 67735.
- ⁴⁹ Сб. «Творчество А. Н. Островского». М. — Пг., 1923, стр. 77.
- ⁵⁰ Ед. хр. 1169, № 67720. — Алексей Федорович *Картагов* — драматург, петербургский антрепренер.
- ⁵¹ Николай Антонович *Кропачев*. См. о нем кн. 1, стр. 192. Долгое время служил в Петровской сельскохозяйственной академии, малоизвестный драматург. 21 октября 1877 г. Кропачев познакомился с Островским в Обществе русских драматических писателей. Островский помогал Кропачеву советами и материально. В 1886 г. Кропачев стал личным секретарем Островского. Написал воспоминания о драматурге: «А. Н. Островский на службе при Императорских театрах» (изд. М. Н. Доленго-Грабовского. М., 1901) и статью: «А. Н. Островский. Воспоминания его личного секретаря» («Русское слово», 1911, № 125); пьесы «Без протекции» (совместно с Д. П. Ефремовым) и «Бери да помни меня».
- ⁵² «Новое время», 1885, № 3402, 18 августа. *Ржевский* — чиновник дирекции императорских театров.
- ⁵³ Ед. хр. 1174, № 67745.
- ⁵⁴ Ед. хр. 1039, № 67388. — См. письмо Островского 29 августа 1885 г. (XVI, 193).
- ⁵⁵ Ед. хр. 2007, № 67557.
- ⁵⁶ Ед. хр. 1182, № 67737. — В 1882 г. управляющим Конторой московских театров был назначен поручик П. М. Пчельников, до этого служивший в военном ведомстве. Он полностью подчинил московские театры петербургской дирекции, осуществляя политику, чуждую интересам театра и актеров. В мае 1886 г. пришел приказ о перемещении Пчельникова во дворцовое ведомство на юге России, но в связи со смертью Островского новое назначение не было осуществлено, власть в театре опять перешла в руки чиновников во главе с Пчельниковым.
- ⁵⁷ Ед. хр. 2717, № 163964.
- ⁵⁸ «Театральный мирок», 1886, № 2, 11 января.
- ⁵⁹ Ед. хр. 167, № 67312 и ед. хр. 168, № 67313. — Петр Петрович *Гнедич* (1855—1925) — русский писатель, драматург, переводчик, историк искусства. Его пьесы были очень сценичны, пользовались большим успехом. Такие пьесы, как «Перекажи поле», «Холопы», «Декабрист», были весьма репертуарны в свое время. В пьесах Гнедича играли Савина, Ермолова, Южин, Комиссаржевская и многие крупнейшие представители столичной и провинциальной сцены. В 1896—1901 гг. был управляющим труппой театра Литературно-художественного общества в Петербурге (так называемый Суворинский театр). В 1901—1908 гг. занимал ту же должность в Александринском театре. Гнедич много сделал для поднятия общей художественной культуры спектаклей. В своей книге «Воспоминания. 1855—1918» (Л., 1929) Гнедич рассказывает о встречах с Островским.
- ⁶⁰ Ед. хр. 164055, № 3320.
- ⁶¹ Александра Александровна *Чистякова* (по сцене Немчинова). Училась в консерватории по классу рояля, посещала Московский драматический класс Г. Н. Федотовой при Театральном училище в течение двух лет. В 1886—1887 гг. была в труппе Московского Малого театра на амплуа субреток. В 1888 г. дебютирует на сцене Александринского театра в драме Аверкиева «Каширская старина». В 1888—1905 гг. — актриса Александринского театра. В ГЦТМ хранятся «Воспоминания бывшей артистки Московского Малого и Александринского театров». 1937 г. (ф. 302, ед. хр. 6, 7, № 275702, 275703).
- ⁶² Александр Дмитриевич *Чистяков* (1831 — ?) — воспитанник Московского театрального училища. Затем поступил в Петербургское театральное училище. Чистяков прослужил танцором в Петербургской балетной труппе около 40 лет. Затем стал преподавателем танцев, пластики и мимики в консерватории.

⁶³ Анна Петровна *Натарова* 1-я (в замужестве Чистякова; 1835—1917). Жена Александра Дмитриевича Чистякова. Окончила Петербургское театральное училище в 1853 г., затем работала в цирке. Была одной из первых русских наездниц. Затем переходит в драму; в 1851—1891 гг. — артистка Александринской сцены, ее ролями были: Авдотья Максимовна — «Не в свои сани не садись», Любовь Гордеевна — «Бедность не порок», Феклуша — «Гроза» и др. Воспоминания Натаровой представляют большую ценность для истории Театрального училища. Это лучшие мемуары о 1820—1850-х годах из жизни училища. Напечатаны они были в «Историческом вестнике» за 1903 г.

⁶⁴ Ед. хр. 864, № 67672.

⁶⁵ «Воспоминания бывшей артистки Московского Малого и Александринского театров».

⁶⁶ Антон Иванович *Барцал* (1847—1926) — артист оперы (тенор), режиссер. В 1882—1903 гг. — главный режиссер оперной труппы в императорском Большом театре. Лучшие партии: Берендей — «Снегурочка», князь — «Русалка», Финн — «Руслан и Людмила» и др. Также занимался концертной и педагогической деятельностью. В 1898—1921 гг. — профессор Московской консерватории.

⁶⁷ Ед. хр. 36, № 164, 254. — Ответ на письмо Островского 7 января 1886 г. (XVI, 225—226).

В афишном отделе ГЦТМ, в книге афиш императорских московских театров под № 11427 (сезон 1885/86 г., афиша № 274) читаем: «В среду, 8 января, по болезни госпожи Калмыковой 2, вместо объявленного балета «Конек-горбунок» соч. г. Сен-Леона, музыка г. Пуни — придворными артистами русской оперы исполнена будет опера: «Жизнь за царя».

⁶⁸ Алексей Николаевич *Богданов* — см. о нем кн. 1, стр. 396.

⁶⁹ Имеется в виду балет в 4-х действиях, 9 картинах «Светлана княжна Славянская», соч. А. Н. Богданова, худ. К. Ф. Вальц, музыка Н. С. Кленовского.

⁷⁰ Ед. хр. 82, № 164, 249.

⁷¹ Сергей Петрович *Соколов* — см. о нем кн. 1, стр. 396.

⁷² Александр Федорович *Смирнов* — см. о нем кн. 1, стр. 395.

⁷³ Василий Федорович *Гельцер* (1840—1908) — артист, педагог балетной труппы Большого театра.

⁷⁴ «Островский в воспоминаниях современников», стр. 453.

⁷⁵ Вера Никандровна *Гнучева* — певица Большого театра с 1888 г. (контральто). В марте 1886 г. участвовала в испытаниях певиц и певцов в Большом театре. Островский отметил ее исполнение в своем дневнике (XIII, 294). «Хороший голос» — такая подпись сделана им возле фамилии певицы после испытания в Большом театре.

⁷⁶ Анна Порфирьевна *Белога* — артистка оперы. Окончила Петербургскую консерваторию. Гастролировала в Европе. С 1886 г. — артистка Большого театра.

⁷⁷ А. *Рубинская* — артистка Большого театра (драматическое сопрано). В 1886 г. была приглашена на сцену театра после окончания Московской консерватории. На испытаниях в Большом театре около ее фамилии стояла надпись: «недурна», сделанная рукой Островского.

⁷⁸ Богомир Богомирович *Корсов* (Готфрид Готфридович; 1845—1920) — артист русской оперы (баритон). В 1864 г. окончил Академию художеств в Петербурге по архитектурному отделению. Брал уроки пения у знаменитого Пачиоли. С 1869 г. — артист Мариинского театра. В 1882 г. он переходит в Москву, где и поет до 1905 г., занимая при Пчельникове исключительно влиятельное положение в труппе Большого театра. Русское искусство было во многом обязано Корсову. Он возродил к новой жизни русскую национальную оперу, борясь с «итальянщиной» на императорской сцене. Был одним из первых пропагандистов русской музыки за границей, принимая участие в устройстве русских концертов на Парижской выставке в 1878 г. Был поистине всесторонне образованным артистом. Владел французским, немецким, английским, итальянским языками, знал историю костюмов, живописи, тщательно и глубоко готовил роли. Обладал отличными вокальными и сценическими данными. Цел партии: Петра в операх «Вражья сила» и Олоферна в «Юдифи» Серова. Пел Бориса Годунова, Демона, Томского, Риголетто, Дон-Жуана и т. д. В последние годы посвятил себя педагогической деятельности.

⁷⁹ Александра Павловна *Крутикова* (1851—1919) — артистка оперы (меццо-сопрано). Училась в консерватории в Петербурге. Совершенствовалась как певица в Париже и Милане, в 1872—1876 гг. пела в Мариинском театре, в 1880—1900 гг. выступала в Большом театре в Москве.

⁸⁰ Ед. хр. 1193, № 67744.

⁸¹ Борис Александрович *Фитингоф-Шель* (1829—1901) — русский композитор, автор опер: «Мазепа» (1859, Петербургский Большой театр), «Тамара» (1886, Мариинский театр), «Жуан де Тенорио» («Статия Командора», 1888, там же) и др., балет «Гарлемский тюльпан» (1887, Мариинский театр), «Золушка» (1893, там же) и др. В «Московских ведомостях» Шель выступал в качестве музыкального критика, печа-

тался и в других журналах. Автор воспоминаний «Мировые знаменитости. (1847—1898 гг.)». СПб., 1899.

⁸² Михаил Михайлович *Иванов* (1849—1927) — музыкальный критик и композитор. Окончив Петербургский технологический институт, стал заниматься музыкой, по гармонии у Чайковского, по фортепьяно у Дюбука. С 1876 г. — музыкальный критик. Вел отдел музыки в «Новом времени». Писал романсы, симфонические поэмы, увертюры. Написал балет «Весталка» и три оперы: «Забава Путятишна», «Потемкинский праздник», «Каширская старина». Работал и ввел новый жанр: музыкальные фельетоны. Считался лучшим знатоком итальянской литературы.

⁸³ Валентина Семеновна *Серова* (урожд. Бергман, 1846—1924) — жена композитора А. Н. Серова и мать художника В. А. Серова. Композитор, музыкальный критик, общественный деятель. Училась в Петербургской консерватории у А. Г. Рубинштейна. Издавала вместе с А. Н. Серовым журнал «Музыка и театр», сотрудничала в журналах: «Русская музыкальная газета» и других. В. С. Серова написала пять опер: «Уриель Акоста» (по драме К. Гуцкова), «Илья Муромец» (по собственному либретто), «Встрепенулись» (по собственному либретто, о революционных событиях 1905 г. в деревне) и др. Однако сделаться значительным композитором Серова не смогла. Совместно с Н. Ф. Соловьевым завершила оперу А. Н. Серова «Вражья сила». С 1880 г. организовывала концерты и оперные спектакли в деревне. В 1914 г. опубликовала свои воспоминания о муже и сыне.

См. также: В. С. Серова. Как рос мой сын. Составитель и научный редактор И. С. Зильберштейн. Статьи и комментарии И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова. Л., 1968.

⁸⁴ *Олоферн* — герой оперы Серова «Юдифь». Корсов так играл и пел эту роль, что его ставили наряду с первоклассными исполнителями этой роли в драме: Росси, Ольдриджем.

⁸⁵ «Вражья сила» — опера Серова, по пьесе Островского «Не так живи, как хочешься», либретто I—III действий было написано Серовым и Островским, либретто IV—V действий — П. Калашиниковым и А. Жоховым. В Москве первая постановка оперы была 15 ноября 1881 г. Партию Петра пел Корсов.

⁸⁶ В опере «Уриель Акоста» партию Акосты пел Корсов. Опера вызвала большое одобрение печати и московской публики. «15 числа мы были свидетелями шумного успеха, какой имела на сцене Большого театра опера г-жи Серовой «Уриель Акоста» («Русские ведомости», 1885, № 103, 17 апреля).

⁸⁷ Ед. хр. 2358, № 68, 084.

⁸⁸ Владимир Робертович *Пикок* (1875—1943) — оперный артист (лирико-драматический тенор). В 1903 г. брал уроки пения у И. П. Прянишникова в Петербурге. Позднее совершенствовался у профессора Подести в Италии. В 1905—1906 гг. пел в Иркутской опере, в 1906—1916 гг. в Москве, в оперном театре Зимина. В 1916—1928 гг. — артист Большого театра. Пел лирические партии, но был совершенно исключительным исполнителем характерных партий: Карл VII — «Орлеанская дева», Звездочет — «Сказка о золотом петушке» (1909). Впервые в Москве исполнил партию Нерона в «Камо грядеши» Нугеса (1910), Пинкертон в «Чио-Чио-Сан» (1914). Партия Берендея считалась лучшим вокальным и сценическим созданием Пикок.

⁸⁹ Ф. В. *Богуслав* (ум. 1915) — композитор, дирижер московских императорских театров. Окончил консерваторию в Праге, в течение 20 лет состоял дирижером оркестра Большого театра. Писал романсы и вальсы, особенно был популярен вальс «Невозвратное время». В последние годы был преподавателем пения. Богуслав организовал в Москве первый студенческий хор.

⁹⁰ Ед. хр. 33 № 3, 164257.

⁹¹ Ед. хр. 2623, № 67793. С конца 1885 г., когда стало известно о предстоящем назначении Островского на пост заведующего репертуаром московских театров, драматург начал получать много писем, связанных с его новой деятельностью. Письмо, подписанное «Друг театра» и не датированное, — одно из таких. Оно написано человеком, твердо уверенным в своей правоте и в своем знании актеров прошлого и настоящего, столичных и провинциальных. Островский едва ли разделял точку зрения автора письма, особенно его безапелляционные суждения о преимуществе провинциальных актеров перед столичными, о вреде конкурсных испытаний и его примитивное понимание деления актеров по амплу. Но Островского тоже волновало снижение художественного уровня московской группы 1880-х годов по сравнению с 1860-ми годами (см. XVII, 110—127; 130—161 и др.). Не мог, конечно, Островский принять и совет «друга театра» брать пример с руководителя петербургских театров А. А. Потекина, деятельность которого вызывала у Островского резкие возражения (см. письмо к брату — М. Н. Островскому. — XVI, 151—160, март—апрель 1885 г. и письмо к Потекину. — XVI, 165, апрель 1885). Возможно, что публикуемое письмо написано не без ведома Потекина или, во всяком случае, кем-то из его единомышленников.

⁹² Ед. хр. 2626, № 67778.

⁹³ Ед. хр. 2578, № 82168. — Петр Андреевич *Шуrowsкий* — оперный артист, ка-

пельмейстер. Он пишет Островскому 14 мая 1886 г. Видимо, это письмо так и осталось без последствий, так как 2 июня 1886 г. Островского не стало. Эта справка еще подтверждается тем, что в своих «Записках», хранящихся в ГЦТМ, Щуровский (ни словом не упоминает о встречах с Островским (ф. 314, ед. хр. 2, № 240216). «Из личных воспоминаний русского музыканта (1866—1891 гг.)».

⁹⁴ Макар Федорович *Шишко* (1822—1888) — магистр химии, заведующий освещением петербургских императорских театров. Был старым товарищем Островского по Московскому университету. В 1862 г. Островский, И. Ф. Горбунов, М. Ф. Шишко предприняли путешествие за границу.

⁹⁵ Ед. хр. 2560, № 67699. — Николай Алексеевич *Лукашевич* (1821 — умер после 1894 г.) был помощником хранителя картинной галереи Эрмитажа, затем стал заведующим хозяйственной частью петербургских императорских театров. С 1874 г. — начальник репертуарной части императорских театров, член Театрально-литературного комитета.

⁹⁶ Ед. хр. 1195, № 67716.

⁹⁷ Ед. хр. 1048, № 67405.

⁹⁸ Ед. хр. 1000, № 67674. — Мария Петровна *Коровина* — певица (драматическое сопрано). Артистка Большого театра в 1884—1890 гг. Окончила консерваторию по классу профессора Гальвани. На дебюте в Большом театре блистательно исполнила роль Наташи в опере «Русалка» Даргомыжского. Одной из ее лучших ролей также считалась партия Антонида в опере Глинки «Иван Сусанин». Островский, приступив к своим обязанностям заведующего репертуарной частью, обращает свое внимание на талантливую артистку. В статье «Объяснительная записка. Оперная труппа» (май 1886 г.) Островский отмечает, как приятно, когда на твоих глазах из юного дарования вырастает «большой артист», что такие молодые люди охотно идут на небольшое жалование, так как императорский театр есть для них продолжение школы. «Из консерватории они поступают в театр только певцами, а артистами делаются уже в театре». Примером тому для Островского явилась Коровина: «любимейшая молодая певица, сопрано, постоянно привлекающая публику и делающая сборы» (XII, 311—312). В последнем дневнике Островского 20 февраля 1886 г. есть такая запись: «Утро. Большой театр. «Русалка». Бутенко и Коровина производят восторг» (XIII, 292).

⁹⁹ «Московские ведомости», 1903, № 304, 6 ноября.

¹⁰⁰ «А. Н. Островский. Из воспоминаний его секретаря Н. А. Кропачева». М., 1889, стр. 46.

¹⁰¹ Д. В. А в е р к и е в. Дневник писателя. Ежемесячное издание. СПб., 1886, стр. 26.

ОСТРОВСКИЙ и Л. П. КОСИЦКАЯ

Статья Е. С. Мясниковой*

ПАМЯТИ БОРИСА ВЛАДИМИРОВИЧА АЛПЕРСА

Едва ли на всем протяжении истории русского театра можно найти второй пример столь удивительного творческого содружества между писателем-драматургом и актрисой. Сотворчество Островского и Л. П. Косицкой в 1840—1860-х годах достигло своей кульминации во время создания «Грозы», дав русской драматургии и русскому театру непревзойденный по своей глубине и художественной поэтичности образ Катерины.

Любовь Павловна Косицкая родилась 16 августа 1827 г. на Волге, в с. Ждановке, близ Нижнего Новгорода. Детство и юность провела на берегах великой русской реки и позже часто навещала родные места. До девяти лет была крепостной. Выкуп семьи на волю повлек за собой материальную нужду и непосильный для ребенка труд. Начальной грамоте обучалась у матери по церковным книгам. Девочкой-подростком, случайно попав на спектакль Нижегородского театра, поняла, что «там ее жизнь». Ни домостроевские порядки в семье, ни угроза родительского проклятия, — ничто не могло заглушить вспыхнувшего в ней призвания. Она становится актрисой Нижегородского театра, затем Ярославского, с которым гастролирует около трех лет по разным городам Поволжья. Из Рыбинска, после удачного бенефиса весной 1846 г., она отправляется искать счастья в Москву.

Пережившая в детстве невзгоды крепостной зависимости и семейного деспотизма, узнавшая в юности тяжкую долю провинциальной актрисы, девятнадцатилетняя полуграмотная девушка попадает в Московскую театральную школу. Меньше чем через год она уже потрясает своей игрой зрителей. Ее дебюты в таких пьесах, как «Параша-сибирячка», «Коварство и любовь», «Гамлет», «Отелло», «Гризельда», «Двумужница», «Цыганка», сопровождались небывалыми триумфами, достигнувшими своего апогея в пьесе «Материнское благословение, или Бедность и честь», переведенной и переделанной с французского Н. Перепельским (Н. Некрасовым). Во всех этих пьесах она исполняла главные роли молодых героинь. Врожденный талант, пламенный темперамент, искренность переживаний, чарующий голос (почти во всех ролях ей приходилось петь) — все это в сочетании с непреклонной силой воли и упорством в достижении намеченной цели помогло артистке быстро завоевать любовь и признание московской публики. Сразу же обнаружился и общественный резонанс ее творчества, что особенно ярко проявилось в спектакле «Материнское благословение», где она, углубляя тенденцию некрасовского перевода, в образе Марии

* Впервые эта проблема была поставлена А. И. Ревякиным в статье «Жизненный прототип Катерины (историческая справка)» (газ. «Семь дней Камерного театра», 1924, № 18). Серьезное внимание на связь образа Катерины с характером Косицкой обратил Б. В. Алперс в кн. «Актерское искусство в России» (М. — Л., 1945, т. I). Творческие взаимоотношения Косицкой и великого драматурга исследованы нами в кандидатской диссертации 1955 г. — «Артистка Московского Малого театра Л. П. Никулина-Косицкая». Настоящая статья является продолжением этой работы.

раскрывала трагическую судьбу русской крепостной девушки, близкую и понятную ей. Отныне и до конца жизни русская женская доля становится главной темой творчества Косицкой.

Знакомство Островского с Косицкой относится к очень раннему периоду — 1846—1847 гг.

Друзья Островского часто собирались у него дома, где талантливая, веселая Косицкая всегда была душой общества. До нас дошли воспоминания людей, познакомившихся с ней в неофициальной дружеской обстановке. Зимой 1855/56 г. у Островского встретился с ней будущий основатель и редактор журнала «Русская старина» М. И. Семевский, опубликовавший ее «Записки» в год десятилетия со дня ее смерти¹.

Совместное времяпрепровождение актеров и литераторов не прекращалось и летом: они бывали на гастролях в разных концах России, ездили по Волге, часто жили летом на подмосковных дачах недалеко друг от друга. Один из современников рассказывает: «В те времена — 50-е, 60-е годы XIX века — подмосковное дачное место, принадлежащее графу Шереметеву, село Останкино, было занято целой колонией императорских артистов, проводивших летний сезон совместно на дачах, расположенных чуть не рядышком. Там жилали ежегодно, почти на одной улице: все Садовские, С. В. Васильев с женою Екатериной Николаевной Васильевой <...> сестры Бороздины, певец русской оперы Владиславцев, семейство Живокини, Д. Т. Ленский, Никулина-Косицкая <...> По дороге из Останкина в Петровский парк жилали: А. Д. Медведев, Колосова, Самарин, Шумский, режиссер Богданов. Постоянными соседями этих дачников были драматические писатели и переводчики: Островский, князь Кутушев, Руднев, Тарновский, Баташев и Никулин². Ежедневно вечером сходились поочередно у кого-нибудь из названных лиц, и время проводилось если не в гулянье и совместной рыбной ловле, то в чтении, пении и музыкальных исполнениях...»³

Артисты постоянно бывали первыми слушателями новых комедий Островского. Читал он и на квартире у Косицкой.

Сохранилось несколько писем Косицкой к Островскому⁴. Они свидетельствуют о том, что драматурга и артистку объединяла дружба, основанная прежде всего на профессиональных интересах. Косицкая нуждалась в моральной поддержке Островского, следила за его творчеством, стремилась дать ему добрый совет, делилась с ним своими переживаниями, связанными с жизнью театра: «В воскресенье я играю «Сани», а вас нет <...> представьте, что со мной, приезжайте скорее, а то поговорить не с кем, скучно», — пишет она ему 23 октября 1859 г. в дни подготовки спектакля «Гроза»; «В надежде найти сочувствие в вас ко всему, что может радовать меня, передаю вам, что я получила 6-го числа богатый подарок от московской публики...» (1860). Она поверяет ему самые сокровенные свои мысли: «Ну, да как ты воротишься, мой милый поэт, так я о многом буду говорить с тобой», — обещает она в одном из писем. Косицкая очень высоко ценила расположение к себе Островского: «... я горжусь любовью вашей, но должна потерять ее, потому что не могу платить вам тем же, но потерять дружбу вашу — вот что было бы тяжело для меня, не лишайте меня этого приятного и дорогого для меня чувства, если можете», — честно просит она, узнав, что помимо дружбы у Островского появилось увлечение ею как женщиной.

Прекрасная исполнительница русских народных песен, обладательница колоритной речи, она привлекала Островского не только как обаятельный человек, но и как идеальный характер русской женщины. Косицкая могла «свести с ума» не одного Островского, когда начинала петь зазорные или лирические русские народные песни. Любовь к русской песне проявилась у Косицкой уже в раннем детстве. Она просиживала

ночи у открытого окна над Волгой, вслушиваясь в пение бурлаков. Тогда же научилась она и сама петь эти песни, тонко оттенять их красоту.

Участники дружеских встреч у Островского и у Косицкой превосходно понимали значение и ценность песни, бывшей порой единственным источником, откуда можно было почерпнуть правдивые сведения о судьбе русской женщины, почти полностью обойденной летописцами и историками.

Слушая рассказы Косицкой о ее прошлой жизни, писатель сразу обратил внимание на поэтическое богатство ее языка, на красочность и выразительность оборотов. В ее «холопской речи», как пренебрежительно охарактеризовала манеру говорить Косицкой графиня Ростопчина⁵, драматург почувствовал свежий источник для своей поэзии и новые, реальные возможности для ее воплощения на сцене.

Некоторое представление о словаре, которым пользовалась Косицкая, дают случайные замечания современников и несколько уцелевших собственноручных писем артистки, а главное — ее «Записки», хотя и подвергшиеся редакторской обработке, но в основном сохранившие ее язык и манеру выражения. Артистка А. И. Колпакова вспоминает о Косицкой: «Когда училась в школе, воспитанницы сначала над ней смеялись, на ее выговор, например, «пясоница»⁶. По написанию некоторых слов в письмах можно судить о том, как произносила их Косицкая. Иногда она писала так, как говорила. Например, в письме к И. Ф. Горбунову она просит узнать о чем-то: «как мыл и што...», «забыла, брыз» (вместо «брыз»), — поясняет она причину своей просьбы⁷. О сохранении колорита ее речи при опубликовании «Записок» позаботился сам издатель — Симеонский, писавший Островскому 11 мая 1872 г.: «Записки поражают своей безыскусственностью, простотой, задушевностью рассказа. Местами они чрезвычайно интересны»⁸.

В «Записках» встречаем целый ряд характерных для артистки слов и оборотов: «я так и порешила...» (285), «Дух занялся...» (285), «не взмился мне свет божий...» (287), «я посовестила сказать ей правду...» (292), «хорчеваться у ней» (292), «тятя» (292), «Оне, конечно, начали насмешками надо мной» (293), «Я часто гащивала у ней» (610), «Так тем и покончилась моя любовь», «своротишь» (620), «всякую домашнюю работу исправляю...» (в смысле делаю; 621), «увидевши этот театр, еще более уничтожилась, — говорит она после своего первого посещения московского театра, — утомилась душой» (622).

Умеет Косицкая передать и особенности речи другого лица: матери, купца, крепостной девушки-актрисы. Вот, например, несколько выражений, которые употребляла в разговоре с дочерью мать Косицкой: «Как бы я это знала да ведала...», «... коли ты не хочешь знать матери...», «... об этом и думать не моги...» (286).

В рассказе крепостной девушки, передаваемом Косицкой, часто встречаются такие слова, как: «почитай»; «намедни», «нешто», «в киятр играть», «так и обмерла...».

Домогавшийся любви Косицкой купчик говорит ей: «Нет, не стерпеть мне этого, не достанься ты, моя ласточка, ни мне, ни злодею моему, прощайте!» (618).

В начале 1850-х годов успех Косицкой в театре заметно снижается. Нового зрителя перестает удовлетворять репертуар, в котором она вынуждена выступать.

В эти годы пьесы Островского освободили лучших русских актеров, по выражению М. П. Садовского, от «тисков театральной условности» и дали им, наконец, возможность «не только играть, но и жить» на сцене⁹.

Косицкую с полным правом можно назвать первой актрисой театра Островского. Верной соратницей драматурга осталась она до конца своих дней. «Ведь именно благодаря ее настойчивости, смелости, мужеству на

ОСТРОВСКИЙ

Фотография, 1860-е гг.



афишах нашего дорогого театра, который называют «Домом Островского», впервые появилось имя Александра Николаевича», — писала Е. Д. Турчанинова¹⁰.

Встреча с Островским окрылила Косицкую. Грандиозный успех первой постановки пьесы «Не в свои сани не садись», выбранной Косицкой для бенефиса, открыл широкую дорогу драматургии Островского на сцену. Одна за другой ставятся пьесы: «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочешь».

Как известно, все эти пьесы, за исключением «Бедной невесты», были отмечены некоторым влиянием славянофильских идей.

Русский театр был тесно связан с русской общественной жизнью, с происходящей в русском обществе идейной борьбой.

Вспоминая в 1885 г. московские литературные кружки 50-х годов, Островский писал, что «в интересах этих кружков <...> театр всегда играл очень важную роль. Хотя в литературных мнениях кружки значительно расходились и нередко враждовали, но интерес к театру и симпатии у всех были одинаковы. [Славянофилы приглашали к себе западника Щепкина, западники — русофила и горячего поборника Москвы Садовского]. Не было почти ни одного литературного вечера, в котором бы не участвовали артисты» (ХІІ, 288)¹¹. Значительный интерес представляет известный рассказ И. Ф. Горбунова о том, как отражались в актерской среде общественно-эстетические споры:

«— Любовь, ты западница или славянофилка? — обратился раз Садовский к Л. П. Косицкой.

— Я, милый мой, на всякое дело гожусь, лишь бы правда была. Ты какой веры — славянофил? Ну, я с тобой на край света пойду. А вот Шумский западник, — может его вера и лучше твоей, только от нас подальше, — отвечала веселая Любовь Павловна».

Об актрисе Малого театра Аграфене Тимофеевне Сабуровой тот же Горбунов рассказывает, что она «западников» не любила и называла не иначе как «хлыстами»¹².

Трудно было бы требовать в те времена от актеров и особенно от актрис ясного понимания сути дела. Полуграмотные, необразованные, едва ли могли женщины-актрисы разобраться в теоретических спорах, в происходящей полемике. Но многие из них, особенно такие, как Косицкая, обладали чуткостью подлинных художников-реалистов. *Правда* — вот то основное мерило, которое являлось главным для актера-демократа в вопросе о его сочувствии тому или другому из спорящих лагерей. Упрощенно воспринимая суть спора (иначе и не могло быть), актриса видела ясно лишь одно — правды не было в переводном западноевропейском репертуаре, правду можно было найти в русских бытовых пьесах, которые только еще начинали завоевывать подмостки театра. Большой талант русской художницы демократического толка помог Косицкой развить в своем творчестве безошибочное чувство правды.

ПЕРВЫЕ ОБРАЗЫ ОСТРОВСКОГО

Всего в репертуаре Косицкой девять осуществленных на сцене ролей в пьесах Островского¹³.

- | | |
|-----------------------|---|
| 1. Авдотья Максимовна | «Не в свои сани не садись» (14 января 1853) |
| 2. Анна Ивановна | «Бедность не порок» (25 января 1854) |
| 3. Груша | «Не так живи, как хочется» (3 декабря 1854) |
| 4. Катерина | «Гроза» (16 ноября 1859) |
| 5. Антрыгина | «Свои собаки грызутся...» (осень 1861) |
| 6. Белотелова | «За чем пойдешь, то и найдешь, или Женитьба Балзаминова» (1863) |
| 7. Вышневецкая | «Доходное место» (1864) |
| 8. Старуха-крестьянка | «Воевода, или Сон на Волге» (9 сентября 1865) |
| 9. Красавина | «Праздничный сон — до обеда» (1865) |

Существуют данные о том, что Островский предназначал Косицкой еще три роли в своих пьесах: Дуни — любовницы Беневоленского в «Бедной невесте», Нади в «Воспитаннице» и Марфы Борисовны в пьесе «Козьма Захарыч Минин-Сухорук»¹⁴.

Таким образом, из двадцати шести оригинальных пьес Островского, поставленных в Москве за период с 1853 г. по год смерти Косицкой (1868), т. е. за 15 лет, она участвовала в девяти. Большее количество ролей в репертуаре Островского, а именно двадцать, за этот период было только у Акимовой, для которой почти в каждом произведении имелась роль старухи. Но Акимова была единственной актрисой на амплуа старух (Рыкалова перешла на эти роли позже), между тем как роли героинь делили между собой Косицкая, Е. Н. Лаврова-Васильева, Колосова, частично Н. М. Медведева, а с 1863 г., после того как талантливая 17-летняя Г. Н. Поздنيкова-Федотова сыграла Катерину в «Грозе», ей часто стали поручать роли в новых пьесах Островского. И все же у Косицкой, Колосовой и Васильевой за этот период насчитывается по девяти ролей¹⁵.

Авдотья Максимовна

Перечисляя знаменательные даты своей жизни, Островский писал: «В бенефис Л. П. Косицкой, 14 января 1853 года, я испытал первые авторские тревоги и первый успех. Шла моя комедия «Не в свои сани не

садись»; она первая из всех моих пьес удостоилась попасть на театральные подмостки» (XIII, стр. 302). Имеется свидетельство о том, что «А. Н. Островский написал именно для этой даровитой артистки роль Авдотьи Максимовны в <...> комедии «Не в свои сани не садись»¹⁶.

В течение сезона 1852/53 г. в Малом театре прошел двадцать один бенефисный спектакль, лучшим из них был единодушно признан бенефис Косицкой¹⁷.

В Москве премьера состоялась 14 января 1853 г. на сцене Петровского театра, как тогда называли Большой театр. В Петербурге первый спектакль был 19 февраля того же года¹⁸.

Выбор Косицкой для своего бенефиса роли Авдотьи Максимовны из только что оконченной пьесы Островского следует рассматривать как шаг большого смелого художника. Начальство не любило «низкий, плебейский жанр» драматургии нового направления, оказывающий нежелательное для правящих кругов воздействие на зрителей. Официальной же причиной неприятия новых пьес выставляли наличие в них слишком резкого расхождения с привычными, установленными эстетическими канонами так называемого «высокого» искусства, насаждаемого театральным руководством Петербурга и Москвы. Кроме того, дирекции едва ли могло быть приятно иметь дело с писателем, который с 1850 г. находился под особым надзором полиции из-за комедии «Свои люди — сочтемся!». Один из ведущих актеров московской драматической труппы — П. М. Садовский — однажды уже пытался поставить в свой бенефис «Картину семейного счастья», но его попытка не увенчалась успехом, так как эта пьеса тоже была запрещена цензурой. Позже ее разрешили с измененным названием «Семейная картина» (см. подробные комментарии — I, 401—402). Молодому Островскому никак не удавалось добиться постановки своих пьес. А ведь к 1853 г. у него насчитывалось уже шесть готовых комедий, последней из которых была «Не в свои сани не садись». Она тоже не совсем гладко прошла в цензурном комитете, о чем, конечно, в театре было известно. Не сразу решились пропустить к постановке пьесу, идущую вразрез с текущим репертуаром. Главное, что вызывало сомнение цензора, — слишком резкое и оскорбительное для дворянства разоблачение Вихорева. Аналогичная критика, главным образом из реакционных кругов, по адресу «Не в свои сани не садись» раздавалась и после появления пьесы на сцене и в печати. Между прочим, Тургенев в романе «Новь» приводит распространенное мнение о пьесе: «Нежданов был горячим поклонником Островского; но при всем уважении к таланту, оказанному автором в комедии «Не в свои сани не садись», не мог одобрить в ней явное желание унижить цивилизацию в карикатурном лице Вихорева»¹⁹.

Заявляя о своем намерении сыграть роль Дуни Русаковой, Косицкая открыто шла на риск и действовала против желания начальства. Ставя в свой бенефис пьесу автора, ни одно произведение которого еще не было на сцене, артистка не могла быть вполне уверена и в материальном успехе бенефиса, тем более, что пьеса даже не была еще широко известна читателям, так как в печати она появилась лишь в пятом (мартовском) номере «Москвитянина» за 1853 г., т. е. спустя около двух месяцев после первого спектакля. При провале спектакля недобор взимался с бенефицианта. Но, с другой стороны, у Косицкой без Островского не было ничего впереди. Восторг зрительного зала, сопровождавший ее дебюты и такие спектакли, как «Материнское благословение» и «Гризельда», больше не повторялся. Стали поговаривать, что артистка загордилась, не хочет серьезно работать. Один из критиков писал: «...талант г-жи Никулиной, к искреннему нашему прискорбию, не делает успехов. Привычка к ложным, искусственным положениям повредила ему значительно»²⁰. Понять истину было тем более трудно, что подобные утверждения содер-

жали в себе известную долю правды, ведь Косицкую привыкли считать артисткой мелодрамы, поскольку первые успехи были достигнуты ею именно в этом жанре. Но художественная чуткость подсказала ей, что не в искусстве нужно искать новых успехов. И она смело взялась за пьесу молодого драматурга Островского, пойдя наперекор желанию театральных чиновников. Следует помнить, что в случае неудачи с бенефисом ей уже ничем не удалось бы вернуть прежнего расположения зрительного зала, тем более, что у нее в труппе были серьезные соперницы в лице Васильевой, Колосовой и в какой-то мере Медведевой. Все было поставлено на карту. В довершение всего она шла и наперекор мнению своего мужа, который относился к Островскому недоброжелательно³¹ и, вероятно, предпочел бы видеть свою жену в день ее бенефиса в каком-нибудь легком, веселом водевиле собственного перевода.

Но смелые, решительные действия, связанные с большим личным риском, были присущи цельной и целеустремленной натуре Косицкой. И каждый ее смелый поступок себя оправдывал, открывал ей новые широкие горизонты. Косицкая верила в успех, и ничто не могло поколебать ее решения.

Новаторство драматургии Островского требовало от актеров очень серьезного пересмотра привычной манеры игры, вдумчивого, глубокого изучения и понимания жизни. Конечно, нельзя забывать о том, что Косицкая была не одинока как в выборе пьесы, так и во всей организации спектакля, а также и в его успехе. Ближайшими руководителями ее были сам Островский, Пров Садовский, Щепкин. Поддерживали их и другие актеры-единомышленники. Немалое значение имело еще и то обстоятельство, что только что при участии Щепкина с большим успехом прошла в переводе Островского пьеса известного украинского писателя Квитки-Основьяненко «Искренняя любовь, или Милый дороже счастья», где главные роли исполняли Щепкин и Косицкая. Успех этой постановки, осуществленной на сцене Купеческого клуба, настолько превзошел все ожидания, что спектакли были перенесены в Большой театр. Это, конечно, подняло авторитет Островского и оказало ему немалую услугу при постановке его собственной пьесы.

После первого же спектакля «Не в свои сани не садись» стало очевидным, что смелое дерзание артистки себя оправдало. Личный успех бенефициантки перерос в событие большой общественной значимости — спектакль знаменовал собой начало следующего этапа в развитии всего русского театра — этапа окончательного утверждения критического реализма в русском сценическом искусстве, что подтверждается сохранившимися отзывами, статьями и рецензиями по поводу спектакля.

Весть о необыкновенном успехе «Не в свои сани не садись» на сцене Московского театра быстро достигла Петербурга. И если в Москве пьеса Островского попала на подмостки театра с большим трудом, то в Петербурге театральное начальство включило апробированную пьесу в текущий репертуар, не приурочивая ее к чьему-либо бенефису.

Общественное значение драматургии Островского обнаружилось на первых же спектаклях. Никогда еще в Москве так не интересовались драматическим искусством, как в период создания и первых постановок пьес Островского.

В отзывах современников о пьесе и о спектакле прежде всего бросается в глаза быстрое и единодушное признание наступления нового этапа в развитии театрального искусства и бесспорного успеха Островского. Спектакль был хорошо принят в обеих столицах. Московская и петербургская пресса различных направлений вынуждена была признать небывалый успех пьесы и артистов. И славянофилы, и западники, и демократы, и либералы, и консерваторы почувствовали, что перед ними большой худож-

ник, еще до конца не определившийся. Все пытаются перетянуть его в свой лагерь.

«На русской сцене обеих столиц она имела решительный успех» — читаем мы о пьесе «Не в свои сани не садись» в «Отечественных записках»²².

«Комедия г. Островского имела блистательный и вполне заслуженный успех на двух сценах: петербургской и московской...», — отмечает И. И. Панаев в журнале «Современник»²³. «Не в свои сани не садись» была встречена восторженно публикой и весьма сочувственно [во всех литературных лагерях], — вспоминает Вольф²⁴.

Заведующий репертуаром петербургских театров Семенов писал 20 февраля 1853 г., на другой день после премьеры, в Москву Верстовскому и просил передать Островскому «низкий поклон за прекрасный подарок театру. С такими произведениями русская сцена быстро приблизится к тому состоянию, при котором можно будет говорить о русском театре с гордостью и любовью <...> Все играли как люди, а не как артисты, для которых эффекты идут перед натуральностью...»²⁵.

Очевидец первого спектакля в Москве вспоминает, как внимательно слушала публика I акт. В зале стояла тишина, а по окончании акта «восторженно, по нескольку раз, вызывали исполнителей». В антрактах зрители взволнованно, с восторгом говорили о пьесе²⁶.

Критики и рецензенты писали о наступлении новой эры в жизни театра, о новом мире, «который открылся перед глазами ошеломленного зрителя», о новой теме, затронутой писателем, о том, что первое представление комедии «делает 14 января текущего года памятным днем в летописях Московского театра...»²⁷.

Но больше всего взволновала всех жизненная правда пьесы и спектакля. За правдивость и естественность хвалит новое произведение Островского безымянный автор статьи в «Отечественных записках»²⁸, «Современник» публикует статью, в которой также подчеркивает, что особенным достоинством произведения является верность его содержания действительной жизни²⁹. Даже реакционная булгаринская «Северная пчела» вынуждена была признать, что спектакль произвел большой эффект и отметила простоту и естественность постановки³⁰. «Простоту и безыскусственность» подчеркнул также автор статьи в «Пантеоне»³¹. А П. П. Гнедич, вспоминая в 1886 г. первый спектакль «Не в свои сани не садись», писал: «Публика была не только поражена, но ошеломлена простотою, фотографической типичностью изображения. Появление Островского составляет эпоху на сцене...»³².

Не менее восторженно откликнулась на пьесу Островского и провинциальная пресса. В «Одесском вестнике» читаем: «... после всего нерусского, что русскому зрителю приходится преимущественно видеть на своей русской сцене, нам было чрезвычайно отраднo встретить это самобытное произведение. На нас повеяло чем-то освежающим: чем-то новым и в то же время так близким для нас»³³.

Достоинства языка пьесы — его правдивость, живость, литературно-художественные качества — были высоко оценены рецензентами и современниками³⁴.

Также единогласно критика отметила наличие удивительного ансамбля, общей слаженности всего спектакля, высокой художественной цельности постановки в Петербурге и особенно в Москве. Зрители обоих театров по окончании спектакля вызывали всех исполнителей, что было совершенно необычно. «Артистов не вызывали порознь, но постоянно единодушно кричали: «всех! всех!»³⁵. Почти то же самое читаем в статье Р. Зотова: «Публика вполне оценила и пьесу и актеров. Она вызывала автора и всех действующих лиц...»³⁶.

Первое же представление комедии «московскую труппу покрыло новой славой, обнаружив в ней огромные средства, доселе не приведенные в известность...», — писал «Москвитянин»³⁷. Там же было отмечено, что пьеса идет превосходно, каждый актер на своем месте и играет прекрасно. И о петербургском спектакле «Современник» писал, что «исполнители, стоявшие прежде всегда на втором плане <...> имели случай доказать публике свои неоспоримые таланты»³⁸ и что «заметна была симпатия исполнителей к пьесе»³⁹.

Мнение критики сходилось и в похвалах самой постановке пьесы — явление в то время весьма редкое. «Действие развивается быстро и обставлено всеми характеристическими подробностями быта», — писали «Московские ведомости» 27 января 1853 г.

При том, что вызывали всех участников спектакля, а не исполнителей главных ролей, как обычно, все же было признано, что в Москве особенно хорошо играли П. М. Садовский — старика Русакова, С. В. Васильев — молодого купца Ваню Бородин и Л. П. Косицкая — молодую дочь Русакова — Дуню. «Таланты Васильева (Бородин) и Косицкой (Дуняша) проявились в этих ролях во всю меру. Совершеннее сыграть было невозможно. Это была сама жизнь», — вспоминает присутствовавший на первом спектакле Горбунов⁴⁰.

«В Москве я поднял Косицкую» (XII, 246), — писал Островский, говоря об исторической роли своей драматургии в деле развития русского реалистического актерского мастерства. Спектакль 14 января 1853 г. стал началом ее новых триумфов. «Она опять воскресла в публике», — подтверждает М. Г. Соболева, вспоминая первый спектакль Островского⁴¹. «Такие роли, как эта <Авдотья Максимовна> — могли бы воскресить талант г-жи Никулиной», — писал Т. Филиппов о том же спектакле в цитированной выше статье.

Еще один современник, видевший Косицкую в роли Дуни, заметил, что артистка «вызывала непритворные слезы, зачастую доводила до истерик более впечатлительную и слабую половину театральных зрителей...»⁴². Игра ее была настолько совершенна, что «...вся Москва бегала смотреть на Косицкую в «Не в свои сани не садись»...», — рассказывает Боборыкин в начале 1850-х годов⁴³. Островский пишет о том, что успех Косицкой в роли Дуни Русаковой был одним из самых памятных в публике (XII, 66).

Косицкая сразу поняла, каким благодарным материалом может быть для нее роль Дуни. Подлинно реалистический образ, созданный драматургом, и на сцене получился удивительно жизненно правдивым. И не случайно в одной из рецензий на этот спектакль мы читаем об игре Косицкой: «...все единогласно свидетельствуют о совершенстве, с каким исполняла она свою роль. В ее игре <...> было много жизни, увлечения и характеристической верности действительности. Особенно хороша она была <...> в местах патетических...»⁴⁴.

П. И. Вейнбергу пришлось однажды в качестве актера-любителя играть с Косицкой роль Вихорева, когда она приезжала на гастроли в Харьков в середине 50-х годов. Он вспоминает, что «еще долго после того оставался под обаянием поразительной художественной правды и простоты ее игры, того чисто бытового характера ее дарования, который как нельзя более подходил к бытовому творчеству Островского»⁴⁵.

Автор обширной рецензии на первые спектакли «Не в свои сани не садись» в строках, посвященных Косицкой в роли Дуни, пишет, что артистка «обладает талантом такого рода, какие редко встречаются на нашей сцене: вся сила ее таланта заключается в способности живо чувствовать, при отсутствии других внешних даров, и эта живость чувства делает ее в наших глазах совершенно особенной артисткой из всех нам известных, потому что в ней одной мы заметили это свойство. В роли Дуни, которая не

требует ни кокетливых движений, ни светских манер, которые иногда тоже принимаются за талант, г-жа Никулина-Косицкая была превосходна...

Особенно хорошо удались Косицкой наиболее драматические моменты роли, где душевное волнение Дуни доходило до своего предела и выражалось слезами и стонами. Критик подчеркивает, что из всех актрис одна только Косицкая «в состоянии сыграть патетическую сцену, не заставляя зрителя мучиться за себя, как делают другие даровитые, но холодные душою артистки, которые отроду не испытывали нежных чувств и в представлении стремятся заменить их жеманством и притворной страстью»⁴⁶. Такой момент был во II действии, когда во время откровенной беседы с Ваней Дуня говорит ему, что сердце ее принадлежит теперь другому, а тот со слезами берется за гитару и начинает петь грустную песню: «Вспомни, вспомни, моя любезная, нашу прежнюю любовь...» Измученная нахлынувшими на нее воспоминаниями об их чистой любви и жалостью к Ване, она прерывает его песню рыданием с воплем: «Не пой ты, не терзай мою душу!»⁴⁷

В III действии, в сцене на постоялом дворе, когда Дуне становится ясной цель Вихорева и его истинное отношение к ней, Косицкой удавалось показать, как в девушке просыпалась гордость и сила характера, как она, поборов охватившее ее чувство отчаяния, решительно отвечала Вихореву: «Да отсохни у меня язык, если я попрошу у него хоть копейку!» В конце сцены, не в силах подавить хлынувшие слезы, Дуня — Косицкая с непередаваемым чувством произносила: «Я...к тятеньке пойду...» (д. III, явл. 1).

В последнем действии наиболее драматичными были в исполнении Косицкой два момента: когда она произносила слова: «Тятенька, голубчик!», узнав, что отец отправился ее разыскивать, и когда бросалась навстречу вернувшемуся отцу в ноги, вымаливая прощение.

Косицкая создала жизненно-правдивый, трогательный образ, покорила зрителей силой чувства и — главное — искренностью исполнения роли. Ее Дуня вызвала сочувствие и жалость к молодой девушке, доведенной до неблагоразумного поступка нелепым воспитанием, деспотизмом любящего отца, всячески огораживающего ее от жизни. Она своей игрой будила в лучшей части зрителей чувство протеста и негодования против такого жизненного уклада. Все это Косицкой удавалось показать благодаря большому актерскому мастерству в сочетании с жизненным опытом, давшим ей возможность заставить зрителей до конца поверить в достоверность всего случившегося с ее Дуней. Зрителям казалось, что они видят не артистку в роли, а простую девушку.

Воплотив на сцене образ Авдотьи Максимовны, Косицкая окончательно утвердила себя как прекрасная актриса и на бытовые роли. Игра ее совершенствовалась от спектакля к спектаклю. Выслушав после первого представления критические замечания о своей игре, артистка внимательно продумала их и на втором спектакле играла еще лучше. Говоря о первом спектакле, один из критиков заметил, что «главным недостатком в ее игре была излишняя слезливость, которая сообщала ее дикции однообразие, вредное для роли». Однако тот же критик пишет далее: «С радостью мы заметили, что во второе представление г-жа Никулина сделала значительный шаг вперед в исполнении своей роли; она умерила заметно слезливость тона, заменив ее другими признаками душевного волнения, оттенила многие места и вообще была превосходна»⁴⁸.

Жизненная правдивость в передаче образа героини цесы выразилась и во внешнем облике актрисы. Косицкая — Дуня вышла на сцену с гладко причесанными волосами, в пестром ситцевом платье, одним своим видом уже напоминая простую купеческую дочку из далекой провинции.

Подобная костюмировка явилась новаторством для театра того времени, так как «до сих пор кисей, шелк и французская прическа были обязательными принадлежностями главных ролей», — по справедливому замечанию автора одной из статей, посвященных театру Островского⁴⁹.

Конечно, не одной Косицкой принадлежит заслуга введения реалистического костюма для актрисы, играющей на сцене русского театра современную ей русскую героиню. В выборе платья и грима, как и во всей работе над ролью, она следовала прежде всего указаниям самого Островского и его художественных единомышленников. Но Косицкая могла не принять их советов и предложений, как неоднократно поступали многие ее предшественницы и современницы. Однако она и в этом решительно вступила на новый путь, и здесь не побоялась упреков за отступление от принятых норм, не побоялась выглядеть смешной в непривычном для зрителей облике.

Как мы видели из вышеприведенных отзывов, успех, которым сопровождался московский спектакль, повторился почти в такой же степени и в Петербурге⁵⁰, где премьера состоялась через 36 дней после Москвы. Слух о победе Островского в Москве вдохновил петербургских актеров, придавал им бодрости и уверенности в работе над необычной пьесой. Недаром «Современником» с большим удовлетворением была замечена «симпатия исполнителей к пьесе», и «это сочувствие артистов» названо «весьма отрадным»⁵¹.

В петербургской постановке Островский тоже принимал участие, хотя в день премьеры его уже там не было. Вслед за Косицкой и актриса Читау⁵², игравшая Дуню в Петербурге, оделась в реалистически верный костюм. Похвалы по адресу Читау в роли Дуни Русаковой мы находим во многих рецензиях. «Санкт-Петербургские ведомости» превозносят ее игру в ряде спектаклей, в том числе и в «Не в свои сани не садись»⁵³; в «Пантеоне» читаем, что у Читау выявилось в роли Дуни «первостепенное дарование<...> художественный такт, неподдельное чувство»⁵⁴; «Читау всю роль провела прекрасно», — отмечает «Северная пчела»⁵⁵. Но нигде мы не найдем таких похвал, такого глубокого восхищения, которые вызвала игра Косицкой в той же роли, и не только в Москве, но всюду, где бы она ее ни играла. Мы уже приводили отзыв Вейнберга о выступлении Косицкой в Харькове. С меньшим успехом сыграла она Дуню и в Одессе, где 28 июля 1853 г. был ее бенефис. «Приятно заметить, что комедия Островского была изучена всеми участвовавшими в ней тщательно и прошла у нас чрезвычайно согласно. Первенство по исполнению принадлежит бенефициантке», — писал рецензент «Одесского вестника»⁵⁶.

Не многие современники до конца правильно оценили значение прихода Островского в театр и успеха первой его комедии на сцене. Ап. Григорьев, например, свел это поворотное в истории русского театра событие к четырем «чудесам», происшедшим в Москве. Он писал, что представление сделало в Москве несколько чудес: «...разом поставило на пьедестал великого актера Садовского; разом создало гениальный талант С. Васильева; разом же оторвало национальную русскую артистку Л. П. Косицкую, хоть на время, от гнусно-сентиментальных драм и от всхлипываний щепкинской школы, и главное — заставило петербургскую сцену учиться (хоть и плохо) народному тону у московской...»⁵⁷.

Отдавая должное справедливым утверждениям Ап. Григорьева, мы видим, что за этими «чудесами» критик просмотрел самое главное — спектакль знаменовал собой закономерное наступление нового этапа реализма в развитии русского театра, в развитии русского национального сценического мастерства. Первым же спектаклем пьесы Островского была доказана подлинная народность творчества драматурга. Спектакль стал особенно близким и понятным зрителю, который заполнял галерку, —

Л. П. НИКУЛИНА-КОСИЦКАЯ

Фотография, 1850-е гг.

Центральный театральный музей,

Москва



той «свежей», по меткому выражению Островского, публике, «у которой нервы не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм (вызывающий откровенный, громкий смех), горячие искренние чувства (живые и сильные характеры)» (XII, 123). Такому зрителю «нужен понятный русский спектакль, чтобы его за сердце хватало, чтоб он помнил, что видел» (XII, 157); «Нужен на сцене глубокий вздох, на весь театр, нужны непритворные теплые слезы, горячие речи, которые лились бы прямо в душу» (XII, 135).

Именно так играли пьесу Островского участники первого спектакля — актеры московской труппы во главе с Провом Садовским, Сергеем Васильевым и Косицкой. Их игра заставляла зрителей забывать, что они находятся в театре, — они видели на сцене самих себя со всеми своими слабостями и заботами, в душевных переживаниях сценических героев зрители находили отклик своим чувствам.

В следующих трех спектаклях Островского — «Бедная невеста», «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется» — Косицкая должна была играть не главных героинь — Марию Андреевну, Любовь Гордеевну и Дашу, а, на первый взгляд, второстепенные роли, но по существу яркие, характерные и более близкие ее дарованию: Дуню — любовницу Беневоленского, молодую вдовушку Анну Ивановну и Грушу — дочь содержательницы постоялого двора. Всем этим трем женским образам присущи некоторые общие черты характера — все они смелы, решительны, жизнерадостны и, главное, свободолюбивы, все они дают представление о широте и глубине русской природы, о судьбе русской женщины, «обойденной летописцами». Вручая Косицкой эти роли, Островский ставил ее перед необходимостью разрешения новых сложных художественных задач, перед необходимостью расширения своего творческого диапазона.

В создании роли Дуни Русаковой Косицкой прежде всего руководила увлеченность той жизненной правдой, которой была насыщена новая пьеса, стремление верно и трогательно передать со сцены переживания оскорбленной купеческой дочери. В образе Дуни были элементы, знакомые уже артистке по прежним ролям. Художественные достоинства пьесы и языка помогли ей создать живой образ. В ролях Анны Ивановны и Груши актриса должна была показать энергичные, самостоятельные в своих решениях и поступках личности. В этих образах преобладало активное начало. Они являлись как бы переходными ступенями, легкими эскизами к созданию образа Катерины.

Анна Ивановна⁵⁸

«Если я скажу, что Островский в короткое время приобрел душевное расположение всей московской труппы, то не нужно будет говорить, как добросовестно была обставлена и исполнена пьеса «Бедность не порок», — писал в дневнике участник первых спектаклей в Москве и Петербурге Евгений Климовский. Пьеса «Бедность не порок» вызвала в обществе еще более бурные отклики, чем «Не в свои сани не садись». Газеты и журналы различных направлений в обеих столицах с еще большим энтузиазмом, чем раньше, разбирали новую пьесу и спектакль, доходя в полемическом задоре до крайностей, что было тогда же отмечено некоторыми современниками⁵⁹. Главное внимание привлекал необыкновенный образ Любима Торцова, самобытно и талантливо воплощенный на московской сцене Провом Садовским. Но и второстепенная роль Анны Ивановны обратила на себя внимание критики. Автор статьи о «Бедности не порок» в «Отечественных записках», приведя из I действия текст сцены, в которой участвует Анна Ивановна, писал: «Вот это живое лицо...», — качество, в котором критик отказывает всем остальным действующим лицам, кроме Коршунова. В конце статьи он, называя Коршунова и Анну Ивановну, повторяет, что «это бесспорно самые живые лица комедии»⁶⁰.

Ап. Григорьев правильно понял основные черты Анны Ивановны и дал характеристику этого образа, сформулированную им, возможно, под влиянием игры Косицкой: «... она — веселая, беззаботная до простоты, но не до цинизма, довольно легкомысленная русская красавица-вдовушка — с живыми, бойкими, но грациозными движениями — женщина, от которой жизнью, здоровой, веселой жизнью пышет»⁶¹. От Анны Ивановны действительно «пышет» здоровой, веселой жизнью. Она деятельна и энергична, активно вмешивается в жизнь окружающих ее близких людей. Она руководит развитием основной любовной интриги между Митей и Любовью Гордеевной, тут же ловко устраивая и свое счастье.

Правильно уловив смысл роли, Косицкая создала высокохудожественный сценический образ. Как и большинство ролей Косицкой, ее Анна Ивановна была лицом, словно выхваченным из жизни. Она заражала зрительный зал своим задором и безудержным весельем, и в то же время Косицкая показывала ее чуткую проникновенность в сердечную тайну подруги, неподдельное желание помочь ее горю. «Сама натура — веселая, разбитная купчиха», — вспоминает Н. В. Рыкалова Косицкую в спектакле «Бедность не порок»⁶². Ап. Григорьев писал, что роль Анны Ивановны была торжеством артистки. Она создала «лицо поэтическое в русском смысле», а в ее пляске с Сергеем Васильевым, игравшим молодого купчика Гришу Разлюбая, была «красота, соединенная с юмором»⁶³.

«Косицкая превосходно изображала вдовушку-купчиху Анну Ивановну, которая в больших ладах с Гуслиным и выходит, наконец, за него замуж», — читаем в дневнике Е. Климовского — исполнителя роли Яши Гуслина в первых спектаклях Москвы и Петербурга⁶⁴.

Поправи́лась игра Косицкой в роли Анны Ивановны и брату драматурга. Михаилу Николаевичу. Сравнивая всех исполнителей спектаклей «Бедность не порок» Москвы и Петербурга, он, говоря об образе Анны Ивановны, подчеркивает преимущество игры Косицкой перед петербургской актрисой Орловой. Орлова не была достаточно типична, и зрители просто не заметили Анны Ивановны в ее исполнении — писал М. Н. Островский⁶⁵.

Косицкая в роли Анны Ивановны еще раз показала большое актерское мастерство. Особенное оживление зрителей она вызывала в тех сценах, где Анна Ивановна пляшет русскую и поет народные песни. Впрочем, если верить брату драматурга, не все части роли одинаково хорошо удались Косицкой. М. Н. Островский называет одну сцену, где игре Косицкой повредила манерность, с которой она произносила слова: «Известное дело, кому что нужно, тот об том и думает: парни об девках, а девки об парнях» (д. I, явл. 9). Эта фраза была сказана артисткой с ненужными ужимками. Вполне возможно, что она действительно не сразу овладела всем многообразием новой роли, благодаря которой открылась новая сторона ее творчества — яркое комическое дарование. Ее Анна Ивановна явилась переходной ролью и к таким чисто комедийным ролям, как Антрыгина, Белотелова, Красавина в трилогии о Бальзаминове.

Груша

Груша в пьесе «Не так живи, как хочется» была третьей ролью, сыгранной Косицкой в репертуаре Островского. Успех и общее значение этого спектакля были несравнимо меньше, чем «Не в свои сани не садись» и «Бедность не порок». Один из критиков, явно преувеличивая, писал в начале 1855 г., что драма «Не так живи, как хочется» «не имела ни малейшего успеха ни на сцене, ни в чтении...»⁶⁶.

Вольф в «Хронике петербургских театров» отметил, что в 1855 г. пьеса в Петербурге выдержала только три представления⁶⁷.

Совсем иначе расценивал эту пьесу Некрасов. Он видел в ней, как и в первой пьесе Островского, «живые и мастерски очерченные лица», отмечал «русский склад и в жизни, и в речи» и заметил, что «от всех <...> лиц действительно веет русским духом». Образ Груши получился в пьесе наиболее живым и обаятельным, Островский сумел придать ему особенную прелесть. «Какжется, так и видишь ее, слышишь ее смех. Это настоящая русская девушка, смышленная, даже лукавая, но с душой, — беззаботно веселая, но с характером», — писал Некрасов⁶⁸. Суммируя скудные и разрозненные отзывы об игре Косицкой в этой роли, мы представляем себе, что именно такой Косицкая показывала свою Грушу⁶⁹.

Хотя успех пьесы и спектакля был сравнительно небольшой, но роль Груши в исполнении Косицкой стала одной из лучших ее ролей. Напомним, что в черновых набросках «Записки об авторских правах драматических писателей» Островский писал: «Самыми памятными в публике успехами наши артистки обязаны мне: <...> Косицкая в комедии «Не в свои сани не садись» и в роли Груши в «Не так живи...» (XII, 66).

Долгие годы эта роль оставалась одной из любимых, наиболее удачных и прочно вошедших в репертуар артистки ролей.

Сохранились положительные отзывы об игре Косицкой в роли Груши на протяжении нескольких лет. В первые сезоны постановки «Не так живи, как хочется» игра Косицкой не была отмечена прессой. Но в 1859 г. Баженов по заслугам оценил созданный артисткой образ. В противовес укorenившейся с 1855 г. вышеприведенной точке зрения Тертия Филиппова на пьесу Баженов утверждал, что если даже и есть в пьесе недостатки, то они «окупаются художественным замыслом характеров». Баженов пишет,

что Косицкая с предельной искренностью передавала со сцены переживания Груши. Всю роль она проводила с большим мастерством и очень эмоционально. Она «сделала все, что могла, из роли Груши...», «она воспользовалась решительно всем, у нее не пропало ни одно слово»⁷⁰. В 1 картине III действия, встречаясь с Петром и уже зная об его обмане, Груша — Косицкая так восклицала «А-а-а!», что в этом коротком звуке проходила целая сложная гамма чувств и мыслей. Своим необычайно выразительным голосом она дораскрывала внутреннее содержание роли. В этом восклицании слышались и горечь обиды, и негодование на обидчика, и остатки любви к нему. Косицкая показала силу характера Груши и глубину ее чувства. В 1861 г. Баженов подтвердил свою положительную оценку игры Косицкой в роли Груши. В одной из статей, вспоминая тот же спектакль, он писал: «Г. Полтавцев (Илья) ⁷¹ и г-жа Косицкая (Груша) вполне оживили и оправдopodobили свои роли»⁷². В 1864 г. об игре артистки в этой же роли рассказал актер Владыкин, который в свой дебютный спектакль играл Петра с Дашей — Савиной ⁷³ и Грушей — Косицкой. Считая, что Косицкая уже несколько устарела для этого образа, он все же пишет, что «роль Груши едва ли не лучшая роль г-жи Косицкой»⁷⁴.

Раскрывая различные стороны характера русской женщины в образах Авдотьи Максимовны с ее мягкостью и лиризмом, Анны Ивановны с ее русской удалью, смелостью и в то же время поэтичностью, Груши с ее страстностью, гордостью и свободолюбием, Косицкая, сама того не подозревая, облегчала себе путь к постижению дарованного ей Островским самого сложного и самого прекрасного женского образа русской драматургии рубежа 50—60-х годов XIX в.

Катерина

Катерина — один из величайших образов Островского и вершина творческих достижений Косицкой. Драматург открыл и пробудил в актрисе много созвучного личности своей героини. Содружество Островского и Косицкой в период создания «Грозы» достигло кульминации.

«Все лучшие произведения мои писаны мною для какого-нибудь сильного таланта и под влиянием этого таланта» (XV, 168) ⁷⁵. Мы знаем, что Островский, создавая «Грозу», находился под обаянием таланта Косицкой и рассчитывал на ее исполнение главной роли. Вера в подлинно трагические возможности Косицкой заставила Островского дать ей в «Грозе» роль Катерины, а не Варвары, что казалось более логичным после ролей Анны Ивановны, Груши и неосуществленной Дуни из «Бедной невесты» (кстати сказать, петербургская актриса Левкеева, исполнявшая роль Груши, в «Грозе» играла Варвару).

Жизненный путь, личность, рассказы Косицкой дали Островскому драгоценный материал для создания этого характера.

Сопоставим некоторые моменты из жизни двух женщин — Катерины, рожденной фантазией художника, и Косицкой, воплотившей ее на сцене. Поражает сходство их богато одаренных, вольнолюбивых натур. Причем это получилось не только потому, что роль Катерины, глубоко прочувствованная артисткой, заставила ее и вне сцены жить жизнью образа и писать свои мемуары как бы от лица любимой героини, что тоже представляет большой интерес, но потому еще, что ее детство и юность действительно протекали в условиях, очень сходных с детством и юностью Катерины. В этом не приходится сомневаться, так как уже в первых московских статьях и рецензиях о Косицкой приводились факты из ее биографии, во многом совпадающие с тем, что она напишет позже в «Записках». Эти статьи были напечатаны в конце 1840-х — начале 1850-х годов, т. е. тогда, когда Островский еще и не думал о «Грозе».

И Катерина, и Косицкая — волжанки. Обе они с детства в обиду себя не давали, были горды и самолюбивы. Вспоминая о поре детства, Косицкая пишет, что если уж ее кто обидит, бывало, то она «удалялась мечтать на берег Волги. Там меня находили не один раз уснувшей с опухшими от слез глазами» («Записки», 74).

А Катерина, рассказывая Варваре, какая она «зародилась горячая», поясняет: «обидели меня чем-то дома, а дело было к вечеру, уж темно; я выбежала на Волгу, села в лодку, да и отпихнула ее от берега. На другое утро уж нашли, верет за десять!» (д. II, явл. 2). Смелые, с сильной волей, обе они умеют постоять за себя. «Я стала себя любить — в обиду не давалась», — рассказывает Косицкая. Однажды, когда ее дома незаслуженно попрекнули куском, она «пошла, да и нанялась в горничные». Катерина гордо и смело говорит свекрови в ответ на несправедливые упреки: «На-праслину-то терпеть кому ж приятно» (д. I, явл. 5). И ту и другую невозможно было удержать никакой силой, раз уж что «задумала» их «горячая головушка» («Записки», 620). В ответ на вопрос Варвары, что сделает Катерина, если ей не стерпится, та отвечает: «Что мне только захочется, то и сделаю... Эх, Варя, не знаешь ты моего характеру! Конечно, не дай бог этому случиться! А уж коли очень мне здесь опостылеет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь. Не хочу здесь жить, так и не стану, хоть ты меня режь!» (д. II, явл. 2). Разве не точно так же разговаривала Косицкая с домашними, не разрешавшими ей поступать в театр? «Откуда взялась у меня смелость и сила, не знаю, а сказала им всем, что если вы не исполните моего желания, то я могу исполнить свое <...> я не пожалею себя — Волга велика, и для меня найдется в ней место, но мне не жить с вами, не ваша я теперь <...> Я умру скоро, у меня грудь болит от тоски и слез», — восклицала она, умоляя отца заступиться за нее перед матерью («Записки», 288). «Я умру скоро... Нет, я знаю, что умру», — упрямо и уверенно повторяет Катерина Варваре в минуту сильного душевного волнения (д. I, явл. 7). А ведь девушками обе они были жизнерадостные, веселые, задорные. «Какая я была резвая», — вспоминает Катерина (д. I, явл. 7). И Косицкая пишет, что она была «большая шалунья и хохотуша», «пела, прыгала, плясала...» («Записки», 282). У обеих слишком рано оборвалось детство: Варвара, стараясь объяснить тревожное состояние Катерины, говорит ей: «Молоду тебя замуж-то отдали, погулять-то тебе в девках не пришлось: вот у тебя сердце-то и не уходилось еще» (д. II, явл. 2). И Косицкая пишет о себе: «Юности у меня не было положительно! Было детство, т. е. младенчество, а потом младенчество сменилось жизнью <...> слишком серьезной для моих лет <...> непережитая юность и до сей поры осталась во мне, я и теперь иногда бываю ребенком...» («Записки», 293).

И Катерина, и Косицкая были хороши собой и привлекали внимание мужчин. Но сердца их долго молчали. Косицкая пишет о себе в период перехода из Нижегородского театра в Ярославский: «...тут начались ухаживания, преследования, но я еще все-таки была ребенок, не понимала ничего, только смеялась...» («Записки», 610). Варвара спрашивает Катерину: «Ну, а парни поглядывали на тебя?»

К а т е р и н а: Как не поглядывать!

В а р в а р а: Что же ты? Неужто не любила никого?

К а т е р и н а: Нет, смеялась только» (д. II, явл. 2).

Но, наконец, и у них просыпается чувство любви: «...слышу кто-то плачет подле меня, но не слезами разбойника, и так горячо целует руки мои, а слезы так и капают» («Записки», 615), — вспоминает Косицкая один из самых волнующих эпизодов юности. Под пером Островского это воспоминание превратилось в рассказ Катерины о тревожащих ее ночных грехах: «Ночью, Варя, не спится мне, все мерещится шепот какой-то:

кто-то так ласково говорит со мной, точно голубь воркует. Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы, а точно меня кто-то обнимает так горячо, горячо и ведет меня куда-то, и я иду за ним... иду» (д. I, явл. 7).

И почти одинаково кончилась их любовь. Когда мы в «Грозе» узнаем, что Дикой на три года ссылает в Сибирь Бориса — виновника скандала, происшедшего в Калинове, мы невольно вспоминаем рассказ Косицкой о первом пробуждении чувства в ее сердце и о том, как «покончилась» ее «любовь к этому человеку»: «На первой неделе поста он уехал в Сибирь, отец его послал туда по делам. Не расцвело мое первое, любовью бившееся чувство — да так и завяло» («Записки», 615). А жажда счастья поглощала их обоих. Мечтательницы и фантазерки, получившие в семье религиозное воспитание, они почти одинаково грезили раем: «...или вдруг рай небесный откроется передо мною, и я наслаждаюсь райской жизнью...», — рассказывает Косицкая в «Записках» (282); Катерина говорит Варваре почти то же: «Точно, бывало, я в рай войду и не вижу никого и не помню» (д. I, явл. 7). И сны-то им снятся почти одинаковые: «И вижу сон, будто гуляю я в прекрасном саду и так в нем много прекрасных цветов и фруктов...», — читаем у Косицкой («Записки», 614). Катерина рассказывает Варваре: «А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса и кипарисом пахнет, и горы, и деревья будто не такие, как обыкновенно, а какие на образах пишутся» (д. I, явл. 7).

И ту и другую тревожат по ночам страшные видения, от которых хочется бежать без оглядки. «Такой на меня страх, такой-то на меня страх! Точно я стою над пропастью, и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что. Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы», — признается Катерина Варваре (д. I, явл. 7). А Косицкая пишет: «Сколько раз я хотела бежать далеко, далеко, а куда, сама не знаю. Иногда страшные видения тревожат меня, под ногами пропасть, а мне идти надо, я кричу и просыпаюсь, и страх нападает на меня» («Записки», 282).

Итак, когда мы читаем рядом лежащие роль Катерины и «Записки» Косицкой, нас буквально поражают многочисленные совпадения в тексте — и фактические, и психологические, и стилистические.

Н. В. Берг, уделивший значительное место в своих «Московских воспоминаниях» Косицкой, утверждал, что она была особенно хороша в роли Катерины и что эта роль создавалась Островским «как бы для нее». «Когда умер Гоголь, — поясняет далее Берг, — и город хоронил его торжественно, Островский, пройдя некоторое время за гробом пешком, вместе с другими ближайшими к покойному лицами, сел потом в сани Никулиной (Косицкой) и ехал медленно, в числе многих провожатых, до самого кладбища, разговаривая со спутницей о чем случится. В виду Данилова монастыря, его церквей и колоколов, Л. П. размышляла и стала припоминать разные случаи своего детства, как отрадно звонили для нее колокола ее родного города <...> Спутник все это слушал, слушал вещим поэтическим ухом и после вложил в один из самых удачных монологов Катерины <...> в «Грозе»⁷⁶.

Внимание исследователей Островского постоянно привлекает пометка, сделанная им на полях одного из черновых листов рукописи «Грозы», хранящейся в Рукописном отделе Библиотеки им. В. И. Ленина под № 3097⁷⁷. На основной части этого листа идет диалог Кулигина с Диким о громоотводе, а на широких полях имеются перечеркнутые наброски, датированные 24 июля <1859 г.>: «А мне лукавый-то шепчет таким ласковым голосом — и представляется мне то и то. — Прежде, когда я жила у маменьки, да и здесь сначала представлялось мне (рай в суздальском вкусе) и снится то же или птицей летаю...» К этим наброскам относится сноска Островского: «Слышал

от Л. П. про такой же сон в тот же день»⁷⁸. Первая фраза этого наброска вошла своими частями в конец монолога I действия: «...лукавый в упи шепчет...», «И то мне представляется», «...кто-то так ласково говорит со мной...». Вторая фраза — «Рай в суздальском вкусе» — разработана в конце средней части того же монолога, она претворилась в слова Катерины о том, какие ей сны снятся⁷⁹.

Но даже не зная рассказа Берга и пометок Островского на полях чернового экземпляра рукописи «Грозы», а лишь сравнив «Записки» Косицкой с пьесой, легко можно убедиться в том, что многое в образе Катерины навеяно встречами драматурга с артисткой. Ее самобытные рассказы о своем прошлом, о детстве, о домостроевском укладе жизни семьи, о Волге, о девичьих мечтах и снах, вся ее личность и характер — все это дало писателю материал для окончательной дорисовки художественного образа Катерины, реалистически сочетающего в себе индивидуальное, характерное и типическое.

Еще до первых спектаклей «Грозы» в театральных кругах московского общества началось оживление в связи с новой пьесой Островского. Закончив «Грозу», Островский несколько раз прочел ее в тесном кругу актеров и ближайших друзей, в том числе и на квартире у Косицкой. «В слушателях-актерах эта драма вызвала полный восторг», — рассказывали Рыкалова и Федотова⁸⁰. «Общее восхищение было чрезвычайно велико, все поздравляли знаменитого писателя, предпреля заранее успех пьесе и крепко пожимали счастливому автору руку <...> Разошлись от Косицкой по домам, сохранив в памяти редкие минуты пережитых чувств от глубокой и захватывающей драмы», — вспоминала незабываемые дни своей артистической молодости 86-летняя Рыкалова⁸¹. «Гроза» гремит в Москве», — сообщала Косицкая Островскому 23 октября 1859 г.⁸², в период подготовки спектакля, когда драматурга не было в городе.

Появление «Грозы» на сцене и в печати вызвало небывалую бурю в литературно-критическом мире. На новую пьесу Островского откликнулись как его друзья, так и враги. О «Грозе» писали авторы, уже знакомые читателям по прежним статьям и отзывам о творчестве Островского, были среди критиков и новые имена⁸³. Мы знаем, что Добролюбов умышленно задержал свой разбор драмы. «Мы думали, — пояснял он свое долгое молчание, — что в этой массе статей скажется, наконец, об Островском и о значении его пьес что-нибудь побольше того, нежели что мы видели в критиках, о которых упоминали в начале первой статьи нашей о «Темном царстве». В этой надежде и в сознании того, что наше собственное мнение о смысле и характере произведений Островского высказано уже довольно определенно, мы сочли за лучшее оставить разбор «Грозы»⁸⁴.

Отдельные критики в своих рассуждениях исходили из неправильного понимания жанра нового произведения Островского. Не видя в «Грозе» народной трагедии, они и образ Катерины не могли объяснить как высоко-трагический. Отсюда проистекал ряд недоразумений в оценке. «Гроза» не укладывалась в рамки бытовой драмы, как хотели того некоторые судьи (например, Пальховский, Мельников-Печерский, Н-ский и Дараган).

Несмотря на большое количество статей и рецензий, появившихся после премьеры «Грозы», в них очень мало говорилось непосредственно о спектакле. О московском спектакле более или менее серьезно писали только М. И. Дараган, отзыв которого был напечатан одним из первых в «Русской газете» (1859, 23 декабря), и актер М. И. Писарев («Оберточный листок», 1860, март, № 19, 20). Эти два отзыва являются для нас наиболее ценными, так как в них значительное место уделено анализу исполнения ролей отдельными актерами, в том числе и Косицкой.

Разделяя в целом взгляды Добролюбова на творчество Островского, Дараган в Катерине видит прежде всего «нежную экзальтированную меч-

тательную натуру». И хотя критик отмечает, что она «чувствует всю тяжесть своего положения, и душа ее ищет из него исхода, каким бы то ни было образом», но в то же время считает, что «борьба, в которой находится эта женщина сама с собой, не под силу ее впечатлительному характеру».

Другой стороны борьбы Катерины—ее столкновение со средой, протест против окружающего ее темного царства — Дараган вообще не замечает. Не понимает критик и того, что Катерина — это обобщенный трагический образ. Поэтому Дарагану кажется, что ее рассказ о детстве, мечты вслух в присутствии Варвары, прощание с Тихоном — что все эти сцены должны происходить глаже, ровнее, незаметнее. Критик обедняет образ Катерины, низводя его из высокой трагедии в семейную бытовую драму. Он предлагает объяснить все ее поступки одной причиной — наличием чувственной любви к Борису, Дараган признается, что в конце сцены свидания на берегу Волги ему бы хотелось видеть Катерину «вакханкой». Он считает лишними такие, с его точки зрения, мелодраматические эффекты, как вмешательство сил природы (гром, молния), как появление полоумной барыни, как изображение на стене церкви картины страшного суда. Все это снижает, по мнению критика, степень сочувствия судьбе Катерины. Дараган полагает, что о грехопадении Катерины город мог бы узнать и не от нее, что сцена публичного покаяния лишняя. Он слишком упрощенно понимает не только образ Катерины, но и всю пьесу — вместо обобщения он видит лишь отдельный бытовой случай. Поэтому критик не может понять и того высокого пафоса, которого требовало от артистки исполнение роли Катерины, и он предъявляет прямо-таки нелепые требования к исполнительнице этой роли. Критик советует актрисе, чтобы она «являлась в первом акте мечтательной и огорченной своим положением женщиной, во втором изобразила бы свою внутреннюю борьбу с большим оживлением и без аффектации, в третьем явилась бы нам утратившею прелесть нежного стыда, в четвертом решилась на признание спокойнее и с большим достоинством», и тогда, по мнению Дарагана, «в пятом акте она выразила бы рельефнее свое трагическое положение, которое здесь только и является во всей своей силе...». Дараган хотел бы, чтобы во втором акте Катерина вела себя хитрее, сдержаннее, менее обнажала свои опасения, не так выдавала бы себя, чтобы Тихон не проявлял столь резко своей тупости: «Васильев уже должен играть здесь пошлого дурака, тогда как роль Тихона совсем не такова: он сознает свое печальное положение», — пишет Дараган, не понимая того, что свойство натуры Тихона в том-то и состоит, что он настолько несамостоятелен, настолько сознание его забито наставлениями матери и желанием вырваться на волю, что он и не способен ничего заметить, заставляя тем самым Катерину еще более мучиться. Дараган не понял того, что характер Катерины «водится самою натурой» (Добролюбов) и что всякая хитрость, сдержанность с ее стороны была бы нарушением присущей ей цельности. Дараган считает, что если автор хотел показать в Катерине женщину с повышенной экзальтированностью, то дело актрисы не утрировать, а смягчать эту экзальтацию, т. е. он хочет, чтобы актриса снизила, упростила образ, созданный драматургом. Не поняв того, что Косицкая играет сильную *трагическую* роль, Дараган не принял и ее манеры подачи текста, обвинив ее в том, что она «плаксивит», «тянет слова» и в «продолжении пяти актов все говорит почти напевом». «Весь характер разговора неверен», — авторитетно заявляет критик. Разобравшись в исходных позициях Дарагана, мы понимаем, что подлинно трагическая игра Косицкой его, естественно, удовлетворить не могла, и он признал ее «неправильной», впрочем, как он сам оговаривается с некоторым удивлением, «вопреки мнению почти всей публики и ввиду такого блестящего успеха г-жи Косицкой...» (курсив мой. — Е. М.).¹

Когда М. И. Писарев писал свой страстный разбор «Грозы», он был еще очень молод. Тем более замечательно, что в этой статье он сказал много верного. Он обратил внимание и на то, что это новое произведение свидетельствует о глубоком изучении и знании Островским той среды, которая затронута в драме. «Гроза» — картина с натуры, бойко написанная свежими, густыми, самоцветными красками. Оттого она дышит величайшей правдой. Правда — вот лучшая основа убеждений для всякого общественного деятеля, кто бы он ни был: делец ли, ученый или художник». Однако «сущность драмы» сформулирована Писаревым абстрактно и расплывчато: по его мнению, она «очевидно, состоит в борьбе свободы нравственного чувства с самовластием семейного быта». Слабость позиции критика обнаруживается тогда, когда он непосредственно переходит к рассуждениям о личности Катерины. Писарев считал, что в Катерине главное — ее внутренняя борьба со своими страстями. Не отрицая наличия «внешней», как он говорит, борьбы, т. е. борьбы Катерины с семьей (вернее было бы сказать — с окружающей ее средой), Писарев предлагает свести ее до минимума. Протест Катерины он понимает как невольный, вызванный свойствами ее натуры — мечтательностью и восторженностью, перешедшими позже в страсть к Борису. В доме у свекрови никто не может понять ее внутренний, душевный мир. Так объясняет Писарев причину драматического положения Катерины. Он пишет: «Переход к суровой положительности и прозе нового семейного быта и новых обязанностей, при такой несчастной обстановке, какова была в доме Кабановой, не мог совершиться без внутреннего, хотя бы невольного противодействия со стороны Катерины, поддерживаемой привычкой к увлечению и восторженности». Писарев, как и многие другие критики, слишком большое значение придает любви Катерины к Борису. Внешняя борьба — «борьба с окружающим порядком» — неизбежна, с точки зрения Писарева, потому что Катерина не может подчиниться ему, принять те обряды, которыми должна в этой среде сопровождаться ее любовь к мужу, а следовательно, она не может его любить. Внутренняя борьба неизбежна «потому, что Катерина замужняя, очень хорошо сознает неуместность своей любви к Борису». Писареву кажется, что на первый план в образе Катерины должны выступать такие свойства натуры, как «покорность судьбе», «простодушие», «нравственное слабосилие».

Несмотря на свою противоречивость, все же статьи Дарагана и Писарева, написанные очень обстоятельно и доброжелательно, являются чрезвычайно ценным источником, дающим возможность разобраться, какой была на сцене первая Катерина. Познакомившись с тем, как понимали Катерину Писарев и Дараган, нетрудно заметить, что на сцене они увидели совсем не то, что им хотелось. Поэтому игра Косицкой вызвала естественный с их стороны протест и упреки. Но их критика помогает нам понять, что хотела сказать своей Катериной Косицкая и как она проводила всю свою роль.

Первые же московские рецензенты сразу заговорили о борьбе двух начал в «Грозе» — светлом и темном, сразу же появились в их статьях рассуждения о силе и слабости страдающей натуры, восстающей против своих притеснителей. Московские критики отметили момент протеста, присущий части действующих лиц пьесы и направленный против окружающей их среды; они заметили наличие в пьесе конфликта, борьбы и расценили гибель героини как результат схватки с враждебными ей силами. Правда, авторы московских статей не соглашались с необходимостью показа в характере Катерины протеста, но не заметить этого протеста в Москве было невозможно. Пальховский, первый написавший в Москве о «Грозе», несмотря на ошибочность своего подхода к драме, правильно заметил, что, «подавив всякую волю в сыне, Кабанова не может, однако, поработить совершенно невестку: Катерина постоянно делает ей отпор, постоянно от-

стаивает права свои на самостоятельность. Отсюда вечная вражда между ними». Н. Н.—ский считает, что драма основана на «столкновении двух противоположностей» — главного действующего лица и среды, которая его окружает. М. И. Писарев пишет, что «существенною основою драмы служит борьба Катерины (Косицкая), жены Тихона, с его матерью Марфой Игнатьевной (Рыкалова)». Далее критик поясняет, что приход Катерины в новую для нее среду Кабановых «не мог совершиться без внутреннего, хотя бы невольного противодействия со стороны Катерины <...> Борьба неизбежна...».

Из петербургских отзывов о «Грозе», написанных после спектакля, на основании виденного, а не чтения пьесы, мы можем назвать лишь статью Гиероглифова, который бегло упоминает о столкновении «свежих начал жизни» с теми духовными элементами, «которыми живет старуха Кабанова», но критик никак не подчеркивает роли и значения Катерины в этом столкновении. Все же остальные петербургские критики при рассуждениях о достоинствах и недостатках пьесы, при выяснении особенностей личности и характера героини не поднимали вопроса о наличии в пьесе борьбы двух начал, о противопоставлении Катерины окружающей среде, о ее протесте и силе ее характера. Никто из петербургских критиков не пытался формулировать идею и основное содержание драмы. Первые петербургские отзывы обошли молчанием эти вопросы. О них заговорили лишь позже, когда «Гроза» появилась в печати. Но в этих позднейших статьях о спектакле ничего не было сказано.

Очевидно, петербургский спектакль не давал повода к рассуждениям о столкновении, борьбе, о силе натуры Катерины. В пьесе, показанной на петербургской сцене, критики ничего подобного не могли увидеть потому, что этого в спектакле не было. «Санкт-Петербургские ведомости» видят в Катерине всего лишь «какую-то натянутую резонерку, нечто вроде женского Гамлета из купеческого быта»⁸⁵.

Таким образом, идейное и художественное преимущество московского спектакля перед петербургским вырисовывается сразу же совершенно ясно. Спектакль, осуществленный артистами московской драматической труппы, доносил до сознания зрителей идею и основное содержание пьесы Островского. В московском театре сразу бросалось в глаза и наличие двух враждующих противоположных начал в пьесе, и борьба, которую выдерживает Катерина с окружающей ее средой.

В Москве первый раз «Гроза» была сыграна 16 ноября 1859 г. В Петербурге — 2 декабря того же года⁸⁶.

Хотя в Петербурге были заняты хорошие актеры, все же там не было такого удачного сочетания, какое получилось в Москве, где в спектакле одновременно играли: Косицкая, Рыкалова, Пров Садовский, Сергей Васильев, Варвара Бороздина, Акимова. Серьезными соперниками москвичей были только Мартынов и Горбунов, а даже такие артисты, как Линская, Левкеева, Снеткова, уже не говоря о Бурдине, были слабее московских исполнителей тех же ролей.

Конечно, дело заключается не только в профессиональном преимуществе московских артистов перед петербургскими. На примере спектакля «Гроза» еще и еще раз проявилось идейное превосходство московского театра над петербургским.

Не соглашаясь с предложенной театром трактовкой героини как личности, борющейся с окружающей ее средой, московские критики (Дараган, Писарев), сами того не подозревая, дали повод дальнейшим исследователям судить об общем звучании спектакля, об основном мотиве его, совпадающем с главной идеей пьесы. В Петербурге, как мы видели, такого полного совпадения не получилось. Это обстоятельство, однако, не помешало тому, что и в Петербурге спектакли «Грозы» пользовались шумным успехом у зрите-

Л. П. НИКУЛИНА-КОСИЦКАЯ
В НЕИЗВЕСТНОЙ РОЛИ

Фотография

Центральный театральный музей,
Москва



лей и сопровождалась, как и в Москве, аншлагами. Артистка Ф. А. Снеткова 3-я — первая исполнительница роли Екатерины в Петербурге — удостоилась даже значительно более громких похвал, чем московская Катерина. О Снетковой — Екатерине до последнего времени было написано больше, чем о Екатерине — Косицкой. Сама Снеткова рассказывала, что героиня «Грозы» была ее любимой ролью. Успех Снетковой в роли Екатерины даже сам Островский называет одним из самых памятных в Петербурге. И действительно, Снеткова, пользуясь советами и указаниями автора, сделала все, что было в ее силах. Красивая, способная актриса создала обаятельный, милостивый и трогательный образ Екатерины и «вполне заслужила рукоплескания, которыми осыпала ее публика»⁸⁷. «Она вложила бездну чувства и огня в создание поэтического образа несчастной страдальицы»⁸⁸. На Снеткову в роли Екатерины приятно было смотреть, речь ее приятно было слушать, судьба ее вызвала слезы жалости и сочувствия. Но никаких глубоких мыслей, никаких обобщений игра Снетковой возбудить не могла. Ей не хватало зрелости мысли для передачи всей глубины образа Екатерины, а главное, у нее не было «верного знания русской народной жизни»⁸⁹ — качества, необходимого для артистки, исполняющей роль Екатерины, и поэтому она играла «не совсем верно с действительностью»⁹⁰. Отсутствие «народности» в облике Екатерины — Снетковой отметил и критик Гиероглифов⁹¹. Даже внешность Екатерины в исполнении Снетковой не отвечала представлению о молодой русской волжской купчихе. Она была одета в условно-театральный русский костюм с юбкой на кринолине. В ее костюме не было ни быта, ни народной волжской жизни. «В этой роли г-жа

Снеткова — барышня, нарядившаяся в сарафан, и нет в ней ни элемента страсти, ни бытового колорита», — писал Ап. Григорьев⁹². «Она была похожа на петербургскую барышню», — подтверждал Вольф⁹³. И хотя Снеткова особенно любила последний акт «Грозы», и ей казалось, что тут она «жила, забывала себя, была Катериной»⁹⁴, едва ли она могла преодолеть трудности последнего монолога, где особенно необходимо было знание быта и проникновение в каждое слово, произносимое Катериной. Интересно замечание М. М. Достоевского, который писал о финале драмы: «Удивительно хороша также сцена прощания в пятом акте... Не нравится нам только предсмертный монолог Катерины. С ним едва ли совладали бы и не такая актриса, как г-жа Снеткова»⁹⁵. Вероятно, М. М. Достоевский переменил бы свое мнение об этом монологе, если бы видел игру Косицкой.

По сохранившимся отзывам можно заметить, что в Москве как первые спектакли «Грозы», так и сама пьеса имели очень большой успех. Если даже и попадаетесь в рецензиях отрицательная оценка спектакля, то автор бывает вынужден как-то оговариваться, признаваясь, что «хлопанья, рукоплескания, форо и вызовы <...> составляют <...> предмет, непостижимый для исследователя...»⁹⁶. Дараган в рецензии на «Грозу» писал, имея в виду не только пьесу, но и спектакль: «Трудно ожидать более полного успеха <...> успеха серьезного, оставившего впечатление в уме, воображении и сердце зрителя, успеха, который рано или поздно, мы уверены, отразится на самих нравах...». «Игра Васильева, Садовского, Дмитревского, Ленского, Акимовой, Рыкаловой и Бороздиной 1-й в этой пьесе безукоризненна», — читаем там же⁹⁷ (заметим, что среди играющих «безукоризненно» Дараган Косицкую не называет). Н. Н.—ский писал о несомненном успехе первых спектаклей, «на которые нельзя было достать билета без особого случая...» И хотя критик предупреждает, что в его задачу не входит оценка театрального воплощения пьесы, мы все же узнаем от него «о прекрасном ее исполнении артистами». По статье М. И. Писарева также можно судить об успехе московского спектакля. В 1909 г. Рыкалова — первая исполнительница роли Кабанихи — так вспоминала дни премьеры «Грозы»: «Настал первый спектакль. Зрительный зал, конечно, полон, успех пьесы определен после моего ухода со сцены в первом же акте — раздались шумные аплодисменты, которые к концу пьесы превратились в сплошной триумф как по адресу автора, так и по отношению к исполнителям. И нужно отдать справедливость — пьесу разыгрывали «на ура» <...> достоинства литературные и сценические были признаны всеми единогласно...»⁹⁸. Все эти отзывы свидетельствуют и о победе актрисы, игравшей Катерину в Москве: «Особенно хороша была Катерина — Никулина-Косицкая», — рассказывала тогда же Рыкалова. А пятнадцатью годами раньше она утверждала: «Катерины в «Грозе» лучшей не видала: Федотова, Ермолова нигде не годятся. Орган нежный, прелестнейший, мягкий, простота, естественность...»⁹⁹. Та же Рыкалова рассказала, что Островский после спектакля будто бы воскликнул, обращаясь к Косицкой: «Сам бог создал вас для этой роли». Федотова и Рыкалова в беседе с Н. Е. Эфросом говорили, что Косицкая играла Катерину «с громадной искренностью и простотой чувств»¹⁰⁰. Не менее восторженно отзывалась о Косицкой — Катерине другая ее современница — артистка Коллакова: «Ничего подобного никогда не было, — записывает ее слова Ярцев, — хотя играла уже не молодая, но хорошо гримировалась, вся душа выливалась в последнем действии и в первом особенно хорош рассказ <о детстве и жизни дома в девушках. — Е. М.>, чувствовалось, что и сама это переживала <...> русский костюм шел к ней замечательно»¹⁰¹. Гацисский, видевший Косицкую в роли Катерины во время ее гастролей, восклицает: «Катерина была вся, живьем, перед зрителем...»¹⁰². Даже Дараган, считавший, как мы знаем, игру Косицкой в роли Катерины «неправильной», указал на «блестящий успех» ее у публики.

Небезынтересно отметить, что и после смерти Косицкой ее долгое время считали непревзойденной Катериной, причем не только товарищи по сцене (Рыкалова, Федотова, Колпакова) и не только в Москве, но и в Петербурге. В 1870 г., в связи с петербургскими гастрольями Федотовой и выступлением ее в роли Катерины, анонимный критик «Биржевых ведомостей» писал, что в Москве «наиболее удавалась» эта роль «г-же Никулиной-Косицкой...»¹⁰³

Попытаемся восстановить перед читателем, как играла Катерину Косицкая. Для этого соберем по крупицам все то, что писали очевидцы-современники, попытаемся сопоставить противоречивые высказывания и, имея представление о своеобразии дарования Косицкой, «увидеть» ее на сцене в роли Катерины. Такова судьба историка театра, предмет исследования которого, само создание искусства уходит из жизни вместе с его создателем.

Как же играла Косицкая Катерину в «Грозе»?

Игра этой артистки всегда была очень эмоциональна. Придерживаясь возможной для нее и в ту пору реалистической манеры игры, она передавала образ Катерины предельно свободно и искренне. Она играла «во весь голос», не пользуясь тонкими нюансами; она рисовала свою Катерину смелыми, широкими, яркими мазками, вообще присущими ее творческой манере. Ничего не оставалось недосказанным — все было вскрыто и выявлено в образе Катерины до конца. В ее игре была большая определенность.

Создавая образ Катерины, Косицкая прислушивалась к советам и указаниям своих товарищей по театру. Прежде всего надо говорить о влиянии самого Островского, который так объяснял характер своей героини: «Катерина — женщина со страстной натурой и сильным характером... Она доказала это своей любовью к Борису и самоубийством. Катерина, хотя и забитая средой, при первой же возможности отдается своей страсти, говоря перед этим: «Будь, что будет, а я Бориса увижу!». Положение Катерины стало безысходным. Жить в доме мужа нельзя. Уйти некуда. К родителям? Да ее по тому времени связали бы и привели к мужу. Катерина пришла к убеждению, что жить, как жила она раньше, нельзя и, имея сильную волю, утопилась»¹⁰⁴.

Мы видим, что случайно дошедшая до нас кратко сформулированная Островским характеристика образа Катерины в главном совпадает и с добролюбовским пониманием его, и с тем, что создала на сцене Косицкая.

Косицкая с детства очень хорошо усвоила склад народной речи приволжских городов, поэтому она легко и быстро уловила общий тон, ритм и темп речи Катерины, сразу воспроизвела присущую Катерине певучую волжскую манеру разговора, свойственную ей самой — волжанке — мечтательной, поэтической натуре, воспитанной, как и Катерина, на сказаниях, на житиях святых, на песнях.

Первое же появление на сцене семьи Кабановых производит на зрителей глубокое впечатление: «...сцена эта превосходна. Она рисует целый ад, в котором бедная Катерина, жена Тихона, должна жить. Она поражает своею верностью и приводит в негодование на эти отсталые, дикие отношения, на этот неукротимый деспотизм и эгоизм патриархальности»¹⁰⁵.

Когда Катерина — Косицкая в I действии рассказывает о себе Варваре, то, дойдя до воспоминаний о своих необычных снах, свободных молитвах, не подчиненных никаким ритуалам и обрядовым законам, она как бы вновь переживает испытанные ею в юности душевные ощущения. И Катерина — Косицкая не старается этого скрыть. Она радуется представившейся возможности отвести душу, хоть в воспоминаниях об этих горячих, искренних молитвах. Поэтому зрителям казалось, что Катерина, стоя в трагической позе с руками, поднятыми вверх, с глазами, глубоко устремленными в небо, снова видит тех ангелов, о которых она рассказывает Варваре. Катерине в тот момент все равно — перед кем

она находится, кто ее слушает, кому она все это говорит. Косицкая горячо и искренне передавала переживания Катерины, вызванные невыносимым положением в чужом доме. Катерина, естественно, прежде всего утешала себя религией, так как с нею были связаны ее представления о лучшей, иной жизни. В религиозных мечтаниях искала успокоение и выход ее богатая натура, не находящая применения своему ищущему простора темпераменту. Катерина — Косицкая лишь вскользь, между прочим, не отдавая себе ясного отчета в содержании этих слов и никак не акцентируя их, говорила: «...кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге на лодке с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись...» (д. I, явл. 7). Такой игрой она отнюдь не подчеркивала того чувственного элемента, который видело в этих словах большинство критиков, находя в них ключ ко всему поведению Катерины. Эти слова скорее напоминали о том, что любовь к Борису — это совсем не главное в драме, переживаемой Катериной, что любовь к нему является следствием других, более значительных причин.

Во II акте, оставшись перед отъездом Тихона вдвоем с Варварой, Катерина — Косицкая не скрывала той сильной внутренней борьбы, которая все более и более охватывала героиню, особенно когда Варвара заговорила с ней о Борисе. Здесь Катерина начинает уже яснее сознавать свое отношение к нему. Охватившее ее смятение она выражала усилением звука голоса и резкой жестикуляцией. В следующей за тем сцене прощания с мужем Косицкой удалось передать еще большее нарастание внутренней борьбы Катерины. Артистка давала зрителю почувствовать, как наставления свекрови, нехотя и вынужденно повторяемые мужем, глубоко поражали Катерину. «Не заглядывайся на парней», — сконфуженно говорит Тихон жене вслед за матерью. Эта фраза напоминает ей недавний разговор с Варварой. Она вздрагивает, задумывается. Когда Катерина и Тихон остаются одни, Косицкая продолжает играть очень вольно: бросившись мужу на шею, она умоляет его не уезжать, взять ее с собой и, наконец, — заставить ее поклестись никого не видеть без него. Напряженность игры все нарастала, слова свои Косицкая произносила проникновенно, в них слышалось раскаяние, стремление навсегда освободиться от греховных помыслов. Ее Катерина до конца обнажала свои опасения и, казалось, уже совсем выдавала себя. Предчувствуя недоброе, Катерина — Косицкая близка к полному отчаянию при мысли о неизбежном отъезде мужа. Ее охватывает состояние полузабытья, в котором она, стараясь удержать Тихона, тербит его за плечо, хватая за рубаху на груди, не отдавая уже себе отчета в своих поступках. С. Васильев, игравший Тихона, тоже прекрасно передавал внутреннее содержание роли. Тихон ничего не понимал, немного удивлялся странному поведению жены и думал лишь о предстоящей ему свободе за воротами материнского дома. Когда Катерина, еще не совсем придя в себя после категорического отказа Тихона взять ее с собой, глухо произносила: «А так нельзя!»¹⁰⁶, становилось «страшно от этого простого слова»¹⁰⁷. В такой игре раскрывалась психология обоих действующих лиц этой сцены и сущность тяготеющих над ними обстоятельств.

Сцену с ключом Косицкая играла настолько искренне, что ее Катерина не могла не вызвать сочувствия драматизмом своего положения. Казалось, ключ действительно обжигал ей руки. Критика отметила, что в этой сцене у Катерины — Косицкой было «много естественности между «нет» и «да»: она искусно ведет всю эту внутреннюю борьбу между движением страсти и мыслью о преступлении...»¹⁰⁸

Сцену ночного свидания на берегу Волги Косицкая никак не выделяла в том смысле, какой придавали ей некоторые критики, считая, что основой драмы, переживаемой Катериной, является любовь к Борису. Катерина Косицкой оставалась верна себе — она продолжала и в этой сцене быть

такой же, как и в предыдущих. Она не меняла ни тембра голоса, ни ритма своей речи, жесты ее были так же естественны и искренни, она так же выразительно и свободно двигалась по сцене. Когда в конце акта она снова появилась в овраге, лицо ее было озарено большой радостью, оно выражало нескрываемое счастье. Здесь Косицкая как бы полностью оправдывала поступок Катерины формулой: «где есть любовь — там нету преступленья», как писала она в одном из писем к Островскому этого периода¹⁰⁹.

Страстная, горячая, цельная натура брала верх над всеми запретами темного царства, над всеми опасениями и душевными муками. Видно было, что Катерина — Косицкая не думала в тот момент ни о свекрови, ни о муже — радость и жажда жизни поглощали всю ее безраздельно. «Превосходная», по отзыву Дарагана, декорация III акта усиливала поэтическое настроение ночи свиданий на крутом берегу красавицы-реки: «Волга видна на далекое протяжение. Ночь. Луна».

Бориса играл Чернышев. Слабый актер не справился с ролью, к тому же действительно недостаточно рельефно очерченной Островским. Косицкую, как, впрочем, и Островского, московская критика упрекала за неоправданность любви Катерины к Борису. Возможно, что значительную часть этих упреков следует отнести за счет плохой игры Чернышева. Однако глубоко не правы те критики, которые считают вообще невозможным зарождение в Катерине чувства любви к племяннику Дикого. В положении Катерины любовь ее к Борису была совершенно закономерна и естественна — здесь ей виделся выход из ада кабановского дома.

В заключительной сцене IV акта — под сводами церковной постройки — Косицкая удивительно ярко показывала своей игрой, каким ужасом поражает Катерину приезд мужа. Она опомнилась, она ощущает свое преступление, ее мучает раскаяние, она не в силах прямо взглянуть на Тихона, она отводит глаза в сторону. По всему поведению Катерины было видно, как все сильнее и сильнее нарастало в ее душе чувство смятения и отчаяния, с которым она не может больше бороться, и оно, переполнив ее, выливалось в страшном душевном вопле. Удар следует за ударом: гроза с ливнем, громом и молнией, неожиданное появление Бориса, угрозы старой барыни, картина «страшного суда» на сводах полуразвалившейся церкви... Катерина мечется из одного угла сцены в другой, она не в силах удержать крика ужаса, все свои слова и фразы она не просто говорит, а выкрикивает их полным голосом. Эмоции достигают своего предела, движения артистки свободны, резки, беспорядочны.

V акт производил на зрителей потрясающее впечатление. Внешний облик Катерины при ее появлении на сцене уже сразу говорил о ее душевном состоянии — ей беспредельно тяжело и кажется, что станет легче, если она хоть взглянет на любимого. Но и здесь Косицкая своей игрой давала понять, что больше всего Катерина страдает не от сознания неизбежной разлуки с Борисом, а от того гнета, который испытывает она в доме мужа: «Опять те же люди, те же разговоры, та же мука», — произносит она. Любовь к Борису — это лишь один из кажущихся путей к освобождению: «Еще кабы с ним жить, может быть, радость бы какую я видела...», — размышляет она вслух. «Батюшки, скучно мне, скучно!» (д. V, явл. 2).

Критика высоко оценила игру Косицкой в сцене последнего свидания Катерины с Борисом, несмотря на общепризнанную неудачную игру Чернышева в роли Бориса: «...г-же Косицкой чрезвычайно трудно было выполнить правильно эту прекрасную сцену прощания, потому что игра г. Чернышева и в особенности его наружность ей нисколько не соответствовали...»¹¹⁰. Здесь в игре Косицкой проступала трагическая неизбежность смерти Катерины. Самоубийство было логически оправдано ее поведением и душевным состоянием. Оно было подготовлено всем предыдущим ходом событий. Нет другого выхода. Это чувствовалось и в том, как она произ-

носила свой последний монолог (д. V, явл. 6). Просто и трогательно раздумывала она вслух о «могилушке», на которой «цветочки расцветут», и так ясно казалось, что «в могиле лучше», чем дома, где «и стены противны».

Из приведенного описания игры Косицкой очевидно, что ее трактовка героини «Грозы» соответствует пониманию ее Добролюбовым. Подтверждение этому находим и в ряде негативных рецензий и в неоднократно упоминаемой статье М. И. Писарева, который, высказывая свои критические суждения по поводу исполнения Косицкой роли, делает одно необычайно ценное наблюдение. В основе всего поведения Катерины Писарев, как мы уже говорили, видит ее борьбу, идущую по двум направлениям — внутреннему и внешнему. С одной стороны, Катерина борется сама с собой, со своими чувствами, с другой стороны, с семьей. Если внутренняя борьба Катерины выявлена актрисой, по мнению Писарева, вполне художественно и верно: «Она искусно ведет всю эту внутреннюю борьбу между движением страсти и мыслью о преступлении», то борьба с семьей показана, с точки зрения критика, неправильно, так как идет вразрез с личностью героини — «юной, невинной жертвой, невольно влекомой своей несчастной судьбой к роковой развязке», какой представляется ему Катерина. Писареву хочется видеть в Катерине «побольше простодушия, женственности, неопытности, покорности судьбе...», он исходит из непреложного для себя факта «нравственного слабосилия» Катерины и ее «желания умереть». Поэтому Писарев считает, что во второй линии борьбы Катерина должна явиться слабой, побежденной. Между тем, игра Косицкой не отвечала подобному толкованию образа. Актриса играла Катерину так, что в момент ее столкновений со свекровью «за нее и не боишься», «она обнаруживает раздражительность, гнев и зрелость, недовольство...», — вынужден с неудовлетворением признать Писарев. Еще в одной «ошибке», допущенной в трактовке образа Катерины, упрекает Писарев Косицкую. Ему кажется, что она чрезмерно подчеркивает зрелость мысли героини и осознанность ею своих поступков. Критик полагает, что указанный недостаток в игре артистки следует объяснить ее немолодым уже возрастом (ей было 32 года). Чтобы играть Катерину так, как хочется Писареву, «надо просто помолодеть летами и душой», — пишет он ¹¹¹. Замечания Писарева лишний раз подтверждают, что Косицкая очень глубоко по мысли играла свою Катерину, создавая настоящий трагический образ. Трудно себе представить более ценное признание критики, более верное объяснение причин того, почему игра Косицкой казалась «неправильной» писавшим о ней. После ознакомления с Катериной, созданной Косицкой, смело можно говорить об этой актрисе как о предшественнице великих русских трагических актрис — Ермоловой и Стрешневой, игравших Катерину в том же ключе.

Косицкая играла Катерину как личность сильную, волевою, в основе поступков которой лежит протест, пускай ею еще не осознанный, против окружающей ее среды, а не мистицизм, не религиозный экстаз и отнюдь не чувственная любовь. Косицкая утверждала своей игрой, что Катерина не слабая личность, гибнущая от своего бессилия (как объясняла ее большая часть критики), а трагическая героиня, бросающая страшный, решительный вызов «темному царству».

Следует еще раз заметить, что статья Добролюбова не могла повлиять на трактовку образа, созданного Косицкой, так как появилась спустя одиннадцать месяцев после первых спектаклей «Грозы», т. е. тогда, когда у Косицкой сценическое воплощение характера героини уже окончательно сложилось и определилось ¹¹². В свою очередь игра артистки не могла повлиять на разбор критиком личности Катерины. До появления статьи Добролюбова Косицкая играла Катерину только в Москве. Критик же в этот период не выезжал из Петербурга. Правда, он видел другую — петербургскую Катерину — Снеткову 3-ю, но игра ее не отвечала его понима-

Л. П. НИКУЛИНА-КОСИЦКАЯ

Фотография, 1850-е гг.

Центральный театральный музей,
Москва

нию, что видно и из его краткого замечания о сцене с ключом. Совпадение трактовки Косицкой образа Катерины с анализом, предложенным Добролюбовым, не случайно. И критик и актриса были прогрессивными деятелями своего времени. Каждый своими средствами, каждый в пределах своей сферы действия — один в Петербурге, другая в Москве, один в публицистической статье, другая на сцене театра — одинаково толкуют Катерину. Здесь к Добролюбову и Косицкой применимы слова самого же Добролюбова о писателях и мыслителях одной эпохи: «Оба они действуют самостоятельно, оба исходят из одного начала — действительной жизни, но только различным образом принимаются за дело...». Имея в виду «обыкновенные таланты», критик писал там же, что «они приводят в сознание масс то, что открыто передовым деятелям человечества, раскрывают и проясняют людям то, что в них живет еще смутно и неопределенно»¹¹³. В этом смысле к «обыкновенным талантам» может быть причислена и Косицкая. Заслуга артистки в том, что она самостоятельно, по внутреннему чувству и убеждению сыграла Катерину так еще до появления статьи «Луч света в темном царстве». Это заслуживает тем большего внимания и уважения к артистке, что игра ее, как мы видели, не была принята широкой критикой. Первые критические отзывы были опубликованы тогда, когда образ был уже создан, но вслед за тем многочисленные статьи, рецензии, заметки, фельетоны могли бы заставить растеряться другую, менее решительную и не столь твердо стоящую на своих творческих позициях артистку. Но недаром рассказывала о себе Косицкая: «Уже что задумала моя головушка — ничем ее с этой точки не своротить, так и до сих пор!»¹¹⁴. Содержание всех статей и рецензий шло вразрез с предложенной ею трактовкой роли. Такая критика никак не могла способствовать дальнейшему углублению ее работы над образом. Наоборот, у нее, как мы видели, было достаточно причин,

чтобы прийти в смятение. И все же несправедливые нападки не сбили ее с намеченного пути. Она не меняла своей игры, своего толкования образа, хотя, как мы знаем из разбора предыдущих ролей, умела прислушиваться к критике и сознательно следовать ее указаниям¹¹⁵. На этот раз чуткость передового русского художника сцены подсказала ей, что правда на ее стороне. И статья Добролюбова блестяще подтвердила ее правоту. Косицкая — актриса с ярко выраженным демократическим направлением творчества — не могла Катерину играть иначе. Это было веяние времени. Спектакли «Грозы» проходили накануне и во время реформы 1861 года. Отдельные места воспоминаний Косицкой дают яркое представление о страшных фактах крепостного права и об отношении артистки к рабству¹¹⁶. Будучи сама уже свободна, она тем более остро сочувствовала другим, еще находящимся в рабстве. Испытав на себе ужасы крепостного права и наблюдая страдания других, Косицкая ненавидела притеснения, неволю, гнет. С тем большей решительностью ее Катерина восставала против угнетения своей вольнолюбивой личности. Поэтому монолог Катерины с ключом звучал в устах Косицкой грозным обвинением неволи. «Жгучий протест живой души против рабства» — по-другому Катерину Косицкая сыграть не могла. Понять героиню «Грозы» иначе, чем понимали ее Добролюбов и Островский, было для нее невозможно. И это совпадение произошло потому, что она была предельно правдивой актрисой, знавшей русскую действительность, ощущавшей тот нараставший протест против «темного царства», который поднимался из недр его, и видевшей светлые лучи в нем.

Косицкой в роли Катерины удалось осуществить до конца то, к чему стремилась она с первых своих шагов на московской сцене, а затем в первых ролях Островского — со всей страстностью и глубиной раскрыла она, наконец, перед зрителем «неведомую дотоле душу русской женщины, этой молчаливицы, которая задыхается в тисках неумолимой и полудикой жизни патриархальной семьи»¹¹⁷.

Вызывает удивление тот факт, что «Гроза» — «самое решительное», по определению Добролюбова, произведение Островского — беспрепятственно была пропущена цензурой. Это тем более может казаться странным, что только что была задержана «Воспитанница», под запретом находились «Свои люди — сочтемся!» и «Доходное место», даже «Не в свои сани не садись» в свое время вызывали колебания цензора. «Грозе» удалось обойти цензурные рогатки благодаря тому, что цензор И. А. Нордстрем, доброжелательно относящийся к Островскому, о чем свидетельствуют некоторые письма к драматургу из Петербурга¹¹⁸, охарактеризовал «Грозу» в своем отзыве не как социально-обличительную пьесу, а как любовную драму¹¹⁹. Полагаясь на Нордстрема, начальник драматической цензуры 31 октября 1859 г. разрешил «Грозу» к представлению. Естественно, что правящими кругами вскоре был замечен допущенный «промах». Особенно беспокоились власти после статьи Добролюбова, где открыто было заявлено и объяснено, что «...борьба весьма отчетливо совершается в душе зрителя, который невольно возмущается против положения, порождающего такие факты». Как мы уже видели, слова Добролюбова были особенно справедливы в отношении московского спектакля. Однако свять «Грозу» с репертуара без скандала было уже невозможно, поэтому избрали другой путь. Пьеса, прошедшая вначале в течение полутора месяцев девять раз подряд с шумным успехом (16, 18, 19 и 24 ноября и пять раз в декабре 1859 г.), в следующие два года ставилась всего девять раз (три раза в 1860 г. и шесть раз в 1861 г.), а затем ее вовсе изъяли на полтора года из репертуара Московского драматического театра¹²⁰. Одновременно театральное руководство старалось «опорочить» Косицкую в глазах публики, неоднократно подчеркивая недостатки ее игры вообще и особенно в спектакле «Гроза». Это тем более легко было сделать, что даже люди, настроенные, как мы видели, доб-

рожелательно к спектаклю, не поняли трагического жанра пьесы и истинных художественных достоинств игры артистки и упрекали ее как раз за то, что, с точки зрения подлинно прогрессивной критики, следовало бы поддерживать и развивать. В Москве Косицкая Катерину больше не играла.

Впрочем, после снятия «Грозы» с репертуара в Москве, Косицкая продолжала играть свою Катерину во время гастрольных поездок, знакомя провинциальных зрителей с шедевром Островского и вызывая справедливое восхищение видевших ее в этой роли ¹²¹.

Образ Катерины в «Грозе» не только высшее творческое достижение Косицкой, но и одна из вершин сценического искусства на пути всей истории русского театра.

ПОСЛЕДНИЕ РОЛИ В ПЬЕСАХ ОСТРОВСКОГО

Недолго длились триумфы Косицкой в ролях молодых героинь театра Островского. Актриса рано почувствовала приближение старости. Рабство, жертвой которого была она в детстве, пережитые в юности горести, бурное творческое горение в театре, неудачи в личной жизни и, наконец, отстранение на московской сцене от главной роли — все это вместе взятое наложило неизгладимый отпечаток на ее чуткую, впечатлительную натуру. К началу 60-х годов она выглядела много старше своих 34-х лет. К тому же в эти годы она сильно располнела, и ей все труднее стало удерживать за собой первые драматические роли. В ее репертуаре остается все меньше и меньше образов героинь, в числе которых главное место занимает Лизавета в «Горькой судьбине» Писемского ¹²².

Островский прекрасно понимал возможности и особенности своеобразного таланта Косицкой. При его поддержке и поощрении она постепенно переходит на чисто бытовой и остро-характерный репертуар. В этот период она создает еще пять ролей в пьесах Островского.

К сожалению, не удалось найти никаких отзывов и критических оценок исполнения Косицкой роли Вышневецкой в пьесе «Доходное место». Можно лишь предполагать, что и здесь она, следуя за драматургом, раскрывала незаурядную натуру глубоко несчастной, честной женщины, против воли попавшей в среду ненавистных ей взяточников и преступников и не имеющей возможности порвать с этой средой.

Но зато сохранились достоверные свидетельства о том, каким блеском засверкало теперь комедийное дарование актрисы, впрочем, замеченное в ней и в прошлые годы. В. Н. Давыдов ¹²³ утверждал, что она «бесподобно играла» в «Женитьбе» Гоголя роль Агафьи Тихоновны ¹²⁴.

Веселая, остроумная, живая, наделенная от природы неиссякаемым чувством юмора, она пронесла свой оптимизм через всю свою творческую жизнь и, несмотря на все невзгоды, выпавшие на ее долю, в конце жизни проявила себя как прекрасная комическая актриса.

Ее полная фигура, мешавшая ей теперь с прежней легкостью выступать в ролях героинь, как нельзя более подходила для изображения малоподвижных замоскворецких купеческих вдов и невест, а также свах, ежедневно принимавших многократные угощения от своих клиентов.

В трилогии Островского о Балзаминове Косицкая играла в трех частях три разные роли: вдовы Антрыгиной в пьесе «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (27 октября 1861 г.), вдовы Белотеловой в пьесе «За чем пойдешь, то и найдешь, или Женитьба Балзаминова» (осень 1863 г.) и свахи Красавиной из первой части трилогии — «Праздничный сон — до обеда» (1865) ¹²⁵.

Сам Островский, в отличие от значительной части критики, придавал глубокое значение «картинам московской жизни», как он назвал свои

пьесы, посвященные теме женитьбы «дурака» на богатой невесте. С точки зрения Островского, комизм, содержащийся в подобных произведениях, отнюдь не исключает, а, напротив того, предполагает серьезное отношение к изображаемому предмету.

Игра Косицкой в трилогии о Бальзаминове отвечала пониманию природы комического Островским. В исполнении актрисы не было никакой шаржировки, никакого излишнего комикования, чего не избегали в тех же пьесах некоторые другие исполнители. «Г-жа Косицкая была очень мила в роли Антрыгиной; особенно понравилась мне простота, с которой отнеслась она к этой роли, — писал Баженов, — со вкусом, но просто оделась она в небогатое кисейное платье, незатейливо причесала волосы, а не расфрантилась и не расчесалась по моде, как сделала это г-жа Бороздина в роли Пионовой, знакомой Антрыгиной и, стало быть, тоже птицы небольшого полета. Между тем г-жа Косицкая была эффектнее г-жи Бороздиной, она именно была эффектна своей простотой»¹²⁶. Косицкая тонко чувствовала ту грань, за которую не следовало переходить, чтоб не сделать роль гротесковой и фарсовой, чтобы не вульгаризировать образ. Недаром в журнале «Литературная библиотека» о Косицкой сказано, что она «живо умеет изображать типы купеческих дев и вдов. Она всегда на своем месте и никогда не прибегает к фарсам, весьма соблазнительным в этих ролях»¹²⁷.

Личность и времяпрепровождение заплывшей жиром и потерявшей от избытка золота человеческий облик замоскворецкой купчихи Белотеловой в исполнении Косицкой должны были вызывать беспощадный смех зрителей, так же как и беспдельное прозябание вдовы Антрыгиной, занимающейся в своем вдовьем одиночестве любовными интригами с незадачливыми женихами.

Особое место среди ролей, созданных Косицкой в трилогии Островского, занимает роль свахи Красавиной из комедии «Праздничный сон — до обеда». Колоритный образ ловкой свахи по купечеству со всеми ее повадками и характерными чертами в то время был очень хорошо знаком значительной части зрительного зала.

Ф. М. Достоевский, восторгаясь только что прочитанной комедией, писал Островскому: «Из всех ваших свях Красавина должна занять первое место. Я ее видел тысячу раз, я с ней был знаком, она ходила к нам в дом, когда я жил в Москве лет десяти от роду; я ее помню»¹²⁸.

В исполнении Косицкой особенно выделилась главная отличительная черта свахи «по купечеству» — речевое мастерство («речь у нее что льется»). Язык этого действующего лица является главным художественным достоинством и главной художественной особенностью образа и роли. Через речь, через слово передал Островский, а вслед за ним и Косицкая, своеобразную пронырливость этой профессионалки своего дела. В красочном словотворчестве проявлялась необычайная живость ее ума, ее житейская ловкость. Артистка, так хорошо знавшая и чувствовавшая простонародную русскую речь и мастерски сама владевшая ею, с большим совершенством изображала на сцене Говорилиху-Красавину, с ее бисером рассыпающимися прибаутками и присказками¹²⁹.

В этих трех пьесах Островского проявился в полную меру яркий комизм и чисто народный юмор актрисы. Если бы тяжелая болезнь и смерть не оторвали ее от сцены в возрасте сорока одного года, то ее дальнейшее творчество, безусловно, пошло бы в основном по пути создания бытовых комических ролей.

И, наконец, необходимо сказать еще об одном глубоко народном образе, созданном Косицкой. Это старая крестьянка в пьесе «Воевода, или Сон на Волге». Премьера состоялась в сентябре 1865 г.

Автор одного из некрологов Косицкой писал, что она «была превосходна» в амплуа старух, «особенно при изображении русских простонародных

женщин»¹³⁰. Исконная народная мудрость проступала в исполнении Косицкой небольшой сцены на постоялом дворе. В роли старухи артистка воссоздавала тип старой крестьянки, вызывавшей искренние симпатии зрителя своим любовным, бережным, нежным обращением с внучонком, своим ласковым крестьянским гостеприимством по отношению к желанным постояльцам и своей непримиримостью к власти имущим. «Грозное» и «суровое» отношение старухи — Косицкой к воеводе подчеркивал критик журнала «Современная летопись»¹³¹. Но главным в ее роли было проникновенное, хватающее за душу исполнение колыбельной песни, где не пропадало ни одного слова, ни одного звука. До конца жизни мастерски владея своим чарующим голосом, она и здесь облекла каждую фразу в законченную музыкально-выразительную форму.

В тяжкие послереформенные годы зрителей до глубины души трогала колыбельная песня старухи-крестьянки. В этой песне раскрывалась вся скорбь русского народа с его неиссякаемой надеждой на лучшее. Зритель понимал, что крестьянка поет колыбельную песню не столько ребенку, сколько себе, ища в песне выход народным страданиям и чаяниям¹³².

* * *

Косицкую следует называть предшественницей не только Ермоловой и Стрепетовой — величайших русских трагических актрис, не только Федотовой, но также и предшественницей О. О. Садовской — непревзойденной исполнительницы бытовых типов театра Островского.

Косицкая была первой трагической актрисой в русском бытовом реалистическом репертуаре. Она первая с такой проникновенностью раскрыла перед зрителем страдание и красоту простой русской женщины.

Если бы не встреча с Островским, если бы не творческий союз с великим драматургом, — навсегда бы угас самобытный талант Косицкой и имя ее так бы и затерялось в начале 1850-х годов вместе с отжившим свое время репертуаром, хотя и там она блеснула звездой первой величины. Но и для Островского встреча с Косицкой имела очень большое значение. Общение с ней обогащало творчество драматурга, создавшего галерею характеров замечательных русских женщин.

Наивысшим достижением сотворчества Островского и знаменитой актрисы, как мы уже говорили, был образ Катерины в народной трагедии «Гроза». Спектакль Малого театра создавался под непосредственным руководством Островского, идейная направленность этого спектакля резко расходилась с трактовкой пьесы в большинстве критических статей того времени и оказалась очень близка к той оценке, которую почти через год дал «Грозе» Добролюбов. Это особенно относилось к характеристике центральной героини — Катерины. Трагедия Катерины была воплощена Косицкой и истолкована Добролюбовым в глубоком соответствии с замыслом Островского. Такая близость понимания основных конфликтов народной жизни и народных характеров в театре Островского и критике Добролюбова — яркое свидетельство высокого демократического подъема в общественной жизни и искусстве России конца 1850-х — начала 1860-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Михаил Иванович Семевский. Его жизнь и деятельность (1837—1892)». Биографический очерк, составленный В. В. Тимошук с предисловием и под ред. Н. К. Шильдера. СПб., 1895, стр. 46.

«Записки» Л. П. Никулиной-Косицкой были напечатаны лишь однажды в журнале «Русская старина», 1878, № 1, 2, 4, стр. 65—80, 281—304, 609—624. При сличении рукописного текста (ИРЛИ, ф. 265, оп. 1, ед. хр. 18, л. 240—281)

с опубликованным мы убедились, что Семейский в основном отредактировал «Записки» очень тактично и бережно, хотя и опустил некоторые подробности по цензурным соображениям. Поскольку в приводимых нами отрывках разночтения отсутствуют, мы везде ссылаемся на опубликованный текст «Записок» (указываем только номера страниц в скобках).

² Иван Михайлович *Никулин* (1831—1862) — муж Косицкой с 1851 г. Посредственный актер Малого театра; переводчик; играл главным образом в провинции.

³ П. А. Россиев. Артистический кружок в Москве. — «Исторический вестник», 1912, № 6, стр. 878.

⁴ «Шукинский сборник», вып. 1. М., 1902, стр. 350 и сл.

⁵ Н. П. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. X. СПб., 1896, стр. 332.

⁶ «Театральное наследство». М., 1956, публикация Е. С. Мясниковой.

⁷ ГЦТМ, ф. 72, ед. хр. 201, № 81660 и ф. Коллекция писем, № 18211.

⁸ «Неизданные письма», стр. 535.

⁹ Из речи М. П. Садовского в день 50-летия со дня первого спектакля «Не в свои сани не садись». — «Ежегодник императорских театров», 1902—1903, стр. 197—201.

¹⁰ Из отзыва Е. Д. Турчаниновой на монографию о Косицкой Е. С. Мясниковой, 1955 г.

¹¹ В прямые скобки заключены слова, восстановленные Г. И. Владыкиным.

sup>

¹² И. Ф. Горбунов. Сочинения, т. III. СПб., 1907, стр. 16.

¹³ Белотелову, Вышневку и Красавину обычно не включают в перечень ролей Косицкой, видимо, потому что они были сыграны ею не на премьерах.

¹⁴ О «Бедной невесте» довольно подробно рассказывает А. А. Стахович («Ключки воспоминаний». М., 1904, стр. 318, 330, 331), утверждая, будто бы Островский писал роль Дуни с расчетом на исполнение Косицкой, что ее сначала несколько обидело, так как она хотела играть заглавную роль, но затем все же охотно взялась за пьесу и исключительно удачно сыграла оскорбленную Беневоленским Дуню. Но дело в том, что в первые годы постановки «Бедной невесты» пьеса шла в искаженном виде — роль Дуни была вычеркнута цензурой, считавшей безнравственным появление на сцене любовницы главного героя, так что Стахович никак не мог видеть в ней Косицкую. В 1860 г. пьесу, наконец, разрешили после личных хлопот в Петербурге актрисы А. И. Шуберт, выбравшей «Бедную невесту» для своего бенефиса. Бенефициантка исполняла роль Марьи Андреевны, но и тут Стахович не мог видеть Косицкую, так как, по свидетельству современников и самой Шуберт, а также судя по афише, Дуню играла Варвара Бороздина. Остается предположить, что Стахович изменил память и он видел какую-то другую актрису, а не Косицкую или же он присутствовал на неизвестном нам спектакле, или репетиции, где указанную роль случайно исполняла Косицкая. Пока не найдено никаких данных, подтверждающих участие Косицкой в спектакле «Бедная невеста». Напротив того, Баженов в статье, посвященной постановке «Бедной невесты» в Малом театре в 1868 г., анализирует почти все роли, сравнивая актеров, играющих в этом году, со всеми предшествующими исполнителями (начиная с первой постановки 1853 г.), из прежних исполнительниц роли Дуни он называет только Бороздину 1-ю. На основании всего вышеизложенного мы не включаем Дуню из «Бедной невесты» в число ролей, исполненных Косицкой в пьесах Островского. Но вполне вероятно, что ею была приготовлена к исполнению эта роль до того, как стало известно об изъятии ее цензурой.

Относительно причастности Косицкой к роли Нади в «Воспитаннице» мы можем судить по двум письмам, полученным Островским в октябре 1859 г. от Косицкой и от Сабурова. 1 октября 1859 г. директор императорских театров А. И. Сабуров сообщает Островскому, что согласен принять «Воспитанницу» для постановки на сценах императорских театров, но не считает возможным дать ее в бенефис Косицкой (ГЦТМ, ф. 200, ед. хр. 2172, № 163913 — см. в наст. томе публикацию Е. В. Филипповой). А 23—24 октября, когда Островского не было в Москве, Любовь Павловна писала ему: «...если «Воспитанница» пройдет в цензуре, то постарайтесь, чтобы она шла не ранее генваря, потому что до генваря дней не найдется...» («Шукинский сборник», вып. 1, стр. 351). Она собиралась взять пьесу в свой бенефис. Но, законченная в декабре 1858 г. и напечатанная в № 1 «Библиотеки для чтения» 1859 г., пьеса проходила цензуру весь 1859 г. и была окончательно запрещена для представления начальником III Отделения Тимашевым как раз 23 октября, в день написания письма Косицкой. Ей так и не пришлось сыграть Надю. Правда, через несколько лет «Воспитанница» была разрешена и поставлена 21 октября 1863 г. в бенефис Карской. Но обстоятельства изменились — Косицкая в спектакле не участвовала. Роль Нади исполняла А. И. Колосова. Остальные три женские роли играли: Акимова (Василиса Перегрюновна, приживалка), Рыкалова (Уланбекова), Васильева 2-я (горничная Лиза).

О предназначении Косицкой роли Марфы Борисовны можно судить по фразе из письма 1861 г. М. П. Погодина к Островскому: «Как хороша будет Косицкая в Марфе Борисовне» («Неизданные письма», стр. 435). Драматург работал над первой редакцией «Мишана» с 1850-х годов до начала декабря 1861 г., и вполне возможно, что образ этой героини тоже создавался для Косицкой. Пьеса была напечатана в январском номере

«Современника» 1862 г. и послана в драматическую цензуру, где 7 октября 1863 г. была окончательно запрещена к представлению, несмотря на положительный отзыв Нордстрема. На сцене «Минин» появился лишь во второй редакции 9 декабря 1866 г. в Петербурге и 20 января 1867 г. в Москве. Большая сорокалетняя Косицкая уже не могла играть роль Марфы Борисовны, ее исполняла молодая Федотова — новая восходящая звезда.

¹⁵ Обе Бороздины, Кавалерова, Рыкалова, Медведева, Львова-Синецкая, Сабурова имели к 1868 г. от шести до двух ролей Островского.

¹⁶ О. Р. Нечто вроде фельетона. — «Одесский вестник», 1853, № 85, 28 июля. — Версия эта вполне правдоподобна. Возможно, что Островский частично воспользовался рассказами Косицкой из ее личной жизни или личных наблюдений.

¹⁷ См., например, Т. И. Филиппов. Летопись Московского театра. «Не в свои сани не садись». — «Москвитянин», 1853, апрель, кн. 1, отд. VII, стр. 131; или: Корреспондент. — «СПб. ведомости», 1853, № 149 и 150, 10 и 11 июля, и мн. др.

¹⁸ Роли исполняли:

	в Москве	в Петербурге
Русакова	П. Садовский	Григорьев 2-й
Дуни	Косицкая	Читау
Арины Федотовны	Акимова	Орлова
Маломальского	Степанов	Мартынов
Анны Антоновны	Сабурова 1-я	Громова
Бородкина	С. Васильев	Бурдин
Вихорева	Шумский	Марковецкий
Баранчевского	Колосов	Каратыгин 2-й
Степана, слуги Вихорева	Кремнёв	Фалеев
Полового	Матвеев	Рассказов
Мальчика без речей	Черневский	

¹⁹ И. С. Тургенев. «Новь», ч. 1, гл. III. — Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. XII. М. — Л., «Наука», 1966, стр. 23.

²⁰ Т. И. Филиппов. Указ. статья, стр. 136.

²¹ См. его письма к поэту Н. Ф. Щербине. — ИРЛИ, 120, 7091, XXXV, б. 75.

²² «Отеч. записки», 1853, № 4, отд. V, стр. 100 (без подписи).

²³ «Современник», 1853, № 4, отд. VI, стр. 258.

²⁴ А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. I. СПб., 1877, стр. 158.

²⁵ Из переписки А. Н. Верстовского. — «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. II, стр. 40—41.

²⁶ И. Ф. Горбунов. Указ. соч., стр. 8.

²⁷ Т. И. Филиппов. Указ. статья, стр. 132.

²⁸ «Отеч. записки», 1853, № 4, отд. V, стр. 100—120.

²⁹ «Письма «Пустого человека». — «Современник», 1853, № 3, отд. VI, стр. 199.

³⁰ Р. Зотов. — «Северная пчела», 1853, № 53, 9 марта.

³¹ «Пантеон», 1853, т. VIII, кн. 3, стр. 44 (ср. А. Кони).

³² «СПб. ведомости», 1886, № 155, 8 июня.

³³ К. К. Бенефис г-жи Никулиной-Косицкой. — «Одесский вестник», 1853, № 87, 1 августа.

³⁴ И. Ф. Горбунов. Указ. соч., стр. 7, 8; А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. I; Т. И. Филиппов. Указ. статья, стр. 131—133; Ф. Кони («Пантеон») и др.

³⁵ Т. И. Филиппов. Указ. статья, стр. 133 и 136.

³⁶ «Северная пчела», 1853, № 53, 9 марта.

³⁷ Т. И. Филиппов. Указ. статья, стр. 132.

³⁸ Коронной ролью актера П. Г. Степанова стала роль Маломальского.

³⁹ П. Ч. — «Современник», 1853, № 3, отд. VI, стр. 193.

⁴⁰ И. Ф. Горбунов. Указ. соч.

⁴¹ «Театральное наследство». М., 1956, стр. 334 (публикация Е. С. Мясниковой).

⁴² Максимов. Статья об Островском. — «Русская мысль», 1897, № 1, стр. 47.

⁴³ П. Д. Боборыкин. Воспоминания в двух томах, т. I. М., 1965, стр. 71.

⁴⁴ «Бенефис М. С. Щепкина и новая пьеса Островского». — «Моск. ведомости», 1853, № 12, 27 января (без подписи).

⁴⁵ А. Н. Островский. Сочинения, изд. «Просвещение», т. X. (П. Вейнбергер. Биографический очерк, стр. XI).

⁴⁶ Т. И. Филиппов. Указ. статья, стр. 135.

⁴⁷ Там же, стр. 136

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Г. Н. <П. П. Гнедич>. Островский как театальный деятель. — «СПб. ведомости», 1886, № 155, 8 июня.

⁵⁰ «На русской сцене обеих столиц она имела решительный успех» («Отеч. записки», 1853, № 4, отд. V, стр. 100—120).

⁵¹ «Современник», 1853, № 3, отд. VI, стр. 193.

⁵² Александра Матвеевна Читау.

⁵³ «СПб. ведомости», 1853, № 54, 10 марта.

⁵⁴ Ф. К о н и — «Пантеон», 1853, т. VIII, кн. 3, отд. «Театральная летопись», стр. 43.

⁵⁵ «Северная пчела», 1853, № 53, 9 марта.

⁵⁶ К. К. Указ. статья.

⁵⁷ А. А. Г р и г о р ь е в. Две сцены. — «Якорь», 1863, № 41, 14 декабря, стр. 788.

⁵⁸ На первых спектаклях «Бедность не порок» роли исполняли:

	в Москве 25 января 1854 г.	в Петербурге 9 сентября 1854 г.
Гордей Карпыч Торцов, богатый купец	Степанов	Григорьев второй
Пелагея Егоровна, его жена	Львова-Синецкая	Линская
Любовь Гордеевна, их дочь	Воронова	Читау
Любим Карпыч, его брат	П. Садовский	В. В. Самойлов
Африкан Саввич Коршунов	Щепкин	Мартынов
Митя, приказчик Торцова	Самарин	Бурдин
Яша Гуслин, племянник Торцова	Климовский	Климовский
Гриша Разлюбяев, молодой купчик	С. Васильев	Марковецкий
Анна Ивановна, молодая вдова	Косицкая	Орлова
Маша } подруги Любове Гор-	Никифорова	Натарова
Лиза } деевны	Колосова	Каратыгина
Егорушка, мальчик	восн. Садовский	восп. Зимин
Арина, нянька	Акимова	Громова

⁵⁹ «Не буду распространяться о том, как ругали пьесу и как восхищались ей (чересчур неумеренно). Что не ругает и чем не восхищается народ?!» — писал в дневнике Е. Климовский (ГЦМТ, ф. 115, ед. хр. 7, № 276878).

⁶⁰ «Отеч. записки», 1854, № 6, отд. IV, стр. 79.

⁶¹ <А. А. Г р и г о р ь е в>. По поводу спектакля 10 мая «Бедность не порок» Островского. — «Якорь», 1863, № 11, 18 мая, стр. 199—204 (подпись: Ред.).

⁶² ГЦМТ, ф. 324 (Ярцева), ед. хр. 133, № 139837.

⁶³ <А. Г р и г о р ь е в>. Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены. — «Время», 1862, № 9, стр. 117; № 11, стр. 179.

⁶⁴ ГЦМТ, ф. 115, ед. хр. 7, № 276878. — Там же Климовский пишет и о петербургском спектакле: «Обставлена пьеса актерами хорошими, сыграна нетвердо, поставлена на сцену неловко, нехорошо». Особенно не нравится Климовскому В. В. Самойлов в роли Любима Торцова: «чухонец, а не русский человек».

⁶⁵ М. Н. Островский — А. Н. Островскому 11 сентября 1854 г. (см. наст. том, кн. 1, стр. 232).

⁶⁶ Т. Ф и л и п п о в. «Не так живи, как хочется». Народная драма в трех действиях, соч. А. Н. Островского. М., 1855. — «Русская беседа», 1855, № 1, отд. «Критика», стр. 95. — Думается, что столь резкое суждение Филиппова было результатом его недовольства Островским за «измену» «молодой редакции» «Москвитянина», за открытое предпочтение направления некрасовского «Современника».

⁶⁷ А. И. В о л ь ф. Хроника петербургских театров, ч. II. СПб., 1877, стр. 205.

⁶⁸ Н. А. Н е к р а с о в. Заметки о журналах за декабрь 1855 г. и январь 1856 г. — «Современник», 1856, № 2, стр. 201—203 (без подписи). То же: «Лит. наследство», т. 49-50, 1949, стр. 273.

⁶⁹ На первых спектаклях роли исполняли:

	в Москве 3 декабря 1854 г.	в Петербурге 12 января 1855 г.
Илья Иванович, зажиточный купец	Дмитревский	Григорьев
Петр, его сын	Полтавцев	П. С. Степанов
Даша, жена Петра	Медведева	Читау
Афимья, их тетка	Акимова	Линская
Агафон, мещанин	П. Садовский	Самойлов
Степанида, его жена	Львова-Синецкая	Громова
Вася, купеческий сын	С. Васильев	Зубров
Спиридоновна, содержательница постоянного двора	Кавалерова	Рамазанова
Груша, ее дочь	Никулина-Косицкая	Левкеева
Еремка, кузнец	П. Г. Степанов	Мартынов
Яков, ямщик	Милейский	Рассказов

⁷⁰ А. Н. Баженов. Соч. и переводы, т. I. М., 1869, стр. 56.

⁷¹ Баженов ошибочно всюду называет Петра Ильей, а вслед за ним повторяет эту ошибку в своих трудах А. И. Ревякина.

⁷² А. Н. Баженов. Указ. соч., стр. 54 и 64.

⁷³ Анна Павловна Савина — артистка Малого театра с 1861 г.; на сцене была недолго.

⁷⁴ М. Владыкин. Современное театральное обозрение. Московская сцена. Бенефис г. Вильде. — «Русская сцена», 1864, № 11, стр. 6, 8, 9.

⁷⁵ Из письма Островского к М. Г. Савиной 31 декабря 1879 г. В Собр. соч. текст не точен; исправляем по автографу (ЦГИАЛ, ф. М. Г. Савиной, д. 948).

⁷⁶ «Русская старина», 1884, № 6, стр. 654—656.

⁷⁷ См. работы Н. П. Кашина и А. И. Ревякина.

⁷⁸ Понять значение дальнейших пометок Островского пока не удастся.

⁷⁹ Предположение Н. П. Кашина о том, что под буквами «Л. П.» скрываются имя и отчество Косицкой, не может вызвать сомнения, особенно после ознакомления с воспоминаниями артистки и сопоставления их с текстом пьесы.

⁸⁰ Н. Эфрос. «Гроза». (Из встреч и бесед). — «Русские ведомости», 1909, № 263, 15 ноября.

⁸¹ Е. А. Современники о первом представлении «Грозы». (Наши беседы). — «Театр», 1909, № 528, стр. 11.

⁸² «Шукинский сборник», вып. 1, стр. 350.

⁸³ Первые отзывы о «Грозе» в Москве: А. П-ий <Пальховский>. «Гроза», драма А. Н. Островского. — «Московский вестник», 1859, № 49; М. И. Даргаган. «Гроза», драма г. Островского. — «Русская газета», 1859, № 8, 23 декабря; Н. П. Павлов. Разбор драмы г. Островского «Гроза». — «Наше время», 1860, № 1, 4; Н. Н-ский. Новая драма г. Островского. — «Моск. ведомости», 1860, № 1, 1 января; М. И. Писарев. «Гроза», драма А. Н. Островского. — «Оберточный листок», 1860, № 19, 20.

Первые отзывы о «Грозе» в Петербурге: «Фельетон». — «СПб. ведомости», 1859, № 266, 6 декабря (большой «подвал», в котором три с половиной столбца посвящены «Грозе»); А. Г-фов <А. С. Гиероглифов>. Театральная летопись. Новая драма г. Островского «Гроза». — «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 48, 6 декабря, стр. 471—474; М. З. Общественный листок. — «Сын Отечества», 1859, № 52, 27 декабря; <И. И. Панаев>. Петербургская жизнь. (Заметки нового поэта). — «Современник», 1859, № 12, стр. 374—376; С. С. Дудышкин. Две новые народные драмы. — «Отеч. записки», 1860, № 1, стр. 37—41; <М. М. Достоевский>. «Гроза», драма в пяти действиях А. Н. Островского. — «Светоч», 1860, № 3, разд. «Критическое обозрение», стр. 1—36; «Отчет о четвертом присуждении наград графа Уварова 25 сентября 1860 г. Мнение академика П. А. Плетнева, отзыв И. А. Гончарова, мнение А. Д. Галахова». СПб., 1860; <П. И. Мельников-Печерский>. «Гроза». Драма в пяти действиях А. Н. Островского («Библиотека для чтения», 1860, № 1). — «Северная пчела», 1860, № 41 и 42, 22 и 23 февраля; А. Григорьев. После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу. — «Русский мир», 1860, № 5, 6, 9 и 11; А. Григорьев. Искусство и нравственность. — «Светоч», 1861, № 1, «Критическое обозрение», стр. 1—22.

⁸⁴ Н. А. Добролюбов. Луч света в темном царстве. — В кн.: Н. А. Добролюбов. Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. Изд. подготовил Ю. Г. Оксман. М., «Наука», 1970, стр. 231—232.

⁸⁵ «СПб. ведомости», 1859, № 266, 6 декабря.

⁸⁶ Роли исполняли:

в Москве

в Петербурге

Савел Прокофьевич Дикой
Борис Григорьевич, его племянник

П. М. Садовский
Н. П. Чернышов

Ф. А. Бурдин
П. С. Степанов

Марфа Игнатьевна Кабанова
Тихон, ее сын
Катерина, жена его
Варвара, сестра Тихона
Кулигин, мещанин
Ваня Кудряш
Шапкин, мещанин
Феклуша
Глаша
Барыня

Н. В. Рыкалова
С. В. Васильев
Л. П. Никулина-Косицкая
В. В. Бороздина
В. И. Дмитриевский
В. Д. Ленский
А. А. Кремнев
С. П. Акимова
Е. Г. Рябова 2-я
<М. Ф.> Златопольская

Ю. Н. Линская
А. Е. Мартынов
Ф. А. Снеткова 3-я
Е. М. Левкеева
П. И. Зубров
И. Ф. Горбунов
П. К. Громова

⁸⁷ <И. И. Панаев>. Заметки нового поэта. Петербургская жизнь. — «Современник», 1859, № 12, стр. 375.

⁸⁸ А. И. Волльф. Хроника петербургских театров, ч. III. СПб., 1884, стр. 18.

⁸⁹ <И. И. Панаев>. Указ. соч.

⁹⁰ А. И. Волльф. Указ. соч., ч. III, стр. 18.

- ⁹¹ «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 48, 6 декабря, стр. 473.
- ⁹² А. Григорьев. Как делаются пьесы в Петербурге и в Москве. — «Отч. записки», 1863, № 2, отд. «Современная летопись» (прилож.), стр. 17—33.
- ⁹³ А. Вольф. Указ. соч., ч. III, стр. 18.
- ⁹⁴ Цит. по кн.: Г. Гоян. Гликерия Федотова, стр. 138.
- ⁹⁵ М. Достоевский. — «Светоч», 1860, № 3, разд. «Критическое обозрение», стр. 27.
- ⁹⁶ <Н. Ф. Павлов>. — «Наше время», 1860, № 1, 4. — Тут же Павлов открыто возмущается успехом спектакля и главной исполнительницей.
- ⁹⁷ «Русская газета», 1859, № 8, 23 декабря.
- ⁹⁸ Е. А. Современники о первом представлении «Грозы», стр. 11.
- ⁹⁹ ГЦТМ, ф. 324, ед. хр. 133, № 139837, л. 9 об.
- ¹⁰⁰ Н. Эфрос. Указ. соч.
- ¹⁰¹ ГЦТМ, ф. 324, ед. хр. 133, № 139837. Рассказ А. И. Колпаковой записан Ярцевым в 1894 г.
- ¹⁰² А. С. Гацисский. Люди Нижегородского Поволжья. Н. Новгород, 1887, стр. 117.
- ¹⁰³ «Театральная хроника». — «Биржевые ведомости», 1870, № 210, 14 мая. — В отношении игры Федотовой в роли Катерины критик заметил, что артистка «не может причислить ее к лучшим своим созданиям».
- ¹⁰⁴ Эта характеристика Катерины, данная Островским, не очень широко известна. Она была записана со слов драматурга артисткой Е. Б. Пиуновой-Шмидтгоф, которая играла Катерину в 1867 г. на сцене Саратовского театра. Перед спектаклем, шедшим с двух репетиций, она имела серьезную беседу о своей роли с автором пьесы. — См. «Журнал театра Литературно-художественного общества», 1907, № 5. Использовано А. И. Ревякиным в его трудах: 1) «Островский и его современники. Островский в воспоминаниях современников. Библиография. Внутреннее описание». М., 1931, стр. 80—81, № 127; 2) «Гроза» А. Н. Островского. М. — Л., 1948, стр. 73 (и во 2 изд., 1955).
- ¹⁰⁵ М. И. Дарган. — «Русская газета», 1859, № 8, 23 декабря.
- ¹⁰⁶ В известных нам печатных текстах этих слов нет, они были в сценическом варианте.
- ¹⁰⁷ М. И. Дарган. Указ. соч.
- ¹⁰⁸ М. И. Писарев. — «Оберточный листок», 1860, № 19, 20.
- ¹⁰⁹ «Щукинский сборник», вып. 1, стр. 353.
- ¹¹⁰ М. И. Дарган. Указ. соч.
- ¹¹¹ М. И. Писарев был очень юн, когда писал о «Грозе», ему было всего 16 лет.
- ¹¹² С. Н. Дурылин в статье «Исполнительницы роли Катерины» ошибся, назвав Добролюбова режиссером первого спектакля и считая, что Косицкая «восприняла» его указания («Театральная декада», 1934, № 30). Напомним основные даты. В Москве премьера «Грозы» состоялась 16 ноября 1859 г., в Петербурге — 2 декабря того же года. Впервые «Гроза» была напечатана в январском номере «Библиотеки для чтения» 1860 г. Статья Добролюбова «Луч света в темном царстве» появилась в 10-й книжке «Современника», 1860, 17 октября, т. е. через 11 месяцев после первого спектакля. В марте 1860 г. вышло отдельное издание «Грозы».
- ¹¹³ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. М., ГИХЛ, т. VI, 1963, стр. 310.
- ¹¹⁴ «Русская старина», 1878, № 4, стр. 620.
- ¹¹⁵ Вспомним, например, ее работу над ролью Дуни в «Не в свои сани не садись».
- ¹¹⁶ См. «Записки» Косицкой, особенно начало и переданный ею рассказ крепостной девушки-актрисы. — «Русская старина», 1878, № 1, стр. 69—72; № 2, стр. 301—302.
- ¹¹⁷ А. И. Герцен. Новая фаза в русской литературе. — Собр. соч. в тридцати томах, т. XVIII. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 169, 219.
- ¹¹⁸ См. «Неизданные письма», стр. 633, 669 и публикуемые в наст. томе письма к Островскому.
- ¹¹⁹ Рапорт Нордстрема о «Грозе» — ЦГИАЛ, ф. № 0480, № 1, д. 36, 1859 г. Приведен в кн. А. И. Ревякина о «Грозе» (оба издания).
- ¹²⁰ Н. Эфрос. «Первые Катерины» — Юбилейный сб. «Творчество А. Н. Островского». М. — Пг., 1923. То же см. в кн. А. И. Ревякина о «Грозе» (оба издания).
- ¹²¹ А. С. Гацисский. Люди Нижегородского Поволжья, стр. 117; «Из записок П. А. Стрелетовой». — «Театр и искусство», 1904, № 13, стр. 273.
- 25 апреля 1863 г., через три с половиной года после первого спектакля, «Грозу» поставили на московской сцене в бенефис актера петербургского театра П. В. Васильева (роль Тихона). По его настоянию роль Катерины была дана 17-летней Г. Н. Федотовой. Позже она сама рассказывала о том, как ее почти насильно ввели в спектакль и как ей трудно было понять сущность роли: «Меня никто не спрашивал, могу ли я или не могу, хочу я или не хочу играть эту роль. А просто велели выучить и привезли на репетицию. И. В. Самарин помогал мне в изучении этой роли, но ведь он сам не играл бытовых ролей и поэтому именно в этой роли не мог мне много помочь» (Н. Эфрос. «Гроза». (Из встреч и бесед); то же в кн.: Г. Гоян «Гликерия Федотова», стр. 128). «И совсем я не понимала раньше того, что Катерина — луч света в темном

царстве» (Н. Л. Тираспольская. Из прошлого русской сцены. М., ВТО, 1950, стр. 51). На первых своих спектаклях Федотова не могла передать и малой доли глубины характера Катерины. Социальная направленность спектакля «Гроза» на какой-то период времени значительно ослабела.

¹²² Бенефис Косицкой состоялся 22 ноября 1863 г.

¹²³ В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом. М.—Л., 1962, стр. 47.

¹²⁴ Впервые Косицкая сыграла эту роль в 1856 г. и с успехом возобновила ее в 1863 г.

¹²⁵ Первый спектакль «Праздничного сна...» был 2 октября 1857 г. в бенефис П. Садовского без участия Косицкой. Роль свахи исполняла Степанова. Косицкая сыграла Красавину только в 1865 г. Комедия «За чем пойдешь...» поставлена в Москве 14 января 1863 г. в бенефис Шумского. Белотелову играла Колпакова (очень недолго). В тот же год ее заменила Косицкая.

¹²⁶ «Моск. ведомости», 1861, № 252, 16 ноября, или: Баженков. Сочинения, т. I, стр. 129.

¹²⁷ В. Сафонов. Московский драматический театр, IV гл.— «Литературная библиотека», 1867, 31 декабря, стр. 93.

¹²⁸ Письмо 24 августа 1861 г.— Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М., 1928, стр. 306.

¹²⁹ Одновременно с Красавиной Косицкой пришлось играть другую сваху «по купечеству» — Прасковью Ивановну в пьесе М. Н. Владыкина «Купец-лабазник». Насколько образ, созданный Островским, полон жизненной правды, настолько у Владыкина он искусствен. Это особенно ясно проступает, если сопоставить речь обеих свех. Думается, что Косицкая немало спасала положение, невольно привнося в пьесу Владыкина краски, найденные ею для Красавиной.

¹³⁰ «Голос», 1868, № 257, 17 сентября (С. П.)

¹³¹ «Современная летопись», 1865, № 35 (Н. Н.).

¹³² Справедливость требует сказать о том, что, как ни волновала зрителей первая исполнительница ролей Лизаветы в «Горькой судьбине» Писемского и старухи-крестьянки в «Воеводе» Островского, в истории русского театра обе эти роли теснее связаны с именами двух других великих актрис, предшественниц которых была Косицкая, — П. А. Стрепетовой и О. О. Садовской. Но есть все основания утверждать, что Косицкая оказала значительное влияние на формирование их таланта вообще и, в частности, на постижение и раскрытие ими этих двух образов русского классического репертуара. В воспоминаниях Стрепетовой прямо сказано (см. оба издания) о преклонении перед талантом Косицкой с первых встреч с нею на сцене Нижнего Новгорода в 1860-х годах. Садовская, без сомнения, пересмотрела все спектакли с участием Косицкой на московской сцене, хотя документальных подтверждений мы пока не встретили.

ОСТРОВСКИЙ и С. В. ВАСИЛЬЕВ

Статья Е. В. Филипповой

ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ПАВЛОВИЧА КЛИНЧИНА

1

Среди актеров, отвечавших творческим устремлениям Островского, сформировавшихся под его влиянием как драматурга и теоретика сценического искусства, роль Сергея Васильевича Васильева была до последнего времени недостаточно раскрыта.

С. В. Васильев — первый представитель славной театральной семьи Васильевых, давшей русской сцене, начиная с 40-х годов XIX в., несколько поколений артистов. Первое место и по времени, и по выдающемуся таланту занимают братья — Сергей Васильевич (1827—1862) и Павел Васильевич (1832—1879), а также жена первого — Екатерина Николаевна (урожд. Лаврова; 1829—1877) ¹.

Сергей Васильевич Васильев родился 7 сентября 1827 г. в Москве. Шести лет, в 1834 г., лишившись отца, он был отдан матерью (у которой на руках остались младший сын Павел и дочь Елизавета) в московский воспитательный дом; последний тогда же приписал его к московским мещанам Огородной слободы ².

11 августа 1839 г. Васильев определен пансионером в Московское театральное училище ³. Его успехи отражены в деле Конторы императорских московских театров ⁴. Взыскательный Щепкин, преподававший в училище декламацию, ставит ему, как значится в ведомости за март 1842 г., отметку «хорошо». В списке учащихся (январь 1843 г.) в графе: «какие оказывает способности» — против фамилии Васильева стоит — «к танцам, к флейте, причем оказывает способности к драматическому искусству». Музыкально одаренного ученика готовили к выпуску в оркестр флейтистом, но, твердо решив посвятить себя сцене, он поступает в драматический класс режиссера С. П. Соловьева. Выступив перед ним на пробе в самостоятельно приготовленной роли Рутли (опера-водевиль «Кеттли, или Возвращение в Швейцарию», перевод с франц. Д. Т. Ленского), Васильев выказал врожденную естественность, неподдельное чувство и изящный вкус. «Он подал мне свою роль, — вспоминает Соловьев, — и начал читать, но нет! не читать, а играть в полном смысле этого слова <...> он играл с истинным увлечением <...> в каждом слове были слышны и правда, и истинное чувство, все было просто, естественно и во всем кипела жизнь. Роль Рутли чисто комическая, в ней на каждом шагу встречаются положения, соблазняющие на фарс, но у него в продолжение всей роли не было и малейшего намека на что-либо подобное, что свидетельствовало о его природном изящном вкусе: он инстинктивно понимал, что фарс всегда обличает в актере или влияние дурной школы или отсутствие истинного дарования. Одним словом, это был драгоценный самородок, светлое утро, обещавшее прекрасный день. И обещание сбылось, потому что этот молодой человек был Сергей Васильевич Васильев» ⁵.

Не ограничиваясь практикой на школьных подмостках и сценах московских театров, Васильев еще воспитанником Училища пробует силы и в провинции; об этом свидетельствует ведомость в делах Конторы императорских московских театров за 1844 г., озаглавленная: «Артисты вновь определенные, прикомандированные и выпущенные из воспитанников и экстер-

нов». В ней даны оценки дебютов; в графе «в каких ролях более других были заметны» — против фамилии Васильева значится: «Игравши постоянно на театре провинциальном, приобрел более практики в ролях комических»⁶.

1 сентября 1844 г. Васильев выпущен из Училища в труппу Малого театра. По свидетельству В. И. Родиславского, о 17-летнем дебютанте говорят «как о замечательной надежде московского театра»⁷.

Исключительно удачными дебютами в водевилях Васильев дал основание определить его амплуа как простака-комика, водевильного *jeune premier*.

Режиссер Малого театра С. А. Черневский, очевидец дебютов Васильева, писал: «Г. Васильев утешительное явление на московской сцене <...> Это один из тех талантов, которые, занимаясь своим делом, могут стать высоко <...> С первого выхода видно было что-то комическое в словах его, в выговоре, в телодвижениях и притом ни одного фарса <...> С удовольствием думаем о будущем». Тот же Черневский находил и внешние данные Васильева благодарными для сцены: «Он был красив собой. Брюнет, больше среднего роста, черные выразительные глаза, прекрасно сложен, держался несколько сутуловато»⁸.

В нем оставлял желать лучшего лишь голос, имевший несколько носовой оттенок, но этот природный недостаток искупался живостью и разнообразием его интонаций.

Приход в Малый театр юного артиста с таким уклоном дарования оказался весьма кстати, так как в 40-е годы засилье водевилей в репертуаре театра все еще продолжалось. К новому члену труппы переходит часть ролей В. И. Живокини и П. М. Садовского.

Стремясь выйти за рамки амплуа простака, стесняющего его творческие силы, Васильев пробует себя, и весьма удачно, в ролях фатов и комических стариков; особенно рельефными были его образы стариков: по свидетельству Родиславского, он наделял их «... такою типичностью, какой не было у актеров, игравших до него эти роли»⁹.

Все признавали неопенимым достоинством комедийного дарования Васильева его неистощимую заразительную веселость, какой природа очень редко одаривает артиста. Эта «блестящая, игровая веселость», так восхищавшая П. Д. Боборыкина, давала ему основание ставить Васильева по этому признаку в один ряд с первоклассными французскими комиками¹⁰.

В обзоре деятельности Васильева рецензент писал: «Какую жизнь вносило появление Васильева на сцену! Сколько свежести, сколько неподдельного, самобытного, глубокого юмора было в его игре! Его движения, мимика — все исполнено было такого неподражаемого комизма...»¹¹.

Боборыкин же свидетельствовал: «По богатству мимики и комических интонаций он не уступал ни Садовскому, ни Живокини».

«... лучшего «простака», — делал вывод Коропчевский, — едва ли можно было найти даже в то богатое дарованиями время»¹².

Можно с уверенностью сказать, что Васильев еще со школьной скамьи весьма старательно следовал наставлениям своего учителя Щепкина — наблюдать и изучать окружающую жизнь, так как в распоряжении начинающего артиста оказался богатый запас актерских заготовок: Васильев уверенно опирался в своем творчестве на эту жизненную реалистическую основу и, изображая представителей различных слоев общества, был достоверен.

«Это был прирожденный талант, — писал Родиславский. — Ему подсказывало его художественное чутье, где ложь и где правда»¹³.

Васильеву ставили в заслугу редкое умение оживлять «почернелые и сжавшиеся от времени мумии»¹⁴, как А. Григорьев характеризовал стереотипный, донельзя избитый водевильный репертуар; артист превращал схе-

матичные, бескровные водевильные персонажи в живые лица, если находил в авторском материале хотя бы крупицу правды, хотя бы бледный намек на характер.

Коропчевский, вместе с другими отмечая неизменную жизненность образов Васильева, ставит его по этому признаку в один ряд с П. М. Садовским, А. Е. Мартыновым и П. В. Васильевым¹⁵.

Его образы воспринимались как живые, знакомые лица.

«Тут перед вами, — заключает свою рецензию Серебрицкий, — не актер, а лицо живое, типическое, знакомое, с которым будто бы где-то встречался»¹⁶.

Невольно бросается в глаза тождественность этого отзыва с высказываниями об игре Садовского.

Васильев, актер-реалист, обогащал образы своих героев разнообразием чувств, которыми их обделяли авторы-ремесленники. Не мирясь со схематичностью ролей, он, подобно Мартынову, психологически обосновывал поведение действующих лиц и тем самым углублял примитивные образы. Стремясь дать характер в его развитии, артист предпочитал играть в многоактных пьесах. Он создавал переломы в роли и совершенно естественно, как это бывает в действительности, переходил от комического к драматическому, вызывая в зрительном зале то смех, то слезы.

«До репертуара А. Н. Островского, — писал П. М. Медведев, — С. В. Васильев играл большей частью в переводных водевилях простаков. Сколько у него было разнообразия, огня в исполнении. Как ему удавались удивительные переходы от комизма в драму. Смеется-смеется публика и вдруг момент — публика благодаря С. Васильеву чуть не рыдает. Не могу не привести образчиков его игры.

В водевиле «Заколдованный принц» он играл сапожника Ганса. Вся роль — сплошной смех, но в последнем действии сапожник из принца превращен опять в сапожника, и вот С. Васильев в этой сцене давал такие штрихи, что становилось страшно за этого несчастного человека: вот-вот сойдет с ума. Начинаешь сожалеть, зачем смеялся, сердиться, зачем принц так глупо насмеялся над человеком»¹⁷.

«В третьем акте, — вспоминает режиссер Малого театра Черневский, — когда он вел сцену с матерью, на него было жалко смотреть, и публика смеялась сквозь слезы. Столько в нем было горечи, отчаяния и любви к матери. В этой сцене он заставлял зрителя в одно время и плакать, и смеяться. Живо помню в этой роли большого талантливого артиста покойного А. Е. Мартынова, приезжавшего гастролить в Москву. Он удивительно хорошо играл эту роль. Но я предпочту ему все-таки С. В. Васильева»¹⁸.

А. Я. Альтшуллер же в своей книге о Мартынове, ссылаясь на те же воспоминания Черневского, делает ошибочный вывод о характере игры Васильева в роли Ганса: «Смотря на Васильева, зрители лишь смеялись, артист даже не пытался преодолеть водевильно-развлекательную сущность образа»¹⁹.

Гуманное отношение актера-демократа Васильева к человеку передавалось аудитории: большой человечностью своих образов (что роднит его с А. Е. Мартыновым) Васильев пробуждал у зрителей живое участие к «маленьким людям», ставшим в эти годы в центре внимания передовой отечественной литературы. Среди лучших водевильных ролей Васильева с драматическим оттенком: Ганс («Заколдованный принц», 1846) и Жужу («Парики», переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева, 1851).

В самом начале деятельности Васильева однообразие его водевильного репертуара случайно нарушила роль иного плана, давшая ему возможность показать новую грань своего таланта. В 1845 г. он получил роль Пьерро в драме «Материнское благословение, или Бедность и честь», — так Н. Перепельский (Некрасов) озаглавил свой перевод (вернее, творческую пере-

ОСТРОВСКИЙ

Фотография, 1870-е гг.

Центральный театральный музей,
Москва

работку) французской мелодрамы А. Деннери и Г. Лемуана «La grâce de Dieu, ou La nouvelle Fanchon».

Роль наивного простодушного пастуха Пьерро как будто относилась к тому же амплуа простака-комика, почему Васильеву и назначили ее; однако артист понял образ по-своему и разрешил его в драматическом плане. Васильеву удалось подчеркнуть близкие ему по духу демократические тенденции, выдвинутые Некрасовым; глубоко прочувствованной игрой он захватывал зрителей.

П. М. Медведев считал образ Пьерро «замечательным созданием» Васильева: по его мнению, артист был особенно хорош в последнем акте, когда суровый отец отказывается принять дочь, считая ее опозоренной²⁰.

Васильев выказал в роли Пьерро несомненное драматическое дарование. Счастливое сочетание двух начал — комического и драматического — свидетельствовало о широте и гибкости его таланта.

Год спустя, в 1846 г., Васильев впервые встретился как партнер с прославленным петербургским артистом А. Е. Мартыновым в сцене из крестьянской жизни П. Г. Григорьева 2-го «Охотник в рекруты» (в роли Вавилки).

Надо полагать, что из этого творческого общения Васильев извлек ценный урок для себя — задумался над тем, в чем сила огромного воздействия образов, создаваемых этим великим художником сцены.

Уже к 1851 г., по свидетельству А. Григорьева, артист завоевывает любовь зрителя и занимает в труппе Малого театра видное положение. Называя замечательных артистов, «любимые мужские дарования», Григорьев после имен Щепкина, Полтавцева и Живокини пишет: «Три артиста владеют, кроме этих трех, общою симпатиею массы: П. М. Садовский, за ним

Шумский и потом следует еще недавно только ставший высоко во мнении публики, пользующийся наравне почти с гг. В. И. Живокини и К. Н. Полтавцевым любовью массы, молодой и действительно даровитый артист С. В. Васильев»²¹.

Ученик Щепкина, не выходявший из-под его благотворного влияния, человек с русским складом дарования и прирожденным вкусом, Васильев не мог не разделять тяготения Щепкина к полноценным пьесам из русской жизни. На этой почве и произойдет сближение Васильева с Островским.

Между тем в водевильном репертуаре театра в рассматриваемые годы (1844—1852) преобладали чужеродные произведения: водевили иностранных авторов, главным образом французских; их пьесы либо переводились, либо переделывались. Реалистическое же искусство наших актеров развивалось и шлифовалось как раз на лучших образцах своего русского различного водевиля²².

Просматривая за данный период водевильный репертуар Васильева во всех разновидностях этого жанра, как-то: водевили, оперы-водевили, комедии-водевили, шутки-водевили, фарсы-водевили, убеждаешься в ничтожной общественной и художественной значимости большинства пьес.

Естественно, что бенефисная макулатура, в которой Васильеву поручали роли, не могла вызвать у артиста творческий импульс или серьезное к себе отношение. Неудовлетворенность Васильева качеством пьес вызвала у него равнодушие и к роли: он терял охоту к ее разработке; фантазия, мысль и чувства не зажигались ею; тогда-то артисту и приходилось в самых шаблонных или пошлых ролях прибегать к чуждым ему внешним приемам игры старой школы.

На этом основании надо признать, что, хотя известность Васильева все росла, конец 1840-х — начало 1850-х годов были критическими в его сценической жизни. Длительный творческий застой мог погубить его как художника.

Симптоматично, что Васильеву, обратившему на себя внимание при поступлении в труппу чувством меры, отсутствием рутины, штампов, наигрыша и «фарсов», в 1852 г. (через 8 лет) делаются упреки в переигрывании, правда, единичные; так, корреспондент «Пантеона» ставит артисту в вину «фарсы» и замечает при этом, что он стал меньше работать.

Родиславский, однако, разъясняет: «...в оправдание Васильева скажу, что он прибегал к этому (фарсам и карикатуре. — *Е. Ф.*) только в иных карикатурных водевилях, в которых самые роли ставили его в горькую необходимость прибегать к этим недостойным средствам. В серьезных же ролях Васильев всегда был серьезен и строг к себе»²³.

Амплуа водевильного актера становилось ярмом для Васильева, мечтавшего о серьезном художественном и разнообразном репертуаре; однако качество пьес и характер его ролей до 1853 г. остаются прежними. На долю Васильева пришлось лишь несколько ролей в отечественной классике; он отнесся к ним с вниманием и имел большой успех.

Первой из них была роль Антропки («Модная лавка», комедия И. А. Крылова, 1847). Васильев первым на московской сцене воплотил образы Миши и Станицына в комедиях Тургенева «Провинциалка» (1851) и «Где тонко, там и рвется» (1852).

Своеобразно сыграл он и роли Митрофана («Недоросль») и Шпекина («Ревизор») — обе в 1852 г.

Достоинства этих пьес потребовали от артиста вдумчивой, углубленной работы — верности авторскому замыслу, выдержанности характера действующего лица, цельности образа, тщательной его отделки и ровности игры. Но роли классического репертуара были единичными в его творческой деятельности. Только появление пьес Островского спасло огромный талант Васильева для русского театра.

2

Со времени постановки на московской сцене комедии «Не в свои сани не садись» (14 января 1853 г.) в судьбе Васильева произошел коренной перелом: он нашел своего автора и получил из его рук разнообразные роли, о которых мечтал. Характер чисто русского дарования артиста и его художественные устремления вполне отвечали требованиям, предъявляемым Островским к актерам своего театра. Новая драматургия обязывала исполнителей к правдивому воспроизведению жизни, которое и для Васильева было единственно приемлемым.

Общность интересов актера и драматурга, вера друг в друга и в успех общего дела явились залогом их тесного творческого содружества. Садовский и Васильев встали во главе передовой (главным образом, молодой) части труппы; она с энтузиазмом встретила нового автора — содействовала внедрению его пьес в репертуар Малого театра и их успеху.

Об этой ведущей роли Садовского и Васильева Коропчевский пишет так: «Только сильные, непосредственные таланты, *давно уже ожидавшие настоящей творческой работы*, могли поднять на свои плечи вновь нарождавшийся народный репертуар и поддержать его при многих и многих неблагоприятных обстоятельствах. Во главе этих артистов оказались П. М. Садовский и С. В. Васильев. И тот и другой как будто только ждали произведений Островского, и едва эти произведения появились на сцене, они оказались вполне готовыми исполнителями их»²⁴.

Личные отношения Васильева с Островским завязались еще до прихода драматурга в Малый театр.

По свидетельству поэта Н. В. Берга, а также литератора В. С. Спиридонова (биографа А. А. Григорьева), Васильев посещал собрания «молодой редакции» «Москвитянина»; следовательно, он встречался там с Островским.

Спиридонов сообщает: «...в кружок, кроме писателей, входили в качестве членов или временных посетителей <...> Пров Садовский, И. Ф. Горбунов, С. В. Васильев, И. К. Фришман, А. И. Дюбюк, Николай Рубинштейн и певцы Климовский и Бантышев <...> Члены кружка собирались вместе в доме Григорьева, Эдельсона, Шапоглова и Островского»²⁵.

И позднее Васильев продолжал посещать дом Островского; так, В. В. Тимошук, биограф историка и публициста М. И. Семева, пишет: «В течение зимы 1855/56 года Михаил Иванович познакомился у А. Н. Островского с Аполлоном Александровичем Григорьевым, Евгением Николаевичем Эдельсоном, с артистом Провом Садовским, с молодым комиком Васильевым...»²⁶.

По словам Островского, Васильев, Шумский и он были почетными гостями обоих клубов — Купеческого и Дворянского (XII, 289).

Таким образом, Васильев входил в число лиц, группировавшихся вокруг драматурга. Естественно предположить, что артист, заинтересованный в новом национальном репертуаре, посещал авторские читки, устраиваемые Островским у себя и в домах московской интеллигенции; так он непроизвольно усваивал манеру чтения драматурга, незаметно подготавливал себя к воплощению образов в его произведениях.

Надежда Сергеевна Васильева, дочь Васильевых — Сергея Васильевича и Екатерины Николаевны — так характеризует эти читки, обычные в ту эпоху: «В доме моей матери читали свои произведения Островский, Писемский, Потехин, Тарновский. Присутствовали обыкновенно артисты, занятые в этих пьесах. Художественным чтением был Островский. Каждому лицу он давал такую обрисовку, что актеру легко было воспроизводить замысел автора. Характеристика была ясна. А как образно, с каким воодушевлением и разнообразием интонаций читал он народные сцены! Артисты

благоговейно слушали его, но существовал и обмен мнений. Таким образом, автор и актер шли рука об руку, и было взаимное понимание» ²⁷.

В комедии «Не в свои сани не садись» Островский поручил Васильеву весьма трудную для исполнения роль Бородин. Характер этого молодого купца, выступающего, по определению Чернышевского, «представителем верности старинным обычаям» ²⁸, не был строго выдержан драматургом. Противоречивость образа, отмеченная и Добролюбовым, ставила под угрозу правдивость его сценического воплощения.

Однако силою таланта Васильеву удалось преодолеть неорганичное для Бородин и сделать развязку, предложенную автором, возможной. Он глубоко прочувствовал роль. Его Бородин так беспрдельно любит Дуню, что не может оставить ее в беде: для спасения чести любимой девушки он пренебрегает правилами старого уклада жизни. Зритель верил, что благородный по натуре Бородин—Васильев не может поступить иначе; этим артист оказал начинающему автору большую услугу.

Уже в первом акте, в разговоре с Маломальским и Русаковым, Бородин — Васильев располагал зрителей в свою пользу. Простота тона сочеталась у артиста с естественностью поведения. Опираясь на свое знание русского купеческого быта, он вылепил колоритную фигуру, словно выхваченную из жизни. И почтительная манера держать себя со старшими, и прямодушные, и непосредственность — все было под стать этому русскому характеру, созданному Васильевым.

«...исполнение Васильевым роли бесхитростного, симпатичного, глубоко любящего купчика много содействовало успеху пьесы, — писал Коропчевский. — Васильев играл Бородин просто и задумчиво <...> И в первом действии, в разговоре с Маломальским и Русаковым, чувствовалось в Бородине что-то прямое и честное, сразу подкупавшее в его пользу; он был простодушен, но нисколько не смешон, несмотря на комичность некоторых оборотов, какие вложил в его уста автор» ²⁹.

Сложная коллизия II и III актов давала артисту возможность выказать драматическое дарование. Его Бородин с глубокой тоской слушал признание Дуни в том, что другой занял место в ее сердце. С горечью вспоминая счастливое время, он изливал душу в песне.

«... в сцене с Авдотьей Максимовной он, — по свидетельству того же Коропчевского, — выказывал искреннее и глубокое чувство. Заключительные слова этой сцены «Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородин!» — Е. Ф. — трогали, даже потрясали зрителя, ощущавшего всю силу и нежность любви этой цельной натуры. Эти заключительные слова потом долго повторялись в публике, как всегда бывает, когда артист умеет многое вложить в одну фразу» ³⁰.

Безысходная тоска слышалась в его ответе Максиму Федотычу: «Маленько сгрустнулось что-то».

О глубине переживания Васильева в этой роли Т. И. Филиппов писал: «Мы желали бы любому драматическому артисту произнести так, как произнес г. Васильев на вопрос Максима Федотыча, отчего он не весел, ответ — «так, сгрустнулось маленько». Последняя сцена, когда он заступает за Дуню перед Максимом Федотычем и настаивает, чтобы он отдал ее за него, как обещал, сыграна бесподобно» ³¹.

Коропчевский так описывает игру Васильева в финале пьесы: «Трогательен, даже по своему величествен был Бородин в последней сцене, когда он объявляет, что берет обесславленную Дуню, от которой отступается даже отец» ³².

И. Ф. Горбунов, отмечая в «Отрывках из воспоминаний» необычайную взволнованность зрительного зала, вызванную и новизной литературного материала, и невиданной до тех пор естественностью сценического поведения исполнителей, особенно восхищался искренностью игры Василье-

ва и Л. П. Косицкой: «... таланты Васильева (Бородкина) и Косицкой (Дуняши) проявились в этих ролях во всю меру. Совершеннее сыграть было невозможно. Это была сама жизнь»³³.

Такое же ошеломляющее впечатление, по свидетельству П. М. Медведева, спектакль произвел и на артистов из разных трупп, собравшихся на одну из репетиций.

«Только с появлением Островского, — писал Медведев, — обнаружилось, какими великими талантами обладает русский театр и в чем сила русского дарования <...> Скажу, что это было не представление, а ожившая действительность <...> Русская жизнь нашла своего поэта; русский поэт нашел русских художников, артистов, таких же поэтов, как он сам. Игра Садовского вызвала рыдания, от С. В. Васильева плакали благодарно-радостными слезами»³⁴.

В роли Бородкина³⁵ Васильев, как заметил П. Д. Боборыкин, «сразу показал, какой запас наблюдательности, внутреннего чувства народного юмора и поэтического колорита заключала его натура»³⁶.

Отмечая стройность ансамбля, тот же автор писал: «Никогда еще перед тем я не испытывал того особенного восхищения, какое дает общий лад игры, где перед вами сама жизнь. И это было в «Не в свои сани не садись» больше, чем в «Ревизоре» и в «Горе от ума» <...> Такого трио, как три купца в первом акте комедии Островского <...> как Садовский (Русаков), С. Васильев (Бородкин) и Степанов (Маломальский), больше уже не бывало. По крайней мере, мне за все сорок с лишком лет не приводилось видеть <...> Бородкин врезался мне в память на долгие годы <...> восхищал меня обликом, тоном, мимикой и всей повадкой Васильева»³⁷.

Хотя в этой премьере все было ново и на редкость удачно по расстановке актерских сил, центром внимания стал не кто иной, как Бородкин — Васильев.

Анонимный корреспондент «Пантеона» в рецензии на спектакль писал: «Комедия «Не в свои сани не садись» поставлена и идет здесь безукоризненно <...> Но пальма за кем — как бы вы думали? За г. Васильевым»³⁸.

Он оказался в первом ряду исполнителей, обеспечивших решительную победу новому направлению. Исключительная сердечность, душевная простота, а главное, подлинный драматизм, прозвучавший в игре артиста, поразили зрителей; его успех превзошел все ожидания. Никто не предполагал в нем такого мощного «серьезного» дарования.

Надо полагать, что в отзывах критиков-славянофилов была доля пристрастия в оценке постановки «программной», с их точки зрения, пьесы; однако не только они, но и общее мнение единогласно признало творческую победу Васильева.

На бурный восторг, похвалы зрителей и критики Васильев, по свидетельству Родиславского, ответил: «Что удивляются, — говорил он нам вскоре после первого представления комедии, — что я сыграл так эту роль? Ничего нет удивительного: потребовались в роли слезы — ну я и заплакал. Нужны были они когда и прежде, так они и были у меня, только публика их не замечала, потому что мало и редко их от меня требовалось... Роли были все такие ... А вспомните мою игру в последнем акте «Материнского благословения»? Неужели вы меня упрекнете тут в недостатке чувства?»³⁹

Как вспоминали уже на склоне лет мемуаристы-театралы, никто из последующих исполнителей роли Бородкина не выдерживал сравнения с Васильевым. Боборыкин сомневался в том, был ли кто-либо равен Васильеву в этой роли: «Вряд ли с тех пор, — писал он, — кто-нибудь играл Бородкина с такой художественной сдержанностью, простотой и вместе с такой значительностью, как Васильев»⁴⁰.

О силе воздействия образа Бородинки, созданного Васильевым, говорит факт, приведенный драматической актрисой Марией Григорьевной Васильевой в ее воспоминаниях о муже П. В. Васильеве; она пишет: «... он <П. В. Васильев.— Е. Ф.> играл роль Бородинки <...> и никак не мог отделаться от впечатления, сделанного на него прекраснейшею игрою его брата С. В. Васильева. И хотя он играл его хорошо, публика была очень довольна, но внутреннее самолюбие ему подсказывало, что этот прекрасный тип — создание не его, а его брата. И он скоро бросил играть эту роль. А взял в этой же пьесе роль Маломальского, в-которой был неподражаемо хорош»⁴¹.

С. И. Танеев также исключительно высоко ставил игру Васильева в роли Бородинки: «Память об исполнении Васильевым роли Бородинки, — писал он в 1895 г., — сохраняется и по сие время, и едва ли найдется даже и теперь актер или театрал, который бы не знал, что подобного Бородинки, каким был Васильев, на русской сцене с тех пор еще не бывало. Московская публика, уже любившая Васильева, не ожидала таких размеров дарования, какое оказалось у ее любимца. С этого вечера слава артиста росла с каждой ролью, с каждым новым его появлением на сцене»⁴².

С. П. Соловьев также отмечает роль Бородинки как этапную в сценической деятельности Васильева: «С этой-то комедии начался переход сценической деятельности Васильева от водевиля к драме и к высокой комедии»; «Васильев выполнил роль молодого русского купца Бородинки с такою поразительною правдою и с таким чувством, что сразу заявил себя драматическим актером; в сцене, где Дуня признается, что она его больше не любит, а полюбила другого, благородного, на что Бородинкин говорит ей несколько укорных слов, эти слова Васильев проговорил таким голосом, в котором ясно слышались и вся его тяжелая печаль, и вся горячая любовь; сойдя после этой сцены за кулисы, он до того разрыдался, что сделалась необходима помощь медика. Вот до какой степени была сильна впечатлительность этого артиста»⁴³.

Современники артиста — среди них Д. А. Коропчевский, В. И. Родиславский, С. И. Танеев, П. Д. Боборыкин, А. А. Стахович, Т. И. Филиппов — с полным основанием считали роль Бородинки *этапной* в творческой жизни Васильева; с нее начался новый, весьма плодотворный период его деятельности: центральное место в его репертуаре заняли роли в пьесах Островского. Слава Васильева стала расти именно со дня премьеры «Не в свои сани не садись». Играя и в комедии, и в драме, он выказал многогранность и гибкость своего таланта.

С тех пор и до конца деятельности артиста ни одна пьеса Островского не ставилась без его участия. В том же 1853 г. он играет Лисавского («Утро молодого человека») и Милашина («Бедная невеста»); в 1854 г. следуют роли — Разлюляева («Бедность не порок») и Васи («Не так живи, как хочется»); в 1856 г. — Андрея Брускова («В чужом пиру похмелье»); в 1857 г. — Балзаминова («Праздничный сон — до обеда») и Ширылова («Картина семейного счастья»); в 1858 г. — кучера Серафимы Карповны («Не сошлись характерами»); десятая и последняя роль Васильева в пьесах Островского — роль Тихона («Гроза») сыграна им в 1859 г.

Диапазон дарования Васильева был настолько широким, что артисту в равной мере удавались и ярко комедийные роли, как Балзаминов, и глубоко драматические, как Тихон.

Имея дело со знакомыми типами, Васильев сливался с изображаемым лицом, умел двумя-тремя штрихами обрисовать общественное положение персонажа и его характер. Превосходно владея и мелодикой московской певучей речи, он создавал образы, бытовая сторона которых отличалась яркостью и сочностью.

Критика имела основание утверждать, что Васильев, играя роль в том или ином произведении Островского, понял и осуществил замысел автора; это относится и к воплощенному им образу Милашина.

Милашин, по признанию рецензента, «глубоко, почти гениально созданный Васильевым»⁴⁴, был его третьей ролью в пьесах Островского.

Задуманная сердечность, прямота и честность Бородинки были близки самому Васильеву; тем труднее было ему показать большое самолюбие, глупую обидчивость и злость неудачника Милашина — весь комплекс чувств, который делает из Милашина, по выражению А. Ф. Писемского, «невыносимую язву гостеприимства»⁴⁵.

По мнению автора статьи «Бедная невеста», Васильев верно раскрыл характер Милашина: «Эта роль гораздо труднее, чем кажется с первого взгляду <...> здесь влюбленный молодой человек недалекого ума граничит с обидчивым глупцом <...> И надо признаться, что Васильев угадал этот характер как нельзя лучше. Сквозь личину худо скрываемого спокойствия у него ярко проглядывает недовольство своим положением, любовь к Марье Андреевне, движущая всеми его поступками, слышится едкость в голосе.

Трудно лучше попасть в тон. Особенно же хорош г. Васильев в сцене, когда невеста диктует матери письмо к жениху: молча, весь кипит и волнуется Милашин, и нельзя его не видеть, хотя главное действие происходит в это время в другом конце сцены. Все, что мы можем заметить ему, — это несколько комических жестов, проскользнувших вначале. Но это, конечно, исчезнет в последующие представления. Г. Васильев обладает таким талантом, которому доступно разрешение тайн искусства, и в котором много драматического»⁴⁶.

В самом деле, в сцене за картами (IV действие) артист на редкость искренне и глубоко переживал драму неразделенной любви Милашина, горечь отказа Марьи Андреевны выйти за него замуж, ее полное равнодушие к нему. Подтекст роли передавался им и тонкой интонацией, и выразительной мимикой.

Об этой сцене режиссер Черневский пишет: «Попомню еще <...> такую драматическую сцену в пьесе «Бедная невеста», где Васильев <...> в сцене за картами с невестой производилнейшее сильное нервное впечатление. Сама по себе она теперь ничего не представляет и всегда комкается настоящими (т. е. теперешними. — Е. Ф.) исполнителями. Ее могли провести только такие большие таланты, как С. В. Васильев и Ек. Васильева»⁴⁷.

Стахович, видевший за свою жизнь множество спектаклей и знаменитых артистов, писал: «Подобного исполнения, ансамбля, с каким шла эта комедия на Малом театре в Москве, я не видал ни на одной европейской, ни русской сценах. В первый раз пришлось мне видеть, что достоинство пьесы равнялось достоинству почти всех исполнителей». Васильев, по словам того же автора, был в «Бедной невесте» «недосягаемо хорош»⁴⁸.

Так, второстепенный в пьесе персонаж стал в спектакле, по утверждению Родиславского, «одним из лучших и необходимейших лиц комедии»⁴⁹.

О спектакле «В чужом пиру похмелье» рецензент журнала «Музыкальный и театральный вестник» пишет в 1856 г.: «По окончании пьесы «В чужом пиру похмелье» автор был вызван, хотя успех его пьесы был далеко не такой блистательный, как прежде успех других его произведений. Комедия была разыграна хорошо, хотя и не совсем твердо. Всех лучше нам показался Васильев в безупречно прекрасно исполненной им роли молодого Брускова»⁵⁰.

Автор «Театральных заметок» «Русского вестника», отметив, что в постановке пьесы «В чужом пиру похмелье» были заняты лучшие артистические силы — Шумский, Садовский, Васильев, — особое внимание уделяет

исполнению последним роли Андрея Брускова. Он ставит артисту в заслугу верность замыслу драматурга и жизненность созданного им образа: «Г. Васильевым можно было только любоваться <...> Роль не задорная, но она как будто выкроена по нем. Как она хороша и выдержана в пьесе, так нравится и в представлении. У автора она изобилует верными чертами, прямо выхваченными из действительности, а г. Васильев придал еще им свою игру, голосом, манерами, так сказать, внешнюю истинность. На Андрюше автор хотел показать комическую сторону в положении купеческих сынков, которых, ничему не выучив порядочно и едва давши им вырасти, женят насильно, женят на жирных капиталах с придачею «девки пудов в пятнадцать весу», и мы прибавим, что он вполне достиг своей цели: Андрюша смешон и жалок вместе, потому что, несмотря на сознание своего невежества, он чувствует, что не в состоянии бороться с ним, и хотя с отвращением, однако, покоряется его грубым приговорам по чувству своего внутреннего бессилия. Что же сделал г. Васильев? Ничего более, как только выполнил требования роли, соединив в своей игре смешную и жалкую сторону положения и не изменив ни на минуту мысли комедии. Кто видел его в этой роли, тот точно видел Андрюшу Брускова»⁵¹.

Заключение рецензента, что Васильев не сделал ничего более, как только «выполнил требования роли» очень важно; оно проливает свет на одну из существенных сторон его творчества: артист, надо полагать, ставил своей задачей раскрытие мысли произведения и сущности образа. В самом деле, сценическая практика Васильева говорит о том, что его не прельщала самая выигрышная расцветка роли, если она уводила его от авторского замысла и нарушала цельность образа.

И Родиславский также признает, что Васильев «создал» роль Брускова.

В роли Бальзамина («Праздничный сон — до обеда») Васильев, по свидетельству Стаховича, был «недосытаемо хорош»⁵².

Вспоминая авторскую читку пьесы, Стахович пишет: «А. И. Колосова позвала меня на чтение «Праздничный сон — до обеда». А. Н. Островский читал в первый раз эту комедию у нее. Сейчас же после чтения были разобраны роли. Колосова выбрала Устенку. Бальзамина и раньше предназначал автор Сергею Васильевичу. Садовский взял дядю. Васильев, говоря о прогулке Устенки и Капочки в саду, когда Бальзаминов ходит поодаль и, как бы случайно встретив их, продолжает гулять уже вместе (для любовного объяснения), сказал, что представляет себе положение Бальзамина в эту минуту одинаковым с экстазом маленькой собачки, суевающейся, бегающей кругом массы влюбленных псов <...> преследующих на улице предмет их общей страсти <...> При этих словах Васильев вскочил и прошелся по комнате, увиваясь за воображаемыми Устенкой и Капочкой, и привел всех в неописанный восторг»⁵³.

Загоревшись ролью, артист, мыслящий образами, тотчас дал эскизный набросок поведения своего героя в сцене в саду.

Васильев сыграл самовлюбленного простака и застенчивого мечтателя Бальзамина с редкой непосредственностью и глубоким наивным комизмом, присущими его дарованию.

Е. И. Климовский (первый исполнитель роли Яши Гуслина и на московской, и на петербургской сценах) записывает 10 сентября 1854 г. в свой дневник о московской премьере «Бедность не порок»: «При игре Садовского <Любим Торцов.— Е. Ф.> и Васильева <Разлюляев.— Е. Ф.> пьеса эта получила огромный успех»⁵⁴.

Коропчевский так характеризует игру Васильева: «Много веселой, беспечной удалы вносил Васильев в исполнение роли Гриши Разлюляева»⁵⁵.

В обзоре деятельности московских театров в начале сезона 1855—1856 г. корреспондент «Пантеона» отмечает подлинно народный характер



С. В. ВАСИЛЬЕВ

Фотография, начало 1860-х гг.

Центральный театральный музей, Москва

пляски Анны Ивановны с Разлюляевым: «Настоящую русскую пляску пляшет Косицкая с Васильевым в пьесе «Бедность не порок». Вот это русская пляска так уж русская настоящая»⁵⁶.

Воздействие образа Разлюляева, созданного Васильевым в 1854 г., было настолько сильно, что и в 1863 г. автор рецензии «По поводу спектакля 10 мая «Бедность не порок» (в Александринском театре) А. А. Григорьев вспоминал игру Васильева в этой роли: «...Разлюляева — <играл> незабвенный великий комик С. Васильев. И что за красота, соединенная с юмором, была в пляске Разлюляева с Анной Ивановной <Никитиной-Косицкой>». — Е. Ф.»⁵⁷.

Как и следовало ожидать, игра С. Я. Марковецкого — первого исполнителя роли Разлюляева на сцене Александринского театра — не могла идти ни в какое сравнение с игрой Васильева. М. Н. Островский писал драматургу 11 сентября 1854 г., явно порицая манеру игры петербургско-

го артиста: «Марковецкий же, хотя заметно копировал Васильева, но ломался без всякого милосердия...»⁵⁸

Колоритен был в исполнении Васильева и бездельник-прихлебатель Лисавский («Утро молодого человека»), обхаживающий с корыстными целями богатого купчика.

Второстепенная роль молодого купеческого сына Васи настолько удалась Васильеву, что значительно выдвинулась в спектакле «Не так живи, как хочется» и, по мнению Родиславского, украсила его. Тот же Родиславский находил, что Васильев «был превосходен в «Картине семейного счастья», «хитрый эгоист купец-старик выходил у него как живой». В картинах московской жизни «Не сошлись характерами» и Васильев, и П. Садовский, как заметил Родиславский, «... из небольших ролей кучеров сделали почти первые роли по вниманию публики, на них обращенному»⁵⁹.

Но самым совершенным созданием Васильева был Тихон — образ, воплощенный им в пору творческой зрелости.

Пьесы Островского были встречены дирекцией императорских театров с неприязнью. Покорный верхам бюрократический аппарат конторы театров противился доступу его произведений на сцену.

Создания Островского внедрялись одно за другим в репертуар Малого театра в результате настойчивых усилий самих артистов, отстаивавших свое право выбора пьес для бенефисов. Так, например, Васильев провел на сцену в свои бенефисы «Не сошлись характерами» (23 октября 1858 г.) и «Грозу» (16 ноября 1859 г.), которую автор поспешил закончить к назначенному сроку⁶⁰.

Васильев был первым исполнителем роли Кабанова, и это налагало на него большую ответственность. Собратья по искусству, видевшие Васильева в той или иной роли, невольно подпадали под влияние его трактовки, — к ней склоняла помимо обаяния имени этого выдающегося артиста и особая впечатляемость его образов. Они приобретали на сцене такую жизненность и убедительность, что, казалось, иными их нельзя и представить; тем важнее было для Васильева истолковать роль Тихона в соответствии с замыслом автора, и он вполне этого достиг.

Артист не увидел в Кабанове (что было бы проще всего для исполнения) дурашливого купчика, назначение которого — вносить в драму комический элемент; при таком подходе к образу Тихон превратился бы в равнодушного ко всему, кроме выпивки, глупца, лишенного человеческого достоинства и всякого чувства протеста.

У Васильева же Тихон, несмотря на порабощение его личности, не переставал быть человеком. Протестующее начало слишком подавлено в нем для открытого возмущения; тем мучительнее его страдания.

Подобно Мартынову, Васильев овладел к этому времени методом глубокого психологического раскрытия характера, а также умением создавать типы; в силу этого его образ Тихона приобрел особую рельефность.

Васильев с его чувством правды, богатой фантазией и эмоциональностью, доходившей до вдохновения, не играл, а жил в образе Тихона, растворялся в нем; органично переходя из одного душевного состояния в другое, он производил неизгладимое впечатление не только на самых требовательных зрителей, но и на партнеров. Актер-демократ и гуманист, Васильев от всей души сочувствовал Тихону, изнемогающему под гнетом домостроевского уклада, и вызывал у зрителей горячее ответное чувство к нему.

С I акта артист показывал Тихона человеком безвольным, забитым, истерзанным матерью-тираном. «Как сейчас вижу, — вспоминает Стахович, — молодого черноволосого купца, не только запуганного, а одеревенелого от самодурства матери и покорного ей до идиотизма»⁶¹.

В сцене на бульваре Кабанов — Васильев внешне почтительно, но с застенчивой досадой выслушивал ее наставления и попреки. В который уже раз, а поэтому машинально и без всякого воодушевления он подавал заученные реплики, выражавшие сыновнюю покорность. Выпады Кабанихи против Катерины выводили его, однако, из состояния тупой одеревенелости. Видно было, что мать коснулась самого дорогого для него. Возбуждаясь, он пытался, хотя и очень робко, защитить жену; зрителям становилось ясно, что Тихон искренне любит и жалеет Катерину.

Стахович об этой сцене пишет: «Надобно было видеть, — словами не передашь, — нервное состояние Тихона (Сергея Васильева) после бани, которую задала ему маменька на гулянье...»⁶²

В рецензии «Гроза» с новым исполнителем роли Кабанова г. Рассказовым (1861) А. Н. Баженов, возвращаясь к образу, созданному Васильевым, вспоминает отдельные фразы и сцены, особенно ему удавшиеся: «... в первом действии, — пишет он, — выражение «угадала, брат» у г. Васильева срывалось с языка каким-то междометием, в котором выливались вся его радость и удивление, что сестра так неожиданно и метко напала на его заветную думку...»⁶³

Тихон — Васильев был морально настолько разбит и угнетен, что в вине искал средство забыться.

По свидетельству Коропчевского, «уже 1-м актом Кабанов заслуживал глубокое сожаление и заставлял видеть в себе одну из самых несчастных жертв «темного царства»⁶⁴.

Во II действии Васильев показывал Тихона во власти таких противоречивых чувств, как страх перед матерью, искренняя привязанность к жене и страстное желание хоть на короткий срок вырваться из неволи и почувствовать себя свободным.

Принуждаемый неумолимой матерью «приказывать» Катерине, как жить в его отсутствие, Тихон — Васильев страдал, нанося ей эту незаслуженную обиду; слабая попытка протеста с его стороны тут же пресекалась грозным окриком Кабанихи, — тем сердечнее он просил у жены прощения, оставшись с ней наедине. Все в этой сцене было искусно и правдиво оттенено артистом: и непреодолимая жажда Тихона разгуляться на свободе, и удивление внезапной просьбе Катерины взять ее с собой, и нежелание связывать ее клятвой. Когда же, выполняя приказ свекрови, Катерина кланялась мужу в ноги, Тихон с трудом сдерживал досаду на мать.

Баженову запомнились и усердие, с которым Кабанов выполнял установленный обряд прощания, и его притворная печаль, за которой он скрывал свое нетерпение поскорее уехать из дома.

По воспоминаниям Стаховича, после слов матери «все готово, ну и с богом» Тихон — Васильев не мог сдержать своей радости, и в его ответе — «Да-с, маменька, пора» — прорывался счастливый смех.

В IV акте Кабанов — Васильев, видя жену в большой тревоге, проявлял трогательную заботу о ней. Он всячески старался успокоить ее и отвлечь от мрачных мыслей. Когда же Катерина, не владея больше собой, произносила первые слова признания, Тихон в смятении прерывал ее, пытался помешать ей покаяться в грехе при матери. О себе он не думал: его охватывал страх за жену; он предугадывал, какую жестокую расправу учинит над ней неумолимая Кабаниха.

Авторская ремарка: «Рыдает. Кабанов хочет обнять ее» (после слов Катерины: «И все-то десять ночей я гуляла...») — была глубоко органична для образа Тихона — Васильева, столько в нем было любви и жалости к жене.

В V акте Кабанов — Васильев, делясь своим несчастьем с Кулигиным, не скрывал тревоги за участь Катерины. Его угнетало сознание своего бессилия; будь его воля, он разрешил бы семейную драму иным путем.

В фразе: «Побил ее немножко, да и то маменька приказала» — у артиста, по свидетельству Баженова, «... слышалась робкая, но законная жалоба на деспотизм матери и глубокая скорбь сильно наболевшей души»⁶⁵. Описывая игру Васильева в той же сцене с Кулигиным, рецензент М. И. Дараган выделяет полную безыскусственность тона и поведения Васильева — Тихона в драматической ситуации: «Г. Васильев передал состояние души Тихона с такою трогательною задумчивостью и простотою, что мы должны указать на него другим артистам как на образец истинно трагической игры»⁶⁶.

Предчувствуя недоброе, Тихон в тревоге спешит на поиски жены.

Игру Васильева в финальной сцене Коропчевский описывает так: «На него страшно было смотреть, когда он, переживая смертельную муку, вырывался из рук матери. Не столько словами, столько жестами, мимикой, он и боролся с матерью, и умолял ее отпустить его. Последний крик его: «Маменька! вы ее погубили!» — был ужасен; он потрясал и потом долго преследовал зрителя»⁶⁷.

Образ Тихона, созданный Васильевым, был суровым приговором домостроевскому укладу.

Говоря о глубоком эмоциональном воздействии образа Тихона — Васильева, тот же Коропчевский передает впечатление молодого провинциального купца, посетившего спектакль. Правда в игре Васильева сразу захватила его. Центром внимания в драме стал для него Тихон. Его болью, а не страданиями Катерины молодой купец был задет за живое. Рыдая, он всей душой сострадал ему; об этом свидетельствовал его возглас: «А вы думаете, *ему* легко?... А он-то!.. Ему-то каково?»

«Эта незаметная, почти молчаливая сцена, происходившая рядом со мною в полутьме «купонов», — пишет Коропчевский, — «доказала» мне, что я не увлекался Васильевым, что он действительно силою своего необычайного таланта <...> мог выдвинуть на первый план незначительную, по-видимому, личность Тихона Кабанова и заслонить ею и Катерину (которую играла тогда несколько устаревшая, но хорошая актриса Никулина-Косицкая); и Кабаниху <Рыкалову. — Е. Ф.>, и Дикого — Садовского и проч.»⁶⁸

Тургенев также высоко оценил игру Васильева в «Грозе». А. Н. Плещеев пишет С. Д. Яновскому (1859): «Для Тургенева и Майкова нарочно дали «Грозу». Тургенев в восторге от Васильева...»⁶⁹

В эту пору творческой зрелости Васильев, наряду с глубоким раскрытием внутренней сущности образа, тщательно шлифует и внешние его детали, дополняющие характеристику персонажа.

Так, по свидетельству Стаховича, артист мастерски разработал немую сцену в IV акте «Грозы».

«...Тихон — Кабанов в сторонке бережно снимал фуляр, которым он от дождя закрыл свою шляпу, тщательно приглаживал ее, складывал платок и клал в карман...»⁷⁰ Артист добавлял еще один штрих к характеристике Тихона, воспитанного в правилах аккуратности и бережливости. Эта игра Васильева на паузе вызывала аплодисменты.

Вскоре же драма была поставлена в Петербурге с А. Е. Мартыновым в роли Тихона.

Театральная общественность Москвы видела обоих знаменитых исполнителей роли Тихона; А. Е. Мартынов включил «Грозу» в репертуар своих гастролей (1860). Критика, разбирая образ Тихона в исполнении петербургского артиста, невольно сопоставляла его с образом, созданным Васильевым. Отмечаемое сходство в трактовке вполне закономерно, так как оба исходили из замысла автора. Несомненно, что драматург, связанный с обоими артистами узами дружбы, имел с каждым из них беседы об образе, приведшие к единой точке зрения.

Мастерство Васильева к 1859 г. настолько совершенно, талант его так развернулся в национальном репертуаре, что он не только выдерживал сравнение со своим гениальным соперником, но, по мнению некоторых критиков, был в этой роли даже типичнее, чем Мартынов.

Как свидетельствует Коропчевский, «... знатоки и любители театра, видевшие обоих артистов, отдавали предпочтение Васильеву»⁷¹. Среди них и такой авторитетный критик, как Баженов. «Ролью Кабанова в исполнении г. Мартынова, — пишет он в статье «Г. Мартынов в «Грозе», — я, признаюсь, удовлетворился не вполне. Безотносительно он, разумеется, был очень хорош, но сравнение с г. Васильевым, по-моему, на этот раз не совсем в его пользу. Не сравнивать же я не могу, во-первых, потому, что г. Мартынов и Васильев — артисты почти равноправные и, встречаясь на одном пункте, возбуждают невольное сравнение; а, во-вторых, и потому, что артист, являющийся в роли, которую с значительным успехом исполнял другой артист, как бы сам называется на сравнение. Я не скажу, чтобы оба исполнителя поняли и создали роль Кабанова много иначе; не согласен я даже и с тем, что г. Мартынов взял Тихона несколько *ранее*, как находит это рецензент Оберточного листка (№ 19-й)⁷², а г. Васильев *позднее*; что г. Мартынов является Тихоном — борющимся, а г. Васильев Тихоном — итогом этой борьбы. На мои глаза, это далеко не так. По сущности роли, насколько она обнаруживается в драме, Тихон является борющимся только в первом действии; в 3-х остальных, т. е. во 2-м, 4-м и 5-м, он уже итог; иначе не объяснить тупых наставлений, делаемых им со слов матери жене во 2-м действии; иначе взглянуть на эту роль, значит ошибиться, а ошибки не сделали ни г. Васильев, ни г. Мартынов.

Мне кажется, тут все дело в степени и силе воспроизведения, и, положив руку на сердце, скажу, что Кабанов — Васильев типичнее, живее, ярче, хотя столько же прост и безэфектен, как и Кабанов — Мартынов. Все от сцены в первом действии и ловкого выражения: «угадала, брат», которое постоянно покрывается громкими рукоплесканиями, до воя над трупом Катерины — все у г. Васильева выходит как-то задушевнее, энергичнее и вместе художественно верно»⁷³.

Следует, однако, напомнить, что Москва видела Мартынова в роли Тихона в мае 1860 г. болыным за два с половиной месяца до его смерти; вряд ли совершенно изнуренный недугом артист мог играть в это время с прежней силой?! Показательно, что Стахович, несколько раз видевший Мартынова в «Грозе» в Петербурге, не отдает целиком предпочтения ни Васильеву, ни Мартынову — он у каждого отмечает свои достоинства. Стахович солидарен с Баженовым в том, что «Кабанов — Васильев типичнее, живее, ярче», но расходится с московским критиком в оценке игры обоих артистов в последнем акте: «...вспоминая исполнение ими этой роли, нахожу, — пишет Стахович, — что в первых действиях по целости характера, верности типа купца, манерам, языку, мельчайшим деталям Сергей Васильев играл лучше <...> Сергей Васильев был изумительно хорош! Зато какое торжество таланта — гения Мартынова был последний акт «Грозы» <...> как недостижимо был хорош Сергей Васильев в первых действиях «Грозы», и в Бальзаминове, и в Милашине <...> так же был совершен Мартынов в последнем действии «Грозы!»⁷⁴

По нашему мнению, вывод Стаховича о превосходстве Мартынова над Васильевым в финале пьесы заслуживает доверия, как основанный на более тщательном изучении игры обоих артистов. Таким образом, если Васильев превосходил характерностью и бытовой яркостью, то у Мартынова сильнее было выявлено трагедийное начало образа.

Сам Островский в равной мере был удовлетворен игрой и Мартынова, и Васильева в роли Тихона, которую они оба, по его мнению, «с таким блеском и с такой правдой исполняли» (XII, 238).

Об обоих же исполнителях он писал: «Автор и актер помогают друг другу, их успехи неразлучны. Мартынов и Васильев были мне благодарны за «Грозу», а я им» (XII, 70).

В результате углубленной работы над образами в пьесах Островского под руководством автора Васильев настолько вырос как художник, что вполне овладел и труднейшей ролью Хлестакова в постановке «Ревизора» с новыми исполнителями 18 апреля 1858 г. (бенефис К. П. Колосова). В соответствии с замыслом Гоголя Васильев не поспешил на сатирические краски для осуждения своего героя. Вывод Коропчевского — «... если бы автор мог видеть его, он остался бы им доволен»⁷⁵ — лучшая похвала игре Васильева в роли Хлестакова. «И одно превосходное исполнение этой трудной роли стоит памятника», — утверждал Стахович⁷⁶.

Островский писал А. В. Дружинину из Москвы 21 апреля 1858 г.: «18 числа давали у нас «Ревизора» с новой обстановкой: Городничего — Садовский, Хлестакова — Васильев, городничиху — Рыкалова, дочь — Колосова, Осина — Дмитревский. Такого художественного, благоуханного исполнения я не видывал в жизнь свою. Если бы Писемский был с нами в театре, он бы сошел с ума от наслаждения. Завтра повторение, мы посмотрим еще раз и пришлем вам статейку об этом спектакле» (XIV, 70)⁷⁷.

3

С 1855 г. Васильев охвачен тревожным предчувствием надвигающейся слепоты; прогрессирующее ослабление зрения все сильнее тормозит его работу: он вскоре лишается возможности читать, а следовательно, и самостоятельно учить роли. Ему начитывает текст жена и друг, Екатерина Николаевна Васильева. Однако в нем столько стойкости и любви к театру, что деятельность его исключительно плодотворна.

Вторая половина 1850-х годов — пора творческого расцвета дарования Васильева, когда он создает свои лучшие образы в пьесах Островского: Андрея Брускова, Бальзаминова, Тихона.

Знатоки и любители театра дорожат каждым его выступлением. По наблюдениям драматурга, Васильев особенно любим студенчеством. «... всем памятно в Москве, — писал Островский, — каким сочувствием, какой любовью пользовались от студентов наши лучшие артисты, например, Мочалов, Щепкин, Садовский, Васильев и пр.» (XII, 113).

О внимании Островского к больному артисту свидетельствуют следующие строки его письма к А. С. и С. С. Кошеверовым, П. М. Садовскому, И. Е. Турчанинову 16 июля 1857 г. из Рыбинска:

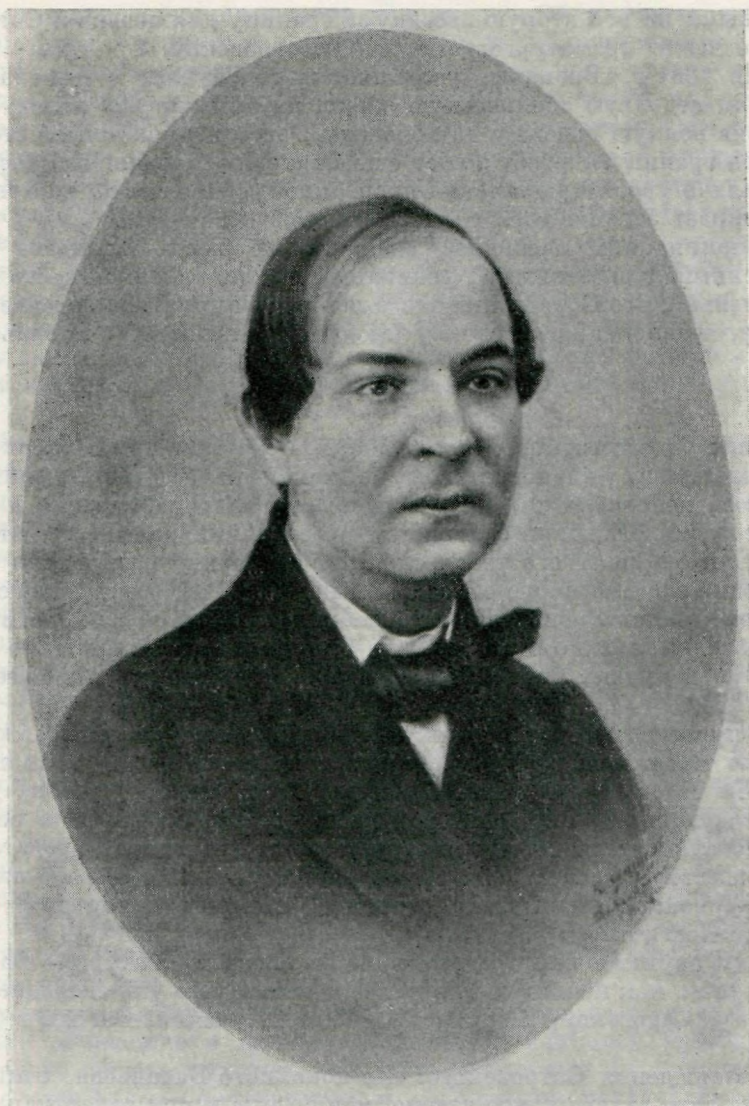
«Найдите Ивана Егоровича <Турчанинова. — Е. Ф.> и заставьте его написать мне об вас всех и о Васильеве» (XIV, 64).

Несомненно, что Островский хочет знать о состоянии зрения Васильева, которое все ухудшалось: его улучшение после четырехмесячного лечения за границей в 1856 г. было кратковременным: вскоре же зрение артиста резко падает, он снова не может читать.

Тем не менее жажда творчества в нем так велика, что он отказывается выполнить требование врачей — оставить сцену или, по крайней мере, значительно сократить свою деятельность.

Осенью 1860 г. в возрасте 33 лет Васильев окончательно лишается зрения и выбывает из репертуара. Он выступает уже совершенно слепым только в бенефис Е. Н. Васильевой (7 декабря 1860 г.) в «Картине семейного счастья» (Ширялов).

27 января 1861 г. назначается его прощальный бенефис. Афиша, извещавшая, что роль Морковкина (комедия-водевиль С. П. Соловьева «Что имеем, не храним, потерявши, плачем») исполнит *в последний раз* Васильев, собирает всю театральную Москву.



С. В. ВАСИЛЬЕВ

Фотография, начало 1860-х гг.

Центральный театральный музей, Москва

«Если потеря г. Васильева неознаградима для всех, кто любит искусство и русскую сцену, — писал рецензент после прощального спектакля артиста, — то она еще тяжелее для небольшого числа талантливых драматических писателей наших, которых произведения он так мастерски передавал. Мы всегда очень высоко ставили г. Васильева. У него была искра божья, было вдохновение, непосредственный творческий дар»⁷⁸.

Желая выразить Васильеву свою любовь и признательность, представители общественности устраивают в его честь обед. 11 февраля 1861 г. в залах Купеческого клуба собираются друзья и ценители его таланта. Васильеву подносят серебряный кубок с четырьмя тысячами рублей, пред-

назначенными на его вторую поездку за границу для лечения. С приветственной речью от драматургов выступает Островский.

С 1 мая 1861 г. Васильев увольняется от службы в императорских театрах. За недолгую сценическую жизнь им сыграно 269 ролей.

Потеряв всякую надежду на излечение, он отказывается от вторичной поездки за границу. Артист живет еще немногим больше года весь в воспоминаниях о своей трагической прерванной сценической деятельности.

Он умирает 5 июня 1862 г., не достигнув и 35 лет.

В воспоминаниях очевидцев сценического пути Васильева эпитеты «несравненный», «знаменитый», «гениальный» тесно сплелись с его именем. Неудивительно, что Островский так и не нашел в труппе Малого театра заместителя, равноценного своему любимому артисту — Васильеву.

4

Васильеву с его талантом воплощение образов, видимо, давалось легче, чем большинству членов труппы; на этом основании многие считали его самородком, некоторым же казалось, что он мало работает.

Мы не располагаем ни записками, ни воспоминаниями артиста, которые вводили бы нас в его творческую лабораторию, разъясняли бы, как шли поиски того или иного образа; тем не менее, опираясь на высказывания современников Васильева, на описания его богатой психологическими оттенками игры, можно полагать, что он вдумчиво и углубленно работал над ролями в художественном репертуаре и прежде всего в пьесах Островского⁷⁹.

В его произведениях с типами, взятыми из окружающей русской жизни, талант Васильева развернулся во всю мощь и поразил национальным колоритом, гибкостью и разнообразием. Островский не только дал Васильеву желанный ему литературный материал; педагог-режиссер, тонкий истолкователь своей драматургии, он проходил с артистом роли в своих пьесах и раскрыл его дарование: Островский выработал из Васильева первоклассного артиста, занявшего место в одном ряду с нашими знаменитостями.

«Не для двух же или трех комедий, — писал драматург, — развились такие таланты, как покойные Мартынов и Васильев и украшающие теперь нашу сцену Садовский, Щепкин, Самойлов, Шумский, Васильев (Павел)» (XII, 14).

Оба утверждения Островского: «Из покойного Васильева, считавшегося водевильным актером, мое чтение, мои советы и мой репертуар сделали достойного соперника Мартынову» (XII, 66) и «... я создал знаменитого С. Васильева...» (XII, 246) — совершенно справедливы.

Творческий союз единомышленников дал блестящие результаты: артисты-новаторы утверждали большую общественную и художественную значимость новой национальной драматургии.

Произведения Островского потребовали от большинства членов труппы, в особенности от эпигонов старой школы, пересмотра принципов игры. Воплощая в его пьесах образы людей, которых они видели вокруг себя, артисты должны были решительно отказаться от устаревших актерских штампов, рутинных приемов игры и перейти к естественности речи и поведения на сцене.

Без соблюдения этих условий всеми исполнителями Островский, несмотря на свое мастерство режиссера, не смог бы добиться жизненности и правдивости образов, а также стройного ансамбля. Никто в труппе не отвечал в такой мере этим требованиям, как Васильев и Садовский.

По утверждению Боборыкина, именно в дуэте Васильева в роли Бородкина с Садовским в роли Русакова зародился новый стиль игры, по-

явилась новая творческая манера исполнения, сближавшая искусство с жизнью: «Дует Русакова с Бородинским в игре Садовского и Васильева представлял нечто высоко художественное. Так теперь уже не играют бытовых пьес. Это была минута зарождения новой творческой манеры»⁸⁰.

Таким образом, Васильев способствовал не только победе национального репертуара, но и утверждению школы *«естественной и выразительной игры»* (XII, 66), как Островский определял этот новый этап в развитии сценического реализма. Васильев по праву вошел в историю русского театра как один из первых и лучших актеров театра Островского.

Отдавал должное дарованию Васильева и Коропчевский: «Если бы известность актера, сохраняемая театральными преданиями, зависела только от его талантливости, — писал он, — то имя Васильева окружено было бы таким же блеском, как и имя Садовского, так как он был в своем роде так же самобытен и значителен в своих созданиях, как и этот последний»⁸¹.

Наиболее полно значение и место Васильева в истории русского театра определил Островский в речи на обеде в честь артиста 11 февраля 1861 г.: «От лица собравшегося здесь общества я приветствую вас как артиста, имя которого мы с гордостью будем произносить в ряду наших немногих сценических знаменитостей» (XII, 11).

Однако последующим поколениям не удалось осознать и вполне оценить ведущую роль Васильева в деле утверждения и пьес Островского на московской сцене, и простой, естественной игры.

Преждевременно сойдя со сцены, Васильев оказался в тени. Недолговечность славы артиста, знаменитого в свою эпоху, и недооценка потомством его значения были вызваны целым рядом причин: отсутствием какой-либо иконографии в ролях, распыленностью рецензий и отзывов, малочисленностью статей, ему посвященных, а главное, недостаточным использованием особо важных материалов, освещающих его деятельность.

Так, например, первые биографы артиста — его современники Родиславский и Коропчевский — не включили в свои статьи высказывания Островского о Васильеве, а именно они должны были занять центральное место в их работах. Из-за этого пробела основная тема — единомышленник-соратник Островского, — характеризующая Васильева как новатора, не прозвучала для потомства полным голосом.

Островский сам признавал свою тесную творческую связь с Васильевым. Его обращение к артисту проникнуто глубокой благодарностью: «...с первого вашего выхода в моей первой комедии мы поняли, что нам суждено идти вместе одним путем, и мы шли, не разлучаясь до последнего времени. Каждая новая пьеса более и более убеждала меня, что я нашел в вас самого желанного исполнителя, одного из тех исполнителей, которые редко выпадают на долю драматических писателей и о которых они мечтают, как о счастии. Общий успех нашего общего дела еще более сближал нас» (XII, 11).

Речь драматурга, впервые напечатанная в газетной статье «Обед в честь г. Васильева»⁸², была вскоре забыта и на 80 лет выпала из поля зрения мемуаристов и исследователей.

За этот период только А. А. Стахович приводит в 1904 г. в своей книге «Нюхочки воспоминаний» одну фразу из речи, без ссылки на источник⁸³.

В 1912 г. В. А. Михайловский в статье «Актер-слепец (к 50-летию со дня кончины Сергея Васильевича Васильева. 1862—1912)», помещая приветственное стихотворение, прочитанное поэтом Плещеевым на обеде в честь артиста, даже не упоминает о речи Островского.

Только в 1941 г. с выходом в свет книги «А. Н. Островский о театре» речь драматурга и его отдельные весьма важные высказывания о Васильеве стали общим достоянием.

Васильев — артист-новатор, образы которого в пьесах великого драматурга были «... «созданиями», дальше которых не пошел никто из последующих исполнителей, не исключая и таких, как А. Е. Мартынов»⁸⁴, достоин непреходящей славы.

Сам Островский дал Васильеву — своему соратнику и гениальному артисту — высшую оценку: «Ведь мы к сценическому искусству едва ли не самый способнейший в мире народ. Ведь школы, из которых выходят Мартыновы и Васильевы, — это радость, это гордость народная!» (XII, 258).

Эти материалы дают современным исследователям полное основание признать за С. В. Васильевым, актером театра Островского, ведущую роль в истории театра своей эпохи наравне с П. М. Садовским.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хорошими драматическими артистками были дочери Сергея Васильевича и Екатерины Николаевны — Надежда Сергеевна (по мужу Танеева; 1852—1920), заслуженная артистка имп. театров, и Вера Сергеевна (по мужу Попова; 1854—1905). Из той же семьи вышли и балетные артистки; лучшая из них — внучка Сергея Васильевича, дочь Веры Сергеевны — Екатерина Львовна Девильер (р. 1891), солистка балетной труппы Большого театра (характерная танцовщица).

² Первый биограф Васильева — драматург В. И. Родиславский — ошибся, указав, что артист происходил «из отпущенных от г. Волкова» («Сергей Васильевич Васильев. Материалы для биографии». — «Моск. ведомости», 1862, № 130, 15 июня, стр. 1040). Ошибка эта вкралась следующим образом: собирая материалы для статьи, Родиславский познакомился с делом Конторы имп. московских театров «Об утверждении на действительной службе артистов и исключении из податного состояния» (ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 228).

В списке артистов, представляемых к утверждению (1845) под № 1 стоит (л. 72): «1) Сергей Васильев, поступил на службу 1 сентября 1844 г. Документы: Увольнительное свидетельство из моск. Мещанского о-ва за № 7861. Должность актер». В этом свидетельстве (л. 75) он значится как московский мещанин Огородной слободы, поступивший в это сословие в 1834 г. из воспитанников московского воспитательного дома. В июле 1834 г. ему показано 6 лет. И действительно, этот возраст согласуется с датой рождения, отлитой на могильном памятнике Васильева (Ваганьково).

Дело осложнилось тем, что в списках лиц, «освобожденных от податного состояния» за 1846 г. оказалось два Сергея Васильева: кроме нашего артиста (под № 1, л. 156) и фигурант Сергей Васильев (по театру Самарин), поступивший на службу 11 ноября 1839 г. (под № 19, л. 156). В его увольнительном свидетельстве из Дома моск. градского о-ва за № 4754 упомянута одна фамилия «Васильев»; фамилию «Самарин» он принимает при поступлении на сцену. Свидетельство выдано в 1834 г. «моск. мещанину Баражской слободы Сергею Васильеву <...> из отпущенных от г. Волкова <...> 26 октября 1834 года показано ему 10 лет» (л. 124). Контора имп. московских театров сделала для ясности на этом документе сверху отметку карандашом «Самарин».

Родиславский же, не вникнув в то, что свидетельства принадлежат разным лицам, из первого взял сведения — «моск. мещанин Огородной слободы», а из второго — «из отпущенных от г. Волкова». Однако и ему самому во втором случае бросилось в глаза расхождение с возрастом нашего артиста; дату рождения С. В. Васильева (1827) он сам считал достоверной.

Г. Мёрдисон в книге «Жизнь актера Павла Васильева» (Л., 1972) повторил ошибку Родиславского, написав: «Семья Васильевых принадлежала в давние времена некоему помещику Волкову» (стр. 12).

³ В 1843 г. была произведена реорганизация театрального училища: в отношении мальчиков две категории — воспитанники (казенные) и пансионеры (своекоштные) — упразднились, что вызвало отчисление учащихся. Однако пансионера Васильева, как разносторонне одаренного ученика, оставляют в училище, переведя его в экстерны.

⁴ ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 207, л. 43, 54.

⁵ С. П. Соловьев. Из воспоминаний старого режиссера Московского театра. — «Русский архив», 1873, № 10, стр. 1048. — Курсив наш.

⁶ ГИТМ, ф. дирекции имп. театров (486), № 164266.

⁷ В. Родиславский. Указ. статья, № 130, стр. 1040.

⁸ С. А. Черневский. Записки театра о Московском театре. — «Репертуар и пантеон», 1846, № 7, стр. 25—26. Авторство устанавливаем по рукописи С. А. Черневского (ГИТМ, ф. 299, ед. хр. 1960, № 163490).

⁹ В. Родиславский. Указ. статья, № 130, стр. 1040.

- ¹⁰ П. Д. Б о б о р ы к и н. За полвека. (Мои воспоминания). М.—Л., 1929, стр. 43.
- ¹¹ Заметки о московском театре. Прощальный бенефис г. Васильева. — «Моск. ведомости», 1861, № 28, 4 февраля, стр. 225.
- ¹² Д. К о р о п ч е в с к и й. Серг. Вас. Васильев. Из воспоминаний о московском театре. — «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прилож., кн. 3. СПб., 1897, стр. 8.
- ¹³ В. Родиславский. Указ. статья, № 132, 17 июня, стр. 1057. — Курсив наш.
- ¹⁴ А. Григорьев. Летопись Московского театра. III. Прошедший театраль- ный сезон. — «Москвитянин», 1851, № 18, сентябрь, кн. 2, стр. 131.
- ¹⁵ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 7.
- ¹⁶ С е р е б р и ц к и й. Письмо к редактору. Московский театр. — «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 18, 10 мая, стр. 183.
- ¹⁷ П. М. М е д в е д е в. 60 лет на сценических подмостках. Воспоминания. — «Библиотека театра и искусства», 1904, кн. 24, стр. 39—40. — Водевиль «Заколдо- ванный принц, или Переселение душ», переделка с немецкого Н. И. Куликова.
- ¹⁸ С. А. Черневский. Отрывки из воспоминаний о театре. — ГЦТМ, ф. 299, ед. хр. 1955, № 247532.
- ¹⁹ А. Я. А л ь т ш у л ь е р. Александр Евстафьевич Мартынов. М.—Л., «Ис- кусство», 1959, стр. 82—83.
- ²⁰ П. М. М е д в е д е в. Указ. соч., стр. 39—40.
- ²¹ А. Григорьев. Указ. соч., стр. 125.
- ²² В литературе о Васильеве до сих пор не отмечалось, что он сыграл в «разно- чинных» водевилях следующие роли: подмастерье Карлуша («Булочная, или Петер- бургский немец», вод. П. А. Каратыгина, 1845), учитель танцев Скакунов («Мнимая Фанни Эльслер, или Бал и концерт», вод. П. И. Григорьева 1-го, 1850), лекарь Рож- ков («Всякий шут Иван Иванович», шутка-поговорка с куплетами Ф. А. Кони, 1850), балетмейстер Зефир («Актриса, певица и танцовщица», комед.-вод. Д. Т. Ленского, 1851). — См. у С. А. Черневского, ф. 299, ед. хр. 1935, № 247557, л. 1—2.
- ²³ В. Родиславский. Указ. статья, № 132, стр. 1057.
- ²⁴ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 11. — Курсив наш.
- ²⁵ В. С п и р и д о н о в. А. Григорьев. Биографический очерк. — Полн. собр. соч. и писем Аполлона Григорьева. Под ред. В. Спиридонова, т. I. Пг., 1918, стр. LXXX и LXXXI.
- ²⁶ В. В. Т и м о щ у к. Михаил Иванович Семевский. Его жизнь и деятельность. 1837—1892. СПб., 1895, стр. 46.
- ²⁷ Н. С. В а с и л ь е в а. Отрывки из воспоминаний. Московский период. — «Ежегодник имп. театров», 1909, № 1, стр. 4.
- ²⁸ Н. Г. Ч е р н ы ш е в с к и й. Полн. собр. соч., т. II. М., 1949, стр. 235.
- ²⁹ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 11.
- ³⁰ Там же, стр. 11, 12.
- ³¹ Т. Ф и л и п о в. Летопись Московского театра. «Не в свои сани не садись». — «Москвитянин», 1853, № 7, апрель, кн. 1, стр. 133.
- ³² Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 12.
- ³³ И. Ф. Г о р б у н о в. Отрывки из воспоминаний. — Собр. соч. Изд. 3. СПб., прилож. к ж. «Нива» за 1904 г., т. II, стр. 377.
- ³⁴ П. М. М е д в е д е в. Указ. соч., 1905, кн. 1, стр. 27—29.
- ³⁵ После роли Бородкина (1853) Васильев сыграл в 1855 г. Емелю в вод. Д. Т. Лен- ского «Простушка и воспитанная». Дата этой последней роли (как и весь список ролей Васильева) установлена по материалам архива режиссера Малого театра С. А. Чернев- ского, среди которых находится «Перечень пьес, шедших на сцене Малого театра в Моск- ве с участием Васильева (с указанием исполненных им ролей (1844—1860)» (ф. 299, ед. хр. 1935, № 247557). Коропчевский же, не опираясь на даты, решил, что Васильев сыг- рал роль Емели раньше роли Бородкина, и написал в своей работе: «Эта роль <Еме- ли. — Е. Ф.> была у него <Васильева> уже легким эскизом ролей молодых кушчиков Островского, которых он начинал играть в то время» (Указ. соч., стр. 10).
- В. А. Михайловский в статье «Актёр-слепец. (К 50-летию со дня кончины Серг. Вас. Васильева. 1862—1912)». — «Ежегодник имп. театров», 1912, вып. V, стр. 43—пов- торил эту ошибку Коропчевского. Ту же неточность встречаем и в статье Н. Эфроса «Сергей Васильев. (К пятидесятилетию кончины.)» — «Рампа и жизнь», 1912, № 24, 12 июня, стр. 2.
- ³⁶ П. Б. <П. Д. Б о б о р ы к и н>. Московские театры. — «Русские ведомости», 1880, № 26, 27 января.
- ³⁷ П. Д. Б о б о р ы к и н. За полвека, стр. 38, 39, 43.
- ³⁸ «Московский вестник». — «Пантеон», 1853, т. VIII, кн. 3, стр. 10.
- ³⁹ В. Родиславский. Указ. соч., № 130, стр. 1041.
- ⁴⁰ П. Б. <П. Д. Б о б о р ы к и н>. Московские театры.
- ⁴¹ Воспоминания М. Г. Васильевой (Соболевой 2-й) о П. В. Васильеве. Публикация Е. В. Филипповой. — «Театральное наследство». М., 1956, стр. 322; там же о Сергее Васильеве, стр. 320, 321.

- ⁴² С. Т а н е е в. Артист-слепец. (Из воспоминаний.) — «Новое время», илл. прилож., 1895, № 7085, 18 ноября, стр. 6—7.
- ⁴³ С. П. С о л о в ъ е в. Указ. соч., стр. 2049—2050.
- ⁴⁴ «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены». — «Время», 1862, № 9, стр. 126.
- ⁴⁵ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 331.
- ⁴⁶ Н. Московские известия. Бедная невеста. Комедия Островского на Московской сцене. — «Москвитини», 1853, № 18, кн. 2, стр. 66.
- ⁴⁷ С. А. Ч е р н е в с к и й. Указ. рукопись.
- ⁴⁸ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 317, 304.
- ⁴⁹ В. Р о д и с л а в с к и й. Указ. соч., № 130, стр. 1041.
- ⁵⁰ М о с к в и ч. Корреспонденция. Московский театр. — «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 6, 5 февраля, стр. 115.
- ⁵¹ «Театральные заметки». — «Русский вестник», 1856, январь, кн. 1 и 2, стр. 112.
- ⁵² А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 304.
- ⁵³ Там же, стр. 332.
- ⁵⁴ Е. И. К л и м о в с к и й. Дневники. 7-я тетрадь. — ГЦТМ, ф. Климовского, (115), ед. хр. 7, № 276878.
- ⁵⁵ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 12.
- ⁵⁶ К о р р е с п о н д е н т. Московский вестник. Московские театры. — «Пантеон», 1855, т. XXIII, кн. 9, стр. 8.
- ⁵⁷ «Якорь», 1863, № 11, 18 мая, стр. 201.
- ⁵⁸ См. наст. том, кн. 1, стр. 232.
- ⁵⁹ В. Р о д и с л а в с к и й. Указ. соч., № 132, стр. 1056.
- ⁶⁰ В письме к И. С. Тургеневу 14 июня 1874 г. Островский вспоминает, что, когда он писал «Грозу», то «торопился, чтобы поспеть к бенефису покойного Васильева» (XV, 38).
- ⁶¹ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 301.
- ⁶² Там же, стр. 302.
- ⁶³ А. Н. Б а ж е н о в. «Гроза» с новым исполнителем роли Кабанова г. Рассказовым. — «Моск. ведомости», 1861, № 23; Соч. и переводы, т. I. М., 1869, стр. 68.
- ⁶⁴ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 13.
- ⁶⁵ А. Н. Б а ж е н о в. Указ. соч., стр. 68.
- ⁶⁶ М. И. Д а р а г а н. «Гроза». — «Русская газета», 1859, № 8, 23 декабря, стр. 49.
- ⁶⁷ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 14.
- ⁶⁸ Там же, стр. 15.
- ⁶⁹ См. настоящ. том, кн. 1, стр. 601—602.
- ⁷⁰ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 334.
- ⁷¹ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 15, 16.
- ⁷² Автором рецензии «Гроза». Драма А. Н. Островского, напечатанной в 1860 г. («Оберточный листок», № 19 и 20), был 16-летний М. И. Писарев. Баженов прав, не соглашаясь с ним.
- ⁷³ А. Н. Б а ж е н о в. Г. Мартынов в «Грозе». — «Музыкальный и театральный вестник», 1860, № 21; Соч. и переводы, т. I, стр. 48.
- ⁷⁴ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 301, 304.
- ⁷⁵ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 18.
- ⁷⁶ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 10.
- ⁷⁷ Статью об этом спектакле «Ревизора» написал Е. Э—н (Е. Н. Э д е л ь с о н): «Гг. Садовский и Васильев в «Ревизоре» на московской сцене». — «СПб. ведомости», 1858, 14 мая.
- ⁷⁸ П. Заметки о московском театре. Прощальный бенефис г. Васильева. — «Моск. ведомости», 1861, № 28, 4 февраля, стр. 225.
- ⁷⁹ Весьма показательно в этом отношении мнение Щепкина о подходе Васильева к ролям, высказанное в связи с исполнением им в свой бенефис (12 ноября 1854 г.) роли Гарпагона («Скупой» Мольера).
- Родиславский спросил Щепкина, как он находит игру Васильева в этой роли: «Я всегда рад, — ответил почтенный артист, — когда молодые люди берутся за настоящее дело, а этот <т. е. Васильев> берется за него хорошо» (В. Р о д и с л а в с к и й. Мольер в России. — «Русский вестник», 1872, т. 98, кн. 3, стр. 72—73).
- ⁸⁰ П. Б. <П. Д. Б о б о р ы к и н>. Московские театры. — «Русские ведомости», 1880, № 26, 27 января.
- ⁸¹ Д. А. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 3.
- ⁸² «Московские ведомости», 1861, № 36, 14 февраля, стр. 293—294.
- ⁸³ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 287.
- ⁸⁴ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 11.

ОСТРОВСКИЙ и М. И. ПИСАРЕВ

Статья Р. А. Витензон

Модест Иванович Писарев (1844—1905) был человеком беззаветно влюбленным в Островского, со всей силой страсти и таланта отстаивающим его творчество от нападков и искажений, актером, давшим жизнь десяткам образов Островского.

Много раз Писарев говорил, что пошел на сцену именно для того, чтоб воплощать образы Островского, что Островский оказал главное влияние на развитие его актерского мастерства, что всем в своей жизни он обязан именно ему¹.

Писарев был воспитан на произведениях Островского. Все, что может в мировоззрении, эстетических взглядах или творческой практике Писарева показаться неясным, находит объяснение при сопоставлении со статьями, записками, письмами Островского.

Вся деятельность актера Писарева была творческим воплощением эстетических взглядов Островского: и реалистический стиль игры (надо, чтоб была «не пьеса, а жизнь» — XII, 168), и стремление логически мотивировать поведение героя (задача в том, «чтоб происшествие, даже невероятное, объяснить законами жизни» — XII, 321), и тяга его к русскому репертуару («самая лучшая школа для художественного таланта есть изучение своей народности» — XII, 137), и неразрывное соединение в образах Писарева психологического анализа и социальных обобщений («чем произведение изящнее, тем оно народнее, тем больше в нем <...> обличительного элемента» — XIII, 144). Разница лишь в том, что Писарев, на протяжении всей жизни связанный с революционно настроенными людьми, был решительнее в выводах и энергичнее в действиях.

Вокруг Островского артисты группировались всегда. Одни, как Ф. А. Бурдин, И. Ф. Горбунов или П. М. Садовский, были его друзьями; другие были близки ему как блестящие исполнители его ролей. В его доме постоянно бывали, кроме названных, Н. А. Никулина, О. О. Садовская, Н. И. Музиль. Писарев — реже, чем многие. По словам А. И. Ревякина, его отношения с Писаревым в течение долгого времени были лишены той непосредственности, которая была свойственна отношениям с другими актерами². Почти все они любили Островского. Писарев его боготворил и долго не мог перейти разделявшую их грань. Их отношения крепились годами. И это становившееся все более прочным единение автора и актера представляет особый интерес, так как в основе его лежало не только единство взглядов, но и одинаковое мироощущение. Писарев не просто мастерски играл роли Островского, он жил мыслями и чувствами создавшего их автора, он существовал в атмосфере его образов, независимо от того, были они историческими или современными; в процессе исполнения он домисливал их, постепенно менял трактовки, высвечивая черты, соответствующие и основным проблемам современности, и авторскому замыслу.

Несомненная закономерность: только там, где можно было играть Островского, Писарев создавал шедевры, но как только его лишали этого

главного в его творчестве дела — наступал упадок: в театре Корша, в «Скоморохе» Лентовского, особенно в Александрийском театре.

Искренняя привязанность Писарева к Островскому — лишь одна сторона вопроса, другая — не менее важная — отношение Островского к Писареву. О том, что Писарев был «очень близок» Островскому и «любим им», — вспоминала Стрепетова³. «Человек, по отношению ко мне пристрастный», — писал об Островском Писарев⁴.

Островский считал Писарева не только великолепным исполнителем⁵, но и глубоким знатоком и тонким ценителем⁶ своих произведений и попросту — одним из лучших актеров своего времени. Ему нравился Писарев и как человек. Он присылал Писареву пьесы, рассказывал о своих планах.

«О том, что должна представлять моя пьеса в новом виде, о тех идеях, которые я провожу в ней и которые стараюсь довести до ясности, и о том, чего я желаю от исполнителя, я вам напишу, когда пьеса будет готова и переписана, мое письмо вы получите вместе с пьесой», — писал Островский Писареву в период работы над «Воеводой».

В 1880 г. Островский добивался приглашения Писарева в Малый театр, а несколько лет спустя — в Александрийский. Через год после смерти Островского современник писал, что из актеров наиболее близкими Островскому людьми были Писарев и Горбунов и что не вспомни Писарев о годовщине и не возьми в свои руки инициативу, день смерти Островского прошел бы тихо и незаметно⁷.

В истории русского театра Писарев сыграл интересную и значительную роль. Сила его таланта была несомненна, и восторженные современники, безоговорочно причислявшие Писарева к числу крупнейших русских актеров, гарантировали ему бессмертие и заранее отвели место в пантеоне великих людей.

Но о том, что в действительности представлял собой Писарев, знал узкий круг людей. Современники видели в нем замечательного актера и милого, умного, культурного человека, выделявшегося из актерской среды не только широтой взглядов, но и спокойным дружелюбием и неизменной корректностью.

Даже не вызывавшее сомнений прогрессивное звучание творчества Писарева не могло поколебать устоявшегося единодушного мнения о нем. Иногда в Писареве замечали черты либерала, реже — просветителя-демократа. Но в целом восприятие не менялось и во всех сложных жизненных ситуациях благожелательными современниками Писареву привычно отводилась роль жертвы.

В архивах Москвы и Ленинграда сохранились неопубликованные письма Писарева, позволяющие заглянуть в ту область его жизни, которую он тщательно скрывал от окружающих. И только по этим письмам можно понять, чем был он в действительности. Аристократ по происхождению и воспитанию, адвокат с дипломом Московского университета, он бросил дом, родных, устойчивые связи, чтоб стать нищим провинциальным актером.

После одного из разрывов со Стрепетовой он писал ей, что больше всего ценил в ней «друга <...> полного самой бескорыстной преданности и сочувствия тем идеалам, которые составляют мою вторую жизнь. Ты часто говорила мне, что во мне ты любишь прежде всего одушевляющую меня идею... Я вдруг все забыл и помнил только одно: *«Я любила бы тебя меньше, если б не знала всего»*⁸.

Этим «все», что знала Стрепетова, были встречи с Некрасовым и Чернышевским, дружба с народником П. И. Якушкиным, которого во время

ОСТРОВСКИЙ

Фотография, 1860-е гг.

Центральный театральный музей,
Москва

ссылки последнего Писарев взял на поруки, борьба за опального писателя Ф. Д. Нефедова. Позже в его квартире собирались люди, уже в те времена именуемые «красными»; годами прятались от властей революционеры; перед революцией 1905 г. скрывались разыскиваемые охранкой студенты.

Таковы неизвестные современникам Писарева факты, и именно они определили его главное требование к искусству: сначала как способу выявления истины, позже — как активной воспитательной силе. Идейное начало становилось неотъемлемой частью художественного, и закономерным завершением анализа комедии «Волки и овцы» выглядит в письме к М. П. Садовскому тоскливый и страстный вопрос Писарева: «Доживем ли мы до лучшего будущего?»

В жизни было много путей и способов борьбы, на сцене все сводилось для Писарева к одному — возможности играть Островского. Это и означало для него, как он писал драматургу, «делать настоящее дело...»⁹.

Писарев учился в той же первой Московской гимназии, которую закончил Островский. Законovedение в этой гимназии преподавал Аполлон Григорьев, имевший в эти годы на Писарева большое влияние.

Григорьев обратил внимание на серьезного ученика, пригласил его к себе и стал заниматься с ним дома. Он научил Писарева любить литературу и театр и первый указал ему на Островского.

Шли годы. Не расставаясь с кружком Григорьева, Писарев впитывал его взгляды на искусство, прислушивался к спорам, интересовался писателями, о которых постоянно шла речь. Григорьев больше всего любил и ценил Островского. Но он видел в Островском лишь «поэтическую непосредственность» обрисовки, «поэзию народной жизни», не допускающую «не только обличения», но даже критики и анализа¹⁰.

К такому Островскому он и привел Писарева. Но в последнем классе гимназии настроение Писарева круто меняется.

В 1860 г. вокруг поставленной в Малом театре «Грозы» разгорелась бурная дискуссия. Писатель и критик Н. Ф. Павлов назвал Катерину «безнравственной», бесстыжей женщиной, выбежавшей ночью к любовнику, как только муж уехал из дому¹¹. Григорьев увидел в «Грозе» наивность «души и творчества» Островского и добродушное любование стариной.

Писарев, в то время шестнадцатилетний гимназист, выступил в печати со статьей о «Грозе», где защищал совсем иные позиции. Он доказывал, что новая вещь Островского правдива и художественна, потому что созданные в ней характеры обусловлены социальной средой. Что же увидел Писарев в «Грозе»?

«По содержанию своему, — писал Писарев, — драма относится к купеческому быту глухого городка, но в этом быту, *задавленном бессмысленной обрядностью*, мелкою спесью, пробивается порой искра человеческого чувства. Уловить эту искру нравственной свободы и подметить ее *борьбу с тяжелым гнетом обычаев, изуверством понятий, с тяжелой прихотью произвола* <...> значит найти содержание для драмы. В каком быту ни происходила бы эта борьба, чем бы она ни окончилась, но если она уже существует, то существует и возможность драмы»¹².

Следовательно, возможность драмы в борьбе нравственно свободного человека с «бессмысленной обрядностью», а не в идеализации ее.

Рассматривая характер Тихона, Писарев анализирует и объясняет его. Тихон забит и запуган потому, что семейный деспотизм придавил его волю; глуповат потому, что за него всегда думали другие. Вырвавшись из дома, он загулял только потому, что никогда не жил на свободе.

Говоря о Кабановой, Писарев обращает внимание главным образом на ее ханжество: «Насилюя свободу человека, греша против всего, что есть лучшего, благороднейшего, святого в человеке, *убивая человека нравственно*, делая его куклою, наряженною в одни только внешние формы обряда, Кабанова, между тем, держит у себя странниц и богомолков, подолгу молится перед иконами, соблюдает посты... Вздыхает с Феклушей о развращенности нравов и допускает незамужнюю дочь до разврата...»

Как мало похоже это на григорьевское понимание самодурства, на восприятие его как пены, накипи, комического осадка, ничего в драме не решающего. Самодурство, «убивающее человека нравственно», — это уже близко тому, что говорил Добролюбов, показавший в каждом из звеньев «Темного царства» не только уменьшенную модель всего русского общества, но и конкретную среду, определяющую и психологию, и поведение героев.

Статья Писарева так понравилась Островскому, что он захотел познакомиться с ее автором. Вскоре состоялось их знакомство, определившее жизнь Писарева.

В эти же годы Писарев начал играть в московских любительских кружках, ставящих пьесы преимущественно русского бытового репертуара, не допущенные цензурой к постановке на казенных сценах. Одному из них — организованному Н. И. Давыдовым Красноворотскому театру — Островский охотно согласился давать свои пьесы. Театр открылся постановкой комедии «Свои люди — сочтемся!», где сам автор чудесно сыграл роль Подхалюзина. В этом же спектакле в скромной роли Тишки впервые вышел на подмостки Писарев.

«На служение сцене его благословил Островский, прозревший в М. И. Писареве будущего художника сцены», — писал впоследствии Р. Л. Антропов¹³.

Как играл Писарев Тишку — неизвестно. Спустя много лет он говорил о серьезности этой маленькой роли, подчеркивал сходство Тишки с Подхалюзиним, но, возможно, к этому выводу он пришел позже.

Красноворотский театр просуществовал около двух лет. За это время на его сцене с большим успехом прошли лучшие произведения русской драматургии, доминирующее место среди которых занимали пьесы Островского. Выходные роли Писарева в этом театре определялись следующим кругом пьес: «Праздничный сон — до обеда», «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись», «Утро молодого человека», «Доходное место» и др.

Стрепетова писала, что в эти годы Писарев играл «под наблюдением Островского», таким образом, здесь несомненна причастность Островского к формированию не только мировоззрения, но и творческого метода Писарева, как и всего, чем занимался он в эти годы. На последнем курсе университета Писарев пишет драму. Рукопись ее не сохранилась, но, судя по тому, что говорит о ее содержании М. В. Карнеев, очевидно, что написана она была под прямым влиянием Островского¹⁴. В ней фигурировали: студент, швея, большая старообрядческая семья — персонажи, взятые непосредственно из жизни. Критерием демократических тенденций этой драмы служит высокая оценка ее Некрасовым, стремление последнего напечатать ее в «Современнике», а также и причина, по которой не осуществилось это стремление, — немедленное запрещение драмы.

В 1867 г. Писарев, вопреки воле родных, уехал в первый же провинциальный театр, где, по слухам, набирали актеров. Он был уже человеком со сложившимися взглядами и твердо поставленной перед собой задачей.

В 70-х годах Островского травили повсеместно. Но если эта травля была частью идущей сверху общей борьбы с демократическим искусством, то и постоянная, на каждом шагу проявляемая тяга к Островскому была вызовом и именно так и воспринималась.

Пресса в оценке Островского, за редким исключением, единодушна, у публики устойчивого мнения нет, и в зависимости от этих колебаний меняют направление и антрепренеры.

«Камско-волжская газета», в январе 1872 г. обвинявшая П. М. Медведева в том, что он насаждает пошлые пьески и оперетту, через месяц сообщила, что все пьесы русских авторов во главе с Островским не собрали и половины той суммы, которую дала «Парижская жизнь» Оффенбаха.

Через семь лет и киевская газета отмечала, что в разных городах одно и то же: «Публика бежит смотреть «Прекрасную Елену» и не ходит на драмы Островского».

При разговоре о возобновлении Казанского театра Медведеву было поставлено условие: уменьшить в репертуаре количество оперетт. Ничего твердо не обещая, Медведев привел доводы «о безысходной необходимости поддержать материальную сторону опереткой»¹⁵.

Взяв Писарева и Стрепетову с правом играть «все, что хотят» (а главным, чего оба они хотели, были, разумеется, пьесы Островского), Медведев вскоре понял, что просчитался, и им приходилось с боем отстаивать право играть серьезные пьесы. В борьбу включилась и публика, часть которой через газету просила Медведева дать возможность Писареву сыграть Большова, Петра, трагика Яковлева¹⁶.

Ровно через год та же газета опять поднимает вопрос о репертуаре Казанского театра и рассказывает, что публика просит повторения «Горькой судьбины», «Своих людей...», «Грех да беда...», а в театре идут «Семейные расчеты», «Злоба дня», «Роковой шаг» и другие подобные пьесы¹⁷.

Но основная беда заключалась в том, что та часть публики, которая просила через газету о возобновлении серьезных пьес, не составляла большинства, а чтоб продержаться в провинции нужны были полные сборы. Постепенно меняется публика, все большую часть которой начинает составлять разночинная интеллигенция, постепенно перестраив-

ваются и театры. Этот процесс тормозится общей системой, одинаково пагубной для столичных и провинциальных театров, системой, при которой сквозь двойное заграждение государственных цензур почти не прорываются настоящие пьесы, и театры низводятся до уровня чисто развлекательного зрелища.

Но борьба в театрах идет постоянно. И свой вклад в нее вносит молодой актер, упрямо желающий играть Островского. Модест Писарев был высок, красив, очень сценичен, обладал сильным глубоким голосом и чуть ли не каждым антрепренером воспринимался как несомненный герой-любовник. Позже, когда имя и положение давали ему на это право, Писарев приезжал в театры и города со своим репертуаром. В эти же годы за 35 рублей в месяц обязан был играть все подряд. И тем не менее и здесь твердая линия его пристрастия прочерчивает ворох проходных, ничего ни ему, ни зрителю не дающих ролей в пустых и в лучшем случае просто бессмысленных пьесах.

Писарев дебютировал в Симбирске ролью Бессудного. Затем в различных городах и театрах сыграл Краснова и Несчастливцева, Большова и Хорькова, Дикого, Дубровина, Русакова, Грознова, Любима Торцова и Николая Шаблова, роли, вошедшие впоследствии в его основной репертуар. Он внимательно наблюдал за Островским и, как видно из его писем, нетерпеливо ждал его новых пьес.

Передавая через М. П. Садовского низкий поклон Островскому, Писарев писал ему из Казани: «Я слышал, он пьесу новую написал, «Скоморох» называется, напиши о ней, что знаешь. Я на бенефис бы ее облюбовал». А через год опять: «Говорят, «Богатые невесты» тоже в своем роде вещь замечательная. Жду эту пьесу с нетерпением. Передай Александру Николаевичу мой низкий поклон»¹⁸.

Но чем глубже он постигал Островского, тем болезненнее относился ко всяким его искажениям.

Когда в 1883 г. уже знаменитым артистом Писарев проехал с Товариществом русских драматических актеров по тем же волжским городам, вместе с В. Н. Андреевым-Бурлаком и другими актерами, он доказал, что отношение к пьесам Островского в первую очередь зависит от уровня их постановки. Но в те годы в театрах, где он играл, торопливая погоня за выручкой, чуть не ежедневные премьеры неизбежно приводили к снижению общего уровня спектаклей. «Такая сцена, как наша, астраханская, — писал он Стрепетовой в августе 1875 г., — может только подлить горечи, а не уничтожить ее», и далее рассказывал об актрисе, которая «своим нечистым прикосновением сквернит величайшее создание поэта, превращая Катерину Островского, этот светлый луч в темном царстве (по выражению гениального критика), в уличную проститутку, которой почему-то пришла фантазия прикрыться маской наивной добродетели, из-за которой просвечивал багрово-пьяный румянец и наглые, нахальные глаза»¹⁹.

Уже в эти ранние годы творчества Писарев воспринимался как актер Островского; в 1872 г., когда он был приглашен А. Ф. Федотовым в Москву, в Народный театр при Политехнической выставке, из трех, сыгранных им ролей, две — из произведений Островского.

В столичной и провинциальной прессе появились десятки рецензий, авторы которых высоко оценивали исполнение Писаревым отрицательных персонажей в пьесах Островского. Мы знаем, что эти герои Писарева «как живые стояли перед глазами», но, к сожалению, отсутствие разбора исполнения вынуждает принимать на веру восторженные оценки созданных Писаревым образов Бессудного и Дикого. Последнего, по словам В. Давыдова, он играл «просто замечательно, как большой художник»²⁰. Но если Писарев убедительно и со знанием дела обвинял, то защищал он своих персонажей со страстью, и «адвокатским» ролям Пи-

сарева повезло значительно больше. В рецензиях и воспоминаниях о его Несчастливцеве, Краснове, Залешине есть не только оценки, но и описания отдельных моментов, позволяющие хоть частично реконструировать общий рисунок роли.

При реконструкции этих ролей мы использовали воспоминания современников, а также письма и высказывания самого Писарева и, конечно, статьи в периодике.

По общему мнению, лучшей из сыгранных Писаревым в Народном театре ролей была роль Петра в драме «Не так живи, как хочется». Это была последняя пьеса, напечатанная Островским в «Москвитянине», и в ней славнофильская проблема самобытности и тщательная зарисовка старых патриархальных обычаев соседствует, по словам Добролюбова, с верным чутьем действительной жизни.

Писарев двойко раскрывал образ: с одной стороны, его занимала бытовая характеристика, с другой — и это было главным — анализ внутреннего мира героя. Писарев не просто играл, он объяснял Петра, его психологию, ход его мыслей, внутреннюю логику (даже при кажущейся нелогичности) его поступков²¹. Образ Петра сложен — он и жертва, и порождение патриархальных устоев. Петр Писарева был человеком бесшабашным. Постоянная температура его настроения близка к точке кипения. «Что во мне удали, так на десять человек хватит», — вот слова, определившие для Писарева его характер. Но произносил эти слова Писарев не хвастаясь, а тоскуя. Тошно дома: и с отцом неприятности, и жена «своими слезами <...> всю душу вытянула», и погулять хочется. Плохо скрытое раздражение, с которым разговаривал Петр с доброй, но скучной и давно опустылевшей ему Дашей, внутренне оправдывало его любовь к живой, гордой и своевольной Груше.

Однако стремление разорвать надоевшие ему семейные узы соседствует у Петра с приверженностью тем самым устоям, которые он собирается рушить, а рядом с буйной удалей живет затаенный страх. С одной стороны, Петр как будто не боится ни угроз Даши, ни ссылок на бога, навеки скрепившего их союз, ни гнева отца; с другой — страшно пугается, услышав колокольный звон.

Писарев объяснял это тем, что Петр темен и невежествен, а потому суеверен. Не религиозен, а именно суеверен. В разговоре с Еремкой Писарев — Петр испуган и потрясен открывшимися возможностями. По словам Д. В. Аверкиева, он придавал этой сцене «драматический оттенок». «Есть у меня такой человек, из простых, да ловкий, половчей меня будет», — обещает Еремка и Петр, сразу осев, выдыхает одно слово: «Страшно». Он боится и человека, способного приворожить, и «чудодейственного» слова и даже к самому Еремке уже готов относиться с уважением. После всего этого его страх перед колоколом, зазвонившим как раз в тот момент, когда он подошел к проруби, становится оправданным и логичным.

«Главные усилия артиста, — писал Аверкиев, — были обращены на изображение кипучей и неудержимой натуры Петра», его разгульности и пьяного буйства, страстности, «переходящей порой в дикость»²².

Подчеркнув это в гриме и объяснив поступки Петра безудержностью его характера, талантливо и убедительно сыграв это, Писарев по сути дела оправдал своего героя. В 1872 г. за исполнение роли Петра Писареву была присуждена золотая медаль.

Через несколько лет он отнесся к образу Петра иначе. За шесть лет, разделяющих два его выступления в этой роли, Писарев, кочевавший по провинции, неизмеримо лучше узнал русскую жизнь. Речь идет не только об его собственной житейской неустроенности и трудном быте. Перед ним проходили многочисленные человеческие судьбы. Все это способст-

вовало углублению критического отношения Писарева к действительности.

В письме к А. И. Шуберт он с болью рассказывает о страшных условиях жизни «в нашем любезном отечестве», о том, как съедает чахотка 37-летнего талантливого писателя Ф. Д. Нефедова, а он вынужден «ради куска насущного хлеба», не разгибая спины, как водовозная кляча, работать с утра до ночи для газетной редакции, оплачивающей этот каторжный труд копейками, да и то с грехом пополам, подобно театральным антрепренерам ²³.

Самому Нефедову, с которым он был дружен, Писарев пишет о главном в творчестве — «трезвом понимании народа и его нужд» ²⁴.

В другом письме, оценивая комедию «Волки и овцы», Писарев говорит о том, как правдиво эта вещь отражает мрачную действительность России:

«Что за прелесть последняя комедия Александра Николаевича. Я ей просто не читать не могу! Какой могучий художник! Правда, читая ее, страшно становится за человека, осужденного жить среди того общества, где рыщут только ненасытные волки, ловя глупых, ленивых овец, и где эти овцы, в тысячу раз отвратительнее, пожалуй, самих волков, смиренно, безропотно и гнусно, как рабы подставляют свое горло под хищные зубы, довольные участью безответных жертв. Где все так пошло и подло, так мелко и грязно! Где нет ни света, ни тепла, ни покоя, а царствует один лишь непроглядный мрак, одна сплошная безрассветная ночь... Где жизнь дает художнику только право создавать мрачные картины людского падения, возмутительного каннибальства, где высшее существо — человек (подобие божие на земле), как зверь голодный, пожирает себе подобного, где геройствуют Беркутовы да Глафиры, где, наконец, разум — палач без сердца, а сердце — шут без разума. Где дышать нечем, где жить невмочь.

И что всего ужаснее тут, так это сознание, что в комедии нет ничего преувеличенного, ложного, карикатурного. Напротив, везде голая истина — проклятая, беспощадная... но неотразимая.

Какой бы памятник аеге *regennius* * (даже при жизни) воздвиг бы я Островскому за эту комедию.

Итак, вот оно, то отрадное настоящее, к которому привела нас русская жизнь» ²⁵.

Так пришло новое понимание Островского, роли Петра, в частности.

В Киеве в 1878 г. Писарев сыграл Петра по-другому. Не человека «кипучей и неудержимой натуры», а будущего самодура показал Писарев в Петре. Пока он еще несколько зависит от отца и по молодости не развернулся полностью, но он уже держит в подчинении Афирию и Дашу, умеет напомнить им, кто хозяин в доме, считается только с собственными желаниями. Все обычно. Ничего незаурядного, никакой «дикой страстности» натуры. Никакой непреодолимой любви. Замена покорной Даши своевольной Грушей приведет к тому же финалу. Мечта о любимой укладывается в привычную формулу: «Чтоб любила, чтоб не она надо мной, а я над ней куражился, как душе угодно...». Акцент был переключен, исключительное явление оказалось частью общей системы. Не в необузданности Петра крылись корни трагедии, а в «полной бесправности одной стороны и в грубом самодурстве — другой». Не обураваемую страстями сильную личность создавал теперь Писарев. На суд зрителей выходил «заурядный купчик — кутила, деспот, самодур дома и раб у своей Груши» ²⁶.

Грим стал обыденнее, исполнение — проще. В последней сцене не было прежнего накала: Петр не скрипел зубами, не кричал, не ужасал пуб-

* долговечнее меди (лат.).



М. И. ПИСАРЕВ В РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА («ЛЕС»)

Театр А. А. Бренко, 1880 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

лику. Пьяная горячка кончалась отрезвлением. Герой перестал быть героем.

В 1880 г., оценивая игру Писарева в Пушкинском театре, П. Д. Боборыкин писал, что Петр — молодой парень, поддающийся загулу «от накала страстей, еще не улегшихся в нем», и исполнение этой роли требует «повышенной страстности», а Писарев молодечества в эту роль не вложил, и даже внешность его Петра скорее говорит о «простой порочности»²⁷.

Так от увлечения своим героем Писарев перешел к спокойному анализу его поступков, перестав оправдывать поведение Петра, показал его сущность. Трактовка изменилась полностью. Но исполнение было талантливым в обоих случаях.

Следующий этап творчества Писарева и новый круг ролей в пьесах Островского связан с Москвой, прежде всего с Артистическим кружком, куда в 1874 г. на ампула первого драматического актера он был приглашен. Выступая в Артистическом кружке два-три раза в неделю, Писарев одновременно играл в Петербурге, куда выезжал по приглашению петербургского клуба художников.

Самым значительным из того, что он создал в эти годы, была роль Краснова в драме «Грех да беда на кого не живет».

Образ Краснова по праву признается одним из лучших в репертуаре Писарева²⁸.

Боборыкин считал, что Писарев имеет к этой роли «особенное влечение», так как бытовые элементы сочетаются в ней с сильными драматическими моментами²⁹. Писарев действительно любил и часто играл эту роль. Бытовые детали в роли Краснова были полностью отодвинуты на второй план и в исполнении почти не занимали места. У П. М. Садовского Краснов был прежде всего купцом и в отношении к жене, как в торговых делах, был «себе на уме» и требовал, чтоб все было по закону. Порядок должен быть соблюден. Краснов С. В. Васильева был человеком, охваченным страстью: вихрь чувств поглощал характерные черты его героя. В конечном счете Краснова можно было заменить любым человеком — и другого склада, и другого положения — все будет так же, если только способность к сильному чувству будет у этого человека не меньше, чем у Краснова.

Лучшим и у Садовского, и у Васильева был III акт, где Краснов, уже переживший тяжелые сомнения и мучительную ревность, узнает, что жена любит его, раскаивается и просит прощения.

В игре Садовского на первый план выступало удовлетворение — все образуется и слава богу. Опять можно жить спокойно.

Васильев—Краснов преображался в этой сцене: «Это был какой-то поток необузданной душевной радости»³⁰.

У Писарева III акт проходил почти незаметно. Его трактовка образа Краснова была настолько непривычна, что поняли ее не сразу, и во многих рецензиях говорилось, что зрители бывали несколько разочарованы в I акте, но неизменно полностью захвачены в последнем. В этой пьесе, получившей от Академии наук Уваровскую премию, не только социальный конфликт — столкновение интересов и жизненных позиций дворянства и буржуазии, но и главный герой был взят Островским непосредственно из жизни. Писарева в этой роли заинтересовал не быт и не страсть сама по себе, его заинтересовал человек. Вполне конкретный, разумеется, и существующий как часть и порождение среды. Но прежде всего именно человек. На этом сходились все, кто писал о Писареве—Краснове. Глама-Мещерская отмечает, что в основе исполнения у Писарева было изображение характера³¹, это же отмечал другой рецензент³²; Боборыкин писал, что на первом плане у Писарева «определенный склад душевного типа».

В исполнении Писарева Краснов был смелым и сильным человеком. Приведя в дом не работницу, а красивую куклу, он отстаивает свое право завести в доме такие порядки, которые нравятся Татьяне, и решительно порывает с родными, когда они пытаются вмешаться в его жизнь. Писарев сознательно подчеркивал значение этих, казалось бы, незаметных проходных сцен — каждая из них добавляла штрих к характеристике Краснова. Его Краснов имел внутренний такт и благородство — он не хотел обидеть жену незаслуженным подозрением и о своей ревности говорил застенчиво, как о чем-то недостойном. Собой он тоже не слишком доволен: «Я подчас сам себе не рад».

«Что же вы, сердиты что ли очень?

— Не то, что сердит, а горяч: себя не помню, людей не вижу в этом разе».

Но своего характера он не стеснялся: в нем была особая правда. Писарев старался акцентировать это: «Коли горячий человек, так в этом ничего худого нет-с. Стало быть, он до всякого дела горяч, и до работы, и любить может лучше, потому больше других чувства имеет».

Вот это и было главным.

Внешний облик Писарева в роли Краснова был обычен, он не должен был привлекать внимания. В Петербурге он вызвал разочарование и рецензент писал, что первое впечатление от Писарева—Краснова в значительной мере зависело от его «высокой и немного нескладной фигуры, слишком однообразно-мрачного костюма, в котором он скорее походил на дьякона в подраяснике, чем на лавочника». И Боборыкин в упомянутой уже рецензии отмечал, что зритель «видит перед собой не характерного купца-лавочника в уездном городке» и что Писарев принимает верный тон «без всяких замашек щеголять купеческими интонациями».

Петра Писарев разоблачал. Краснова хотел оправдать.

На юридическом факультете Писарев привык к точной мотивировке поступков. Сильный темперамент уживался в его исполнении с твердой логикой. При полной достоверности каждого образа, полном слиянии с ним исполнение строилось как продуманное выступление защитника. Внешние события, обуславливающие психологическое состояние героя, подготавливали развязку, и в неизбежности ее, в полном обосновании того, что только так мог поступить данный человек в подобной ситуации, и было его оправдание, иногда неожиданное даже для автора.

Его «подзащитный» грубоват и необразован («Душа есть-с, а воспитания нет-с»), но он способен на большое всепоглощающее чувство и любит красавицу-жену с такой глубокой нежностью, с такой готовностью к любым жертвам ради нее, что само по себе это уже служит его оправданием. В любви Краснова—Васильева страсть, как и всякая страсть, была эгоистична. Писарев—Краснов был душевно тоньше, он любил самоотверженно, забывая о себе. Не случайно разговор с женой проходил у него скупее, бледнее, чем у Васильева и Садовского и чем все остальные сцены у него самого. Внешние проявления любви обычно обратно пропорциональны ее глубине. А Писарев—Краснов любил слишком глубоко, чтоб это можно было высказать жене, да еще при посторонних. Зато сцена разговора с дедом Архипом была у него одной из лучших.

Подавленный, уничтоженный мыслью о возможной измене жены, сидит Писарев—Краснов у стола. Пробует есть — и не может, то берет, то вновь кладет ложку, то стучит ею по столу, то задумывается, зажав ее в кулак. И вдруг слепой дед передает ему слова жены, что она любит, что ни на кого не променяет его. Краснов резко встает. Он начинает говорить, и в этом единственном длинном его монологе-исповеди счастье и пронзительная боль, слова любви и те, в которых, впервые представив себе, что было бы, если бы у него действительно отняли жену, он почти шепотом говорит о неизбежности трагической развязки. Сильный и мужественный человек плачет: «Другой денег себе хочет, знати, а мне ничего не надо, мне только чтоб она меня любила. Дай ты мне на выбор: вот, мол, тебе, Краснов, горы золотые, палаты царские, только оставь жену; или вот, мол, тебе землянка непокрытая, работа всякая черная, только с женой жить; я и ох не молвлю — буду на себе воду возить, только бы с ней быть завсегда». Эта сцена, проведенная Писаревым очень искренне и сильно и вместе с тем сдержанно, производила колоссальное впечатление и была одним из самых веских аргументов в защиту Краснова.

Поведение Краснова в последнем действии после этой сцены становилось единственно возможным. Счастливым, с подарком для Татьяны

приходит он домой и узнает, что все ее слова были ложью и сейчас она опять у барина, и родня, торжествуя, пришла полюбоваться его позором, и, наконец, сама Татьяна, вернувшись, признает и свою вину и то, что никогда не любила и не любит мужа, и, узнав, что она сейчас уйдет навсегда, Краснов бросается за ней с ножом. «Затем снова выходит бледный, с искаженным лицом, трясущийся, и тогда вы понимаете, что человек сделал что-то страшное,— и сам не отдает себе в этом отчета. Хочет сказать, силится... но не может. Затем начинает рыдать. Эту сцену трудно забыть, так она была великолепна»³³.

«Островский в уборной артиста во время представления «Грех да беда...» в первые антракты только молча посматривал на Краснова—Писарева, порывисто кидая своим сиповатым баском, с его характерной хрипотцой: «Ладно, ладно». В позднейшие антракты его светлые, пронизательные, немного скошенные по-восточному к вискам глаза сияли все более и более огоньком удовлетворения, и он уже похлопывал артиста по плечу, говоря: «Так, так! Благородный ведь он у меня, благородный мужик... Не гляди, что убийца... Убийцы-то и бывают инова... (по-костромски «иногда») благородные»³⁴.

Умение решить образ именно в том плане, как хотел того автор, было в высшей степени характерно для Писарева. В каждое слово играемой им роли вдумывался он внимательно, находя иногда то, что было заложено, но недостаточно ясно выражено в пьесе.

Суммируя петербургские отклики на игру Писарева, Боборыкин писал: «По тону рецензий видно, что впечатление было чрезвычайно сильное, что Петербург давно уже не видел такого значительного, умного и характерного актера на драматические бытовые роли»³⁵.

Главное, что отмечали рецензенты и столичных, и провинциальных газет, заключалось в лаконизме приемов Писарева, в тонкой передаче внутренних оттенков чувств Краснова, в особой «выдержанности исполнения».

«Публика принимает великолепно,— сообщал Писарев Стрепетовой в начале 1881 г.,— «Грех да беда...» я играл два раза при полном театре. Треску и реву было много»³⁶. Достаточно вспомнить редкую скромность Писарева и его обычную сдержанность в оценке собственных успехов, чтоб понять, что кроется за этими словами.

Летом 1877 г., оставив постоянную службу, Писарев и Стрепетова вдвоем уехали из Москвы и в течение трех лет гастролировали в Киеве, Харькове и Петербурге.

Они играют в «Горькой судьбине», «Грозе», «Бедной невесте», «Каширской старине», «Последней жертве», «Лесе», «Не так живи, как хочется» и в «Грех да беда на кого не живет». «Если этот сезон (1878—1879) и оставил во мне впечатление,— писал С. Ярон,— то разве гастролями Стрепетовой и Писарева»³⁷.

Основное место в их репертуаре занимают пьесы Островского. Рассказывая о том, как оживило сцену пустовавшего ранее Харьковского драматического театра приглашение Стрепетовой и Писарева, рецензент отмечает, что их приезд прежде всего повлиял на репертуар: «Произведения Островского и Писемского сделались господствующими на нашей сцене в настоящее время и тем освежили от ее царящего доселе репертуарного сумбура, всякой сценической трескотни и пошлости»³⁸. Другая газета писала об огромном успехе Писарева и Стрепетовой, о преподнесенных им подарках, о том, что публика, узнав, что артисты согласились дать еще один спектакль, в течение антракта раскупила все билеты³⁹.

В Киеве Писарев и Стрепетова выступали в «Грозе»— спектакле, прошедшем с огромным успехом. «В театре не было ни одного пустого места



М. И. ПИСАРЕВ и В. Н. АНДРЕЕВ-БУРЛАК

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

и, кроме того, в партере должны были прибавить еще около 50 кресел», — писал рецензент «Киевского листка». Автор отмечает блестящее исполнение Стрепетовой роли Катерины и Писаревым — Тихона, особенно во II действии, в сцене прощания перед отъездом, и в V действии над трупом Катерины ⁴⁰.

Сейчас трудно с уверенностью сказать, как играл Писарев эту роль, но несомненно одно — он рассматривал Тихона как жертву темного царства (об этом он писал уже в своей статье о «Грозе») и подчеркивал в исполнении именно эту сторону характера.

Обличителем темного царства выступает Писарев и в роли Русакова в комедии «Не в свои сани не садись». Образ Русакова, воспринятый славянофилами как идеальный образ старого патриархального быта, был

трактуют Писаревым иначе. Он строил эту роль на сочетании двух планов: мягкий и ласковый с Дуней, волю которой он безоговорочно подчинил себе, Русаков становился властным при столкновениях с другими.

Позже, оценивая эту роль, Боборыкин отмечал блестящее умение Писарева «одним только понижением или повышением голоса разнообразить оттенки разговора с разными людьми». В сцене объяснения с Вихоревым Писарев—Русаков был сначала только любящим отцом, желающим понять человека, близкого дочери. Но вот Вихорев, чувствуя, что богатая невеста ускользает из рук, начинает дерзить. И Русаков преобразается. Через минуту «перед глазами зрителей предстал не мягкий симпатичный старик, а грозный, привыкший, чтоб все окружающие с кротостью и покорностью преклонялись перед его волей, самодур»⁴¹.

К числу ролей, с успехом сыгранных Писаревым в Киеве, надо отнести также роли Любима Торцова и Флора Прибыткова.

«Последняя жертва» была опубликована в январском номере «Отечественных записок» 1878 г. В мае того же года Писарев во время гастролей в Киеве впервые сыграл Флора Федулыча. Впоследствии он много раз возвращался к этой роли. В Киеве рецензент сравнивал Прибыткова с Русаковым, считая, что это вариант того же характера: те же бережливость, благоразумие, здравый смысл, противопоставляемые мотовству и светским манерам. Таким образом, в это время Прибытков Писарева был несколько старомоден, но пренебрежение его к лоску было одним из проявлений внутренней порядочности, отеческая забота о Юлии была искренней, влюбленность в нее — несомненной. Поэтому рецензенту и пришло в голову сравнение Прибыткова с Русаковым и лучшей показалась сцена, где, дав Юлии деньги для Дульчина, Флор Федулыч потрясен ее поцелуем. В рецензии есть слова, позволяющие понять трактовку Писарева: «Нельзя себе представить лучшего Флора Прибыткова, чем г. Писарев, который обладает всем для этой роли и провел ее замечательно хорошо, — пишет рецензент. — Флор стоял перед нами совершенно цельным, живым типом, ни одного штриха не было забыто при обрисовке его фигуры, а в некоторых местах, например, после поцелуя, когда ошеломленный Прибытков говорит: «Ваш, сударыня, поцелуй дорогого стоит», Писарев был художественно прекрасен»⁴². В этой восторженной оценке исполнения Писарева было бы трудно уловить, как именно он играл, если бы не сравнение Прибыткова с Русаковым и, главное, не слово «ошеломленный», показывающее, что Писарев создал образ искреннего, доброго, хорошего человека, брак с которым становился для Юлии спасением.

На рубеже 80-х годов Писарев пересматривал многие трактовки своих ролей: он заново сыграл Петра, немного позже — Анания. Постепенно произошла переоценка и образа Флора Федулыча. Новый вариант был не только интереснее, но и ближе к замыслу Островского. В Отделе рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина сохранилась черновая запись Островского, в которой он характеризует Прибыткова как старика, который намеренно разлучает молодую вдову с любимым ею человеком, причем делает это «под видом попечительства и покровительства».

Первоначальный замысел, кончающийся сумасшествием Юлии и самоубийством Прибыткова, был изменен, но характеристика Флора Федулыча осталась прежней. Юлия говорит о нем: «Да ведь эти люди даром ничего не дают. Он действительно осыплет деньгами, только надо идти к нему на содержание». Взяв за основу именно эту характеристику Прибыткова, Писарев изменил и исполнение, и грим, и костюм. И самоуверенный, добротнo одетый, спокойный, хорошо знающий себе цену Флор Федулыч из Русакова превратился в вариант Кнурова.

Ошеломления не было, расчетливо оценивая поцелуй Юлии, он строил далеко идущие планы. И решение Юлии стать его женой становилось не спасением, а самоубийством.

«Многоуважаемый Александр Николаевич, — писал Писарев Островскому в 1879 г., — наконец-то мы нашли возможность сыграть «Последнюю жертву» на сцене собрания художников... Могу сказать только, что успех был огромный, за что, конечно, нам главным образом приходится благодарить вас...»⁴³ И в будущем, неоднократно играя роль Прибыткова и на сцене Александринского театра, и во время гастрольных поездок, Писарев создавал этот новый второй вариант Флора Федулыча, вызывающий чувство острой жалости к Юлии и не менее острой неприязни к нему самому.

В этот период Писарев и Стрепетова — актеры-демократы, несущие в своем творчестве тему обличения, нравились уже только определенному зрителю. Их сдержанно и сухо принимает публика зала благородного собрания и горячо приветствует передовая интеллигенция в петербургском клубе художников⁴⁴.

Когда 29 января 1878 г. в петербургском клубе художников состоялся прощальный вечер, на котором игрались два отрывка (в первом отделении был показан V акт «Василисы Мелентьевой», во втором — III акт «Не так живи, как хочется»), он привлек такую массу публики, что еще до начала спектакля не было возможности ни за какие деньги достать билет. Позже Писарев и Стрепетова опять выехали на Украину, а весной 1880 г. они получили приглашение в труппу А. А. Бренко.

Пушкинский театр занимает особое место в истории русского сценического искусства.

«И в репертуаре, и в приемах исполнения этих людей звучал яркий народнический протест 70-х годов, что нравилось очень и заставляло уважать театр как очаг политического огонька», — писал Амфитеатров⁴⁵.

Непосредственное участие в работе Пушкинского театра наряду с Писемским, Аверкиевым, Потехиным, Боборыкиным принимал и Островский. В период, когда газеты писали, что «Островский перестал увлекать» и публика желает и требует «перенесения на сцену более разнообразных сцен жизни», когда легкие комедии составляли основу репертуара большинства театров, на сцене Пушкинского театра с огромным успехом шли лучшие пьесы Островского.

В этом театре Писарев вернулся к роли Несчастливцева, исполнение которой окончательно укрепило его славу как прекрасного интерпретатора образов Островского и, по словам Ю. Юрьева, прославило Писарева на всю Россию⁴⁶.

Писарев считал эту роль наиболее удачной из всего, что было им создано. Современники называли его «лучшим из Несчастливцевых, виденных столичной публикой»⁴⁷, отмечали, что это было «чрезвычайно умное и талантливое исполнение»⁴⁸, в котором не было «ни одной фальшивой интонации»⁴⁹.

И действительно, это была лучшая роль Писарева⁵⁰. В ней была поэтическая романтика образов Островского, раскрытие большого, горячего сердца и тонкая, едва уловимая ирония над наносным мелодраматическим пафосом. Несчастливцев в исполнении Писарева был актер до конца человеческий, ищущий на сцене лучших проявлений души, и человек, насквозь пропитанный актерством и говорящий в жизни трагическими монологами.

Эти два начала — актерское и человеческое — сплетались в Писареве — Несчастливцеве, уступали место одно другому и сливались воедино

в последнем акте. И с первой картины присутствие этих двух начал становилось очевидным. По сохранившимся фотографиям можно воссоздать его образ.

...Встреча у дороги. Несчастливцев стоит у опушки леса, высоко подняв голову, широко, по-театральному расставив руки.

Поговорил с Аркашкой, доказал ему свое превосходство и сразу как-то обмяк, осел.

Сидит на пне большой усталый человек и не знает, куда преклонить сегодня голову. Длинные, опущенные усы подчеркивают сходящую вниз линию рта и придают лицу его слегка грустное выражение. И все-таки в нем чувствуется неугасимая вера, упрямая надежда. На что? Но он и сам не знает. И она важна только потому, что стирает бессилие с его лица, придает ему уверенность и спокойствие. А рядом Аркашка — Бурлак, маленький, юркий, с бегающими глазками, в ярких клетчатых брюках.

Посидел, отдохнул немного — и вновь столкновение актера и человека. Не хочется актеру Несчастливцеву идти в усадьбу «Пеньки» кланяться старой тетке, и тянет смертельно усталого человека возможность немного отдохнуть, погреться у чужого огня.

И даже когда побеждает человек, эта победа облечена в театральную форму. Стоит у столба. Широкое пальто, расстегнутая косоворотка, сдвинутая на затылок темная, помятая шляпа. Большой, отяжелевший, злой и добрый одновременно. Правая рука вытянута вперед вдоль прибитой к столбу указательной стрелки:

«Туда. влечет меня мой жалкий жребий!»

А вот и усадьба. Ходит по дому в новом черном фраке, приглядывается, прислушивается. Лицо внимательное, изумленное.

И здесь начинается то, ради чего ходили многие зрители смотреть эту пьесу, то, что никогда не было так ощутимо в игре Писарева — ни до, ни после Пушкинского театра. Это была тема протеста, тема борьбы Человека с всесильными обитателями дремучего российского леса.

«Вы не можете не полюбить этого горемыку-оборванца, который один в этой темной среде, в этом дремучем лесу, куда он попал, является носителем гуманных, возвышенных, благородных идей», — писал А. Н. Плещеев⁵¹.

Фамилия Несчастливцев становится символичной. Не потому, что он — актер, исполняющий трагические роли (комик — Счастливцев, трагик — Несчастливцев), нет, в другом, общечеловеческом смысле. «Я в жизни несчастлив, — говорит Буланов. — Вздор, не верю, — отвечает Несчастливцев, — ты счастлив. Несчастлив тот, кто угождать и подличать не умеет».

Несчастлива Аксюша, и поэтому она так близка Несчастливцеву. Сцену в саду, где Писарев — Несчастливцев плачет над горем этой девушки и ненавидит себя за бессилие помочь ей, никогда не удавалось довести до конца. По свидетельству одной из актрис, рукоплескания несколько раз прерывали сцену.

«Это происходило потому, — писал А. Р. Кугель, — что Писарев был пропитан Островским и его реализмом. Именно потому, что никто, как он, не почувствовал в «Лесе» простые души Петра и Аксюши»⁵².

Но главным было не это. Была в этой роли тема, очень близкая Писареву, почти автобиографическая. Как Несчастливцев, он ушел, оторвался от своего класса, чтоб придти потом как судья, с другими взглядами на жизнь и новыми требованиями. Всю жизнь был также щедр и беден. Мог сказать о себе его словами: «Подлости не люблю, вот мое несчастье» — и, как Несчастливцев, всегда гордился своим актерством.

Но в эти годы главным в Несчастливцеве было для Писарева не утверждение нравственного превосходства, а вытекающая из него неизбеж-

ность борьбы со злом. Мириться с подлостью — тоже подлость, и не станет Несчастливцев, как Улита, пресмыкаться ради собственной выгоды («ползаешь, ползаешь... Ну, и выползаешь себе льготу маленькую»), пусть силы не равны, он будет бороться, и в этом он тоже близок Писареву.

Именно в это время вопрос об общей целесообразности (а равно и возможных личных последствиях) борьбы был поставлен жизнью особенно остро. Для Несчастливцева при всей его усталой бесприютности, стократ усиливающей тоску по тихой, лишенной бурь и потрясений жизни, вопрос этот имел только один ответ. Тургенев говорил, что способность заранее рассчитывать и взвешивать последствия поступка исключает возможность к самопожертвованию. Несчастливцев не соизмерял возможностей. Однажды рецензент, решив обругать Писарева, назвал его «олицетворением Несчастливцева, созданного Островским»⁵³. Общим же в них было прежде всего донкихотство в самом высоком его смысле, означающем не смешное и нелепое непонимание времени, а душевное благородство, бескорыстный энтузиазм, рыцарскую верность идее. Именно то, что Тургенев считал основной чертой самых нравственных людей — Дон-Кихотов, с исчезновением которых, как он говорил, может закрыться книга истории, — это жизнь «вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам, — то есть притеснителям»⁵⁴.

Редкий случай совпадения жизненных принципов актера и его героя дал великолепные результаты. Возможно, именно поэтому Писарев — Несчастливцев так понравился Тургеневу: «...на днях у нас в театре был И. С. Тургенев, — сообщал Писарев Стрепетовой, — смотрел «Лес». Остался очень доволен»⁵⁵.

При исследовании жизненного и творческого пути Писарева сравнение с героем Сервантеса напрашивается часто. Донкихотскими были многие факты жизни Писарева: его уход из благополучного дворянского дома в провинцию, дружба с Якушкиным, Нефедовым, Шведевенгером и помощь им на протяжении многих лет, включая и материальную, особенно трудную при его хроническом безденежье; его борьба за непопулярного Островского и официальный отказ поступиться убеждениями во имя личного благополучия. Образ отважного рыцаря, названный им или не упомянутый прямо, начиная с середины 70-х годов возникает во многих письмах Писарева и Садовского. «Припомнил живо тебя, моего милого Дон-Кихота! И в этих воспоминаниях на несколько минут забыл окружающие меня безобразия...», — писал Писарев Садовскому в мае 1874 г.⁵⁶ Годом позже в большом стихотворении, называя Писарева своим единственным другом и старшим братом, Садовский рассказывал ему о тяжелой жизни, о погибших на Руси талантах:

Неволи злой, несправедной,
Постылой и позорнейшей
На всем лежит печать.
А разум все тревожится,
Стучит в груди ретивое
Восхода новой зорюшки
Ужель нам не видать?
Как правды верный труженик,
Как мой единомышленник,
Как зла заклятый враг, —
Ты все поймешь, Модестушко,
Душой своей откликнешься,
И все мои страдания
Участьем подаришь⁵⁷.

В ответном письме Писарев мечтал, чтобы было побольше подобных Садовскому людей, «способных глубоко чувствовать и понимать все недуги современной жизни»⁵⁸. Стремление раскрыть эти недуги и дать им бой и было главным у Писарева — Несчастливцева.

Письма актера — наиболее ценный материал, но в одном они, казалось бы, бессильны помочь исследователю — рецензии на собственные роли в них, к сожалению, отсутствуют. И все-таки они не подводят и здесь. Иногда достаточно одной фразы — и ключ к решению образа в руках.

«Что ты поделываешь, мой неисправимый собрат по Дон-Кихотству? — писал Писарев Садовскому из Астрахани. — Я напоминаю тебе относительно наших толков по поводу русского Дон-Кихота — Несчастливцева. Если ты по этой части что-нибудь работаешь, — большое тебе спасибо...»⁵⁹

Благородный и бесстрашный идальго, вышедший с мечом против несправедливости всей Испании, и бедный актер, поднявший бутафорский пистолет против всеильных обитателей дремучего российского леса, — разве они действительно не похожи?

Вспоминая свои детские впечатления от Писарева, виденного ею в 1883 г., Ал. Алтаев (М. В. Ямщикова) пишет, что главными в его облике были «порыв и благородство». На этом строилось и его исполнение, и в «Лесе» запоминалась прежде всего «...высокая сильная фигура Писарева, с его могучим голосом, с широким, несколько ходульным жестом, — фигура, полная благородства. Ни одной фальшивой интонации. Все логически следует одно за другим»⁶⁰.

Писарев — Несчастливцев был прежде всего Человеком с такой отчаянной тоской по-настоящему светлому и бескорыстному в самой жизни, что сама ее безысходность становилась обличением действительности. Созданный образ не стал для Писарева каноном. Актер постоянно менял детали, искал новые пути и средства, но всегда играл настолько сильно и убедительно, что буквально «заливал слезами театр».

«Комедианты, — презрительно бросает Гурмыжская. — Комедианты? — переспрашивает Несчастливцев. — Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы».

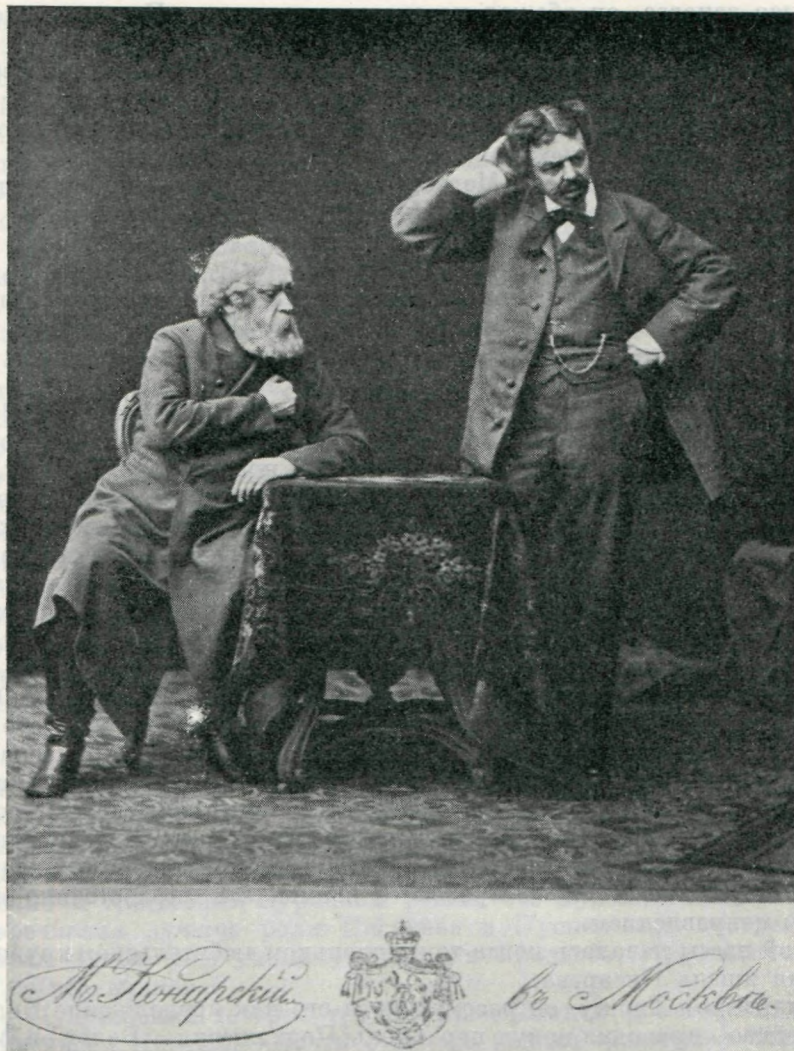
Эту сцену Писарев всегда играл по-разному. Иногда, сидя в кресле, задумчиво повторял первое слово и вдруг, опомнившись, стремительно поднимался, чтоб с гневом и ненавистью высказать ей все, что накипело.

Иногда вскакивал сразу и, задыхаясь от негодования, обрушивал на нее первые слова, чтоб потом, еще тяжело дыша, но уже спокойно и резко договорить остальное. Бывало, что, повторяя слово «комедианты», он звучно хохотал и подмигивал Аркашке, всем видом показывая, что слово это, обращенное к ним, честным труженикам-артистам, так нелепо, что его и всерьез принимать нельзя, а потом, сразу посуровев, давал отповедь и Гурмыжской, и Милонову с Бодаевым, и «злокачественному мужчине» — Буланову.

Примером «сценической гибкости и свободной сценической интерпретации» называл Писарева в этой роли актер Н. Ходотов⁶¹.

Играя Несчастливцева в Александринском театре, Писарев нередко в последней сцене обращался не только к партнерам, но и к партеру и, бросая в лица титулованных ничтожеств хлесткие слова из шиллеровских «Разбойников», бил одновременно и по ним.

Елена Маврикиевна Грановская, видевшая Писарева в этой роли раз сорок («после Рыбакова настоящим Несчастливцевым был только Писарев — после него я никого не могла смотреть»), рассказывала, что московские и петербургские студенты ночами стояли в очереди у театральных касс, но не пропускали спектаклей с Писаревым — Несчастливцевым⁶². «Другого такого Несчастливцева, как Писарев, нет», — писал Л. М. Карачунский спустя много лет⁶³.



М. И. ПИСАРЕВ В РОЛИ БОЛЬШОВА, В. Н. АНДРЕЕВ-БУРЛАК В РОЛИ ПОДХАЛЮЗИНА

Театр А. А. Бренко, 1881 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

Об огромном успехе «Леса» в Пушкинском театре с Писаревым—Несчастливцевым и Андреевым-Бурлаком — Аркашкой писал и Островский: «Пьеса «Лес» шла два сезона с таким успехом, что никогда накануне нельзя было достать ни одного места, а надо было заранее записывать-ся...» (XII, 28—29).

26 февраля 1880 г. «Лес» шел на сцене петербургского клуба художников. «Успех пьесы был так велик, что я не могу отказать себе в удовольствии сообщить вам о нем, так как большая его половина принадлежит, конечно, всего более вам, наш дорогой, наш несравненный Александр Николаевич», — писал Писарев, с обычной скромностью ни словом не упоминая о себе ⁶⁴. Через два месяца, 30 апреля 1880 г., в Пушкинском театре Островский впервые увидел Писарева—Несчастливцева. Когда

опустился занавес, он вбежал на сцену и подошел к Писареву, по лицу его текли слезы.

«Что вы со мной сделали? Вы мне сердце разорвали. Это необыкновенно!»

— А я боялся сегодня одного вас, Александр Николаевич, кроме вас для меня никого не существовало.

— Вам некого бояться, Модест Иванович. Это — высокохудожественно. Это, повторяю, необыкновенно»⁶⁵.

Вслед за этой ролью в пьесе Островского вскоре появилась другая. В период наступившего после 1 марта 1881 г. затишья Писарев снова обратился к Островскому. Он вспомнил о первой его драме, исполосованной цензурой и давно уже нигде не идущей.

Писарев очень высоко ценил комедию «Свои люди — сочтемся!». «Помимо огромного таланта, полного яркости и силы, таланта глубокого и самобытного, сквозившего из каждой строки нового произведения, — писал он спустя много лет, — оно дышало такой простотой, такой неподдельной правдой изображения, что самая суровая, нетерпимая критика принуждена была сложить перед ним свое оружие»⁶⁶. Москва почти не знала комедии, и Писарев принялся за дело. Инициатива этой постановки принадлежала ему, но добиться разрешения было не в его силах. Островский выслал доверенность своему брату Михаилу Николаевичу, и тот в Петербурге это разрешение получил. Через несколько месяцев, добываясь постановки «Василисы Мелентьевой», Писарев в письме к Островскому (21 июня 1881 г.) сослался на этот случай и попросил его вновь прибегнуть к помощи брата. 30 апреля 1881 г. состоялась премьера пьесы «Свои люди — сочтемся!», впервые поставленной в первом авторском варианте. На этот спектакль «собралась вся интеллигентная Москва в лице своих лучших представителей: литераторов, ученых, художников»⁶⁷.

Большова играл Писарев. Эта роль несла часть общей для его ролей темы, которая на языке Островского называлась «нравственно-обличительным направлением».

С этой пьесы началась когда-то в маленьком любительском кружке сценическая жизнь Писарева.

Тогда, играя Тишку, он рассматривал его как продолжение Подхалюзина, сейчас — проводил новую параллель: Подхалюзин — Большов. Многие восприняли Большова как жертву, Писарев — обвинял его. В этом мире нет плохих и хороших — все едино: Тишка неизбежно превратится в Подхалюзина, а Подхалюзин поступит с Большовым так же, как тот, разыграв банкротство, поступил со своими кредиторами. Таков мир, где «человек (подобие божие на земле) пожирает себе подобного»⁶⁸.

В его Большове главным было «величавое самообожание». Он не ходил — с достоинством нес себя, не говорил — изрекал истины, он упивался властью. Медленно, спокойно, безжалостно обнажал Писарев сущность своего героя, как всегда добываясь этого очень дорогими средствами. Интонация и мимика — этого было достаточно, чтоб создать законченный образ. По словам Аверкиева, видевшего Писарева в роли Большова и в Пушкинском, и в Александринском театрах, он никогда в этой роли не повышал голоса, только иногда звук его становился полнее. «Он не крикнет на дочь, а только упрет на слове, да разве бровью поведет»⁶⁹.

Сохранилась фотография последнего акта: придя в дом к дочери, опустился Большов на стул у покрытого бархатной скатертью столика. Сидит твердо, как хозяин, а не проситель. Левая рука уверенно лежит на скатерти, правая, сжатая в крепкий кулак, судорожно прижата к груди. Как будто размахнулся, хотел грохнуть по столу, да во время спохватил-

ся, понял, что все бесполезно. Рядом, почесывая в затылке, стоит Подхлюзин—Бурлак, не хочет дать денег и не решается сразу отказать.

Москва с нетерпением ждала этого спектакля. Билетов нельзя было достать, несмотря на то что продавались они по удвоенным ценам. Много волнений было в самом театре. Спектакль ставил Островский, он читал свою пьесу актерам, и это являлось лучшим комментарием к ролям; он не пропускал ни одной репетиции, артисты старались изо всех сил.

Наступил день премьеры. С первой же минуты стало ясно — спектакль идет хорошо. Сцена и зал слились в одно целое. Вызовы автора начались после I действия, но только после IV он согласился выйти на сцену. Вот что рассказывает об этом Писарев:

«Мгновенно вся публика, как один человек, поднялась со своих мест. Гром оглушительных аплодисментов и неистовых «браво» огласил зал. В один момент вся сцена была засыпана цветами. Большой золотой венок появился над рампой, стоном застонал театр. И перед этой, ревущей от восторга толпой мужчин и женщин, стариков и юношей, посреди аплодирующих актеров, как-то особенно выделялась плотная фигура человека, виновника торжества — с несколько наклоненной, как бы поникшей головой, с нервной улыбкой на бледном, взволнованном лице — этого необыкновенного человека — по таланту — гиганта, по сердцу — ребенка. Вызовам и овациям, думалось, не будет конца. Публика ликовала. Она справляла поистине большой и знаменательный праздник. Никогда, ни прежде, ни после, мне не случалось видеть Островского в таком оживленном настроении, в каком он был в этот вечер, помолодев на целый десяток лет. Да и могло ли быть иначе? Его заветная мечта осуществилась»⁷⁰.

В этом громадном успехе Островского, в осуществлении его заветной мечты была большая заслуга Писарева⁷¹.

Роль Писарева в истории Пушкинского театра очень велика. Он способствовал созданию и организации этого театра и, по словам А. А. Бренко, был ее правой рукой. Он был одним из руководителей театра и вместе с Бренко и Андреевым-Бурлаком решал все художественные вопросы.

Перечисляя лучшие роли Писарева в Пушкинском театре, Бренко называла, кроме уже упомянутых, роли Грозного, Курослепова, Залешина, Кисельникова.

Но Пушкинский театр с трудом продержался два года и, как следует из писем Писарева, почти с самого начала испытывал тяжелейшие материальные затруднения. Актерам платилось большое жалование, много тратилось на постановки, значительная часть сбора регулярно шла на помощь политическим заключенным и ссыльным.

«Ни корысть, ни расчет мною не двигали,— писала Бренко,— было чистое, единое, идейное театральное дело, где образованные люди свободно отдыхали от мертвячины общественной»⁷².

Еще 24 мая 1881 г. в письме к Островскому, прося разрешения на постановку «Василисы Мелентьевой», Писарев объяснял: «На «Мелентьеву» мы возлагаем большие надежды. Она должна сильно поднять сборы и поправить наши не весьма блестящие в настоящее время дела»⁷³.

Вскоре он сообщил Стрепетовой, что осталась единственная надежда — на поездку театра в Петербург, и, если она сорвется, «Бренко лопнет окончательно и пойдет с сумой»⁷⁴, а еще через месяц написал Островскому, что не смог приехать к нему в Щельково, так как до 1 августа вся труппа сидела на месте и ждала этой так и не состоявшейся поездки⁷⁵.

Через год после закрытия Пушкинского театра его традиции продолжило созданное Писаревым и Андреевым-Бурлаком Первое товарищество русских драматических актеров, объездившее за весну и лето 1883 г. почти все крупные города Поволжья.

Основу репертуара Товарищества составляли пьесы Островского («Лес», «Не в свои сани не садись», «Свои люди — сочтемся!», написанная в соавторстве с Соловьевым «Светит, да не греет»), огромный успех которых доказал, что отрицательное отношение публики к серьезному репертуару вызывалось ранее не самими пьесами, а плохим их исполнением. Спектакли шли с аншлагом. Газеты с удивлением писали о том, что, несмотря на прекрасную погоду, задолго до каждого спектакля переполнены душевные зимние театры⁷⁶.

Писарева приветствовали в первую очередь как актера Островского, поднявшегося «на недостижимую высоту в исполнении ролей Несчастливцева, Краснова, Большова»⁷⁷.

Одной из лучших ролей, сыгранных Писаревым в этот период, была роль Залешина в пьесе «Светит, да не греет». Написанная осенью 1880 г., эта пьеса была сразу поставлена в Малом театре, а через несколько дней — в Александринском. «В Москве премьера прошла плохо» (XII, 194), в Петербурге — с успехом. Но в центре спектакля по праву оказались М. Г. Савина (Оля) и В. Н. Давыдов (Дерюгин), а роль Залешина, исполненная А. А. Нильским, внимания к себе не привлекла. Публике, как и героине пьесы Реневой, было мало дела до опустившегося, растолстевшего, полушьяного помещика, живущего в своей Тиновке и все глубже погружающегося в теплую тину привычного домашнего болота. Жена Авдотья Васильевна знает только варенья и соленья, баню в субботу и блины после бани, а сам он — «вялый человек», как назвал его Островский, — много спит, ест сверх меры, пьет до одури! Таким был Залешин Нильского. Эту на поверхности лежащую сторону роли взял за основу и В. А. Макшеев, сыгравший Залешина в Малом театре и сделавший из него «пьяного шута горохового»⁷⁸. Писарев увидел в судьбе Залешина трагедию, и его исполнение этой роли в 1883 г. было ее принципиально новым решением. Взяв своего героя под защиту, он убедительно показал и объективные причины, обусловившие его состояние, и особенности его характера, не позволившие противостоять им, и таким образом полностью реабилитировал Залешина. Если б Ренева была не властной и честолюбивой женщиной, которую, по ее собственным словам, постоянно «душат зависть и злоба», и он мог бы быть другим. Но судьба столкнула его с этой женщиной, намертво привязала к ней вместе пережитыми минутами радости, и, когда она уехала навсегда, он «женился как-то в минуту жизни трудную, под веселую руку», опустил, запил.

Внезапный приезд Реневой осветил привычное болото и сделал жизнь в нем невыносимой. Сцена первой встречи Залешина с Реневой считалась в исполнении Писарева одной из лучших. Болтает без умолку Авдотья Васильевна, посмеивается Ренева, Залешин стоит в стороне. Он здесь же, но в нем отчуждение; на себя самого, свою жизнь, жену он смотрит чужим, безжалостным взглядом, испытывая одновременно и неловкость, и желание как-то прикрыть, оправдать все это.

Дождавшись ухода жены, негромко объясняет: «...незатейливый человек моя супруга, извините».

«—Вы счастливы?» — безжалостно спрашивает Ренева.

Залешин отвечает не сразу. В считанные секунды между вопросом и ответом проходила одна из знаменитых писаревских немых сцен, в которые, как говорили, вмещалась целая жизнь. Сразу после вопроса он делал такое движение, как будто хотел подняться со стула, но, едва встав, махнув рукой, садился опять. В следующие секунды он был неподвижен, но чувствовалось, что именно сейчас он с ужасом оглядывается на свое болото.

«—Ну, об этом помолчим, — отвечал он наконец, — живем себе изо дня в день, погружаемся в болото постепенно, без борьбы». Не Реневой — себе

объяснял он свое положение, и, хоть слова он произносил спокойно, глаза были, как у животного, по горло завязшего в трясине.

И после этой встречи, и уже непроходящего острого ощущения тоски его уходы на охоту, чтоб просто побродить одному, и молчание дома, и запой становились понятными.

Позже — вспышка, из-за контраста со всем его обликом, заранее обреченная. Возвращается любовь, и человека, который «и жив и мертв», жжет нестерпимое желание «быть подле нее, видеть эту женщину». «Да, <...> вот ответный уже и схороненный, а помани она меня хоть взглядом, я бы за ней на край света ушел».

До этого времени он еще держался, но эта вновь нахлынувшая любовь сломила его окончательно, и Писарев в этой сцене давал и взлет, и резкое падение Залешина. Но и пьяный, несчастный, он остается человеком, находит в себе силы утешать бедную Олю: «Коли, значит, слабый человек станет поднимать другого, слабого, так берется у него невесть откуда сила». Писарев проводил эту сцену поразительно тепло и задушевно, и, наряду с первой, она была лучшей в его исполнении.

Не пьяное резонерство, не смешные стороны опустившегося помещика показал Писарев в этой роли, а трагедию несчастного, все понимающего, но слишком слабого, чтоб что-либо изменить в своей жизни, человека. В его игре, по мнению критика, было много «теплоты душевной», превратившей образ Залешина в «живое лицо, полное значительного интереса и возбуждающее глубокое сочувствие»⁷⁹.

В начале августа Товарищество вернулось в Москву, следующую зиму Писарев проработал в театре «Скоморох» М. В. Лентовского, затем, получив приглашение от дирекции императорских театров, переехал в Петербург и с 1 января 1885 г. начал играть в Александринском театре.

На приглашении Писарева в Александринский театр настаивал Островский. Еще задолго до него Писемский говорил о необходимости пригласить артиста в Малый театр. Результатов это ходатайство не имело. Прося принять Писарева в Малый театр, Островский 17 апреля 1884 г. писал Н. С. Петрову: «Он необходим для Московского театра на серьезные роли в русских пьесах» (XVI, 111). Выступая на одном из заседаний Комиссии по преобразованию театров, Островский «весьма горячо рекомендовал Писарева вниманию членов от дирекции. Такое авторитетное ходатайство, поддержанное теми членами комиссии, которые были знакомы с дарованием артиста, дирекцией уважено не было»⁸⁰.

В течение многих лет московские и петербургские газеты сообщали о предполагаемом приглашении Писарева в один из императорских театров, но состоялось оно только в 1884 г.

В 80-е годы, вошедшие в историю как время жесточайшей политической реакции, Александринский театр переживал трудное время репертуарного кризиса. С легкой руки аристократически надменного И. А. Всеволожского начались гонения на презируемого им Островского. На сцене императорского театра шли бездарные, пустые, бессмысленные пьесы. Начавшись с репертуара, процесс разложения охватил все области театральной жизни: в театре не было ни настоящей режиссуры, ни серьезных репетиций, ни сколько-нибудь творческой атмосферы.

Писарев дебютировал на сцене Александринского театра ролью Несчастливцева. В Петербурге его хорошо знали по выступлениям в клубе художников, и его дебюты были восторженно встречены и публикой, и прессой. «Писарева вызывали в этот вечер более 30 раз», — писал рецензент «Театрального мирка»⁸¹. «34 раза, — уточняла другая газета, —

успех был абсолютный. Сбор театра — полный. Искренне радуемся успеху талантливого артиста»⁸².

Но радости на этом кончились. Началась долгая, трудная служба.

В 1880 г., за четыре года до поступления Писарева в Александринский театр, А. Н. Плещеев писал: «Мы слышали, что дирекция императорских театров собирается пригласить Писарева. Если этот слух справедлив, то нам остается только порадоваться, тем более, что приглашать такого артиста дирекция может только имея в виду поднять и освежить репертуар серьезными пьесами (...) ибо в разных «Лакомых кусочках», «Роковых шагах» и т. д. Писареву делать решительно нечего»⁸³.

А играть приходилось именно в таких пьесах и в них действительно было нечего делать, тем более, что во многих из них Писарев играл маленькие по тексту и незначительные по содержанию роли.

Сама драматургия лишала эти образы глубины, психологической определенности, смысла. В одинаковой степени их нельзя было оправдать силой чувства или объяснить логикой разума.

И Александринская сцена за несколько лет уничтожила бы Писарева-актера, если бы помимо этих пьес ему периодически не доводилось играть другие, прежде всего — исторические роли.

Писарев гримировался сам. Лицо становилось для него книгой, в которой читалась трудная история жизни. Он много бывал в музеях, собирал иконографические материалы дома. Однажды Писарев обратился к режиссеру Н. А. Попову с просьбой показать ему коллекцию снимков с картин, изображающих Грозного («которого он любил играть», — комментировал Попов). Вскоре Попов сообщил, что приедет к Писареву сам и привезет все, что у него есть. «Вы устраиваете для меня большой праздник», — писал ему Писарев. Это было, когда образ Грозного был уже создан и сыгран сотни раз⁸⁴.

Писарев играет царя Ивана в различных пьесах: в «Василисе Мелентьевой», в «Смерти Иоанна Грозного» Толстого, в «Опричнике» Лажечникова, в «Грозном царе Иване Васильевиче» Чаева, в «Псковитянке» Мей⁸⁵.

Роллю, принесшей Писареву наибольший успех, было исполнение им роли Ивана Грозного в «Василисе Мелентьевой».

Е. М. Грановская вспоминает, что вместо большого, могучего Писарева на сцену выходил сухой, сторбленный, старый человек. О внешнем рисунке образа можно судить и по сохранившейся фотографии.

Сидит в невысоком дубовом кресле старик. Сидит немного боком — глубоко и одновременно в таком положении, что можно очень быстро подняться. Большой чуб нависает над глазами. Брови насулены. Взгляд пронзительный, резкий. Раздвоенная бородка подчеркивает линию сжатых губ. Правая рука впиалась в подлокотник. Впечатление значительности, благообразия и вместе с тем почти звериной хищности.

Внешний вид Писарева в этой роли критики сравнивали с портретами Ивана Грозного Репина и Антокольского.

Чудесный грим Писарева в роли Грозного отмечал и журнал «Новь»⁸⁶.

Писарев акцентировал в Грозном его жестокую властность, требовательность, силу, но иногда, в отдельные моменты роли Грозный-царь отступал на второй план и на сцене оставался человек, один на один со своей тоской и страстью, с тревожными сомнениями и поздним раскаянием. Но рядом с раскаянием живет надежда. И, любясь спящей Василисой, царь Иван мечтает о том, что ее любовь изменит, смягчит его, «пробудит в сердце оскотелом давно забытое, бывшее». С глубоким чувством произносит он это и вглядывается в ее лицо. Василиса что-то бормочет со сна, с нежностью склоняется над ней царь и вдруг отшатывается, услышав, как зовет во сне Василиса своего возлюбленного, как клянет



М. И. ПИСАРЕВ

Фотография, начало 1900-х гг.

Центральный театральный музей, Москва

ненавистного ей старика-царя. И в ту же секунду он преобразается. Уже не тоскующий человек, а грозный царь, обнаруживший измену, стоит на сцене. Рванув Василису за руку, он одним движением поднимает ее, зовет слуг, приказывает убить ее.

«Едва ли есть у нас актер, который более верно и художественно создавал бы величавый образ знаменитого государя», — писал критик «Новостей»⁸⁷.

«Мы вряд ли ошибемся, если скажем, что в роли Ивана Грозного Писарев не имел да и не имеет соперников. Даже между такими колоссами нашей сцены, каковые Шумский, Самарин, Самойлов и Павел Васильев, Писареву по праву принадлежит первое место в этой роли», — писал его биограф М. В. Карнеев⁸⁸.

Одной из лучших его ролей в репертуаре Островского этих лет была и роль Тита Титыча Брускова в комедии «В чужом пиру похмеле».

Эта пьеса, принадлежащая к числу ранних комедий Островского, не раз ставилась, но образ Брускова удавался немногим.

Первым, кто «оживил» Тита Титыча, был Пров Садовский, взявший эту пьесу 9 января 1856 г. для своего бенефиса. Его Брусков был огромен, тяжел, монументален. Он подавлял не только силой, но и массой. Почти одновременно с этим Брусковым через девять дней после него на сцене Александринского театра появился другой. Брусков А. Е. Мартынова был менее колоритен, но более типичен. Это был обобщенный образ «разбогатевшего дикаря», как называл его И. И. Панаев, говоривший, что во всей фигуре этого Брускова читалась уверенность, «что с деньгами все можно, что деньги все, что перед деньгами все валяются в пыли...». В черепаховых очках, с редкой бородкой, в белом галстуке и белом жилете, он был страшен не физической силой, а властью денег и уверенностью в их всемогуществе. Брусков Писарева был близок к образу, созданному Садовским. Был также тяжеловесен, мрачен, откровенно груб и властен. Даже второй акт — лучший у Писарева — он играл почти так же, как Садовский. Крутой, страшный в гневе самодур неожиданно сталкивается с человеком, который его не боится, с бескорыстием, презирающим деньги, с нравственной силой, противопоставившей себя непререкаемой власти богатства. Нищий учитель бросает ему деньги и разрывает расписку, за которую мог бы получить тысячи. Брусков ошеломлен. Поведение учителя выше его понимания, оно ломает, опрокидывает извечные представления. Писарев — Брусков медленно вставал со стула, стоял набычившись, сляясь понять и не понимая, что же это происходит в мире, задумчиво, как-то боком подходил к учителю, брал в руки разорванную расписку, рвал ее еще раз, потом еще — на мелкие клочки и останавливался пораженный. Что-то медленно поворачивалось, менялось в нем, но процесс этот шел туго и трудно. «Здесь есть все, — писал Добролюбов о Брускове, — и грубость, и отсутствие честности, и трусость, и порывы великодушия, — и все это покрыто такой тупоумной глупостью»⁸⁹.

Процесс внутренней трансформации Брускова был дан Писаревым так убедительно, что его капитуляция перед Ивановым была предрешена этой сценой.

Посылая сына и жену кланяться бедному учителю и просить в жены Андрею его дочь, он признавал себя побежденным. Нравственное превосходство Иванова было очевидно. Самодурство выносило приговор себе.

Одной из несомненных удач Писарева и ролью, впервые сыгранной им на Александринской сцене, была роль Кнурова в «Бесприданнице». В. Л. Юренева считает этот спектакль одним из лучших в театре и по общему звучанию, и по составу исполнителей, из числа которых она особенно выделяет двоих: Писарева — Кнурова и Абаринovu — Огудалову.

Писарев — Кнуров был холемым, барственным, спокойным. Он был увереннее и циничнее всех, кто добивался Ларисы, хорошо знал, что капиталы гарантируют его от случайностей и неожиданных соперников, и вел борьбу, не расходуя на нее душевных сил, не выпуская из рук газеты и дорогой сигары.

«Незабываем Писарев в первой сцене за столиком летнего ресторана, — вспоминала Юренева, — степенный, в дорогом, несколько старомодном платье на английский манер. Толстая сигара в белых пальцах, украшенных солидным перстнем, дорогая трость с набалдашником из слоновой кости, выдержанный, важный, скрипучий и до одури противный»⁹⁰.

Прославился в это время Писарев исполнением еще одной, совсем особой роли. Это была роль Мороза в «Снегурочке».

Поставленная на святках, в бенефис Варламова, «Снегурочка» поражала небрежностью постановки.

Декорации, костюмы, грим — все было сделано наспех и все плохо. Один из рецензентов образно передал свое впечатление о спектакле. В прологе входит Мичурина, одетая барышней из «Девичьего переполоха», и рекомендует Весной-Красной. За ней входит Писарев в гриме содержателя постоянного двора из «Бойкого места» и рекомендует Морозом. Затем появляется Комиссаржевская — «все, что хотите, но только не Снегурочка», и т. д.⁹¹

И тем не менее в этой роли Писарев пользовался успехом.

По свидетельству современницы Писарева, актрисы Е. Я. Гардель, Писарев в этой роли создавал прежде всего ощущение сказки. Далеко за сценой — лесом — звучал его приятный басовитый голос, а затем он появлялся сам — огромный, пушистый, с длинной белоснежной бородой. И в разговоре со Снегурочкой звучало так много тепла, нежности и заботы, что сам образ зимы теплел и оживлялся в восприятии зрителей.

Из других ролей Островского Писарев сыграл в этот период Толстого-гроздова, Прибыткова, Бессудного, Досужева, Лыньева, Русакова, Шириева, Шалыгина, Дикого, вернулся к наиболее любимым им ролям Краснова и Несчастливцева. Но кажущееся обилие пьес Островского в данном случае обманчиво. Как капли пропадали они в море пьес Крылова и подобных ему драматургов, случайно сыгранные в чьем-либо бенефисе, растворялись в потоке тягостной повседневной работы. И за право сыграть каждую из них Писарев платил здоровьем, покоем, благополучием.

Тяжелое положение Писарева в Александринском театре — факт непреложный. О нем говорит пресса, свидетельствуют очевидцы, пишет сам Писарев.

Уже в начале 1886 г. журнал «Дело» отмечает странное отношение к «такому талантливейшему артисту, как г. Писарев, которому почему-то все не удастся получить возможность почаще являться перед публикой»⁹².

В том же году появляется статья Аверкиева, где он пишет, что «г. Писарев при первых же шагах на сцене встретил препятствия». Недоумевая по поводу слишком редких выступлений Писарева, Аверкиев спрашивает: «Если актер не нужен, то зачем было его приглашать?»⁹³

Писареву не только отказывали в новых ролях, но не давали и тех, в которых он пользовался ранее большим успехом.

«Позволь вывести тебя из заблуждения, — писал Писарев В. П. Острогорскому в 1894 г., — в «Бедности не порок» я не участвую, ибо высшее начальство в день 40-летия пьесы не нашло удобным выпустить меня в роли Любима Торцова (одной из лучших в моем репертуаре) — и поручило эту роль Давыдову, который никогда ее не играл, но у которого не хватило гражданского мужества отказаться от нее в пользу товарища.

Не скрою от тебя, что факт этот для меня весьма печален. Если не только покойный Островский (может быть, человек по отношению ко мне пристрастный), но даже М. Е. Салтыков (способный прежде всего отмечать недостатки и далеко не щедрый на похвалы) признал меня в этой роли более чем хорошим исполнителем, — то, полагаю, претензия моя на Любима имеет совсем не шаткие основания.

Но... начальство рассудило иначе, а товарищи согласились с ним...

Не правда ли: как весело служить при таких условиях?»⁹⁴

Разумеется, В. Н. Давыдов был современнее Писарева в этой роли. Но и обиду Писарева можно понять.

В 1892 г. Писареву неожиданно сбавляют жалованье на целую треть, через несколько лет — вторично. И в эти годы он никогда не уходил со сцены «без одобрения и вызовов», и дирекция, как следует из ее офици-

альных документов, цену ему знала. И все-таки нет сомнения в том, что Писарев в Александринском театре был на положении не любимого дирекцией и угнетаемого актера.

Но если дирекция не сомневалась в его капитуляции, сам он думал иначе. Сбиваемый потоками пустых и откровенно пошлых пьес Виктора Крылова, он упрямо шел против течения, поднимая высоко знамя Островского.

Через два с лишним месяца после своего дебюта Писарев обращается к Островскому с просьбой разрешить постановку «Воеводы»:

«Я вполне убежден, что вы не посмотрите на мое письмо как на ходатайство перед вами в пользу дирекции, причинившей вам за последнее время так много неприятностей,— порукою в противном служат и мое искреннее уважение и моя глубокая любовь к вам.

Если же я позволяю себе беспокоить вас этим письмом, то из единственного желания знать: придется ли мне на казенной сцене хотя изредка, хотя урывками делать настоящее дело, а не ломаться и не гаерствовать в угоду гг. Александровым, Худяковым и прочей челяди литературно-театрального мира? Я забочусь только об этом»⁹⁵.

Вот с этого и начались все его беды.

Когда Стрепетовой сбавили жалованье и Потехин попросил Писарева сообщить ей это, Писарев возмутился и отозвался о дирекции довольно резко. Режиссер А. П. Шталь объяснил ему положение: Всеволожский — противник Островского и не любит Стрепетову именно за пристрастие к его пьесам. По-дружески Шталь предостерег и Писарева: чтоб не навлекать на себя немилости, лучше «погодить с Островским». Писарев ответил отповедью и сказал, что скорее откажется навсегда от императорской сцены, чем предаст человека — «честь и гордость русской нации, которому обязан всем». И за Стрепетову, как за себя, поручился в этом отношении Писарев⁹⁶.

Годами не прекращался неравный бой. Правдами и неправдами, в свои и чужие бенефисы, за девятнадцать лет пребывания на Александринской сцене Писарев сыграл семнадцать ролей Островского.

И независимо от того, кто и как ставил пьесу, Писарев играл в строгом соответствии со сценическими принципами Островского.

Эти принципы он проводил и в своей педагогической работе в школе литературно-театрального общества и на высших драматических курсах при императорском театральном училище.

Писарев был сторонником школы Островского, т. е. той школы, которая ставила на первое место актера, а у актера считала основным — его владение словом. Главным для артиста, по мнению Островского, был секрет «правильного и выразительного драматического чтения» (XII, 253). Он считал это спецификой русского искусства: «Мы больше вслушиваемся, чем всматриваемся в жизнь» (XII, 170) — и возмущался актерами, которые «не умели думать словами» (X, 420).

«Писарев особенно восторгался умением Островского при чтении передавать оттенки характеров героев своих драм и комедий»⁹⁷, и сам стремился развить у себя эту черту. Речь Писарева — отдельная часть его творчества — несла две главные цели: общественное содержание и выразительность. Слово становилось ёмким, границы его раздвигались, разнообразие интонаций придавало ему различные оттенки, позволяло варьировать его звучание. «Тот, кто в ту пору слышал голос Писарева на сцене, никогда его не забудет,— писала Глама-Мещерская,— такая в нем чувствовалась красота силы и мощи, так способен он был выражать тончайшие переходы и нюансы»⁹⁸.

Как известно, на этих же позициях стояли и многочисленные представители семьи Садовских. «Главнейшим орудием воздействия на ауди-

торию для них <...> служит звучащее слово, а не создание внешнего образа», — писал В. А. Филиппов⁹⁹.

Образы, созданные Писаревым в произведениях Островского, поразительно многообразны: цари и нищие, корыстолюбцы и Дон-Кихоты, люди, одержимые страстью, и рыцари расчета, дремучие бородачи и элегантные мерзавцы.

«Внутренним складом своим и внешней фигурой Писарев был создан для героев Островского, — писал Кугель. — Он был цельный на сцене, словно выточенный из куска гранита, без всяких «сборок», как и сам Островский. Как живые стояли перед глазами его Бессудные, Дикие, Каркуновы, Несчастливцевы»¹⁰⁰.

Полностью разделяя взгляды Островского на театральное искусство, Писарев требовал от театра того же, что и он, — правдивости, «вживания в роль», четкости рисунка, экономии художественных средств, предельной простоты.

«В 1909 г., — писал Писарев в примечании к «Грозе», — русские театры, конечно, будут праздновать пятидесятилетний юбилей этой дивной драмы. С великим страхом думаю я об удаче, достойной предполагаемого торжества, наблюдая, как с каждым годом наши актеры, за очень малым исключением, все дальше и дальше уходят от понимания характеров в пьесах Островского и их правдивого олицетворения»¹⁰¹.

Пьесы Островского, поставленные Писаревым, — «Гроза» и «Василиса Мелентьева» — отличались точным соотношением всех частей, стройностью и строгостью исполнения. «Не раз мне самому, как режиссеру, приходилось ставить «Грозу» во многих театрах, — писал Е. П. Карпов о поставленном Писаревым спектакле, — но никогда эта пьеса не производила на меня такого глубокого потрясающего впечатления, какое я испытывал, смотря ее на сцене Орловского театра»¹⁰².

П. П. Гайдебуров рассказывал: «Однажды к Писареву обратились как к знатоку Островского с просьбой помочь оформить постановку первого действия «Грозы». Он ответил: «Сундучок можно поставить, ковриком покрыть... Стул какой-нибудь, чтобы актерам сидеть можно было»¹⁰³. И все. Этой любви к простоте Писарев не утратил и после пребывания в театре Лентовского — театре, отличавшемся необычайной фееричностью постановок.

С наследием Островского тесно связана и редакторская деятельность Писарева.

Главным, как сам он говорил, его «заветным трудом» было редактирование первого научного Собрания сочинений Островского. Этот труд поглотил его последние творческие силы. Писарев собрал все произведения Островского, проверил по подлинникам, снабдил комментариями, дал в примечаниях варианты.

«Эта работа меня увлекает, — говорил Писарев, — и ее хватит надолго, так как приходится каждый день открывать все новые и новые источники. Я задался целью познакомить публику с историей некоторых пьес Островского, прошедших сквозь строй тогдашней цензуры и немало в свое время от нее потерпевших»¹⁰⁴.

Писарев работал с утра до ночи, не считаясь с собой, со все нарастающей сердечной недостаточностью. Редактору сочинений И. Ф. Горбунова — Шереметеву он писал, что не может ни часа вырвать для другой работы¹⁰⁵. Больше всего он боялся, что не дотянет, что неожиданно умрет, не успев довести дело до конца.

«Здоровье мое так плохо, что я каждую минуту трепетал: вот-вот смерть вырвет у меня этот мой заветный труд из рук, и я его не кончу, — писал Писарев А. М. Кондратьеву. — Но, слава богу, главная опасность миновала. Весь материал собран, проверен и сдан, даже первые две кор-

ректур уже просмотрены; теперь осталась механическая типографская работа, которая может быть исполнена и без меня...»¹⁰⁶

Так и жил этот последний год — весь в работе и для работы. Понимает, что «одной ногой уже переступил заветный порог» (из другого письма к Кондратьеву), и искренне радуется: «Слава богу... опасность миновала». Опасность для издания, о себе думать нечего. А пока — приветы старому другу Мише Садовскому и милому Косте Рыбакову и вопросы о том, кто играл в первых постановках Островского и о том, что думает Кондратьев, «близко стоящий и стоявший к постановке репертуара покойного А. Н.», о примечаниях и приложениях к Собранию сочинений Островского. И горькое сожаление, но опять не о себе: «Боже мой, боже мой! Как подумаешь: мы уже последние из видевших и помнящих московских «орлов» некогда знаменитой, гениальной труппы. Помрем — некому будет и напомнить об этих колоссах»¹⁰⁷.

Дочери С. Васильева Н. С. Васильевой-Танеевой Писарев писал, что глубоко любил ее отца, «гениальнейшего актера», и что готовя к изданию Собрание сочинений Островского, хочет поместить портреты «его главных и любимых сподвижников по сцене» и в восьмом томе — портрет С. Васильева: «Я сочту для себя преступлением, если портрет не попадет в это издание»¹⁰⁸.

Выпуская X том, завершающий Полное собрание сочинений Островского, Писарев писал о том, как тщательно выверял он все вошедшие в издание материалы.

Отвечая рецензентам, интересующимся достоверностью вошедших в издание Островского текстов, Писарев сообщал: у меня «имелся лично мне принадлежащий материал, собранный в течение многих лет, благодаря любезности самого покойного автора, хорошо знакомого с моей коллекцией и всегда охотно предоставляющего мне возможность проверки текста его произведений в их вполне уже законченном виде, по рукописям или корректурным листкам последних авторских корректур. А потому здесь все выверено тщательно, с самой безупречной точностью, и никаких посторонних (вопреки выраженному опасению в одной из рецензий) произвольных изменений, вставок или сокращений, не только сознательных, но даже случайных или по недоразумению, вкрасься не могло. Неприкосновенность авторских прав и интересов, с этой стороны, была мною всегда свято оберегаема»¹⁰⁹.

Работа Писарева была по достоинству оценена. Н. К. Пиксанов говорил, обращаясь к тем, кто намерен изучать Островского, что «лучшим изданием является издание под редакцией Писарева, к которому обязательно обращаться при научной разработке тем», что «близкий друг Островского М. И. Писарев отнесся к работе любовно, можно сказать, с благоговением и внес в свое издание много свежего» и что это издание «составило важный этап в изучении печатных текстов Островского» и в течение долгих лет «с честью служило познанию драматурга и не было заменено другим»¹¹⁰.

Такую же позицию в оценке издания занимали и другие специалисты. Писарев закончил работу над этим изданием в год своей смерти, и, таким образом, Островским не только началась, но и завершилась его творческая жизнь.

Писарев любил Россию. Он задыхался за границей и томился на красивейших курортах Германии, всегда рвался домой. За годы гастролей и работы в провинциальных театрах он изъездил чуть не половину страны. Он видел все плохое, что было на его земле, но тем сильнее любил ее, тем больше верил в народ и хотел для него перемен.

Островский был для Писарева неотъемлемой частью России, олицетворением всего лучшего, что было в ней. «Честь и гордость русской

нации»¹¹¹, — называл он Островского, сказав позже, что имя его, «присоединяясь впоследствии к именам Гоголя и Грибоедова, образовало вместе с ними великий литературный триумvirат, которым, по справедливости, может гордиться русская драматургия»¹¹².

После смерти Островского Писарев делал все, чтоб его имя не было забыто, чтоб не сходили со сцены его пьесы и не исчезали заметки и письма.

Одновременно он старался спасти все, что осталось от Островского, сохранить каждое его слово. Его переписка с вдовой писателя Н. Я. Соловьева — это и отчет о длительных упорных хлопотах, и горькое сожаление по поводу того, что Островского мало ценят. «Письма Соловьева к Островскому получить нельзя, — сообщает он В. О. Соловьевой, — все бумаги, письма и пр. были взяты братом его, бывшим министром Михаилом Николаевичем, и находятся у него. Это большой материал, его разбирают и готовят к печати».

Через полгода он возвращается к этой теме. «Михаил Николаевич человек скупой и с головы до ног русский чиновник. От него толку не добьетесь, потеряете лишь время и деньги».

Но проходит еще год, архив Островского не опубликован и Писарев рассказывает, что «все, разобранное П. О. Морозовым, сдано М. Н. Островскому и находится у него за десятью печатями и материалы эти будут открыты и увидят свет только после его смерти. Таково его решение».

Письма Островского к Соловьеву хранились у В. О. Соловьевой и Писарев старался опубликовать их в одном из журналов. «Разберу их самым добросовестным образом, — писал он Соловьевой, — без сомнения, постараюсь устроить туда, где дадут хорошую цену». Сначала он предлагал отдать их в наиболее близкий ему журнал, в «Русскую мысль», затем вел переговоры с Суворовым, потом ездил по различным журналам и под расписку оставлял письма, но ни один журнал эти письма не брал или за них давали цену «настолько мизерную, что совестно даже говорить». И в этом, и в несколькими месяцами ранее написанном письме Писарев объяснял отсутствие интереса к этим сугубо деловым письмам тем, что в них нет ничего, что касалось бы творчества или личностей Островского и Соловьева, и все-таки не мог смириться с тем, что пропадает хоть что-нибудь, написанное Островским. «Конечно, пройдет года, — писал он Соловьевой, — и каждая строка Островского будет цениться на вес золота, как теперь ценят все, написанное Пушкиным и Гоголем. Но ждать-то этого придется очень долго; дождутся, может быть, ваши внуки, а дети навряд ли».

Осенью 1900 г., вернувшись после летних гастролей, Писарев возобновил хлопоты. Опять ездит по журналам, вновь сообщает Соловьевой, что за письма дают гроши, и вновь утверждает, что со временем «каждая строка Островского, как бы незначительна она ни была, будет цениться на вес золота», и просит: «Не продавайте письма, они свое возьмут сторицею»¹¹³.

В 1901 г. Писарев хлопочет о пьесе «Светит, да не греет» и, даже тяжело больной, прикованный к постели, обещает, поправившись, помочь.

Так до конца он хранил рыцарскую верность Островскому, считал пропаганду его произведений своим главным делом, мечтал о театре Островского: «Нам нужны (и они народятся) театры Островского. Только ставьте его образцово»¹¹⁴.

«Вне Островского я не понимаю русского театра», — говорил Писарев¹¹⁵. Вне театра Островского он не понимал себя, и актером этого замечательного театра Модест Писарев был всю жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ ГЦТМ, ф. 200, № 82182 (письмо М. И. Писарева к Островскому 25 апреля 1885 г.).
- ² А. И. Ревякин. Островский в Щелькове. Кострома, 1957, стр. 79.
- ³ П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы. Л.—М., 1959, стр. 182.
- ⁴ ИРЛИ, ф. 599, № 228 (письмо Писарева к В. П. Острогорскому 20 января 1894 г.).
- ⁵ Н. Долгов. А. Н. Островский. М.—Пг., 1923, стр. 170.
- ⁶ «Ежегодник имп. театров», 1905—1906, прилож. к XVI вып., стр. 188.
- ⁷ «Театральный мирок», 1887, № 16.
- ⁸ ИРЛИ, ф. 231, № 218 (письмо Писарева к Стрепетовой без даты, примерно август 1875 г.).
- ⁹ ГЦТМ, ф. 200, № 82187 (письмо Писарева к Островскому 20 марта 1885 г.).
- ¹⁰ Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., ГИХЛ, 1967, стр. 234.
- ¹¹ Н. Ф. Павлов. «Гроза», драма в пяти действиях А. Н. Островского.—«Наше время», 1860, № 4, стр. 62.
- ¹² «Оберточный листок», 1860, № 19-20.
- ¹³ Р. Антропов. Памяти Писарева.—«Театр и искусство», 1905, № 41, стр. 657.
- ¹⁴ М. В. Карнеев. М. И. Писарев. СПб., 1893, стр. 17.
- ¹⁵ В. Н. Давыдов. Рассказы о прошлом. М.—Л., 1962, стр. 107.
- ¹⁶ «Казанские губернские ведомости», 1874, № 6, 19 января.
- ¹⁷ Там же, 1875, № 6, 17 января.
- ¹⁸ ГЦТМ, ф. 246, № 73257 и 73260 (письма Писарева к М. П. Садовскому, без даты и 11 декабря 1875 г.).
- ¹⁹ ИРЛИ, ф. 231, № 218 (письмо Писарева к Стрепетовой 20 августа 1875? г.).
- ²⁰ В. Н. Давыдов. Указ. соч., стр. 149.
- ²¹ Исполнению Писаревым роли Петра были посвящены статьи в «Московских ведомостях», 1872, № 175, 12 июля; «Казанских губернских ведомостях», 1875, № 19, 7 февраля; «Киевлянин», 1878, № 57, 16 мая; «Русских ведомостях», 1880, № 26, 27 января; и др.
- ²² Д. Аверкиев. Народный театр в Москве.—«Московские ведомости», 1872, № 175, 12 июля.
- ²³ ЦГАЛИ, ф. 1939, оп. 1, ед. хр. 12 (письмо Писарева к А. И. Шуберту 23 января 1878 г.).
- ²⁴ Там же, ф. 342, оп. 2, ед. хр. 286 (письмо Писарева к Ф. Д. Нефедову 25 февраля б.г.).
- ²⁵ «Театральное наследство». М., «Искусство», 1956, стр. 341 (письмо к М. П. Садовскому).
- ²⁶ «Киевлянин», 1878, № 57, 16 мая.
- ²⁷ П. Б. «Боборыкин». Московские театры.—«Русские ведомости», 1880, № 26, 27 января.
- ²⁸ Для реконструкции исполнения Писаревым роли Краснова нами использованы воспоминания современников и статьи в «Казанских губернских ведомостях», 1875, № 19, 7 февраля; «Петербургской газете», 1876, № 221, 10 ноября; «Голосе», 1880, № 16, 15 января; «Русских ведомостях», 1880, № 26, 27 января; «Ежегоднике имп. театров», 1905—1906, прилож. к XVI вып.; и др.
- ²⁹ П. Б. «Боборыкин». Указ. статья.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ А. Я. Глама-Мещерская. Воспоминания. М.—Л., 1937, стр. 310.
- ³² «Ежегодник имп. театров», 1905—1906, прилож. к XVI вып., стр. 188.
- ³³ А. Я. Глама-Мещерская. Указ. соч., стр. 310—311.
- ³⁴ В. М. Михеев. Беглые театральные воспоминания.—«Русский артист», 1907, № 8, стр. 126.
- ³⁵ П. Б. «Боборыкин». Указ. статья.
- ³⁶ ЛГТМ, кп. 3628/13 (письмо Писарева к Стрепетовой 26 января 1881 г.).
- ³⁷ С. Ярон. Воспоминания о театре. Киев, 1898, стр. 184.
- ³⁸ «Харьковские губернские ведомости», 1878, № 312, 29 ноября.
- ³⁹ «Харьков», 1878, № 257, 28 ноября.
- ⁴⁰ «Киевский листок объявлений», 1878, № 101, 23 декабря.
- ⁴¹ П. Б. «Боборыкин». Указ. статья.
- ⁴² «Киевский листок объявлений», 1878, № 37, 13 мая.
- ⁴³ ГЦТМ, ф. 200, № 82129 (письмо без даты).
- ⁴⁴ «Петербургский листок», 1878, № 7 и 20, 10 и 28 января.
- ⁴⁵ А. В. Амфиатов. Склоненные нивы.—Сочинения, т. 21. СПб., 1913, стр. 143.
- ⁴⁶ Ю. Юрьев. Записки, т. I. Л.—М., «Искусство», 1963, стр. 139 и 322.
- ⁴⁷ «Страна», 1880, № 18, 2 марта.
- ⁴⁸ «Ежегодник имп. театров», 1905—1906, прилож. к XVI вып., стр. 189.
- ⁴⁹ Ал. Алтаев. Памятные встречи. М.—Л., «Искусство», 1946, стр. 74.

- ⁵⁰ Статьи о Писареве—Несчастливцеве были в следующих органах: «Петербургская газета», 1878, № 13, 15 января; «Страна», 1880, № 18, 2 марта; «Русские ведомости», 1880, № 79, 28 марта; «Астраханский справочный листок», 1883, № 131, 23 июня; «Сараховский дневник», 1883, № 108, 29 мая; «Астраханский вестник», 1884, № 193, 1 сентября; «Театр и жизнь», 1885, № 22, 8 января; «Театр и искусство», 1905, № 41; и др.
- ⁵¹ А. П. Плещеев. Театр и музыка.— «Молва», 1880, № 62, 2 марта.
- ⁵² А. Р. Кугель. Театральные заметки.— «Театр и искусство», 1905, № 41, стр. 660.
- ⁵³ «Биржевые ведомости», 1887, № 300, 20 октября.
- ⁵⁴ И. С. Тургенев. Гамлет и Дон-Кихот.— Собр. соч., т. 11. М., ГИХЛ, 1956, стр. 171.
- ⁵⁵ ЛГТМ, кп. 3628/29 (письмо Писарева к Стрепетовой 28 мая 1881 г.).
- ⁵⁶ ГЦТМ, ф. 246, № 73257 (письмо 15 мая 1874 г.).
- ⁵⁷ ИРЛИ, 9277/24 (письмо Садовского к Писареву, б.д., очевидно, ноябрь 1875 г.).
- ⁵⁸ ГЦТМ, ф. 246, № 73260 (письмо 11 декабря 1875 г.).
- ⁵⁹ Там же, № 73258 (письмо 27 августа 1874 г.).
- ⁶⁰ Ал. Алтаев. Указ. соч., стр. 73—74.
- ⁶¹ Н. Ходотов. Близкое — далекое. Л.—М., 1962, стр. 101.
- ⁶² Из личной беседы с Е. М. Грановской.
- ⁶³ Л. М. Карачунский. Наши петербургские артисты. СПб., 1896, стр. 12.
- ⁶⁴ ГЦТМ, ф. 200, № 82123 (письмо 2 марта 1880 г.).
- ⁶⁵ С. Максимов. А. Н. Островский.— «Русская [мысль], 1897, № 1, стр. 59—60.
- ⁶⁶ М. И. Писарев. К материалам для биографии А. Н. Островского.— «Ежегодник имп. театров», 1901—1902, прилож. 4, стр. 1.
- ⁶⁷ Там же.
- ⁶⁸ ГЦТМ, ф. 246, № 73260 (письмо Писарева к М. Садовскому 11 декабря 1875 г.).
- ⁶⁹ Д. В. Аверкиев. Театральные арабески.— «Дневник писателя». СПб., 1886, вып. I—XVI, стр. 316.
- ⁷⁰ А. Н. Островский. Полн. собр. соч. Под ред. М. И. Писарева, т. X. СПб., 1905, стр. 38.
- ⁷¹ Об исполнении Писаревым роли Большова: «Русские ведомости», 1881, № 127; «Театральный мирок», 1886, № 19, 6 сентября; «Дневник писателя», 1886, стр. 316; «Ежегодник имп. театров», 1905—1906, прилож. к XVI вып.; и др.
- ⁷² ГЦТМ, ф. 39, № 83062 (автобиография А. А. Бренко).
- ⁷³ Там же, ф. 200, № 82125.
- ⁷⁴ ЛГТМ, кп. 3628/32 (письмо 2 июля 1881 г.).
- ⁷⁵ ГЦТМ, ф. 200, № 82130 (письмо 8 августа 1881 г.).
- ⁷⁶ «Волжский вестник», 1883, № 19, 8 мая.
- ⁷⁷ «Астраханский справочный листок», 1883, № 134, 27 июня.
- ⁷⁸ М. В. Карнеев. М. И. Писарев, стр. 52.
- ⁷⁹ Там же, стр. 53.
- ⁸⁰ Д. В. Аверкиев. Дебюты М. И. Писарева на Александринской сцене.— «Дневник писателя», 1886, стр. 316.
- ⁸¹ «Театральный мирок», 1885, № 2, 12 января.
- ⁸² «Театр и жизнь», 1885, № 22, 8 января.
- ⁸³ «Молва», 1880, № 52, 20 февраля.
- ⁸⁴ ЦГАЛИ, ф. 463, оп. 1, ед. хр. 63 (письмо 31 октября 1895 г.).
- ⁸⁵ О Писареве—Грозном писали: «Голос», 1878, № 32, 1 февраля; «Театр и жизнь», 1885, № 106, 15 апреля; «Биржевые ведомости», 1888, № 38, 7 февраля; «Петербургская газета», 1902, № 26, 26 января; «Ежегодник имп. театров», 1905—1906, прилож. к XVI вып.
- ⁸⁶ «Новь», 1886, № 1, стр. 165—166.
- ⁸⁷ «Новости», 1883, № 39, 9 февраля.
- ⁸⁸ М. В. Карнеев. Указ. соч., стр. 39.
- ⁸⁹ Н. А. Добролюбов. Темное царство.— Собр. соч., т. 5. М., Гослитиздат, 1962, стр. 97.
- ⁹⁰ В. Юренева. Записки актрисы. М.—Л., «Искусство», 1946, стр. 44.
- ⁹¹ «Новости дня», 1901, № 6329, 2 января.
- ⁹² «Дело», 1886, № 1, стр. 68.
- ⁹³ Д. В. Аверкиев. Дебюты Писарева на Александринской сцене, стр. 316.
- ⁹⁴ ИРЛИ, ф. 599, № 225.
- ⁹⁵ ГЦТМ, ф. 200, № 82127 (письмо 20 марта 1885 г.).
- ⁹⁶ Там же.
- ⁹⁷ Странички воспоминаний об Островском.— «Театр и искусство», 1911, № 22, стр. 446.
- ⁹⁸ А. Я. Глама-Мещерская. Указ. соч., стр. 144.
- ⁹⁹ В. А. Филиппов. Семья Садовских. М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 39.
- ¹⁰⁰ А. Р. Кугель. Театральные заметки, стр. 660.

- ¹⁰¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч. Под ред. М. И. Писарева, т. III. СПб., 1905, стр. 463.
- ¹⁰² «Памяти Островского». Пг., 1923, стр. 5.
- ¹⁰³ Из личной беседы с П. П. Гайдебуровым.
- ¹⁰⁴ А г а с ф е р. У М. И. Писарева. — «Петербургский дневник театрала», 1903, № 2, стр. 1.
- ¹⁰⁵ И. Ф. Горбунов. Соч., т. III. СПб., 1907, стр. 289.
- ¹⁰⁶ ГЦТМ, № 165433 (письмо 3 марта 1905 г.).
- ¹⁰⁷ Там же.
- ¹⁰⁸ ЦГАЛИ, ф. 714, оп. 1, ед. хр. 109 (письмо 29 октября б.г., очевидно, 1904 г.).
- ¹⁰⁹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч. Под ред. М. И. Писарева, т. X, стр. 3—4.
- ¹¹⁰ Н. Пиксанов. Островский. Литературно-театральный семинарий. Ивано-во-Вознесенск, 1923, стр. 5.
- ¹¹¹ ГЦТМ, ф. 200, № 82128 (письмо Писарева к Островскому 25 апреля 1885 г.).
- ¹¹² М. И. Писарев. К материалам для биографии А. Н. Островского. — «Ежегодник имп. театров», 1901—1902, прилож. 4, стр. 1.
- ¹¹³ ЦГАЛИ, ф. 463, оп. 1, ед. хр. 96 (письма Писарева 18 марта и 6 сентября 1899 г.; 28 января, 29 апреля и 14 октября 1900 г.).
- ¹¹⁴ А. Н. Плещеев. За кулисами. — «Исторический вестник», 1910, № 9, стр. 839.
- ¹¹⁵ ГЦТМ, ф. 200, № 82188 (письмо Писарева к Островскому 25 апреля 1885 г.).

УРОКИ ОСТРОВСКОГО

Воспоминания Е. П. Велихова

Мне хотелось бы в этих воспоминаниях рассказать о замечательной плеяде артистов, оставившей глубокий след в истории русского театра, но по ряду причин недостаточно освещенной критиками и исследователями театра. А между тем актеры эти были творчески связаны с Островским, воспитаны одним из самых проникновенных его истолкователей — великим артистом и режиссером-новатором А. П. Ленским. Не все они были его учениками в театральной школе, но все формировались в том духе, в каком представлял себе театральное искусство Ленский.

Конечно, это были актеры разного масштаба, занимавшие разные места в труппе театра. Среди них — Турчанинова, Рыжова, Массалитинова, Пашенная, Е. М. Садовская, Найденова, Шухмина, Яковлев, П. М. Садовский, Остужев, М. Ленин, Гремин, Падарин, Айдаров, Васенин, Лебедев.

Ленский и современное ему поколение выдающихся актеров Малого театра были соратниками Островского и создали ряд незабываемых образов в его пьесах.

Кончая театральную школу или приходя в Малый театр из провинции, актер нового поколения погружался в атмосферу любви и поклонения Островскому. Он начинал с молодых ролей, потом, старея, переходил на другие роли, продолжая жить все в той же творческой атмосфере любимого драматурга.

О творчестве некоторых из этих мастеров Малого театра и пойдет речь.

1

Конец XIX — начало XX в. были тяжелыми годами в жизни Малого театра. Этот, совсем еще недавно первый театр в России, постепенно отходил на второй план. В ту пору начал свой славный путь Художественный театр, отвечавший своей деятельностью прогрессивным устремлениям русского общества. Достаточно напомнить его репертуар — пьесы Чехова и Горького, Гауптмана и Гамсуна. Станиславский и Немирович-Данченко создали стройный актерский ансамбль и подчинили единой задаче все компоненты спектакля.

Совсем молодые в то время — Москвин, Качалов, Леонидов, Лужский, Лилина, Книппер и, конечно, сам Станиславский быстро завоевали любовь зрителей. Внутри театра складывались элементы будущей системы Станиславского, которая заложила основы новой школы актерского мастерства и привела к перелому в развитии всего мирового театра.

После появления Художественного театра и начала формирования системы стали быстро возникать и его студии. Появилась I студия, в которой выступило второе поколение артистов Художественного театра, представленное прекрасными талантами.

Художественный театр был в центре внимания театрального мира. В Малый ходили по традиции, велись не лишние разговоры

об устарелости его творческих приемов, актерской техники, убожестве его репертуара.

А между тем, оставаясь в тени, Малый театр был полон сил и продолжал удивлять и волновать зрителя мастерством своих лучших актеров, особенно ярко блиставших в пьесах Островского. На его сцене еще творила О. О. Садовская. Именно в пьесах Островского продолжала она плести сказочный узор своей безукоризненно-совершенной русской речи. На сцене театра играла великая Ермолова, создавая свою недостигаемую Кручинину. Именно недостигаемую. Я видел многих исполнительниц роли Кручининой, в том числе таких выдающихся актрис, как В. Н. Пашенная и Е. Н. Гоголева, но ни одна из них не достигла такого полного раскрытия замысла Островского. Главная тема, звучавшая в исполнении Ермоловой, — тема женщины, которая трагедию своей собственной жизни принесла на сцену и поставила на службу обществу. Став актрисой, Кручинина не только нашла забвение в этой своей деятельности, но и смогла поделиться с людьми трагическим опытом своей жизни. Поэтому так поразительно проникновенно звучали в исполнении Ермоловой слова: «Подумала, подумала и пошла в актрисы...»

По-прежнему на сцене Малого театра Южин читал монологи из Шиллера, Гюго, Шекспира, поражая зрителей своим отточенным мастерством. К этому времени созрел и его блистательный комедийный талант. Достаточно назвать только роль Телятева в «Бешеных деньгах», которого он раскрывал с реалистической многогранностью, тонким юмором и безукоризненной точностью социальной характеристики.

В полном расцвете находился талант Правдина, выступавшего в двух своих самых знаменитых ролях — Кучумова в «Бешеных деньгах» и Оброшенова в «Шутниках». Последняя роль была подлинным проникновением в образ, созданный Островским. Играя стряпчего Оброшенова, Правдин глубоко раскрывал трагедию, «маленького человека», который ради любви к дочерям готов терпеть любые унижения.

Мне довелось мальчиком видеть этот спектакль. Помню, декорация была очень убогой. Старенький задник изображал московскую окраину, на втором плане был неказистый и плохо сделанный заборчик. Правдин играл в окружении прекрасных артистов и достаточно было заговорить Пашенной, очень естественно, просто и как-то проникновенно игравшей дочь Оброшенова, Анну Павловну, как забывалось убожество декораций и возникала живая жизнь.

Особенно запомнилась мне сцена из I акта, когда Оброшенов провожает богатого купца Хрюкова (его мастерски играл С. А. Головин) до калитки. Желая угодить Хрюкову, старик Оброшенов кричит петухом ему на ухо. Хрюков жирно хохочет и со словами: «Отец-то у тебя — шут с гороху» — уходит. Оброшенов оборачивается и видит глаза дочери. Возникла мучительная пауза, зритель испытывал боль и стыд за растоптанное человеческое достоинство.

Как ни ярок был весь спектакль, все забывалось — только образ старика, готового пожертвовать всем и пойти на любое унижение ради своих дочерей оставался навсегда в памяти зрителей. Правдин накладывал здесь краски, близкие к краскам Достоевского.

Другую знаменитую актрису Малого театра Лешковскую я застал в тот период, когда она перешла на роли пожилых женщин. Она играла Гурмыжскую в «Лесе», Турусицу в «На всякого мудреца довольно простоты». Гурмыжская особенно хорошо запомнилась мне. Лешковская была превосходна. Она очень жестко держала себя с Аксужей, очень неприязненно и сухо с Несчастливцевым. Но в любовь Гурмыжской к Буланову Лешковская вносила своеобразную поэзию. Это была любовь стареющей женщины, окрашенная неким элегическим чувством.



П. М. САДОВСКИЙ В РОЛИ СТЕПАНА БАСТРЮКОВА («ВОЕВОДА»)

Малый театр, 1915 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

Совершенно неожиданной была в репертуаре Лешковской роль доброй старушки Пелагеи Егоровны в пьесе «Бедность не порок». В роли этой она показала разнообразие и силу своего дарования — была трогательной и по-народному простой.

Как ни замечательны были все эти артисты, они принадлежали к старшему поколению и завершали свой великий творческий путь.

Актеры, о которых мы намерены говорить, обрели свою полную творческую силу в первой четверти XX в.

К этой основной группе присоединились пришедшие из других театров такие видные актеры, как Костромской, Климов, Нароков. Все вместе они составили ядро труппы Малого театра. Островский за-

нимал преимущественное место в их репертуаре. Они создали множество ярких образов в его пьесах, оставили подлинно высокие образцы исполнения.

В 1922 г. я, тогда еще совсем молодой человек, был принят в Высшие театральные мастерские при Малом театре. Нас очень быстро стали занимать в массовых сценах, а иногда поручали и небольшие роли. Я имел возможность жить в атмосфере театра, наблюдать эту жизнь изнутри, от спектакля к спектаклю видеть работу этих блестящих мастеров; я впитывал в себя рассказы об ушедших актерах, о том, как трактовали они ту или иную роль, как прекрасны были они в той или иной пьесе.

Островский был главой, центральной фигурой среди драматургов Малого театра. Для того, чтобы оценить достоинства той трактовки Островского, которая существовала на сцене Малого театра, и высоту достижений этих выдающихся артистов, хотелось бы несколько уточнить общую характеристику его творчества.

Островского принято рассматривать как писателя жанрового, как изобразителя уродливых сторон и безобразия старой русской жизни. Конечно, все это бесспорно. Островский — один из величайших критиков пороков старой буржуазно-помещичьей России. Но Островский не менее дорог нам и другим. Это другое — утверждение красоты русского человека, его способности к большой любви, способности идти на жертвы ради своего идеала. Все это и создавало тот светлый, жизнеутверждающий тон искусства Островского, который так пленяет нас в его пьесах.

Даже в таком, казалось бы, мрачном и трагедийном произведении, как «Гроза», людей живых и человеческих больше, чем представителей «темного царства», защитников рабства и невежества. Эти защитники тьмы — только Дикой, Кабаниха и эпизодический персонаж Феклуша. Им противопоставлена не только Катерина, но и талантливый русский самородок Кулигин, и удалой Кудряш, и дерзкая, озорная Варвара, и трагически беспомощный Тихон.

Но это только одна характерная черта творчества Островского. В наше время Островского иногда трактуют как создателя примитивных масок, персонажей, похожих на героев лубка. Это не только непонимание Островского, но и оскорбление его, оскорбление всей русской драмы, великим представителем которой он был.

Островский создает не лубочные фигуры и не маски, он создает характеры сложные и противоречивые, можно сказать, диалектически-сложные. Он выписывает эти фигуры очень тщательно. В созданных им образах несомненно есть нечто шекспировское. При единстве и цельности характеров в каждом из них сталкиваются разные, иногда противоборствующие внутренние побуждения, противоречивые стремления.

В качестве примера сложности и противоречивости этих характеров и тех ситуаций, в которые Островский ставит своих персонажей, приведем Негину из «Талантов и поклонников». Прекрасная и чистая женщина, Негина — один из самых обаятельных образов Островского. Негина испытывает огромную любовь к хорошему человеку — студенту Мелузову. И вот эта обаятельная женщина, это чудесное существо разрушает свою любовь и идет на содержание к помещику-дельцу Великатову. Безусловно, она совершает ужасный поступок. Но деваться некуда, жить по-другому нельзя. Таковы объективные условия, таково время. Это сочетание субъективного и объективного Островский показывает во всей сложности с удивительной гибкостью и естественностью.

Другой пример сложности персонажей Островского — действующие лица комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Они слывут глупцами. В конечном счете они, бесспорно, не умны. Но только в конеч-



О. А. ПРАВДИН В РОЛИ КУЧУМОВА («БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ»)

Малый театр, 1918 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

ном счете. Островский показывает их во всей человеческой разносторонности, показывает как людей по-своему и в своей сфере совсем не глухих.

Крутицкий — человек старомодный, и трактат свой он написал нелепым, старомодным языком. Но он вполне понимает, что происходит в общественной жизни, пронизателен и насквозь видит Глумова. Мамаев действует тоже неглупо. Мысль о том, чтобы Глумов ухаживал за Клеопатрой — подлая, но вовсе не лишенная здравого смысла. Ему спокойнее, если любовником его жены будет племянник, нежели какой-нибудь посторонний человек.

И порочная Клеопатра по-своему не глупа. Она узнает из дневника, что Глумов ее не любит. Но ей приятно проводить с ним время, и она хочет снова приласкать его.

Городулин слышет «глупым либералом». Но ведь и он не так уж глуп. Ведь он первый заговорил о том, что Глумов нужен обществу и его надо вернуть и простить.

На фоне этих людей Глумов не просто умный человек, он умнейший из умных.

Сложность, противоречивость и всесторонность характеристик ставит перед исполнителями Островского сложнейшие задачи. Для того чтобы по-настоящему сыграть Островского, показать его персонажей во всей противоречивости, актер должен мобилизовать весь свой талант, наблюдательность, умение создавать живой образ.

И актеры, о которых пойдет речь, в ряде случаев блистательно решали эту задачу.

Воспитывая плеяду артистов, А. П. Ленский широко опирался на традиции, сложившиеся в ходе развития Малого театра, традиции, идущие еще от Мочалова и Щепкина. Но будучи сам человеком в полном смысле этого слова современным, Ленский учил и молодых актеров идти в ногу с жизнью.

Было это нелегко. Репертуарная политика Малого театра по-прежнему определялась тем, что он — императорский театр. К тому же лучшие современные пьесы уходили на сцену Художественного театра.

Именно это и побуждало все живые творческие силы Малого театра искать отклика на вопросы современности в классике. На сцене продолжала существовать героико-романтическая традиция, восходящая к Шиллеру и Гюго (а также к Шекспиру, последняя, правда, в меньшей степени).

Актеры Малого театра позволяли себе в некоторые моменты «выйти из образа» и как бы непосредственно выразить свои взгляды и убеждения. Так, несомненно, делала в своих героических ролях Ермолова, так делал Южин, Ленский, Горев, Федотова.

Но, конечно, прежде всего, прекрасными актерскими достижениями первой четверти века обязаны мы традиции исполнения Островского, жившей на сцене Малого театра. В течение семи-восьми десятков лет Малый театр существовал как дом Островского. Пьесы Островского занимали на сцене Малого театра преимущественное положение. Они составляли половину его репертуара.

В Малом театре существовала и продолжала существовать та традиция исполнения пьес Островского, которая восходила ко времени творчества великого драматурга. Этот тип постановок был антиподом режиссерского театра и противостоял режиссерским спектаклям, которые создавали Станиславский и Немирович-Данченко. Мы еще вернемся к этой традиции, к тому, что представляла она собой, так сказать, в чистом виде. Но сложность положения заключалась в том, что уже в самом Малом театре возникла режиссерская культура и появились спектакли, поставленные в согласии с принципами современной режиссуры. Мы имеем в виду прежде всего деятельность А. П. Ленского, который был непосредственным предшественником Станиславского и Немировича-Данченко, убежденным новатором, поставившим с молодежью Малого театра на сцене его филиала, так называемого Нового театра, множество пьес Островского. Это были спектакли высокой режиссерской культуры, вполне современные по своим режиссерским приемам. Среди них надо назвать удивительную по проникновению в стиль Островского и имевшую огромный успех у публики постановку «Снегурочки» (она прошла 71 раз, что по тем временам было огромной цифрой).

В этом спектакле блеснули многие из тех актеров, о которых идет речь. Снегурочку играла Е. М. Садовская, Берендея — С. В. Айдаров, Мизгиря — П. М. Садовский, Леля — Е. Д. Турчанинова.

Несколько позже на сцене Малого театра подвизался Санин, режиссер, пришедший из Художественного театра, яркий представитель его постановочных принципов. Но и старые актеры и режиссеры Малого театра уже стремились работать по-новому. В этот период режиссерская культура Малого театра, безусловно, возрастала.

Но повторяем, старый театр существовал внутри Малого театра и параллельно со спектаклями нового режиссерского типа шли спектакли старого традиционного образца.

Поучительно рассказать нашим современникам, что представляли собой эти спектакли в их, так сказать, чистом, первозданном виде.

В театре было три павильона, изображавших богатую дворянскую квартиру, среднюю купеческую и, наконец, бедную и три гарнитура мебели, подходящие к этим павильонам. Одна и та же декорация по мере надобности изображала или лес, или сад. На заднике был написан пейзаж, кулисы превращали в стволы деревьев, дуги — в листву.

Мизансцены носили фронтальный характер — действующие лица располагались на первом плане, были обращены лицом к зрителю.

Если действие происходило в комнате, то налево ставили развернутый на зрителя диван, направо стол с тремя креслами или наоборот. Выход на сцену обычно был через дверь в середине сцены. Актер выходил, шел к авансцене на первый план и там уже начинал вести диалог. Если действие происходило в саду, то на первом плане ставилась скамейка, на которую садились вблизи ramпы действующие лица. На такой скамейке сидели Варвара с Катериной в «Грозе», и Параша с Васей в «Горячем сердце», и Платон с Поликсеной в «Правда хорошо, а счастье лучше». Если же действие происходило в лесу («Гроза», «Лес»), вместо скамейки клали ствол поваленного дерева.

Самое любопытное, что параллельно со спектаклями, идущими на сцене Малого театра с такими архаичными декорациями и мизансценами, ставились спектакли, отмеченные не только богатством режиссерских решений, но и оформленные такими художниками, как Петров, Евг. Соколов, Юон и особенно Кардовский, писавшими замечательные декорации.

Как известно, дежурные декорации и фронтальные мизансцены Малого театра подвергались суровой и справедливой критике. Они не позволяли художественно восстановить обстановку, где происходит действие, принуждали к однообразному решению мизансцены.

Режиссерская культура, разработанная прежде всего мастерами Художественного театра, не оставила камня на камне от этих рутинных мизансцен и декораций.

Ни в какой мере не желая реабилитировать старые приемы Малого театра, я все же хотел бы показать, что они не были просто бессмысленны. Скромность и неброскость декораций отвечала стилю драматургии Островского, его требованиям. Сам великий драматург писал: «...ставить ценность сценического представления пьесы в зависимость от постановки так же несправедливо, как несправедливо приписывать успех книги роскоши ее издания или искусству переплета».

Малоинтересные декорации и фронтальные мизансцены как бы обнажали актера, лишали его дополнительных средств помощи, ставили лицом к лицу со зрителем. Они делали его искусство более трудным, но и оттачивали его.

Мы хотели бы сослаться и на опыт современного советского театра. Был у нашего театра период декорационной роскоши, если так можно выразиться, декорационных излишеств. Сейчас современные режиссеры



В. О. МАССАЛИТИНОВА
В РОЛИ ПУЗАТОВОЙ
(«В ЧУЖОМ ПИРУ ПОХМЕЛЬЕ»)

Малый театр, 1932—1933 гг.

Фотография

Центральный театральный музей,
Москва

строят свои спектакли преимущественно на условном фоне. Как ни отличен их принцип от принципа старого Малого театра, и там и тут есть стремление выдвинуть актера на первый план, перенести на него центр тяжести.

В искусстве Малого театра главным всегда был актер и его слово. Слово было его боевым оружием, а его лучшей традицией — донесение этого слова до зрителя. Исполнитель был оснащен особой манерой произнесения текста — каждое слово должно было быть понято и слышно в любом уголке театра.

Я помню, когда мне довелось в первый раз сыграть роль Баклушина в «Не было ни гроша, да вдруг алтын», я, робкий молодой актер, подошел к режиссеру И. С. Платону и спросил его, как я играл. «Хорошо, душечка, — ответил он, — все было слышно, каждое слово».

Впоследствии я часто слышал, как Платон говаривал: «Актер должен за свое жалование играть так, чтоб его было слышно, а уж остальное — что бог дал...»

В то время очень важным считалось воспринять тон Малого театра. Самые разные актеры как воспитанные школой, так и пришедшие из провинции, проникались этим тоном и соблюдали его.

Тон — это степень человеческой взволнованности, выражаемой через речь действующего лица. Малому театру свойствен был внутренний подъем, укрупнение чувств и коллизий, отсюда и выразительность слова, вытекающая из этого укрупнения.

У старых мастеров Малого театра выпуклость и подчеркнутость в исполнении сочетались с естественностью и достоверностью. Оставаясь

В. О. МАССАЛИТИНОВА
В РОЛИ МУРЗАВЕЦКОЙ
(«ВОЛКИ И ОВЦЫ»)

Малый театр, 1941 г.

Фотография

Центральный театральный музей,
Москва



яркими и неповторимыми художниками, они создавали на сцене подлинный ансамбль, ансамбль индивидуальностей, объединенных единым тоном — тоном Малого театра.

Тон Малого театра формировало прежде всего искусство Островского; Гоголь, Грибоедов, Фонвизин были обычно представлены одной пьесой, Островский создал целый театр. И театр этот определил искусство Малого театра.

2

Среди больших мастеров русской сцены, недостаточно оцененных историей театра и забытых зрителем, надо назвать великолепные достижения в пьесах Островского такого выдающегося артиста, как П. М. Садовский. Внук соратника Островского П. М. Садовского, сын М. П. Садовского и О. О. Садовской, он в описываемый период достиг полной зрелости своего таланта и стал создателем ряда шедевров. Были у него роли «сказочного типа», такие как Дубровин в «Воеводе» и Мизгирь в «Снегурочке».

Спектакль «Воевода» производил на сцене Малого театра потрясающее впечатление. Это была сказка, но сказка полная глубокого смысла, раскрывающая душу русского народа и его истории. Спектакль передавал не только народные страдания, но прежде всего стихию вольницы и мятежа.

Навсегда запоминалась старуха, поющая песню у колыбели своего внука — крестьянского сына:

Баю, баю, мил внученочек!
 Ты спи- усни, крестьянский сын!
 Допрежь деды не видали беды,
 Беда пришла, да беду привела
 С напастями, да с пропастями,
 С правежами беда, все с побоями.
 Баю, баю, мил внученочек!
 Ты спи- усни, крестьянский сын!
 Нас бог забыл, царь не милует,
 Люди бросили, людям отдали;
 Нам во людях жить, на людей служить,
 На людей людям приноравливать.

Песню эту необыкновенно исполняла О. О. Садовская, а после ее смерти ее достойные преемницы — Е. Д. Турчанинова и В. Н. Рыжова. Перед нами предстала непробудная тьма старой русской жизни, которая еще отчетливее оттеняла поэтическую душу русской крестьянки.

Но центром этой поэмы, а спектакль надо назвать именно поэмой, был русский герой, несущий стихию вольницы. Это был Дубровин в исполнении П. М. Садовского. Второй герой «Воеводы» Степан Бастрюков, которого романтично и пламенно играл Остужев, уступал и в пьесе, и в спектакле Дубровину.

Дубровин — Садовский появлялся в первом акте среди толпы — большой, красивый, удивительно естественный.

Это был мститель, герой, готовый на подвиги, способный к неравному бою, идущий на все, чтобы отомстить за опозоренную жену. Он выступал в окружении шумной толпы, но зритель чувствовал, что он одинок, и, как Карл Моор в «Разбойниках» Шиллера, не находит понимания у окружающих его людей.

Садовский великолепно владел стихом, его речь была звучной и чистой. На всем протяжении спектакля Садовский — Дубровин оставался поэтической и романтической фигурой, но при этом в нем была настоящая правда, образ, как мы бы сказали сейчас, звучал реалистически. В нем слышались отголоски народной вольницы.

Вариантом этого сказочного героя был Мизгирь из «Снегурочки», первой режиссерской работы Садовского. Спектакль был поставлен в 1922 г. Это был очень сложный период в жизни советского искусства. Многочисленные представители модернизма под видом новаторства сбивали наш театр с правильного пути.

Постановка Садовского продолжала традиции Малого театра, была связана со спектаклем, поставленным Ленским. Часть исполнителей через четверть века перешла в этот спектакль. Постановка восхищала своей свежестью и внутренней гармонией. Декорации художника Рождественского были отмечены печатью условной сказочности, но эта условность не переходила меры художественной правды. Зритель воспринимал ее как сказочную романтику формы, за которой скрывалась истина страстей.

Большинство ролей было исполнено прекрасно. Прежде всего встает в памяти чистая и светлая, словно прозрачная, Снегурочка — Белевцева, несколько модернизированная, но обаятельная Весна — Гоголева. По-разному толковали царя Берендея два исполнителя этой роли. Айдаров играл мудрого царя, доброта которого происходила от понимания сложности жизни. Костромской играл Берендея близким к народу, неразрывно связанным с ним, выразителем его интересов.

Очень забавны были Яковлев — Бобыль и Массалитинова — Бобылиха, впервые раскрывшая здесь те свойства своего дарования, которые потом так ярко проявились в ее лучших ролях — Манефе и Кукушкиной. И хотя образ Бобылихи в исполнении Массалитиновой



М. М. КЛИМОВ В РОЛИ КУДРЯША («ГРОЗА»)

Малый театр, 1911 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

был однокрасочным и как бы однолинейным, в нем была интересная особенность. Исполнительница словно отступала от бытовой правды и поднималась до гиперболического выражения чванливости Бобылихи.

Но и на этом фоне ярких исполнителей Садовский в роли Мизгиря выделялся своим мастерством. Удивительными были убежденность и вера, с которыми Садовский — Мизгирь рассказывал о самых сказочных и необыкновенных вещах. Так неотразимо убедительно говорил он девушкам: «Орехов вам и пряников печатных корабль пришел..!»

Перед нами была фигура щедрого, могучего героя русских сказок. С громадной силой темперамента раскрывал он трагическую страсть Мизгиря к Снегурочке.

Третьим в ряду этих сказочных героев был, как это ни покажется странным, Миловидов из комедии «На бойком месте». Это был лесной помещик, помещик-мужик, плоть от плоти земли. Его красота и его простодушие были порождены органическим слиянием человека с природой. Особенно ярко выступал этот характер, когда дерзкую, озорную и хищную Евгению играла В. Н. Пашенная.

Творчество В. Н. Пашенной так широко освещено в театральной литературе, что мы в этой статье умышленно оставляем его в стороне.

Во всех этих образах, сыгранных П. М. Садовским, выступали поэтические черты русского человека. Вслед за своим отцом М. П. Садовским, образцово игравшим Мелузова, Садовский тоже был великолепен в этой роли. Его Мелузов был духовно прекрасен, он словно свзвился высоким идеализмом. Негиной предстала с ним духовно-осмысленная, внутренне богатая жизнь, но она предпочла ему другого.

Я не видел легендарной Негиной — Ермоловой, уже не застал ее, но все Негины, которых я видел, не передавали того чувства, которое породил в душе Негиной этот обаятельный, духовно красивый человек. От этого и вынужденный разрыв с Мелузовым не становился подлинно трагичным. Позднее роль Мелузова рассматривали как характерную, его играли смешным и чудаковатым, красота его духовного мира, его обаяние, так ярко выраженные Садовским, пропадали, что приводило к искажению идеи пьесы.

Стремление оттенить в персонаже его положительные человеческие черты проявлялось у Садовского в разных ролях.

Так он играл Василькова в «Бешеных деньгах», подчеркивая силу и душевную чистоту своего героя. Эта трактовка не удержалась в Малом театре. Садовского сменили в роли Василькова Яковлев и Головин. Яковлев сочетал в нем черты любящего и страдающего человека с чертами хитрого дельца. Головин уже откровенно трактовал его как отрицательный персонаж.

В настоящее время советский театр окончательно утвердился в мысли, что Васильков отрицательная фигура, хитрый и бескрылый коммерсант. А между тем в трактовке Садовского были зерна верного и интересного решения. В образе Василькова он показывал русского дельца большого масштаба, человека, представляющего серьезную культурную силу, рожденную исторической необходимостью. Это оправдывало капитуляцию Лидии, которая покорила не только деньгам, но и обаянию личности Василькова.

Замечательно играл Садовский и такую роль, как Глумов, может быть, в самой жестокой и беспросветной пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Советские зрители старшего поколения еще помнят прекрасное исполнение этой роли М. И. Царевым. Царев играл Глумова комедийно. Он изображал человека, который играет сам и разыгрывает других. Он играл Глумова прирожденным актером и уивался своей способностью к перевоплощению. Исполнение Царева было по своему блестящим.

Садовский играл эту роль по-другому. Перед нами был человек большого ума, который должен во что бы то ни стало пробиться в жизни и потому становился на путь беспринципности. В комедии Садовский выдвигал на первый план драматический и даже трагический момент.

В Глумове — Садовском была большая самоуверенность, и он был неизмеримо умнее всех окружающих. Хорошо зная человеческую натуру, он не прилагал слишком много усилий, чтобы подчинить себе людей. Достаточно было бросить реплику «Дядюшка, вы умны», и Мамаев был завоеван. Достаточно повести себя с Городулиным независимо и чуть-чуть развязно, и тот готов был увидеть в нем своего единомышленника.

А. И. САШИН-НИКОЛЬСКИЙ
В РОЛИ ЕЛЕСИ

«НЕ БЫЛО НИ ГРОША,
ДА ВДРУГ АЛТЫН»

Филиал Малого театра, 1926 г.

Фотография

Центральный театральный музей,
Москва



В Глумове — Садовском было человеческое обаяние, это был по-своему герой, который привлекал симпатии зрителей.

Здесь требуется объяснение.

В восприятии зрителем спектакля действует закон, который я назвал бы «законом положительного героя». Зритель выбирает себе действующее лицо, которому он сочувствует, даже в тех пьесах, где положительного героя нет. Так, зритель симпатизирует Хлестакову, приезд которого выявляет отрицательные качества персонажей комедии, несмотря на то что сам он лишен каких бы то ни было добродетелей. Также вызывает некоторое сочувствие борьба за существование Тарелкина в «Смерти Тарелкина», хотя этот герой Сухова-Кобылина полон самых отрицательных свойств. Так и в Глумове — Садовском, несмотря на все его пороки, зритель видел человека умного, отлично понимающего ничтожество окружающего его общества.

Есть у меня и еще одно воспоминание, связанное с темой «Садовский и Островский», то как Пров Михайлович читал монолог из пьесы «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Целиком я никогда не видел этой пьесы на сцене Малого театра. По моим данным, она после 1915 г. не шла. А жаль! Я считаю «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» одной из самых блистательных и до конца не оцененных пьес Островского.

По богатству и образности языка, по выражению духа эпохи она, на наш взгляд, не уступает трилогии А. К. Толстого, а монологи Василия Шуйского и Самозванца в лучших строках приближаются к недостижимому уровню монологов «Бориса Годунова» Пушкина.

Образ Самозванца овеян ореолом романтики. И при этом, как всегда у Островского, сложен и многогранен. Самозванец — романтический юноша, охваченный своим высоким стремлением установить покой и мир на Руси. Но как и Самозванец Пушкина он ведет за собой поляков, опирается на них не только как на военную силу, но и как на силу моральную. Они кажутся ему способными создать порядок на Руси. Так благородные устремления Самозванца приходят в противоречие с теми негодными средствами, к которым он вынужден прибегать.

Самозванцу противопоставлена злобная фигура Василия Шуйского. Я слышал от старших товарищей, что исполнение этой роли — одна из вершин замечательного артиста Правдина. В исполнении Правдина во всем объеме раскрывался этот русский царедворец, с такой последовательностью и коварством добивающийся трона.

Из замечательных артистов Малого театра, игравших в этой пьесе, мне довелось видеть только Ермолову. Уже почти сойдя со сцены, она на торжественных вечерах изредка играла сцену царицы Марфы. Мне довелось посмотреть ее из-за кулис. Великая актриса вносила в эту сцену темперамент и вдохновение. Марфа знает, что Дмитрий не ее сын, но она публично признает его сыном. Марфа почувствовала необходимость твердой руки, почувствовала важность исторической миссии Самозванца, призванного спасти Русь.

Монолог Самозванца, о котором идет речь, я слышал только в концертном исполнении. С чтением этого монолога, как с отдельным номером, выступали оба исполнителя этой роли. — Садовский и Остужев.

Как известно, монолог этот написан в форме разговора Самозванца с Грозным. Самозванцу представляется, что тень Грозного обращается к нему с вопросом: «Зачем ты здесь?» и обвиняет его в желании захватить не принадлежащий ему по праву «опустелый московский трон...»

Пламенный романтический актер Остужев со свойственным ему темпераментом изображал юношу, стремящегося к подвигам и славе. Он напрямую спорит с Грозным, с неудержимой страстью отстаивает свое право на престол.

Садовский читал этот монолог как монолог — раздумье, словно осмысливал то, что происходит на Руси, и то, что должен делать он сам. Монолог производил в его исполнении громадное впечатление именно потому, что это было размышление о том, как движется история, как прокладывает себе дорогу исторический прогресс. Но это был не бесстрастный монолог. И бурный темперамент Самозванца прорывался в его словах: «Отец мой Грозный, — пусти меня!»

Пусти меня! Счастливый самозванец
И царств твоих невольный похититель,
Я не возьму тиранских прав твоих —
Губить и мучить. Я себе оставлю
Одно святое право всех владык —
Прощать и миловать. Я обещаю
Прославить Русь и вознести высоко!..

Монолог позволял судить о том, как трактовал Садовский всю роль Самозванца. Его Самозванец был обаятелен и привлекал сердца, но артист показывал и всю шаткость и двусмысленность его позиции, позиции человека, который привел на Русь иноземные полки.

Последней ролью Садовского в репертуаре Островского был Несчастливцев. Садовский играл его как усталого от жизни барина — и вместе с тем как человека, живущего в высоком мире сыгранных им образов.



В. Н. ПАШЕННАЯ В РОЛИ ЕВГЕНИИ, С. А. ГОЛОВИН В РОЛИ БЕССУДНОГО
(«НА БОЙКОМ МЕСТЕ»)

Малый театр, 1932—1933 гг.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

Думая сегодня об этих образах, созданных Провом Михайловичем Садовским, я прихожу к мысли, что избранный им угол зрения, отвечая основному направлению творчества Островского, не устарел и сегодня.

Тема Садовского — духовная красота русского человека, его удал, благородство, философский склад ума — все это и сегодня может помочь молодым исполнителям и постановщикам в выборе верной трактовки.

Совсем иной артистической индивидуальностью обладал другой корифей театра Островского Николай Капитонович Яковлев.

Ему свойственны были краски, типичные для комиков Малого театра. Я имею в виду черты скоморошества, народного балагана, лукавства и озорства. В некоторых комедиях Островского он артистически плясал и превосходно пел.

Яковлев был непревзойденным мастером комедии. При этом он замечательно играл и западную классическую комедию — играл Скапену, Фигаро, слугу Тристана из «Собаки на сене». Но его стихией были русские роли и прежде всего роли в пьесах Островского. Он был, как он сам говорил, актером Островского и переиграл в его пьесах 55 ролей.

Яковлев вполне усвоил мажорный тон искусства Островского и сложность и глубину его подхода к человеческим характерам, умение раскрыть их во всей противоречивости.

Я уже не застал его в его молодых и удалых ролях, таких как Кудряш в «Грозе» и Разлюбяев («Бедность не порок»). Мне рассказывали, что он был в них задорен, темпераментен, прекрасно пел, вызывая симпатии зрителей. Я застал его в разнообразных ролях другого типа.

Играл он роли «шутов» по профессии или по складу характера — шута в «Воеводе», Счастливец в «Лесе», Бобыли в «Снегурочке».

В роли Подхалюзина в комедии «Свои люди — сочтемся!» он показывал во всей страшной обнаженности этого отвратительного, алчного человека, для которого желание достичь богатства становится целью жизни.

Таким образом, озорное начало его искусства не мешало ему быть беспощадным к человеческой подлости. Он играл и трагические или, точнее, такие драматические роли, как Любим Торцов, Крутицкий из «Не было ни гроша, да вдруг алтын».

Мы уже отмечали, что он играл и Василькова. В том, что он показывал не только его хитрость, цепкость и практичность, но и энергию и размах русского дельца, проявилась его способность к глубокому и всестороннему охвату человеческого характера.

Из ролей «шутов» наиболее интересной была роль Аркашки в «Лесе», которую Яковлев играл вслед за такими большими мастерами русского театра, как Правдин и М. Садовский. Он и играл его в этой традиции. Несмотря на некоторые низкие качества Аркашки и непонимание им благородной души Несчастливцева, ни Правдин, ни Яковлев не играли Аркашку, как лицо вполне отрицательное. В этом отношении они следовали за Островским.

Аркашка Яковлева был беспринципен и циничен, но все это связано было с изрядной долей простодушия. В ряде моментов Аркашка вызывал сочувствие. Так воспринимался рассказ о том, как его в ковер закатывали, как он жил у родственников. В образе Аркашки светилось личное обаяние Яковлева.

Среди других замечательных удач Яковлева надо назвать роль Крутицкого из «Не было ни гроша, да вдруг алтын». В этой роли он показывал безжалостную страсть скупости, страсть, которая не останавливается ни перед чем. Яковлев играл эту роль чрезвычайно искусно, раскрывая именно тот тип скупца, который нарисовал Островский. Это была не философия скупости в ее мрачной силе, раскрытой Пушкиным в «Скупом рыцаре». Скупость Крутицкого — Яковлева — отвратительная, мелочная скупость. Крутицкий обитает в мещанской среде, в захолустьи, где большой простор для всякого темного люда. Поэтому Крутицкий живет с оглядкой, живет напряженной жизнью, постоянно опасается все потерять. Это напряжение передавал Яковлев. Но показывая одержимость и жестокость скупца, Яковлев, вслед за Островским не лишал его способности страдать. Потеря денег почти сводит его с ума. Последний монолог скупца, которому дорога каждая копейка и который потерял столько денег, — монолог человека, который не в силах больше жить. Произнося его, Яковлев потрясал зрителей драмой искаленной души.

Последние две роли, которые он играл в репертуаре Островского — Грознов в комедии «Правда хорошо, а счастье лучше» и Любим Торцов в пьесе «Бедность не порок» были триумфом артиста. О Грознове Яковлева,



М. Ф. ЛЕНИН В РОЛИ ТЕЛЯТЕВА («БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ»)

Малый театр, 1932—1933 гг.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

есть большая литература, о «Бедности не порок» почти ничего не написано. Остановимся на этой роли.

Яковлев играл ее во всеоружии своего великолепного мастерства. Роль Любима Торцова невелика. Артист очень экономно использовал художественные приемы: мало двигался, строил все на своей чрезвычайно выпуклой, выразительной и вместе с тем естественной речи.

В первом акте, когда он слезал с печи, перед нами был забитый, словно задавленный жизнью тихий человек. И вместе с тем в нем была социальная определенность — мы видели спившегося купеческого сына.

Но это был человек, сохранивший добрую душу. Любовь Мити и Любы словно всколыхнула его, он острее почувствовал горькую правду жизни. В этом Любиме Торцове есть нечто от короля Лира. Сходство между

ними в том, что и Лир и Любим поздно прозрели, поздно пришли к познанию правды.

В Любиме Торцове, сыгранном Яковлевым, чувствовался дух кабацкой гольтыбы. Это был русский человек, пьяный с горя. Когда он приходит обличать Коршунова, мы чувствуем, что он набрался куражу для смелости, и этим определяется его поведение. Сцену последнего акта Любим — Яковлев начинал с шутовства и представления, носивших характер скоморошества, потом шел надрыв. Финал Яковлев играл тихо и проникновенно, потрясая зрительный зал.

Центральной ролью Яковлева в репертуаре Островского была роль Андрея Белугина в «Женитьбе Белугина». Эту роль Яковлев играл в течение многих десятков лет и довел до совершенства, сделал одним из самых высоких своих созданий.

В связи с этим вспоминается такой случай. Когда главным режиссером театра был назначен И. Я. Судаков, он счел необходимым снять Яковлева с роли Белугина в связи с преклонным возрастом и доходившими до него разговорами о старомодности исполнения. Ему предложили самому посмотреть игру Яковлева. После спектакля он сказал: «Может быть, в исполнении Яковлева и преобладают элементы «театра представления», но это искусство доведено до такого совершенства, что оно имеет право на существование». И это сказано режиссером — воспитанником Художественного театра, весьма критически относящимся к традиционному искусству Малого театра.

С выводом Судакова можно согласиться. За мою жизнь мне доводилось видеть множество Белугиных. Белугина играли талантливые артисты — Ковров и Анненков; в Театре сатиры эту роль превосходно исполнял Любезнов. Но такого Белугина, как Яковлев, я не видел никогда. Образ был чрезвычайно многогранен, очень широка была амплитуда тех психологических черт, которые он раскрывал в своем герое.

В пьесе представлены три социальные силы. Одна из них — душевно ничтожное и изжившее себя дворянство, другая — старое купечество в лице родителей Андрея Белугина, третья — он сам — тип молодого купца 60-х годов, купца нового склада.

В комедии нет положительного героя из народа. И в пьесе и в сознании зрителей его место занимает Андрей Белугин. Андрей Белугин — Яковлев — человек, наделенный большой наивностью и непосредственностью. В нем было озорство и способность совершать почти детские поступки. Но это не мешало ему подняться до трагической сцены в финале IV акта и дать в V акте за образом влюбленного парнишки сильную фигуру деятельного человека.

Рассмотрим игру актера по актам.

В I акте он раскрывает привлекательный внутренний мир своего героя. Он весь проникнут светлой любовью к Елене. Страдания юного Андрея, вынужденного порвать со своей невестой Таней, Яковлев передавал с удивительной теплотой и искренностью. В сцене объяснения с Таней он плакал, как ребенок, от глубокого сочувствия к ней.

Во II акте Белугин — Яковлев предстает перед нами в ином качестве. Он словно летит на крыльях своей любви. Он скачет козлом, превращается в неразумного мальчишку, теряя в глазах Елены свое достоинство. Порыв счастья делает его смешным.

III акт — начало драмы. Яковлев с удивительной яркостью выявлял, как Андрея охватывает тревога, и он начинает понимать, что его любовь не оценена по достоинству, что все его жертвы напрасны.

В финале IV акта он поражает зрительный зал темпераментом. Я никогда не слышал, чтобы с такой силой произносили слова: «Я дом сожгу и сам в огонь брошусь...», — как это делал Яковлев.

И, наконец, в V акте перед нами появлялся новый человек. Он как бы сбрасывал с себя весь груз прошедшей драмы. В нем была даже насмешливость и чувство превосходства по отношению к Елене, сознание того, что его достоинство никто не может подравить.

Яковлев вкладывал в исполнение этой роли свой огромный темперамент, силу своей нервной актерской возбудимости. Но при этом совершенно сознательно использовал театральные приемы. Однако приемы эти были такого высокого качества, они были так тонки, выразительны, ярки, что производили впечатление живой жизни.

Мастерство Яковлева проявлялось и в том, что он превосходно владел собой. Он легко включался в действие и легко выключался из него. Интересный случай произошел на одном выездном спектакле. Шла первая сцена с Агишиным. Зал шумел. Тогда Яковлев вышел на авансцену и, обратившись к зрителям, сказал: «Граждане, мне вас не перекричат». А когда зал притих, спокойнейшим образом продолжал играть с тем же наполнением.

Яковлев был художником и по своему дарованию и по разработанным им приемам мастерства, идеально приспособленным к исполнению ролей Островского. Он, как и Садовский, помог раскрыть новые черты, новые краски созданных великим драматургом образов.

3

В старом Малом театре была единственная неповторимая исполнительница ролей старух в пьесах Островского — О. О. Садовская. В мое время она уже завершала свой творческий путь. На смену ей пришли три замечательные преемницы, прославленные «старухи» Малого театра — Турчанинова, Рыжова, Массалитинова. Лешковская и Яблочкина были старше этих актрис, но их никогда старухами не называли. «Старуха», «комическая старуха» — это амплуа, и этим амплуа славился Малый театр. Потребность в этом «амплуа» вызвана была прежде всего пьесами Островского. В его комедиях бывает порой по две, даже по три комических старухи. Достаточно вспомнить такую пьесу, как «Правда хорошо, а счастье лучше» или «Не было ни гроша, да вдруг алтын».

Садовская своим опытом, мастерством подготовила преемниц, трех знаменитых «старух», которых мы называли выше.

Актрисы эти блистали и в молодых ролях. Турчанинова играла Леля в «Снегурочке», Варвару в «Грозе». Рыжова знаменита исполнением роли Акулины во «Власти тьмы», Лизы в «Горе от ума». Но «старух» они начали играть еще молодыми, так как в то время актрис на это амплуа начинали готовить смолоду.

Когда же эти прекрасные актрисы состарились, произошло удивительное соединение естественной старости с давно наработанными приемами амплуа.

Исполнительницы ролей старух были окружены в Малом театре особым уважением. К ним прислушивались. Их рассматривали не только как замечательных актрис, но и как хранительниц заветов Малого театра, настоящий кладезь русского языка.

Они по-своему были всегда внимательны и взыскательны к молодым. Однако та форма, в которую были облечены их замечания, связана была с характерами и жизненными принципами каждой из них.

Приведу один пример, показывающий, как осуществляла это воспитание молодых Варвара Николаевна Рыжова.

Однажды мы репетировали «Женитьбу Белугина». Варвара Николаевна, как это было принято у старых актеров Малого театра, сидела в кулисе и внимательно наблюдала за ходом репетиции. Репетировался моно-



П. М. САДОВСКИЙ
В РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА
(«ЛЕС»)

Малый театр, 1920—1921 гг.

Фотография

Центральный театральный музей,
Москва

лог Агишина (его играл я) перед финальной сценой. Я чувствовал, что роль явно не ладилась. Варвара Николаевна подозвала меня к себе. «Миленький, — сказала она, — у вас юмор не выходит, ведь он все второпях говорит; ему все кажется, что сейчас появится Андрюша, да ноги-то ему, — Варвара Николаевна засмеялась своим детским смехом, — да ноги-то ему и переломает».

Я попробовал послушаться совета Варвары Николаевны и особенно учесть ее слово «второпях». И мысль о том, что Агишин торопится, хочет развязаться со всем, помогла мне решить мою актерскую задачу. Так Рыжова одним словом раскрыла содержание куска.

В отличие от Рыжовой Турчанинова не любила давать прямых советов. Рыжова была вся простодушие, Турчанинова — более дипломатична, сдержанна, лучше владела собой. Если она хотела сделать замечание молодому актеру или он сам просил ее об этом, она обыкновенно делала это в косвенной форме, обиняком.

Она говорила: «Александр Павлович Ленский по этому поводу советовал так... или такой-то старый актер делал это так-то...»

Мне хотелось бы рассказать кое-что об искусстве этих славных премниц О. О. Садовской. О некоторых из них написано довольно много, другие как-то недооценены в театральной прессе.

Начну я с воспоминаний о Массалитиновой. Она была женщиной умной, широко интересующейся вопросами искусства. В суждениях о нем она была максималисткой и среднего не признавала. «Очень плохо» или

«очень хорошо, гениально» слышали мы из ее уст. В искусстве не только Малого театра, но вообще в искусстве того времени она занимала видное место.

Достаточно вспомнить прогремевшие в то время две ее роли в кино — Кабанихи в «Грозе» и бабушки в «Детстве» Горького. Массалитинова играла в пьесах Островского. И надо заметить, что в ее игре проступали некоторые новые черты сценического стиля, получившие полное развитие в искусстве нашего времени.

Я помню ее прежде всего в «Воеводе», где она мастерски играла роль Недвиги, рассказывающей девушкам сказку. Она рассказывала сказку, путалась и засыпала. Я помню, как она теряла нить речи, всхрипывала и отмахивалась от появляющегося из-за печи Домового. Его великолепно играл Васенин. Все это было смешно и умирительно, это был удивительный сказочно-поэтический образ. В мире фантазии и сказки она чувствовала себя, как дома. Эту ее роль мы ценили не меньше, чем исполнение Рыжовой и Турчаниновой, специально ходили за кулисы слушать Массалитинову.

Одной из самых ярких ролей Массалитиновой была Кукушкина в «Доходном месте». В советское время «Доходное место» ставили неоднократно. И Кукушкину играли три выдающиеся актрисы Малого театра — Турчанинова, Массалитинова, Пашенная. Они в рамках образа, созданного Островским, давали три разных варианта его истолкования. В известной мере в этом сказалась природа актерского театра, открывающего широкие возможности перед исполнителями.

При том, что Турчанинова играла женщину, устроившую дом свиданий для продажи собственных дочерей, она подчеркивала в Кукушкиной благовоспитанность и благопристойную манеру поведения. Это был разврат, выступающий в приглаженном и чинном виде.

Кукушкина Пашенной была вся темперамент — навести порядок, распушить, поставить на место. Это была Кукушкина энергичная и богатая организаторскими талантами.

Массалитинова была не похожа ни на ту, ни на другую. Она несла в себе органическую дикость, воплощение тупой веры в законность той лживой жизни, которую она вела. Эту дикость, необузданность, какую-то дремучесть Массалитинова раскрывала также в Кабанихе, как бы внутренне объединяя эти образы.

Массалитинова играла Кукушкину не только ярко и выразительно, но со своеобразной однолинейностью, плакатностью. В ее исполнении были некоторые черты, приближающиеся к гротеску.

Лучшей Манефы в «На всякого мудреца», чем была Массалитинова, невозможно себе представить. Сам облик ее был удивительно выразителен — она была уродлива, груба, мужекоподобна, говорила грубым голосом. Но уродство это было не только внешним, но и внутренним. Когда Манефа — Массалитинова намекала на то, чтобы ее угостили и говорили: «Напилась я чаю, кофею...», — в этом сквозила такая наглая бесперемонность, такое беспардонное вымогательство, что ее Манефа оставалась в памяти навсегда.

Не случайно говорили, что Манефа Массалитиновой некоторыми своими чертами напоминала зловещую фигуру Григория Распутина.

С образом Манефы в исполнении Массалитиновой можно поставить в один ряд только Улиту Рыжовой. Обе они оставались вполне в реальном плане, но обе доходили до обобщения, становившегося почти символом.

Рыжова мало меняла свою внешность. Но внутренне актриса поразительно перевоплощалась, пользовалась в разных ролях Островского разными красками.

Улита была вся фальшивая, вся ложь и лицемерие, фарисейство и угодничество. Фелисата в «Правде хорошо, а счастье лучше» светлая и добрая, неспособная соврать, даже когда речь идет о судьбе ее любимицы.

В «Женитьбе Белугина» она играла мать Белугина. Это была немолодая, забытая женщина, забита она не мужем, который был вовсе не жестоким человеком, забита существующим порядком, который отвел ей скромное и подчиненное место. Поэтому образ был не трагическим, а комическим. Рыжова играла Белугину с добрым и теплым юмором. Счастливое комедийное завершение пьесы вполне гармонировало с теми красками, которыми пользовалась актриса.

Блистательна была Рыжова в роли Глумовой. Она изображала не старую дворянку, а старуху из мещанской среды. Старуха эта горячо любила своего сына, но это была уродливая любовь. Актриса и создавала шедевр уродливой материнской любви.

Особенно хороша была она в сцене с Мамаевой, когда энергично действуя в пользу своего сына, выступала в полном смысле этого слова как импрессарио, устраивающий его дела.

Рыжова в «Волках и овцах», играя Анфусу, снова выступала как достойная преемница О. О. Садовской. Анфуса Рыжовой была естественным дополнением к простодушной Купавиной. Все в ее исполнении было органичным — то как разматывала она свои многочисленные платки, как пила чай, по старозаветному опрокидывая чашечку и кладя на нее огрызок сахара. Вся она была законченный тип приживалки старого времени.

Комедийность дарования Рыжовой была неотразимой. И в ряде случаев она была ярче своей коллеги и подруги Турчаниновой, с которой играла в очередь многие роли. Были, однако, случаи, особенно если дело касалось не комических, а характерных ролей, когда Турчанинова была сильнее.

Турчанинова играла Глумову в очередь с Рыжовой. Ее Глумова была поумнее и похитрее. Хитрость Рыжовой была хитрость, питаемая белыми нитками, главным и определяющим в ее образе была любовь к сыну. Турчанинова давала более социально заостренную характеристику Глумовой. Это была женщина, готовая на любую подлость, чтобы выбиться в обществе и продвинуть своего сына.

Из последних ролей Турчаниновой нужно выделить две — старуху Барабошеву в «Правде хорошо, а счастье лучше» и Арину Галчиху в «Без вины виноватых». Барабошеву Турчанинова играла замечательно. В ее Барабошевой была и закоснелая суровость, и здравый смысл, и нелепые жестокие причуды и предрассудки, и женское тщеславие и человечность.

Одна из лучших ролей Турчаниновой, унаследованных от О. О. Садовской, была роль Арины Галчихи. Она играла ее в течение многих лет. Персонаж этот действует в двух актах, но первый акт театр, как правило, опускает. Поэтому Арина Галчиха участвует только в одной сцене. Перед актрисой стояла задача как бы расшифровать то патологическое состояние, в которое впала Арина Галчиха.

Турчанинова изображала дряхлую и словно окаменевшую старуху с неподвижным лицом, в которой только изредка пробуждается нечто человеческое.

Яблочкина была старше Турчаниновой и Рыжовой и не входит в плеяду актеров, о которых идет речь. Но в наше время она воспринимается как их ровесница. Я не застал актрису в ее молодых ролях, но она, как говорят, блистала в амплуа «кокет». Так назывались такие роли, как Лидия в «Бешеных деньгах» или Коринкина в «Без вины виноватых». Для этих ролей она имела все данные — была прекрасно сложена, красива, умела передавать очарование молодости. Что касается ее поздних работ, то я видел ее в Мурзавецкой, Мамаевой, Гурмыжской. Как это ни

В. Н. РЫЖОВА
В РОЛИ АНФУСЫ
(«ВОЛКИ И ОВЦЫ»)
Малый театр, 1944 г.

Фотография

Центральный театральный музей,
Москва



странно, мне было очень трудно, когда я смотрел эти роли, оторваться от характера актрисы, от ее прелестных человеческих качеств — она была доброй, горячо любившей людей женщиной и переносила эти свои качества на героинь Островского. При большом мастерстве и юморе Яблочкиной, персонажи, подобные Гурмыжской и Мамаевой, были в ее исполнении слишком привлекательными и мягкими по характеру.

Яблочкина прекрасно играла глупость и простодушие Мамаевой. Но в этой Мамаевой не было цинизма, а в ее искренности было столько наивности, ее кокетство было таким незамысловатым, что образ получал иное звучание по сравнению с задуманным Островским.

Яблочкина мастерски передавала глупое кокетство Гурмыжской и ее томные любовные мечтания, но ее Гурмыжская была недостаточно жестока с Аксусей, не было и бессердечия в ее отношении к Несчастливцеву. Поэтому роли Яблочкиной в пьесах Островского, как мне кажется, не всегда вполне совпадали с образами, созданными великим драматургом.

4

Малый театр, как и театр Александринский, были связаны тесными нитями с дореволюционным провинциальным театром. В сущности творческий метод и стиль исполнения всего русского театра до возникновения театра Художественного был один и тот же. Поэтому актеры из провинции и из Александринского театра, если они были талантливы и твердо

стояли на реалистической платформе, очень быстро усваивали тон Малого театра, как равные входили в его коллектив и становились равноправными его участниками.

Я хочу рассказать о некоторых таких актерах, которые, придя со стороны, стали звездами первой величины в Малом театре.

М. М. Климов пришел в Малый театр из Александринского. В молодости он был актером на роли любовников, играл даже Паратова. В Малом театре выступал, как комедийный актер. У него была очень яркая внешность — большой, грузный, округлый. Но несмотря на эту грузность, актер он был очень легкий, обладал к тому же высоким голосом.

Он выступал не только в театре, но и в кино. Так, в известном фильме Протазанова «Бесприданница» он серьезно и с большим мастерством сыграл роль Кнурова.

Знаменитой ролью Климова был Телятев в «Бешеных деньгах». Играл он эту роль в течение многих лет и играл превосходно. Но все же в характере трактовки уступал своему предшественнику Южину, исполнявшему ее с непревзойденным совершенством. Разница в трактовке состояла в следующем. Климов играл ленивого и опустившегося человека, опустившегося настолько, что он был деятелен только в сфере мелкого прожигания жизни.

Южин толковал Телятева иначе. Он играл его как бездельника по убеждению, философа безделья и легкого отношения к жизни, защитника философии «бешеных денег». Такая трактовка кажется мне более интересной и отвечающей замыслу Островского.

Другой знаменитой ролью Климова был Городулин из «На всякого мудреца довольно простоты». Его Городулин до крайности легкомыслен, с какой-то удивительной легкостью носит на тонких ногах свою грузную фигуру, сопровождает коротким хохотом каждую собственную остроту и без конца поправляет изящным жестом свои щегольские бакенбарды. В исполнении Климова Городулин вовсе не дурак. Он представитель либеральных воззрений, играет в обществе определенную роль, умеет выступить с речью, произнести спич. Правда, либерализм Городулина приобрел несколько чудаческий оттенок, в нем есть некоторое фанфаронство, какая-то несерьезность.

Но этот Городулин вполне понимал свои интересы — он первый заявил, что Глумов нужен обществу, что с ним удобнее и легче. Он может избавить от необходимости сочинять речи, даст нужный совет. При всей комедийной яркости образ был вовсе не схематичным, Климов давал живого человека во всей его сложности.

В «Волках и овцах» Климов играл Лыняева. В какой-то мере он повторял здесь краски, которыми пользовался, создавая Телятева. Это был Телятев, живущий в деревне и потому позволяющий себе еще больше распускаться — ходить в каком-то потасканном чесучовом костюме, при всяком удобном случае ложиться на диван и т. д.

Но при этом Климов и Лыняева играл совсем не глупым, а умным и даже не лишенным деловитости. Ведь не кто иной, как Лыняев, напал на след плутней Мурзавецкой.

Вторую половину спектакля — сцену завлечения Лыняева Глафирой и превращение его в мужа под каблуком у жены Климов играл почти в водевильном плане.

Не брезговал Климов и ролями, которые в современном театре считаются второстепенными. Так он очень сочно и ярко играл Милонова в «Лесе», другой по сравнению с Городулиным вариант либерала, но либерала менее юркого и активного, более сладкого и медоточивого. Образ, который создал Климов, был настолько рельефен и определен, что его можно было воспринимать как нарицательную фигуру для обозначения либерализма.



В. Н. РЫЖОВА В РОЛИ АНФУСЫ, И. В. ИЛЬИНСКИЙ В РОЛИ МУРЗАВЕЦКОГО
(«ВОЛКИ И ОВЦЫ»)

Малый театр, 1944 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

Если Климов пришел в Малый театр из Александринского, то другой знаменитый актер этой плеяды—Костромской пришел из провинции. Он сразу стал в театре своим, вошел как в новые, так и в уже идущие спектакли. Он играл во многих пьесах Островского — исполнял роль Восемьбратова («Лес»), Нарокова («Таланты и поклонники»), Кучумова («Бешенные деньги»), Коршунова («Бедность не порок»), Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты») и другие. Костромской был ярко характерный актер и каждую исполняемую им роль наделял своеобразными и оригинальными человеческими свойствами.

Социальность искусства Костромского ярко выступала в исполнении роли Восемьбратова. Это был деловой и хитрый хозяйчик, кулак.

Разорившегося барина, страстно преданного искусству, тонко и совершенно играл Костромской в «Талантах и поклонниках». Это был аристократ духа в самом высоком смысле этого слова. Он настолько захвачен своей страстью к искусству, что верилось, все другие житейские заботы отходят у него на задний план.

Особенно хорош был в его исполнении последний монолог, когда Нароков произносит тост за счастье уезжающей Негиной.

В «На всякого мудреца довольно простоты» Костромской в очередь с Яковлевым играл Мамаева и, на мой взгляд, его исполнение было интереснее. Дело в том, что Яковлев отказался в этой роли от раскрытия сложности и противоречивости персонажа, он играл Мамаева недалеким и даже глупым человеком. Наоборот, Костромской показывал незауряд-

ную житейскую ловкость Мамаева, которую тот, несмотря на свое чудачество, проявляет во всех делах. Особенно ловко действовал Мамаев — Костромской в сцене, когда уговаривал Глумова ухаживать за своей женой.

Для того чтобы показать, как разнообразно было дарование Костромского и какие различные типы мог он создавать, вспомним еще Коршунова в «Бедности не порок». Костромской наделял его большой внутренней силой. Верилось, что такому Коршунову дана власть над Гордеем Карповичем, он может оказывать мощное духовно-растлевающее влияние на человеческую душу.

Актером, пришедшим из провинции, был также М. С. Нароков. Мне довелось видеть его в спектакле «Лес», в котором он играл роль Несчастливцева.

Спектакль этот поставил в 1921 г. такой крупный режиссер, как Санин. В нем играли большие артисты театра. Именно там Лешковская создала свою Гурмыжскую, Правдин и Яковлев играли Аркашку, упрямую и строптивую Аксюшу — Гоголеву. В отличие от Садовского Нароков играл Несчастливцева прежде всего как провинциального трагика. Но театральный пафос актера он наполнял душевными движениями живого человека.

Придя в Малый театр, блистательный комедийный актер С. Кузнецов сыграл в репертуаре Островского роль Юсова, игранную им и раньше. Его Юсов — закоснелый чиновник давних времен, для которого вся система взяточничества и низкопоклонства была естественной сферой жизни. Замечательно проводил он финальный монолог первого акта, пользуясь формой непосредственного разговора со зрителем.

Как видим, эти замечательные актеры, пришедшие в Малый театр со стороны, вполне усвоили его метод «глубинной вспашки характеров», давали характеры сложные, оттеняли в каждом из них ум, оригинальность, человеческое начало.

Происходило это, конечно, прежде всего потому, что они глубоко вчитывались в Островского и переносили на сцену во всей сложности данную им характеристику действующих лиц. Но и сама атмосфера Малого театра была такой могучей, столь верной реализму и столь богатой мастерством, что она быстро захватывала и подчиняла себе каждого талантливого человека.

5

Эта атмосфера, царившая в Малом театре, не позволяла ни одному из его актеров остаться вне репертуара Островского. Первые актеры с равным интересом и увлеченностью играли не только центральные, но и второстепенные роли. А игравшие второстепенные эпизодические роли также были большими мастерами, тонко чувствовавшими стиль Островского.

Двумя непосредственными учениками А. П. Ленского, коренными актерами Малого театра, были М. Ф. Ленин и С. В. Айдаров.

М. Ф. Ленин был актер талантливый, но неровный. В конце своего творческого пути М. Ф. Ленин сильно «заштамповался» и стал в какой-то мере однозвонной фигурой.

Но в 20-е годы, когда в памяти М. Ф. Ленина были еще живы уроки Ленского, он с успехом играл многие роли. К числу наибольших его удач, кроме Кречинского, надо отнести Паратова из «Бесприданницы». Он исполнял эту роль на сцене Малого театра, играл ее в филиале на Таганке и в театре Корша, куда уходил одновременно с Пашенной, игравшей в этом спектакле Ларису. Вообще «Бесприданница» шла в театре Корша

с очень сильным составом. Карандышева играл Рыбников, его тетку — Блюменталь-Тамарина, Кнурова — Петровский, который смог сделать немногословный этот персонаж чрезвычайно значительным, вполне поняв в этом смысле замысел Островского.

Трактовка роли Паратова была у М. Ф. Ленина очень оригинальной. М. Ф. Ленин показывал его как бреттера, человека, наделенного удачью, размахом, барственным пренебрежением к материальным благам и широтой. Он показывал и барское хамство Паратова. Гораздо меньше оттенял М. Ф. Ленин ту трезвость и расчетливость Паратова, которая составляет оборотную сторону его поведения. Конечно, социально-критическая тенденция в такой трактовке в значительной степени пропадала. Но образ был оправдан в том смысле, что зрителю было понятно — такого Паратова может полюбить Лариса. Она приняла его блестящие внешние качества за истинную сущность. Паратов этот оказывал воздействие не только на Ларису. Его влиянию, пускай в узкой сфере, подчинялись и Кнуров и Вожеватов, он руководил ими и вовлекал их в свои замыслы. Он был властелин и хозяин.

Играл М. Ф. Ленин и другие роли в репертуаре Островского. Особенно удачным было его исполнение роли Агишина в «Женитьбе Белугина».

С. В. Айдаров пользовался в Малом театре большим уважением как актер, режиссер и педагог.

Один из непосредственных учеников Ленского, он некоторые роли в пьесах Островского подготовил под руководством учителя, играл и роли самого Ленского.

Айдаров был актером очень разнообразным. Он играл роли людей мягких и обаятельных, таких как Дудукин, Берендей, играл суровых и хищных, подобных Ивану Грозному («Василиса Мелентьева») и Вышне-вскому («Доходное место»). Роль Дудукина Айдаров играл непосредственно после Ленского, следуя его рисунку и манере. Я слышал много рассказов о том, как трактовал ее Ленский, видел и самого Айдарова. Оба они следовали за Островским, которого понимали, по-моему, очень верно.

Мне кажется, что всякая попытка опорочить Дудукина, что часто делают современные актеры, обречена на провал. Дудукин не хищник, в его характере нет жестких и властных черт, которые есть в характеристике, скажем, Великатова или Беркутова, нет у Дудукина и хватки делового человека. Дудукин — барин, живущий на средства, доставшиеся ему по наследству. Он добряк, человек развитой и интеллигентный, умеющий тонко чувствовать. Конечно, в его поведении есть некоторая легкомысленность, он легко заводит романы с актрисами, но в его существовании есть и нечто грустное. В этом отношении замечателен его последний монолог, в котором он раскрывает драму и бесполезность собственного существования. Айдаров, вслед за Ленским, вносил в этот монолог чеховскую ноту и чеховскую грусть, с горечью произносил он слова: «У нас у людей интеллигентных в провинции... только два занятия: карты и клубная болтовня. Так почтим же талант, заставивший нас забыть наше обычное времяпрепровождение...»

Невозможность найти себя в провинциальном мирке, чувство тоски — этот мотив придавал спектаклю особую тонко звучащую ноту.

Из ролей «жестких» я помню в исполнении Айдарова две. Он был выдающимся Грозным в «Василисе Мелентьевой».

Это был Грозный последних лет, Грозный страшный и безумный монарх. Айдаров прекрасно владел гримом. Его Грозный и внешне казался словно сошедшим с картины. Но главное, чем поражал он, — сила и яркость темперамента.

Очень значителен был в исполнении Айдарова и Вышне-вский из «Доходного места». Крупный бюрократ, хищник, стяжатель, вместе с тем

человек, охваченный трагической любовью к женщине, которая его не любит и которую он должен держать в повиновении, — все это ярко выступало в созданном им образе.

Если Вышневецкий — чиновник, то другой персонаж, которого играл Айдаров, — Гордей Торцов, типичный купец, правда, купец, желающий держаться европейских манер. Этот Гордей Торцов был простодушен и наивен. Может быть, Айдаров играл его более мягким, чем нужно. Торцов был игрушкой в руках Коршунова. Самодурство его было не природным, это было самодурство, разожженное Коршуновым. Поэтому финал комедии, когда Гордей кается и вступает на путь добра, был вполне подготовлен и закономерен.

Одна из лучших ролей Айдарова — Дулебов из «Талантов и поклонников». Главная сцена Дулебова — сцена в первом акте, когда он приходит к Негинной и предлагает взять ее на содержание. Айдаров играл ее очень оригинально и чрезвычайно убедительно. Он не прибегал к сладострастным ужимкам, мужским заигрываниям и попыткам приласкать Негину, а проводил сцену деловито, серьезно, с достоинством. Дулебов уверен, что его предложение примут и искренне удивляется афронту, который получил.

В этой вере в справедливость и законность своего предложения и заключалась правда и сила исполнения.

Из других ролей Айдарова я хотел бы отметить Бадаева в «Лесе», которого он играл как военного бурбона и ретрограда, при помощи яркого грима придавая ему характерность и выразительность.

Играл Айдаров и роль отшельника в «Воеводе». В роли этой есть нечто сказочное, отшельник — человек не от мира сего, носитель правды, чистоты, добра. Айдаров и по внешности был романтичен и иконописен, играл он отшельника с большим вдохновением.

Менее значительное место занимал в труппе Малого театра В. Ф. Лебедев. Но это тоже был очень яркий и очень типичный для Малого театра того времени актер. Лебедев был самым известным эстрадным чтецом-рассказчиком. Он сам считал себя продолжателем дела Горбунова, читал рассказы Горбунова, сочинял и читал свои собственные рассказы.

Лебедев — комедийный актер буфонного направления. Для того чтобы отметить его разнообразие, я приведу три его роли. Первая — Облезлов в «Воеводе». Облезлов — подъячий, который состоит при воеводе и которого в финале спектакля назначают судить воеводу. Лебедев играл без того, что сегодня называют гротеском, но он несколько подчеркивал, сатирически обнажал черты лизоблюда и подхалима, изобличая человеческое ничтожество Облезлова.

В «На всякого мудреца...» он в очередь с А. В. Васениным исполнял роль Голутвина. Но играл его интереснее и острее. Образ в чем-то соприкасался с образами Достоевского. Это был неудачник, маленький человек, озлобленный на мир. Злоба и мстительность составляли внутренний стержень этого ничтожного человека в исполнении Лебедева.

И наконец, он же каким-то чудом перевоплощался в учителя Иванова из комедии «В чужом пиру похмелье». Высокое достоинство этого интеллигента, преданного труду и культуре и живущего в окружении чуждых и непонимающих его людей, было передано Лебедевым без всякого комизма и поразительно верно.

Мне осталось упомянуть еще таких типичных для Малого театра актеров, как Гремин, Лавин, Хлебников, Полетаев, игравших по большей части роли слуг. Надо сказать, что задача, стоявшая перед ними, была не из легких. Ведь слуги Островского весьма разнообразны. Об них можно написать специальное исследование. Они отражают различные психологические типы и различные социальные формации.

Чтобы пояснить это, я остановлюсь на деятельности одного из этих актеров — Гремينا. Гремин был одним из прямых учеников Ленского, интеллигентным человеком, большим знатоком литературы. Он очень любил произведения Диккенса, которые читал в подлиннике, специально изучив для этого английский язык.

Хотя слуги и были как бы главной сценической специальностью Гремина, он играл и купеческие роли. О том, как тонко различал он эти роли и понимал их, свидетельствуют две из них.

Он играл старого Белугина, трактуя его как довольно примитивного и заурядного купца. Но у этого заурядного человека была и сердечность, и понимание того, что век его уходит и надо уступать дорогу молодым. А рядом с ним купец Епишкин из «Не было ни гроша...», живое воплощение комических сторон жизни, дикого невежества и фанатической грубости. Но маленькие шедевры Гремина — роли слуг. Они были удивительно разнообразны. Павлин — слуга из «Волков и овец». Это слуга, который поддерживал дом Мурзавецкой, приходивший в упадок и запустение. В этом был смысл его деятельности, это сквозило в каждом его движении. Другой тип слуги — Василий Иванович из «Бешеных денег» слуга-сотрудник своего барина, он был даже в Европе (12 верст до Лондона не доехал). Василий Иванович себе на уме и понимает, что наступил деловой век.

Главное в таланте Гремина заключалось в магической вере в истину того, чем жили эти люди. Он чувствовал себя в этом мире, созданном Островским, свободно и легко и знал, как себя вести в нем.

Прекрасно играл слугу Карпа в «Лесе» Полетаев. Карп — слуга-философ, все понимающий и даже помогающий людям, поучающий их. Он передает записку Аксюше, он учит гимназиста, как надо ему вести себя с барыней.

Из маленьких второстепенных ролей каждый из этих актеров делал шедевр.

6

После Великой Октябрьской революции в Малый театр пришел новый зритель. Многие пьесы, шедшие тогда на сцене театра, сразу обнаружили свою негодность и выпали из репертуара. Самыми ценными и нужными для нового зрителя оказались пьесы Островского. При этом Малый театр не ограничивался спектаклями на своей основной сцене и даже на сцене своего вновь организованного филиала. Было множество выездных спектаклей. Выезжали прежде всего с пьесами Островского. Конечно, это была не «Снегурочка» и не «Воевода», не исторические хроники, сложные по монтажке, а те пьесы, которые шли в дежурных павильонах. Грузили незамысловатые костюмы и декорации, порой спектакли шли даже в сукнах, без всяких декораций. С транспортом было трудно, участники спектаклей собирались на Страстной, ныне Пушкинской площади, откуда спешивали или грузовик вез их в отдаленные районы.

В этих поездках принимали участие не только молодые актеры, но и корифеи театра. Ездили по выездным спектаклям и Южин, и Правдин. В рабочем клубе можно было увидеть «Без вины виноватые» с Ермоловой, О. О. Садовской, Остужевым.

Поездки эти сопряжены были с большими трудностями. Бывали случаи, когда спешивали этот портфель. Однажды он испортился надолго, и вожатый не смог его починить. Тогда Остужев, питавший большой интерес к слесарному делу, полез под вагон — помогать вожатому.

Итогом и естественным развитием клубной работы было открытие в 1922 г. филиала в тогдашнем рабочем районе на Таганской площади. Этот рай-

онный театр имел большое идейно-воспитательное значение. В сезон 1923/1924 г. в нем были возобновлены пьесы Островского «Гроза», «Не так живи, как хочешь», «Поздняя любовь», «Свои люди — сочтемся!», «Бесприданница» и другие.

Они были возобновлены с двух-трех репетиций.

И в этих старомодных постановках Островский имел огромный ошелмляющий успех у нового зрителя. Примитивность декораций, элементарность мизансцен никак не мешали их восприятию, а простота, естественность и рельефность игры волновали зрителя.

Я уверен, что первые успехи Малого театра в советском репертуаре, такой, например, спектакль, как «Любовь Яровая», были возможны только потому, что главные исполнители прошли школу Островского.

ОСТРОВСКИЙ ЗА РУБЕЖОМ

ОСТРОВСКИЙ В АНГЛИИ

Обзор В. В. Рогова

Одна из интереснейших тем для исследователей литературы — частое несоответствие литературной репутации писателя у себя на родине и за рубежом. Это положение ясно видно и на примере величайшего русского драматурга Островского: в Англию он оказался мало «транспортабелен».

Первое известное нам упоминание Островского в английской критике относится к 1868 г., когда в июльском номере знаменитого «Эдинбургского обозрения» была помещена анонимная рецензия на четырехтомное собрание его сочинений в издании Кожанчикова¹. В декабрьском номере французского журнала «Ревю британики», 1868 г., рецензия эта была помещена в весьма вольном переводе. Там же сообщалось, что автор ее — видный ученый-фольклорист, специалист по русской литературе Вильям Ролстон². Сравнение рецензии с другими его работами убеждает, что первый труд об Островском на английском языке принадлежит именно Ролстону.

Рецензия Ролстона занимает 32 страницы убоистой печати, значительный процент ее отведен обильным выдержкам из пьес Островского. Свои рассуждения автор начинает с фразы о том, что иностранные путешественники, попавшие в Россию, вряд ли бывают в состоянии высидеть до конца спектакля русского драматического театра на незнакомом им языке, что крайне трудно и утомительно. (Против этого можно выдвинуть некоторые возражения, заметив, что качество игры актера, быть может, наилучшим образом познается именно, если он играет на незнакомом зрителю языке!). «Следовательно, — продолжает автор, — мы в Англии очень мало знаем о достоинствах русских драматургов, и, право же, большинство англичан не знают, что русские могут похвастаться какой-то национальной драмой. Но дело обстоит именно так, и пьесы, которые ставятся в Москве исключительно для русской публики, с лихвой вознаградили бы чужестранца, понимающего язык, на котором они написаны, за время и усилия, потраченные на знакомство с ними. Они, в большинстве случаев, глубоко национальны <...> Следовательно, из них многое можно узнать не только про обычаи и нравы людей нашего времени, но и про их мысли и чувства». Заметив, что о высших кругах русского общества можно составить понятие, наблюдая их представителей на курортах Европы, Ролстон объясняет, из кого состоят в России «средние» социальные слои и подчеркивает значение русской драматургии, правдиво отражающей жизнь последних: «Они <русские пьесы. — В. Р.> для нас являются окнами, сквозь которые мы можем заглянуть в дома наших русских соседей, вообще-то для нас закрытые»³.

После этого Ролстон переходит к «самому популярному из ныне здравствующих писателей этой категории» — Островскому, оговаривая намерение дать его персонажам возможность «говорить самим за себя». Отметим, что это является характерной особенностью Ролстона вообще: во всех своих работах он не довольствуется только рассуждениями и разборами интересующего его материала, но и приводит обширные текстовые

цитаты, дающие читателю полное представление о разбираемых произведениях.

Не без горечи Ролстон говорит, что он не только не читал какие-либо переводы произведений Островского на английский, французский или немецкий языки, но даже не слышал о них. Имя русского драматурга не попадалось ему ни в одном биографическом словаре. Приступая к характеристике драматургии Островского, Ролстон подчеркивает, что Островский по природе — сатирик и высмеивает отрицательные стороны русской жизни, добавляя, быть может, с некоторой наивностью, что восторженный прием его пьес служит к большой чести русских.

В этом рассуждении, как, впрочем, и во всей статье, сквозит неподдельная симпатия автора к русской культуре и русскому народу. Даже переходя к «Грозе», он не удерживается и вставляет восхищенный отзыв о волжской природе.

Сначала Ролстон касается бесправного, забытого положения русской женщины на протяжении веков, результата, как он считает, «ориентализма» русской жизни (то, что мы бы назвали «азиатщиной»), того, что очень долгое время отношение к женщине в России напоминало не Европу, а скорее Турцию. Он добавляет, что за последнее время положение русской женщины изменилось, хотя и сохранились многие пережитки старины. Далее следует очень верное изложение «Грозы», сопровождаемое обильными выдержками из пьесы. Нельзя только согласиться с характеристикой Кулигина, который назван «лавочником» и, по мнению Ролстона, относится к слою русского общества, порождающему раскольников, начетчиков и книжечив. Этот просчет автора рецензии возмещается точной и тонкой характеристикой как Катерины, так и самодуров обоего пола — Дикого и Кабанихи.

Ролстон переходит к следующей разбираемой им пьесе — «Воспитаннице» и, сопоставляя образы Кабанихи и Уланбековой, выявляет то общее, что роднит тиранку-помещицу с тиранкой-купчихой. Метко сказано и о том, что сближает Катерину с Надей: они, как пишет автор, «доведены до бесчестия грубостью и сумасбродством тех, кто их окружает».

Связь «Воспитанницы» с пьесой «Грех да беда на кого не живет» осуществляется критиком путем сопоставления двух персонажей, и в самом деле имеющих немало общего — Леонида и Бабаева. Правильно отмечено и принципиальное отличие Татьяны Даниловны от Катерины и Нади; вместе с автором, оправдывая двух последних, Ролстон осуждает Краснову.

После «Воспитанницы» дается аналогичная характеристика «Бедной невесты», а за нею речь идет о «пьесе, посвященной другому сословию», о «Доходном месте», причем Ролстон делает очень тонкое замечание относительно художественных особенностей Островского: «Островский наносит удары не с такой же яростью, с какой это делал Гоголь, но его атаки отнюдь не страдают недостатком энергии».

После «Доходного места» следует разбор пьес о Бальзаминове и «Тяжелых дней». «Бальзаминовские» пьесы характеризуются как «чистый фарс», и это не должно дезориентировать: термин «фарс», особенно применительно к XIX в., у англичан обозначает пьесу открыто буффонного характера, полную фабульной путаницы, смешных, почти балаганных положений — нечто близкое к водевилю в нашем понимании термина, только без куплетов.

Во всяком случае Ролстон верно отметил принципиальное жанровое отличие пьес «бальзаминовского цикла» от других пьес Островского — ведь именно там буффонный элемент особо интенсивен, и в этом смысле с ними сопоставима разве только пьеса «Не было ни гроша, да вдруг алтын».



БЕАТРИКС ЛЕМАНН В РОЛИ КАБАНИХИ («ГРОЗА»)

Театр Олд Вик, Лондон, 1966 г.

Фотография

Приведем пассаж, завершающий рецензию Ролстона. Он пишет, что «главное достоинство русских пьес нельзя усмотреть в хитроумии фабул. Они фактически лишены оригинальных уловок или ошеломляющих ситуаций. Сюжет обычно разворачивается по мере развития действия с простотой, характерной для весьма раннего возраста искусства и несколько напоминающей простоту, которую отмечены драматические произведения Индии или Китая. Картины, демонстрируемые художником, очень бедны в композиционном отношении и следуют одна за другою отчасти наподобие панорамических иллюстраций. Но как изображения русской семейной жизни они не лишены интереса. В настоящее время взаимного литературного обмена между Россией и Западной Европой не существует, достаточное объяснение чему заключено в чуждом и необычном характере

русского языка, а также в непривычности народного быта. Однако сочинения наших писателей встречают в России самое горячее признание. Каждая видная книга, имеющая успех здесь, сразу же воспроизводится там, и наши ведущие романисты были бы удивлены, если бы знали, с каким нетерпением следят за судьбами их героев и героинь тысячи русских читателей, не только в двух великих столицах империи, но и во всяком городке, куда доходят главные журналы, от границ Германии до китайского рубежа и от пустынь Заполярья до берегов Каспия и гор Кавказа. Надеемся, что придет то время, когда Россия заплатит свой долг и заставит нас устыдиться нашего невежества, ибо она отнюдь не страдает отсутствием национальной литературы».

Некоторые положения, высказанные в конце статьи, не могут не показаться нам странными, как, например, сопоставление русской драматургии с драматургией Индии и Китая, видимо, автор о последней имел смутное, а то и попросту превратное представление. Может покоробить некоторая снисходительность, с какой Ролстон отзывается о русской драматургии, но необходимо отметить, что вся статья в целом эту снисходительность опровергает, и можно предположить, что автор вставил эти фразы, отводя возможные упреки в излишнем восторженном и некритическом отношении к материалу. При всех возникающих при чтении рецензии возражениях мы не можем не признать ее несомненные заслуги. Ролстон первый познакомил английского читателя с Островским (как, к слову сказать, и с Крыловым). Он верно оценил значение Островского для русской литературы, правильно отметил ряд особенностей драматургии Островского. Критику не могла не броситься в глаза ее реалистичность: примерно в те же годы развернулась деятельность Томаса Вильяма Робертсона (1829—1871), которая знаменует перелом для английской драматургии, но и в его пьесах наличествует очень густой налет мелодраматизма — английская драма начала избавляться от него лишь к концу столетия под влиянием Ибсена. Справедливо подчеркнута социальная детерминированность действия в эволюции характеров, указано на стремление Островского отражать жизнь «в формах самой жизни». Но рецензия Ролстона оказалась той ласточкой, которая не делает весны. Почти на тридцать лет имя Островского исчезает из поля зрения англичан.

В 1895 г. была издана очень интересная книга «Юмор России»⁴. Интересна она прежде всего тем, что переводы, включенные в нее, выполнила Этель Войнич, а предисловие написал С. М. Степняк-Кравчинский. Книга эта, несомненно, заслуживает подробного разбора в отдельной статье, мы же ограничимся тем, какое место в ней занимает творчество Островского, с добавлением самых кратких сведений о сборнике вообще.

В его составе — восемнадцать произведений десяти авторов: Гоголя, Достоевского, Островского, Салтыкова-Щедрина, самого Степняка-Кравчинского, Глеба и Николая Успенских, Слепцова; одно произведение — «Собачий паспорт» — анонимное. Большинство из них, видимо, переводилось на английский язык впервые, в частности «Женитьба» и «Записки сумасшедшего» Гоголя, что оговаривается в предисловии. Спорными кажутся многие положения предисловия Степняка-Кравчинского, в котором, как ни странно, несколько ослаблен социальный анализ рассматриваемых произведений, но зато больше места уделено довольно пространным и «импрессионистичным» рассуждениям о природе юмора вообще, об особенностях разных национальных характеров и т. п.

В книге помещены две пьесы Островского — «Не сошлись характерами» и «Семейная картина». Приведем полностью то, что написано в предисловии об Островском вообще и об этих двух пьесах в частности.

«Островский, его <Гоголя.— В. Р.> наследник в области драматургии, наш современник. Он родился в 1824 году <!> и умер четыре года <!> назад. Русские обязаны ему существованием своего театра: он оставил нам тридцать семь драм и комедий, разных по своим достоинствам и по степени популярности, но не сходящих со сцены.

«Не сошлись характерами», одна из двух его комедий, включенных в настоящий том,— образец того чистого и глубокого юмора, который восхищает нас у Гоголя. Серафима, героиня пьесы, необычайно глупая, сентиментальная, нескрывая капризная, упрямая в практических делах,— столь же яркое и жизненное создание, как лучшие из гоголевских типов. Но в следующей комедии солнечный, сочувственный юмор превращается в суровый смех сатирика.

«Семейная картина», вторая из пьес Островского, отнюдь не простая картина русской семейной жизни. Это — злая, беспощадная сатира, обличающая нечестность в торговых делах, плод невежества, преобладающего среди большинства наших мещан два поколения тому назад, и возмущительную безнравственность, тайно гнездящуюся в тех семействах, где деспотизм уничтожил все узы привязанности и выкорчевал всякое чувство чести» (стр. XII—XIII).

Как мы видим, многое в этой характеристике вызывает существенные возражения. Невозможно согласиться с тем, что пьеса «Не сошлись характерами» отличается «солнечным, сочувственным юмором», а «Семейная картина» — злой сатирой: разумеется, первая пьеса никак не менее сатирична, чем вторая, если даже не более. Во-вторых, получается, будто у Гоголя не было злой сатиры, и его творческая индивидуальность ограничивается только «солнечным юмором». Огорчает неверная датировка жизни Островского и неправильное число его пьес. Но, во всяком случае, значение Островского для русского театра охарактеризовано Степняком-Кравчинским верно.

Переводы пьес Островского, выполненные Войнич, заслуживают очень высокой оценки. Недостатки, им присущие, характерны почти для всех английских переводов русской литературы и в наши дни. В числе неоспоримых достоинств перевода «Не сошлись характерами» следует отметить великолепно переданную «дворянскую» языковую стихию: Поль и его родители разговаривают в переводе Войнич подлинным языком английских дворян, причем переводчица ни разу не употребила ни одного «англизма» (т. е. речения, сращенного с реалиями английского национального быта). Язык персонажей-дворян воссоздан в английском переводе безукоризненно. Гораздо больше потерь понес язык персонажей, относящихся к купеческому сословию, и неудивительно: богатейшая языковая палитра Островского поддается иноязычному воспроизведению с очень большим трудом. Перевод Войнич часто представляет собой «монокромную репродукцию» многокрасочного оригинала. Но надо отдать справедливость переводчице, даже в заведомо неудачных пассажах ее работа — пусть более бледная, но все же в достаточной мере верная «репродукция» оригинала, без каких-либо серьезных его искажений. Даже в таком случае, когда, например, Матрена называет кучеров «гужеедами» (по Далю — «бранное прозвище кучера»), а в переводе стоит просто гагам fiins — «оборванцы», то разница не так уж велика: важно, что Матрена их обругала, а найти именно бранное прозвище кучера по-английски — дело трудное. (По нашему мнению, лучше было бы употребить английский эквивалент «грубияна», «мужлана», но это — вопрос индивидуального переводческого решения.) Довольно часто экспрессивность речи Островского бывает у Войнич ослаблена:

Карп Карпыч. А ты нешто дама?

Улита Никитшна. Обнаковенно дама.

По-английски:

— And you call yourself a lady?

— Well, what else am I?

Здесь обе реплики переданы совершенно правильным литературным языком.

На основании вышесказанного можно подумать, будто перевод Войнич малоудовлетворителен — и тем не менее это не так. Несмотря на то, что в конце XIX в. практика художественного перевода, особенно с русского языка, пребывала в эмбриональной стадии, а теория перевода, строго говоря, вообще не существовала, Войнич, благодаря своему литературному дарованию, нередко прибегала к тому, что теперь называется методом компенсации: пусть густо уснащенная просторечием и даже вульгаризмами реплика окажется передана в переводе нейтральным языком, зато переводчик вправе придать более резкую окраску какой-либо другой реплике, в оригинале вульгаризмом не отмеченной. Так нередко и поступает Войнич: например, реплику Карпа Карпыча: «Да, дождайся!» — она переводит: «When the sky rains potatoes!» В буквальном переводе это значит: «Когда с неба пойдет дождь из картошки», т. е. нечто вроде русского «После дождичка в четверг» или «Когда рак свистнет», с той только разницей, что по-английски эта поговорка звучит гораздо грубее, нежели ее русские эквиваленты. Само собой разумеется, что после нескольких реплик подобного рода и те реплики персонажа, грубость которых в переводе «смазана», актер произнесет, а читающий книгу мысленно «услышит» с соответствующей интонацией. Не следует, однако, предполагать, будто передача речевых характеристик персонажей, которыми Островский по заслугам славится, сводится у Войнич к немногим вкраплениям. Нет, переводчица очень часто изобретательна в передаче стилистических особенностей оригинала. Например, реплику Марьи Антоновны из «Семейной картины» — «Куда как антиресно!» — она передает следующим образом: «There is an interesting life for a young lady!», причем в слове interesting выделяет курсивом ударение на третьем слоге, а не на первом, что сразу же обнаруживает малую образованность говорящей. С другой стороны, кажущаяся «отсебятина» («for a young lady» — «для барышни») тоже образует важный компонент речевой характеристики: ни одна благовоспитанная и образованная английская барышня так себя бы не назвала.

Этим самым и умственный и «образовательный» уровень Марьи Антоновны сразу же доводится до сведения читателя. Решение, далекое от буквализма, но вполне допустимое и свидетельствующее об изобретательности переводчика.

Для примера приведем еще одну реплику в переводе Войнич без особых комментариев:

А н т и п и ч. Ай да жена! Вот люблю! Ай да Матрена Савишна! — What a jolly little wife it is! That's the sort of wife to have!

Читателю, не знающему английского языка, бросится в глаза то, что в переводе реплики Пузатова опущено имя и отчество жены. Но это здесь вполне закономерно: дело в том, что форма имени и отчества для английского языка весьма непривычна, и английский читатель только лишний раз споткнется на ней. Тут же при опущении этой речевой детали реплика «разгружается», причем ее стилистическая и эмоциональная окраска остаются в полной неприкосновенности. Зато, когда Степанида Трофимовна, браня молодую Пузатову, обращается к ней по имени и отчеству, переводчица это обращение сохраняет — в данном случае имя и отчество «работают» на определенную интонацию. А Войнич прекрасно понимала, что в художественном переводе передача интонационных особенностей подлинника — главное. Поэтому та же реплика Степаниды Трофимовны

в ее переводе оказалась вдвое длинней — это притом, что английские слова в среднем вдвое короче русских! И все же реплика путем этого «разбухания» интонационно оказалась передана совершенно верно.

Можно отметить ряд удачных решений и в тех случаях, когда персонажи коверкают слова, употребляют какие-либо вульгарные обороты, например, «дюми-терьмо» — «dimmy-tule», «типун-дворянка» — «a beggarly fine lady» («Не сошлись характерами»). Переводчицей допущено очень малое количество смысловых ошибок: так, слова Серафимы: «На серебро плохо считаю» — переданы как: «Я очень плохо умею считать серебряные деньги», а «картежник» из третьей картины той же пьесы превратился в «шулера». Но в 90-е годы прошлого века, наверное, и в России не всякий понимал разницу между счетом на серебро и на ассигнации.

Конечно, можно было бы упрекнуть переводчицу в том, что она и не пыталась как-то передать сигнификатные имена, каламбуры, например, Польша называется Устинью Филимонову «ботвиньей лимоновной», что передано по смыслу — Польша называет Перешивкину «vinegar face», так сказать, «уксусной рожей». Но кто решится обвинить высокоодаренную переводчицу в том, что в конце прошлого века она не справилась с одной из труднейших задач художественного перевода, с задачей, которую стали успешно решать только совсем недавно? Неприятное впечатление производит и передача слов «батюшка» и «матушка», как «little father, little mother» — «маленький отец» и «маленькая мать», но, по-видимому, эти эквиваленты давно стали традиционными для английских переводов русской литературы (и даже встречаются в оригинальных английских произведениях из русской жизни, например, в «Екатерине Великой» Бернарда Шоу).

Можно резюмировать, что две ранние пьесы Островского, благодаря Войнич, в свое время предстали перед английским читателем в высококачественных переводах, и остается пожалеть, что писательница ограничилась пересозданием на родном языке только двух произведений великого драматурга, к тому же находящихся на периферии его творчества.

Следующий перевод Островского на английский язык вышел в свет в 1899 г. Это был перевод одного из величайших шедевров драматурга — «Грозы», принадлежащей перу «неистойой» пропагандистки русской литературы в Англии Констанс Гарнетт⁵, познакомившей английского читателя со многими замечательными образцами русской классики. Следует, увы, отметить, что энтузиазм и любовь к русской литературе — главное достоинство этой переводчицы, о недостатках же ее работы в свое время писали и К. И. Чуковский, и М. М. Морозов, и другие. Переводы Гарнетт сейчас устарели и современным требованиям не удовлетворяют. Скажем только, что ее перевод «Грозы» никакого резонанса в Англии не имел, хотя и переиздавался в 1930 г.

В том же году под эгидой Гильдии театра «Эвримэн» был опубликован еще один английский перевод той же драмы Островского⁶. Сначала несколько строк об этом театре и об этой Гильдии.

Помещение его, очень небольшое по размеру, переоборудовано из церкви. Расположен он в Хэмпстеде, живописном пригороде Большого Лондона, районе, служащем местом жительства многим представителям художественной интеллигенции. С 20-х годов театр этот стал базой для так называемой Гильдии театра «Эвримэн», поставившей себе задачей постановку новых пьес, как отечественных, так и зарубежных (новизна последних определялась не только календарными показателями, но незнакомством с ними английского зрителя), причем коммерческие цели ею не преследовались. Гильдия также издавала пьесы, впервые поставленные ею, — и первым ее изданием оказалась «Гроза», переведенная Джорджем

Р. Холландом и режиссером постановки Малколмом Морли. Премьера состоялась 3 декабря 1929 г., и уже в январском номере журнала «Драма» на следующий год в обзорной рецензии Перси Аллена «Некоторые новые постановки»⁷ появился очень хвалебный отзыв как о пьесе, так и о спектакле. Рецензент пишет, что пьеса Островского «...оказалась откровением для зрителя, который не представлял себе, что в то самое время, когда нашу отечественную драму душили искусственность и ложный романтизм, за семь лет до «Касты»⁸ русский драматург, предвестник Чехова, писал пьесы, исполненные простоты и привлекательного натурализма, чьи персонажи, от первого до последнего, обрисованы с предельно уверенным чувством изобразительной оригинальности, сквозь которую, там и сям, возникают вспышки рождающей мысли. символики. Мистера Малколма Морли следует от души поздравить, во-первых, как нашего английского первооткрывателя Островского, во-вторых, как смелого и умелого постановщика одной из самых правдиво разыгранных, интересных и чарующих маленьких пьес, которые мне довелось видеть за долгое время». В этой же рецензии критик хвалебно отзывается о первом выступлении Джона Гилгуда в роли шекспировского Ричарда Второго, из чего можно сделать вывод о его критическом вкусе и чутье.

Слова Аллена нуждаются в некотором пояснении. Прежде всего, по-английски термин «натурализм» не несет того неодобрительного оттенка, как по-русски, и в переводе, пожалуй, лучше было бы передать его как «реализм». Нет никакого неодобрения и в прилагательном «маленькая»: это в данном случае значит только «пьеса», не требующая большого состава исполнителей и лишняя постановочных трудностей.

И вот мы берем в руки «Грозу», изданную Гильдией театра «Эвримэн». Прежде всего, привлекают внимание воспроизведенные на суперобложке выдержки из рецензий на постановку, напечатанных в разных газетах. Вот они:

«Поистине великое открытие было совершено вчера в театре «Эвримэн» при постановке прекрасной пьесы Островского «Гроза», которую никогда ранее не играли здесь по-английски и только в закрытом спектакле — по-русски.

При всех странных различиях между нами, обусловленных временем и пространством, пьеса исполнена правдой и поэзией в каждой строке» («Морнинг пост»).

«Гроза» — чудесная пьеса. Она содержит попытку правдиво обойтись с русской жизнью и продемонстрировать трагедию без сентимента.

Гильдию театра «Эвримэн» следует поблагодарить за знакомство с драматургом, обладавшим чем-то сродни гениальности» (Е. А. Боан в «Дейли ньюс»).

«Разыскать эту пьесу — немалое достижение, поставить ее — немалая смелость» (Джеймс Эгейт в «Санди Таймс»).

Все три выдержки наводят на размышления. Совершенно ясно, что постановка «Грозы» имела несомненный успех. Невольно сожалеешь о том, что остаешься в неведении относительно того, где и когда именно в Англии играли «Грозу» в подлиннике, хотя бы и в закрытом спектакле. Настораживает некоторая снисходительность в цитате из Боана, и не может не восхитить умение Эгейта построить эффектную фразу, ничего при этом толком не сказав⁹.

Раскрываем книгу. Из списка действующих лиц видим, что актеры, оставившие сколько-нибудь заметный след в истории английского театра, в постановке не участвовали. Исключение — исполнительница роли Кабанихи, великолепная характерная актриса Маргарет Скудамор. (Между прочим, сын ее — сэр Майкл Рэдгрейв, один из лучших английских актеров XX в., тончайший художник, прославленный воплощением образов

русской драматургии: Тузенбаха, дяди Вани, Ракитина из «Месяца в деревне», Алексея Турбина.)

Читаем предисловие, написанное одним из переводчиков Джорджем Р. Холландом: «Хотя он очень <буквально: «интенсивно».— В. Р.» национален, все же, парадоксальным образом, он интернационален, ибо под сюжетными схемами его пьес двигаются духи...» Да, буквально так! Не очень вразумительно, но все же... Может быть, это неудачная попытка сформулировать то, что Станиславский называл «жизнью человеческого духа»? Читаем дальше: «Узнать его произведения — значит быть в изумлении от того, что его драматургией так долго пренебрегали вне России. Она так жизненна, так искренна и так правдива, что мы можем повторять за Ермоловым (?): «Это не было написано; должно быть это создало само себя». Что за Ермолов, может быть, имеется в виду Мария Николаевна Ермолова? Ведь по-английски родовые окончания фамилий иногда опускаются. Если это неясно для нас, то личность загадочного «Ермолова» тем более осталась неясной для англичан.

Расхолаживает и настораживает в предисловии обилие фактических ошибок. Так, нам сообщают, будто первой пьесой Островского, поставленной на сцене, была «Бедная невеста». Заглавие «Доходное место» переведено совершенно неправильно: «Хорошо оплачиваемая работа». Еще названы две пьесы: «Воины» («The Warriors» — что это, «Воевода»?), а также... «Мария Стюарт» (?!). Последнее, видимо, вызвано тем, что в период, когда Островский был причастен к руководству Малым театром, там шла одноименная трагедия Шиллера с участием Г. Н. Федотовой и М. Н. Ермоловой. Но мы готовы простить автору предисловия даже эти ляпы, если искренние восторженные слова о великом драматурге.

Если предисловие свидетельствует об опрометчивости автора, то нельзя не отметить осторожности и даже самокритичности Холланда и Морли, назвавшими свою работу не «переводом», но «английским вариантом»: на перевод в нашем понимании слова это и в самом деле мало похоже. Язык Островского оказался безнадежно выхолощен, обезличен, мертвенно «олитературен», перевод многих реплик подменен весьма отдаленным их пересказом без какого-либо сохранения стилистических особенностей. Когда же переводчики пытаются отступить от литературных норм, то получается еще горший конфуз: так, Борис говорит *daddy*, что, если учесть стилистическую окраску синонима, в обратном переводе на русский будет звучать не «бабушка» и даже не «тятенька», а скорее «папенька» или «папуля». Очень многие крылатые слова оказались начисто смазаны. Страшнее всего, пожалуй, отсутствие самой знаменитой фразы во всей пьесе — «Почему люди не летают?» Вместо этого Катерина говорит: «Ах, если бы я была птицей!» В тексте много совершенно неправомерных сокращений, в частности, выброшены все рассказы Феклуши о фантастических странах, а с ними и цитатное обращение: «Суди меня, судия неправедный!» Вообще роль Феклуши оказалась фактически сведенной на нет. И возникает вопрос: почему? Что это, свидетельство переводческой беспомощности, доказательство ли того, что в труппе не было удовлетворительной актрисы на роль словоохотливой странницы, отчего последнюю и сократили до нельзя, или... или же это результат «индивидуального режиссерского видения», которое якобы дает право кромсать выбранную пьесу как заблагорассудится, да еще горделиво добавлять «сценическая редакция такого-то»?

Может показаться, будто мы излишне суровы к этому тексту: как-никак, первая постановка Островского в Англии, да еще одной из лучших его пьес, и на солнце бывают пятна, а ведь прошла постановка с успехом. Но дело не в этом. Наверное, полноценный в литературном отношении перевод никак не повредил бы успеху постановки, об истинном качестве

которой судить сейчас очень трудно да практически невозможно, а вот плохой перевод остался.

Когда мы отмечали отдельные огрехи и «непопадания» в переводах Войнич, то перед нами были «недотяжки» перевода, верного принципиально, методологически. Здесь же порочен сам метод, сам подход к материалу.

К сожалению, после постановки «Грозы» в театре «Эвримэн» Островский исчезает с английского литературного и театрального горизонта более чем на десятилетие, чтобы вновь возникнуть на нем лишь в годы второй мировой войны.

Важным этапом внедрения Островского в Англию был выход книги, содержащей три пьесы из числа его шедевров — «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Волки и овцы»¹⁰. Перевод был выполнен Давидом Магаршаком, одним из лучших переводчиков русской литературы на английский язык вообще.

Разумеется, переводы эти неизмеримо выше той продукции, которую преподнесли англичанам Холланд и Морли. Прежде всего — это именно переводы и переводы художественные, попытка, пользуясь термином Пушкина, «перевыражения» подлинника средствами иного языка. Магаршак великолепно чувствует тонкости русского языка и владеет всеми словарными ресурсами и выразительными средствами английского, поэтому к числу его переводческих удач относятся переводы таких труднейших авторов, как Лесков и Пришвин (заметим в скобках, что «народная этимология» лесковского «Левши» была передана им по-английски с истинной виртуозностью). Очень богатый язык переводов заслуживает самой высокой оценки, в каждой фразе чувствуется большой пиетет переводчика к подлиннику и одновременно нежелание засушить живого Островского, принципиальный отказ от буквализмов. Правда, в последнем смысле Магаршак нередко допускает «переборы» и употребляет сугубые «англизмы». Например, поговорка: «Каши маслом не испортишь», которую произносит Глумов во второй сцене четвертого акта «На всякого мудреца довольно простоты», Магаршак передает следующим образом: «Пуддинга сливами не испортишь»; здесь имеется в виду традиционное рождественское английской блюдо plum pudding, характерное только для «кондового» английского быта. Нельзя не признать подобное решение неудачным — это все равно, что в перевод из Диккенса вставить такие речения, как «тех же щей, да пожже влей», или «знай сверчок, свой шесток» — у нас за это осуждали еще Иринарха Введенского. Явным перебором представляется нам и то, что Василий из «Бешеных денег» опускает в своих репликах звук h, подобное произношение характерно для некоторых английских диалектальных говоров и прежде всего для «кокни», городских говоров Лондона. Если продолжать избранную аналогию, то подобная транскрипция равносильна указанию переводчика «Пиквикского клуба» на «оканье» Сама Уэллера! Некоторые издержки есть у Магаршака не только при передаче простонародной лексики: например, Телятев говорит Лидии: «No, thanks, old girl, I'm not a marrying man» — и нам сразу представляется какой-нибудь персонаж из сугубо английской пьесы начала нашего века, скажем, веселый лорд Квекс из одноименной комедии Пинеро!

В свое время в нашей печати об этих переводах Магаршака писал М. М. Морозов¹¹, но с целым рядом его соображений мы никак не можем согласиться. Ограничимся одной выдержкой из его статьи. «Интересны <...> вольные и невольные отступления от подлинника (в целом этих отступлений в переводе немного), — писал Морозов. — Ах, ты, ворона! — говорит Мурзавецкая Чугунову. В переводе читаем: Чего ты каркаешь, как ворон. В психологическом плане появление «каркающего ворона» здесь вполне закономерно». Позволим себе заметить, что вряд ли! Ведь «во-

рона» — это «глупец», «разиня», «некто, позволяющий себя одурачить», карканье же ворона — это нечто злое, предвестие беды! Статью свою Морозов завершает фразой: «... нельзя не признать, что для литературной жизни Англии книжка Давида Магаршака — выдающееся явление», и с этим мы не можем не солидаризироваться.

Работа Магаршака вызвала ряд откликов в английской периодике того времени и была переиздана в 1965 г. К сожалению, этот большой мастер не считал нужным переводить другие пьесы Островского и вместо этого обратил внимание на неоднократно переводившиеся и до и после него пьесы Чехова, а жалко!.. Он мог бы стать блестящим пропагандистом Островского в Англии и, наверно, достиг бы гораздо больших результатов, чем те, что Дж. Р. Нойсу удалось достичь в США, несмотря на многолетнюю приверженность последнего великому драматургу.

И все же в годы войны какое-то «движение воды» в Англии относительно Островского так или иначе началось: из той же статьи Морозова советский читатель мог узнать, что весной 1944 г. «Лес» в переводе английского поэта и филолога Вивиана де Сола Пинто был поставлен ноттингэмскими любителями. 13 июля 1945 г. в газете «Советское искусство» была напечатана маленькая заметка «Русские пьесы на английской сцене», в которой читаем: «В лондонском театре «Шантеклер» состоялся фестиваль пьес Островского. Были показаны «Волки и овцы», «Бесприданница» и «Свои люди — сочтемся!».

В фойе театра была организована выставка, посвященная творчеству Островского.

Увы, нельзя не признать, что тон заметки чрезмерно оптимистичен: «Шантеклер» — театр очень маленький, в нем часто играют эфемерные полупрофессиональные коллективы, и слово «фестиваль» излишне громко для того, что происходило на его подмостках. Никаких откликов на этот «фестиваль» в печати не появлялось, никто из лондонских театралов его не вспоминал, и прошел он совершенно бесследно. Автор этих строк, как раз в то время бывший в Англии, об этом свидетельствует.

Теперь — некоторые воспоминания очевидца. 16 марта 1945 г. в столице Нижнего Уэльса Кардиффе левый, прогрессивный театр «Юнити» поставил «На всякого мудреца довольно простоты» в переводе Магаршака. Интересно, что первая на протяжении многих лет публичная постановка Островского состоялась именно в Уэльсе (между прочим, мы располагаем данными, что существуют выполненные Гудсоном Вильямсом переводы «Грозы» и «Бесприданницы» на валлийский язык¹²).

Кардиффский театр «Юнити» — один из многочисленных театров этого типа на территории Великобритании. Левая интеллигенция противопоставляет их профессиональным, коммерческим предприятиям, однако беда театров «Юнити» в том, что они очень бедны. В них работает немало талантливой молодежи, но сцены и помещение театров действительно пролетарские, особенно это относится к лондонскому «Юнити»¹³. Кардиффский театр в этом смысле выгодно от него отличается: тот был расположен, как ни странно, в церковном полуподвале, небольшой зал расписан прекрасными фресками на театральные мотивы.

В программе спектакля сказано:

«Группа Кардиффского театра «Юнити» с гордостью показывает в первый раз на британской сцене комедию А. Н. Островского, которого русские считают одним из величайших, если не величайшим драматургом <...> Изю всех его пьес только трагедия «Гроза» — и то с сильными сокращениями — была ранее сыграна в нашей стране. Это — странное положение для любого писателя, наделенного столь выдающимся талантом <...> Видимо, единственный русский драматург, представленный на английской сцене — Чехов; аналогичным случаем было бы — если не сравнивать писа-

телей, — если бы из представителей английской сцены русский театр знал только Голсуорси...»

Постановщик спектакля — Т. Уинни Хардинг, костюмы — Марджори Сомерскэйл (по эскизам К. Ф. Юона для Малого театра). Спектакль прошел очень живо и весело, особенно запомнились Глумов — Джон Хэрриз (он шел, что называется первым номером), Мамаев — Рой Лэнсдом и Мамаева — Олга Воан.

В том, что из всех пьес Островского была выбрана для постановки именно его блестящая сатира «На всякого мудреца довольно простоты», была известная закономерность, которая, как увидим ниже, проявлялась и в последующие годы. Дело в том, что эта комедия, быть может, более чем какое-либо другое произведение Островского, содержит несомненные, хотя и подспудные ассоциации с Англией нашего времени. Типы, давно ставшие для нас историей, живут в Англии и поныне. Разве у твердолобых консерваторов нет общего с Мамаевым, у либералов и бледно-розовых лейбористов с Городулиным? Разве бессмертный полковник Блимп из карикатур Дэвида Лоу — не ближайший родственник Крутицкого? А Глумов — в скольких ипостасях он воскресал в Англии? Вспомним хотя бы «Путь наверх» Брейна. Даже такая, казалось бы, сугубо «экзотически российская» фигура, как Манефа, в наше время живет не у нас, а в Англии: еще и тогда кишмя-кишели всякого рода спириты, ясновидящие, предсказатели будущего и им подобные, а теперь, как мы знаем, там дошли до того, что всерьез занимаются оперативной магией и справляют ведьмовские шабашы. В те годы на лондонской сцене с большим успехом шла комедия Ноэла Кауорда «Веселый дух», где спиритизм высмеивался путем доведения его до абсурда, и разве мадам Аркати, профессионалка-медиум из этой пьесы, не родственница матери Манефы?

Эти не предусмотренные автором аналогии вызывали живейшую реакцию публики. Некоторые зрители так и говорили: «А у нас и сейчас есть такие тори, как этот генерал». Но, к сожалению, зал был далеко не полон.

В 1946 г. в Англии вышла книга, из которой читатель мог получить достаточно полное представление о роли Островского в русской литературе и русском театре. До этого о нем упоминалось лишь вскользь — так, в неоднократно переиздававшейся книге Мориса Беринга «Краткий очерк русской литературы»¹⁴ об Островском говорится в главе «Эпоха реформ». Глава занимает тридцать шесть страниц малоформатной книги, в ней рассматриваются славянофилы, западники, петрашевцы, Тургенев, Гончаров, Чернышевский, Писарев, Владимир Соловьев, Салтыков-Щедрин, Лесков, Островский, Писемский и Григорович, причем Островскому уделен один абзац — столько же, сколько Писемскому и Григоровичу!

Книга, в которой много, точно и справедливо говорится об Островском, была написана Джозефом Мак-Леодом и озаглавлена «Актеры пересекают Волгу»¹⁵. Автор серьезно изучал советскую культуру и вообще театр, в частности, занимая по отношению к нам очень дружественные позиции. (Ему также принадлежит книга «Новый советский театр».) Книга «Актеры пересекают Волгу» посвящена советскому театру в годы Великой Отечественной войны, но композиция ее несколько необычна. Сознывая, что для настоящего понимания английским читателем избранной темы необходимо сообщить ему предысторию событий, около пятидесяти процентов книги Мак-Леод посвящает истории русского и советского театра и отводит Островскому развернутую главу. В ней совершенно правильно говорится о том огромном значении, которое имеет Островский для русской культуры, дается обширная информация о его жизни и творчестве с привлечением богатого фактического материала — и без единой ошибки! Изложение Мак-Леода отличается завидной ясностью и яркостью, мы чувствуем, что сам автор по-настоящему любит и ценит Островского.

ДЖИЛЛ БЕННЕТ В РОЛИ
КАТЕРИНЫ, РОНАЛД БИККАП
В РОЛИ БОРИСА («ГРОЗА»)
Театр Олд Вик, Лондон, 1966 г.

Фотография



Приведем его выводы о великом драматурге:

«Следует отметить, что Ибсен родился через пять лет после Островского, но достиг зрелости лишь в семидесятих годах. Естественно, что у двух писателей есть нечто общее, поскольку они были современниками одного и того же этапа развития европейского общества. Но очень, очень жаль, что Островский не привился на нашей сцене в той же мере, в какой привился Ибсен. Мы были бы в большем выигрыше, найди русский театр в нашей стране своего Вильяма Арчера»¹⁶. Островский «на деле выполнил намеченную им цель — создание русской национальной драмы».

Книга Мак-Леода отличается тонким знанием материала и стремлением представить деятелей русской культуры соответственно их масштабам и заслугам. В своих оценках автор отнюдь не руководствуется зарубежной репутацией русских писателей — так, он возмущается, что Горький-драматург в Англии «абсурдно неизвестен». И в самом деле — если Чехов является едва ли не самым «ходовым» автором в английском театре, то что мешает постановке, скажем «Дачников», «Детей солнца», «Варваров»? Революционное мировоззрение Горького? Но ставят же там Брехта!

Можно было бы ожидать, что книга Мак-Леода привлечет внимание к Островскому и, как говорится, «задаст тон» дальнейшим высказываниям о нем. К сожалению, этого не случилось. Через год была издана книжка Ричарда Хэйра «Русская литература от Пушкина до наших дней»¹⁷. Автор — английский дипломат, бывший атташе посольства Великобритании в Москве, в годы войны работал в Министерстве информации. Книга невелика по объему, и об Островском в ней говорится в главе шестой, озаглавленной «Второстепенные (minor) прозаики, поэты и драматурги». Наряду с Островским глава содержит некий материал о Лескове, Короленко, Глебе Успенском, Гаршине, Шеллере-Михайлове, Мамине-Сибиряке, Боборыкине, Гарине-Михайловском, Кольцове, Тютчеве (с ним автор

«разделяется» в пяти фразах!), А. К. Толстом, Фете, Надсоне. Следует ли удивляться, что об Островском там сказано весьма немного? Хэйр отзываясь о великом драматурге так: «Он пишет главным образом о московском купечестве, среди которого родился и вырос, а дворяне, чиновники и крестьяне представлены в его пьесах весьма скудно (!)». Далее говорится, что грубые и волевые персонажи Островского отличаются от более утонченных персонажей из романов писателей-помещиков (!), что пьесы Островского очень спеничны, обладают весьма выигрышными ролями и представляют актерам богатейшие возможности «показать товар лицом». «Но,— добавляет Хэйр,— только могучая энергия русской традиции «характерной игры» сохранила за ними <пьесами.— В. Р.> их литературную репутацию». Иными словами, Хэйр отказывается видеть в наследии Островского какие-либо литературные достоинства! Далее он в двух фразах говорит о «Грозе», а в третьей делает вывод: «Но многие чувства, выраженные в этой пьесе и ей подобных, настолько устарели, и пьеса требует от зрителей такого сочувствия, подогретого их воображением, что она легко способна провалиться, если ее не будут великолепно играть». Вскользь назвав еще три пьесы — «Бедность не порок», «Горячее сердце» и... «Не сошлись характерами»,— исследователь начинает пересказывать последнюю из них. По его мнению, пьеса доказывает, что купцы, при всей их ограниченности и грубости, все же лучше дворян, причем Серафима трактуется Хэйром почти как положительная героиня. После одной фразы о «Снегурочке», в которой сообщается, что сюжет ее заимствован из русского фольклора, говорится же больше о Римском-Корсакове, следует окончательное резюме:

«Островский и его последователи доминировали в русском театре пока появление Чехова и основание Московского Художественного театра Станиславским в конце века не внедрили бесчисленное множество более богатых (!) драматургических концепций, гораздо более разнообразный и космополитический репертуар и последовательную теорию и практику театральных постановок, снискавшие русскому театру всемирную славу». Все это настолько несерьезно и поверхностно, что мы не будем комментировать написанное. Скажем лишь, что так же несерьезно и поверхностно написана и вся книга. Упомянем только об ее основополагающей «концепции»: автор делит всю русскую литературу, начиная от Пушкина и до советского периода включительно, на «славянофилов» и «западников», лишая эти термины конкретно-исторического содержания.

Заметим вскользь, что, говоря о заимствовании сюжета «Снегурочки» из русского фольклора, Хэйр не одинок: еще до выхода его книги, в помещенной газетой «Дэйли Уоркер» статье Сизра о предстоящем возобновлении оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» в театре «Сэдлерс Уэллс»¹⁸ сказано, что сюжет пьесы принадлежит «драматургу-сатирику» Островскому и основан на народной сказке. Далее автор говорит, что «сюжет жидковат».

К великому сожалению, дезинформация английского читателя относительно Островского стала огорчительным правилом. Приведем примеры из двух справочных изданий. Первое из них весьма солидно и серьезно: это «Британская энциклопедия». Там сказано, что отец драматурга был «официал в сенате», причем английское существительное official сразу рождает представление о каком-то важном сановнике. После некоторых биографических сведений о драматурге названы «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись» и сразу же идет такой текст: «О последней Николай I сказал: «Это не пьеса, а урок». Московское (!) купечество ярко обрисовано в «Грозе», самой знаменитой его пьесе, а также в пьесе «Свои люди — сочтемся», которая первоначально называлась «Банкрот». «Банкрот» находился под запретом в течение десяти лет, до воцаре-

ния Александра II, Островский же был уволен с государственной службы и отдан под надзор полиции. Однако либеральные тенденции нового царствования вскоре принесли облегчение; Островский был один из нескольких известных литераторов, посланных в провинции для написания отчетов об условиях жизни народа. Поле изысканий Островского находилось в верховьях Волги. Эта командировка вдохновила на создание нескольких исторических драм, таких, как «Кузьма Захарыч Минин, Сухорук», «Василиса Мелентьева» и другие (<...> Островский пользовался благорасположением Александра III и получал пенсию 3000 рублей в год. С помощью московских капиталистов он основал в этом городе образцовый театр и школу драматического искусства, первым директором которой <«которых»? по-английски возможно и такое осмысление.—В. Р.) он стал. Он также организовал Общество русского драматического искусства и оперных композиторов». Далее приводится год смерти Островского, чем статья и заканчивается.

Не будем комментировать ни явную диспропорцию и неверность в подаче материала, ни отсутствие даже малейшей попытки охарактеризовать творческий метод Островского, его значение для русской литературы, ни грубые ляпсусы, которые наш читатель заметит, что называется, невооруженным глазом. В статье «Британской энциклопедии» интересна ярко выраженная идеологическая тенденция: обличитель «темного царства» представлен исполнительным чиновником, верным слугой и любимцем российской монархии. Правда, были у него в молодости неприятности из-за «Банкрота», но все же другие его опусы Николай I хвалил. Когда же этого противника Великобритании в Крымскую войну сменил его преемник и пришла пора свободы (эпитет «либеральные» здесь лишен неодобрительного оттенка, который в него вкладываем мы), то для Островского началась прямо-таки райская жизнь: и царями-то он был взыскан, и капиталистами поддержан! И вообще, какая благодать была российским литераторам при Романовых! А как они заботились о народе! Даже отчеты о нем посылали составлять из соображений максимальной правдивости не кого-нибудь, а знаменитых писателей, уж они-то не наврут! (Рассмотренный нами том «Британской энциклопедии» издан в 1961 г.) Одним словом, идейный смысл такого, казалось бы, нейтрального сочинения, как статья в энциклопедии, совершенно очевиден.

Гораздо менее серьезно, а говоря точнее, почти совсем несерьезно другое справочное издание, о котором пойдет речь, — «Театральный словарь» Джона Рассела Тэйлора, выпущенный весьма популярным издательством «Пингвин»¹⁹. Статья об Островском занимает здесь всего один абзац, но в нем, можно сказать, мало слов, а горя реченька... Приведем только два бита информации: во-первых, Тэйлор сообщает, будто Островскому принадлежит свыше восьмидесяти пьес, а также многочисленные переводы из Мольера, Дюма и Шекспира; во-вторых, он доводит до сведения читателя о том, что большинство пьес Островского было поставлено в Малом театре, а в 1885 г. драматург был назначен директором Московского императорского театра... Здесь все неверно. Фраза построена так, будто речь идет о двух разных театрах. Островский был назначен не директором театра, а начальником репертуара московских театров. Добавим еще, что «Грозу» Тэйлор называет «унылой». Ошибочная характеристика была дана в словаре не только Островскому: так, о Грибоедове сказано, что он «загадочно скончался» в Тегеране; что это — запоздалая попытка выгородить британскую восточную политику? Но не следует думать, что подобным образом освещены только явления русской драматургии: об анонимной трагедии «Арден из Февершема», одним из шедевров английского Ренессанса, написано как о трагедии в прозе, между тем ее стоило только полистать, дабы убедиться, что это — пьеса стихотворная...

Автор с отличием окончил Кембриджский университет, им издан ряд книг о театре, кино, телевидении и «новом» искусстве, он постоянно печатал статьи о театре и кино, штатный кинокритик газеты «Таймс» — и все же его театральный словарь представляет собой многообильное скопление грубейших ляпсусов.

Но вернемся к Островскому.

Заметный факт освоения его наследия в Англии (если его можно так назвать) произошел в 1948 г., когда драматург Родни Экланд выпустил в свет отдельным изданием принадлежащую ему переделку комедии «На всякого мудреца довольно простоты», озаглавленную «Дневник негодяя»²⁰, или, если переводить вернее, то «Записки подлеца»; основой заглавия послужили, несомненно, слова Глумова: «Записки подлеца, им самим написанные». Но сначала — несколько слов о самом авторе.

Родни Экланд (род. 1908) — известный драматург, автор ряда пьес довольно мрачного психологически-бытового плана, написанных, как считают, некоторые английские критики, «в русской манере» и «под влиянием Чехова». Наибольшим успехом из них пользовалась «Мертвая тайна» (1957). Но гораздо более он известен как автор очень умело сделанных инсценировок как английских, так и русских авторов. Еще до войны в Лондоне шла его переделка «Дней Турбиных» Булгакова, озаглавленная «Белая гвардия»; в 1946 г. лондонцы увидели его инсценировку «Преступления и наказания». Следует отдать должное мастерству, с каким Экланд ухитрился ограничиться одной декорацией для всей пьесы: действие происходит в холле доходного дома, где живут Мармеладовы и Раскольников, сбоку видна каморка последнего. (Порфирий приходит к Раскольникову сам во время всех их встреч.) Материал распределен так, что главным действующим лицом пьесы наравне с Раскольниковым оказывается Катерина Ивановна, что можно понять: в спектакле, осуществленном Энтони Куэйлом, Раскольников играл Джон Гилгуд, а Катерину Ивановну — Эдит Эванс, и, вероятно, инсценировка писалась в расчете на ее участие. (Впоследствии, когда Гилгуд выступал в той же инсценировке в Нью-Йорке, спектакль ставил Ф. Ф. Комиссаржевский, а Катерину Ивановну играла Лилиан Гиш.) После подобной операции от Достоевского осталось не очень много, но нельзя не признать, что в этой пьесе Экланд обнаружил незаурядное владение драматургической техникой.

Немного осталось и от Островского в «Записках подлеца». Экланд сокращает какие-то пассажи в диалоге, вписывает новые реплики и даже вводит новых персонажи.

Вот как выглядит начало пьесы: «Гостиная в квартире Глумова. Москва, 1860 год. Обстановка довольно бедная, не считая двух-трех предметов, более уместных в модной гостиной <...> Степка, слуга, сидит развалившись, в рубаше, ковыряет в зубах. Глумов ходит взад и вперед по комнате. Подойдя к двери на заднем плане он зовет.

Г л у м о в. Маленька, поторопитесь с письмами.

Г л у м о в а (за сценой). Во всем доме есть нечего, ни куска нет!

Г л у м о в. Вдоволь будет еды, только делайте, как я говорю.

Г л у м о в а (входит). Ох, нашел бы лы кого-нибудь еще писать.

Г л у м о в. Ах, не спорьте!

Г л у м о в а (Степке). Вставай! Ишь расселся! Твое место на кухне. Которую неделю самовар не чищен!

С т е п к а. Да, и которую неделю мне жалованье не заплачено. С тех пор, как старик помер.

Г л у м о в а. Да как ты смеешь так об усопшем барине! Упокой господи его святую душу. Ну, пошел, видеть тебя не могу (подходит к письменному столу, достает бумагу, перо и чернила).

С т е п к а. Ну, а мне тут не по нраву. Не привыкли я на таких захуда-

лых квартирах жить. Как вы сюда переехали, один я с вами и остался. Вам бы спасибо мне сказать.

Г л у м о в а. Не было хуже беды в России, чем когда крепостным во-лю дали!

С т е п к а. Да кабы не молодой барин, я бы тут не остался. Да ничего, дайте срок, он скоро на ноги нас поставит, и заживем опять по-роскошному.

Г л у м о в. Ну, ступай да устрой то дело со слугой господина Мамаева. Сколько у тебя от твоих сбережений осталось?

С т е п к а. Да рубликов двести, сударь.

Г л у м о в. Взор. По меньшей мере пятьсот. Одолжи мне еще пятьдесят.

Стенка, ворча под нос, достает старый кошелёк и копается в нём.

Г л у м о в а *(это время она переписывала письмо)*. Егор, что это за слово? Никак не разберу твою руку? Кто такой Курчаев?

Г л у м о в *(смотря ей через плечо)*. «Гнусный соблазнитель». *(Берет у Стенки деньги)*. Спасибо ... Ну вот, пять на мамаевское дело, пять на провизию, а два тебе.

С т е п к а. Премного благодарен, сударь *(идет к двери на заднем плане)*.

Г л у м о в. Да без особой нужды за провизию наличными не плати.

С т е п к а *(за сценой)*. Слушаю, сударь.

Г л у м о в а *(смотря ему вслед)*. Что за противный болван! *(Глумову)*. Дай мне из этих денег десять рублей. С тех пор, как отец твой умер, я ни разу новую шляпку себе не купила, да и до того покупала только раз в три месяца. Старый черт, скряга!

Глумов протягивает ей деньги, она вырывает их.

Приведем теперь текст финала:

«Г л у м о в. Ничего подобного вы не думали. Вас разгневал мой дневник, только и всего. Не знаю, как он попал вам в руки, но и самый ученый человек порою дает промах. Желал бы я, чтобы вы знали, милостивые государи и милостивые государыни, что все время, пока я вращался в вашем высоком обществе, я был честен только тогда, когда писал этот дневник. И любой порядочный человек был бы о вас такого же мнения. Говоря откровенно, вы мне противны. Да что вас так в нем возмутило? Право, там нет ничего нового. Вы сами все время говорите за глаза друг о друге то же самое. Если бы я прочитал каждому из вас в отдельности то, что написал о других, вы умирали бы со смеху да хлопали бы меня по плечу. Это мне следует возмущаться и гневаться, а не вам! Не знаю, кто именно, но один из вас, приличных, честных членов общества, украл мой дневник. Что ж, вы все для меня загубили. Вы меня выгоняете с позором и думаете, будто этим дело и кончится. Ошибаетесь. Это еще не конец, никоим образом. *(Оглядывает их всех)*. Я считаю, что вы вели себя возмутительно, что поведение ваше непростительно и что вы недостойны быть в обществе такого приличного, честного человека, как я. *(Внезапно поворачивается и уходит через сад. Молчание.)*

М а м а е в. Ну...ээ... может быть, не следует его так отпускать.

К р у т и ц к и й. Возможно, это было бы ошибкою.

М а м а е в а. Нет, по-моему, его не следует отпускать.

Т у р у с и н а. Я бы хотела еще с ним поговорить. Я начинаю видеть вещи совершенно в другом свете.

Г о р о д о л и н. Давайте вернем его *(подбегает к стеклянной двери и зовет)*. Егор! Егор! Вернитесь!

М а м а е в а *(следя за ним)*. Правильно, зовите его. Он вас услышит *(орет)*. Вернись; Егор, вернись!

Т у р у с и н а *(Курчаеву)*. Бегите за ним, остановите, пока он не дошел до ворот *(Курчаев выбегает)*.

Мамаева (присоединившись к остальным). Егор, вернитесь! Турусина (тоже присоединяется к ним, Машенька — за нею). Чувствую, что хочу с ним поговорить. Он такой интересный человек.

Машенька. Я не хочу выходить за него, тетенька, но со всем, что он говорил, я согласна.

Мамаев. Вон он. Курчаев его догоняет!

Все (включая Крутицкого, который приковылял сзади). Вернись! Егор, вернитесь, вернитесь!

Григорий (появляясь). Сударыня, госпожа Манефа пришла.

Почтительно сторонится, давая ей дорогу.

(Единственный буквализм, допущенный в переводе произведения Экланда на русский язык, — то, что все называют Глумова Егором без отчества.)

Из этого издания приведем еще две совсем маленькие выдержки из аннотации на суперобложке: «Содержа сильные элементы фарса, в пьесе предпринимается попытка дать карикатуру на русскую буржуазную жизнь середины прошлого века.

... Вариант этой комедии, созданный Родни Экландом, модернизирован, но верно сохраняет дух оригинала».

Думается, ни приведенные фрагменты из пьесы, ни аннотацию не нужно комментировать.

Однако не может не возникнуть вопрос — а для чего, собственно, понадобилось производить над Островским подобные операции? Улучшает ли это его в какой-либо мере? Объясняет что-либо англичанину, не знающему русскую действительность прошлого века?

Как бы то ни было, но пьеса Экланда обрела в Англии и сценическую жизнь. Так, в августовском номере журнала «Плейз энд Плейерз», 1962 г., были помещены две параллельные рецензии на спектакли «репертуарной» труппы, игравшей в Королевском театре города Маргейта. Авторы рецензий Джералд Фроу и Клейр Дэй упоминают о постановке экландовских «Записок подлеца», причем оба не выражают по поводу постановки никакого восторга. Дэй, например, порицает содержащиеся в спектакле элементы «стилизации» (в чем именно эта «стилизация» выражается, не пояснено) и считает, что данную пьесу нужно играть или более «традиционно», или более «свободно», тот же рецензент (или рецензентка — имя Клейр могут носить лица обоего пола), так сказать, милостиво похлопывает Островского по плечу, говоря, что в пьесе «много достоинств, она смешная и забавная, но все же «проигрывает от недостатков композиции».

Но уродливые метаморфозы этой пьесы Островского в Англии еще не завершились. В ноябрьских номерах журналов «Тизтр уорлд» и «Плейз энд Плейерз» помещены рецензии на «мюзикл» «Карточный домик», основанный все на той же сатирической комедии. Пьесу на базе перевода Магаршака сочинил Питер Уайлдблад, музыку — Питер Гринуэлл, дополнительные диалоги — Гай Морган. Премьера состоялась 2 октября 1963 г. в лондонском театре «Феникс». Постановщик Вайда Хоуп, талантливая актриса и певица, выступавшая в спектаклях как серьезных, так и «легкого жанра» (автор этих строк видел ее в знаменитой постановке «Пер-Гюнта», осуществленной в сезон 1944/45 г. Тайроном Гатри в театре «Олд Вик»; Пер-Гюнта играл Ралф Ричардсон, Пуговичника — Лоренс Оливье, Вайда Хоуп играла Анитру). Уже один список действующих лиц спектакля «Карточный домик» характерен: там, в числе прочих персонажей, фигурируют портной Куперник, Квартирохозяин, Молочник, Рыбник, Мясник, Пекарь (очевидно, кредиторы Глумова). Авторы великодушно возвели Софью Игнатьевну Турусину в графское достоинство; в списке действующих лиц мы найдем также барышню (мисс) Мериопию (Мурзавецкую?), госпожу Плюминскую, госпожу Вассилову (фамилия, по всей вероятности, заимствована из «Месс-Менд» Мариэтты Шагнян) и совер-

шенно уже ни с чем не сообразную госпожу Армин Бей. Рецензенты обоих журналов отреагировали на постановку решительно без всякого энтузиазма, причем критик журнала «Плейз энд Плейерз» ехидно отметил, что некоторые из состава «не посрамили бы любительского кружка». Правда, авторитетность его отзыва сильно подорвана сделанным им по простоте душевной признанием: «Я помнил об Островском лишь как об авторе какой-то пьесы-сказки, для которой Чайковский писал вставные музыкальные номера». Можно ли представить себе нашего критика, который бы печатно признался, что слышал об Ибсене лишь как об авторе какой-то пьесы, для которой вставные музыкальные номера писал Григ?

Но, безусловно, самое значительное событие в истории постановок Островского на английской сцене — это «Гроза», осуществленная режиссером Джоном Декстером на сцене Национального театра Великобритании в ноябре 1966 г. Постановка эта интересна еще и тем, что оформление ее выполнено знаменитым чешским театральным художником Йозефом Свободой, впервые выступавшим на английской сцене. Обзор рецензий на эту постановку появлялся в нашей печати²¹, и мы подробно на нем останавливаться не будем. По всей вероятности, постановка «Грозы» оказалась малоудачной, ибо все критики единодушно отмечают это. Осенью 1965 г. мы видели поставленную тем же Декстером трагедию Шекспира «Отелло» во время гастролей в СССР Национального театра Великобритании, спектакль патолого-натуралистический по форме и фрейдистски-расистский по содержанию. Можно себе представить, что и патетика Островского, патетика, выросшая из быта, но лишенная какой бы то ни было бытовщины, также оказалась чужда режиссеру. Хочется только усомниться в одной частности. Все критики порицают исполнительницу роли Кабанихи Беатрикс Леманн за мелодраматизм, изысканную комическую гротесковость и т. д. Автор настоящей статьи неоднократно видел эту блестящую актрису и позволит себе выразить известное недоверие английским критикам. Правда, на фотографии, помещенной в журнале «Театр», мы видим внешнее несоответствие ее сценического облика образу Кабанихи (как, впрочем, и несоответствие актрисы Джилл Беннет образу Катерины), но это как раз не ее вина. Дело в том, что Леманн — актриса очень четкого рисунка, резких красок, пылкого темперамента, и ее укрупненная, энергичная манера игры, очевидно, как раз соответствовала стилю Островского в отличие от вялого ритма всей постановки в целом, что отмечено английской критикой²². А такая манера как раз не в фаворе у квазипередовых западных рецензентов и теоретиков театра. Как же расценивать данную постановку «Грозы»? Как победу или как поражение?

О последнем, казалось бы, говорят все объективные данные. Если пьеса провалилась на сцене такого театра, как Национальный театр Великобритании, то остается признать, что еще одна попытка популяризировать Островского в Англии потерпела неудачу, и вряд ли кто-нибудь в скором времени рискнет взяться за постановку столь «неблагодарного» драматурга.

С другой стороны, так или иначе, но «Грозу» впервые за много лет поставили в Англии, и это была первая постановка Островского, осуществленная не какой-нибудь полублюительской труппой, а первым театром страны. До этого Би Би Си транслировала радиопостановку по «Грозе» с Джоан Плоурайт в главной роли 15 сентября 1958 г.²³ Если постановка и оказалась неудачной, то, во всяком случае, ряд критиков воспринял ее именно как неудачное воплощение прекрасной пьесы. Мартин Эсслин, например, утверждает, что «Гроза», «произведение великой классики», «близкое к античной трагедии, должна идти на английской сцене»²⁴.

Но для этого нужно очень и очень многое. Во-первых, появление как можно большего числа полноценных переводов пьес величайшего русского драматурга. Во-вторых, достойное их истолкование критиками и литературоведами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «The Modern Russian Drama. Sotchineniya A. N. Ostrovskago. (The Works of A. N. Ostrovsky, 4 v. St. Petersburg: 1859—1867.)» — «The Edinburgh Review of Literature», 1868, July.

² Вильям Ролстон Шедден *Ролстон* (1828—1889) много лет работал в Британском музее, был членом-корреспондентом Российского географического общества. Ему принадлежат книги «Песни русского народа», «Русские сказки» и др. («Русские сказки» посвящены памяти А. Н. Афанасьева).

³ Здесь и далее переводы цитат выполнены автором статьи.

⁴ «The Humour of Russia.» Translated by E. L. Voynich, with an Introduction by S. Stepniak. Illustrations by Paul Frenzeny. London, Walter Scott Ltd., New York, Charles Scribner's Sons, 1895.

⁵ A. O s t r o v s k y. The Storm. Translated by C. Garnett. London, Duckworth, 1899 (то же — 1930).

⁶ «Plays of the Everyman Theatre Guild», N 1. — Alexander O s t r o v s k y. The Storm. English Version by George R. Holland and Malcolm Morley. London, George Allen and Union Ltd., 1930.

⁷ Percy A l l e n. Some Recent Plays. — «The Drama», 1930, January.

⁸ Пьеса Т. В. Робертсона (см. выше).

⁹ Джеймс Гейт (1877—1947) — очень влиятельный английский критик. Держался мнения, что никто и ничто в современном театре не достигает уровня Ирвинга и Сары Бернар. В его статьях анализ нередко подменялся остроумием довольно снобистского характера. См. о нем сборник статей: Шон О'Кейси. За театральным занавесом (М., «Прогресс», 1971).

¹⁰ A. O s t r o v s k y. Easy Money and Two Other Plays. Translated by David Magarshak. London, Allen and Unwin, 1943.

¹¹ М. Морозов. Пьесы Островского в Англии (о переводах Д. Магаршака). — «Литературная газета», 1944, № 6, 9 декабря.

¹² А. Е. Джонс. Переводы русских классиков. — «Британский союзник», 1945, № 12, стр. 12.

¹³ О театрах «Юнити» есть материалы в сб. «Современный английский театр». М., «Искусство», 1963.

¹⁴ Hon. Maurice B a r i n g. An Outline of Russian Literature. London, Williams and Norgate, 1915.

¹⁵ Joseph M a c L e o d. Actors Cross the Volga. London, Allen and Unwin, 1946.

¹⁶ Вильям Арчер (1856—1924) — видный английский критик, театровед и теоретик драмы; прославился как пропагандист творчества Ибсена, многие пьесы которого перевел. Статьи Арчера способствовали реформе английского театра и английской драматургии.

¹⁷ Richard H a r e. Russian Literature from Pushkin to the Present Day. London, Methuen and Co., 1948.

¹⁸ H. G. S e a r. Folk-Tale Opera. — «Daily Worker», 1946, October, 12.

¹⁹ «The Penguin Dictionary of the Theatre by John Russell Taylor». Penguin Books, 1966.

²⁰ The Diary of a Scoundrel. Adapted by Rodney Ackland from a Comedy by Alexander Nikolaevich O s t r o v s k y. London, Sampson Low, Marston and Co., Ltd., 1948 (пьеса была переиздана в 1951 г.).

²¹ Ирина Колесова. Документальная драма в Англии. — «Театр», 1967, № 9.

²² И не только английской. В «авангардистском» театральном журнале «The Drama Review», издаваемом в США (1967, № 9), в обзорной статье «Лондонская сцена» некий Саймон Трасслер буквально разнит постановку. По его мнению, Кабаниха в исполнении Беатрикс Леманн — «не более, чем комический гротеск», остальные же недоигрывают. Достается не только Свободе за чрезмерно мрачные черно-белые декорации, но и... самому Островскому за пьесу! Трасслер: «Гроза» — явно полуклассическое произведение в том же смысле, что и «Выбор без выбора». Напомним, что «Выбор без выбора» («Hobson's Choice», 1916) пьеса Гарольда Бригхауза (1883—1958), показанная Национальным театром Великобритании во время советских гастролей 1965 г., это — довольно симпатичная бытовая комедия «областнического» толка, не без легкого оттенка сатиры, но никоим образом с пьесами Островского не соизмеримая. В русской драматургии аналогом Бригхауза был бы не Островский, а скорее Потапенко.

²³ Джоан Плурайт — известная драматическая актриса. Для ее творческой индивидуальности характерно большое мастерство перевоплощения. Прославилась исполнением ролей в пьесах Шоу, Ионеско, современных английских драматургов. В числе ее лучших работ — Соня в «Дяде Ване» Чехова.

²⁴ Цит. по указ. статье И. Колесовой «Документальная драма в Англии».

ОСТРОВСКИЙ В ГЕРМАНИИ

Обзор А. Н. Зueva

Вторая половина XIX в. Время, когда творчество Островского представало перед немецким читателем и зрителем, было крайне неблагоприятным и для развития прогрессивной литературы, и для усвоения прогрессивного художественного опыта других народов.

После поражения революции 1848 г. в Германии наступил период длительной политической реакции. Для немецкой литературы он ознаменовался отходом от глубокой социальной проблематики, столь характерной для нее в предреволюционный период, обращением к провинциальной тематике, воспеванием патриархальных сторон немецкой общественной жизни, апологией буржуазных отношений.

В 80—90-е годы большое влияние на духовную жизнь Германии, в том числе и на развитие немецкой литературы, приобрела философия Ф. Ницше. На сцене немецкого театра безраздельно господствовали искусно сделанные, но поверхностные пьесы французских драматургов: Скриба, Ожье, Сарду, Дюма-сына, а также пьесы немецких драматургов натуралистического направления (Г. Зудермана, Вильденбруха и др.). Воспитанная на этих образцах, немецкая буржуазная публика неохотно шла на спектакли высокого поэтического стиля, спектакли, в которых поднимались значительные социальные проблемы. Этим отчасти объясняется тот факт, что знакомство немецкого зрителя с творчеством Островского происходило крайне медленно и шло как бы окольными путями. Но были и другие причины, объясняющие слабое знакомство немецкого читателя и зрителя XIX в. с русской драматургией вообще и с драматургией Островского, в частности.

Во второй половине XIX в. в Германии получил необычайную популярность русский реалистический роман, под господствующим влиянием которого и складывалось представление о русской литературе. Русский роман заслонил собой и отодвинул на второй план все другие жанры русской литературы, в том числе и русскую драматургию. Не случайным поэтому является то обстоятельство, что первые русские драматические произведения, получившие известность в Германии, принадлежат перу тех русских писателей, которые прославились за рубежом своими романами. Известность «Мертвых душ» Гоголя на Западе предшествовала успеху его «Ревизора» на немецкой сцене. Популярность романов Тургенева и Л. Толстого в значительной мере способствовала признанию «Месяца в деревне», «Нахлебника» и «Власти тьмы» и утверждению этих произведений в репертуаре западноевропейского театра. Островский, писавший исключительно для театра, составлял в этом смысле исключение.

Тем не менее первые упоминания имени Островского в Германии относятся к самому раннему периоду его творчества. Уже в 1852 г., после того, как одна из его ранних пьес «Не в свои сани не садись» приобрела в России значительную популярность, немецкий переводчик К. А. Зедергольм решил перевести ее на немецкий язык. Об этом сообщали «Санкт-Петербургские ведомости» в конце 1853 г. Говоря о переводе на французский

язык «нескольких произведений русских комиков» («Недоросля», «Горя от ума»), автор заметки сообщал также и о переводе названной пьесы Островского на немецкий язык: «Здесьшний литератор г. Зедергольм перевел комедию г. Островского «Не в свои сани не садись» на немецкий язык и отправил ее с рисунками декораций и костюмов в Берлин для тамошних театров». Островскому было известно о намерении Зедергольма. В одном из писем к нему драматург написал подробный комментарий к своей комедии и дал характеристики действующих лиц (XVI, 36—38).

Мы не располагаем достоверными сведениями о судьбе этого перевода, но сам факт перевода ранней пьесы Островского на немецкий язык свидетельствовал о том, что его имя становилось известным в театральных кругах Германии и возник интерес к его произведениям.

Первый опубликованный перевод пьесы Островского на немецкий язык был осуществлен лишь несколько лет спустя. В 1865 г. в Мюнхене на немецком языке появилась драма «Доходное место» в переводе, а по некоторым косвенным указаниям и в довольно свободной обработке Геринга. Исследователь творчества Островского Н. П. Кашин, хотя и считает этот перевод «в общем удачным», замечает, что «переводчик без всякой нужды распространяет оригинал». Кашин приводит ряд примеров, свидетельствующих о том, что переводчик нередко позволяет себе такие вольности в обращении с оригиналом, которые в наше время считаются абсолютно недопустимыми. Так, например, в 3 явлении II действия реплика Белогубова «Трепещу-с» переводится целой тирадой: «Ich sage, ein Untergebener muß seinen Vorgesetzten gegenüber eine gewisse Ehrfurcht, ja Zittern und Zagen fühlen»*.

Столь же свободно переведено в 8 явлении I действия замечание Жадова «Разумеется, люблю»: «Allerdings lieber Onkel, ich liebe sie, wie ich mein Leben liebe»**. Иногда переводчик, то ли не чувствуя всех тонкостей русского языка, то ли не обладая в достаточной мере переводческой техникой, не воспроизводит многих существенных реплик и особенностей подлинника, отчего утрачивается своеобразие и искажается индивидуальный стиль автора. Например, Кукушкина говорит: «Вы знаете, сударыня, что у меня ни за мной, ни передо мной ничего нет». В переводе это передано общей фразой: «Du weißt doch, daß ich kein Vermögen habe»***.

В Германии существует в эти годы еще очень смутное представление о творчестве Островского. Об этом, в частности, свидетельствует заметка, помещенная в сентябрьском номере русского историко-литературного журнала «Исторический вестник» за 1886 г. Безымянный автор указывает, что интерес к русской литературе в Западной Европе так велик, что за недостатком лиц, знакомых с нею, о ней печатно толкуют люди, имеющие самое отдаленное представление о России. В доказательство этого рецензент приводит статью Августа Шольца, посвященную творчеству Островского и опубликованную в августовском номере немецкого журнала «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes» за 1886 г., в котором автор обнаруживает полнейшую неосведомленность в вопросах творчества рецензируемого русского драматурга. По-видимому, плохо зная русский язык, а может быть, и содержание самих произведений Островского, Шольц допускает ошибки даже при переводе названий пьес. Так, «Воспитанницу» Шольц переводит как «Schülerin»****, «Бедность не порок» — как «Die Ar-

* Я говорю, что подчиненный должен испытывать к вышестоящим почтение, даже робость и трепет (нем.).

** Разумеется, дорогой дядюшка, я люблю ее, как самого себя (нем.).

*** Ты же знаешь, что у меня нет никакого состояния (нем.).

**** Ученица (нем.).

С. ГЕЛЕР В РОЛИ ОКАЕМОВА,
С. КРЮГОВА В РОЛИ ЗОИ
(«КРАСАВЕЦ-МУЖЧИНА»)

Театр им. М. Горького,

Берлин, 1955 г.

Фотография



mut ist keine Schande» *, «Без вины виноватые» — как «Wer ist frei von Fehlern» **, «Бедную невесту» — как «Arme Frau» ***. Но не только эти ошибки, а и последующие рассуждения немецкого критика заставляют усомниться в его серьезном знакомстве с Островским и с русской литературой вообще. Так, указывая, что в пьесах Островского «господствует здоровый натурализм, не вырождающийся в пессимизм, но доверчиво обращенный в будущее», что в его пьесах нет приторной морали и зрителю самому представляется выводить заключение из положения действующих лиц, Шольц вдруг заявляет: «Леров (?) и граф Соллогуб, его современники и соперники, имевшие большой успех, стремились действовать и действуют до сих пор на публику образами идеальных героев (?)». Кто здесь Леров, соперник Островского, так и остается неизвестным. Возможно, что речь идет о драматурге Львове.

Уже значительно позже русский критик М. Сукенников, также сетуя на то, что классический репертуар русской сцены «до чрезвычайности мало знаком немецкой театральной публике», указывал, что даже «величайший русский драматург Островский остается до сих пор загадкой для немецкой публики».

Из всех произведений Островского наибольшей популярностью в Германии пользовалась драма «Гроза», к которой с самого появления ее на немецком языке стали проявлять большой интерес немецкие литературоведы, переводчики и театральные постановщики. Первое упоминание о «Грозе», появившееся на немецком языке, относится к 70-м годам прошлого века. В 1870 г. в пражской газете «Politik», ориентировавшейся на

* «Бедность не позор» (нем.).

** «Никто не свободен от ошибок» (нем.).

*** «Бедная женщина» (нем.).

немецкого читателя, была опубликована статья, посвященная Островскому. В ней, в частности, воспроизводилось содержание драмы «Гроза» и приводились отрывки из этой пьесы.

В библиографической литературе об Островском уже давно утвердилось мнение, будто бы перевод «Грозы», выполненный Марковым и Цейсом и появившийся в 1893 г., был первым переводом крупнейшей драмы русского писателя. В действительности же первым по времени переводчиком «Грозы» следует считать Ф. Ф. Фидлера. Этот факт подтверждается сообщением русского театрального, музыкального и художественного журнала «Артист» за 1892 г.: «Переводчиком Кольцова на немецкий язык Фидлером Ф. Ф. окончен перевод драмы А. Н. Островского «Гроза», которая появится отдельным изданием в Лейпциге».

Мы не знаем, по этому ли переводу или по каким-нибудь иным источникам драма Островского стала известна талантливому актеру и видному немецкому театральному деятелю Людвигу Барнау, основателю и многолетнему руководителю Немецкого театра. Он заинтересовался пьесой русского драматурга и намеревался поставить ее в своем театре. Об этом в декабрьском номере за 1892 г. сообщал в отделе заграничной хроники тот же «Артист»: «В театре Людвиг Барна в Берлине в скором времени будет дана «Гроза» Островского, переведенная для этого на немецкий». Была ли действительно осуществлена эта постановка театром Барная, мы не знаем, однако такая возможность отнюдь не исключается, поскольку известно, что Немецкий театр и впоследствии проявлял значительный интерес к творчеству Островского и осуществил ряд постановок его произведений. Можно предполагать, что, готовя постановку «Грозы», театр Барная намеревался использовать перевод Фидлера. Если же этот перевод не был известен Барнаю, то можно считать с возможностью существования какого-то другого, неизвестного нам перевода «Грозы», ибо следующий перевод указанного произведения Островского появился лишь год спустя, т. е. в 1893 г.

На этом переводе следует остановиться несколько подробнее, и не только потому, что он во многих отношениях представляет собой типичный пример того, как переводились многие произведения Островского на немецкий язык, но и потому, что с этим переводом связана первая постановка «Грозы» на немецкой сцене.

Перевод был осуществлен А. Марковым и Р. Цейсом по заданию редакции «Русского библиографического указателя», бюллетеня, который выходил в Берлине на немецком языке и сам по себе уже свидетельствовал о том, насколько серьезен был интерес, проявлявшийся в Германии к русской культуре и литературе (*Das Gewitter. Drama in fünf Aufzügen von Alexander Ostrowsky. Aus dem Russischen von Dr. Alexis Markow und Dr. R. Zeyss. Berlin, Carl Malkolmes, 1893*).

По сообщениям печати, издатели немецкого перевода «Грозы» намеревались половину чистой выручки передать русскому комитету по сооружению памятника писателю. В предисловии, предпосланном переводу, были приведены выдержки из статей литературоведа-слависта Цабеля об Островском. «В «Грозе», — писал Цабель, — нет того беспокойного, нервно-подвижного действия, какое мы видим во французских драмах; но по психологическому богатству и поэтическому содержанию пьеса выше большинства французских сценических произведений. Переводчики по необходимости ослабили «Грозу» как картину нравов и тем рельефнее выделили глубокое психологическое содержание этой драмы».

Первый отзыв об этом переводе мы находим в том же октябрьском номере журнала «Артист» за 1893 г. Автор рецензии пишет: «Так как в переводе лучшей пьесы русского драматурга участвовал русский, то в немецкой обработке, исполненной довольно умело, нет никаких промахов или нелепостей, какими щеголяют обыкновенно немецкие переводчики рус-



ГЕРМАН ШТЕФЕЗАНД В РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА, АННА-МАРИ МЮЛЛЕР В РОЛИ
АКСЮШИ («ЛЕС»)

Гостеатр, Дрезден, 1954 г.

Фотография

ских литературных произведений. Само собой разумеется, что живая разговорная речь персонажей Островского со всеми ее особенностями не могла не побледнеть в переводе, который может передать лишь линии и тени, а не краски. Поэтому переводчики значительно сократили те места, где все дело в неподражаемом бытовом комизме, выражающемся преимущественно в языке. Так, в переводе выкинут разговор в начале второго действия между Глашей и странницей Феклушей, сокращен и разговор между Кабанихой и странницей (начало третьего действия). К сожалению, переводчики позволили себе в четвертом акте такую урезку, которая касается довольно существенного пункта. Выкинув разговор мещан о геенне, которая изображена по пьесе на стенах церкви, переводчикам

пришлось изменить и то место, где Катерина при виде геенны окончательно теряет понимание окружающего и признается в своей вине».

Уже из этой рецензии видно, что перевод Маркова и Цейса едва ли можно считать переводом в современном понимании этого слова. Это скорее свободная обработка русской пьесы, значительно отличающейся по своим художественным особенностям от западноевропейской драмы. Эта обработка была, по-видимому, вызвана тем, что в немецкой критике нередко высказывалось мнение, будто многие вещи Островского «не специчны», страдают длиннотами, которые необходимо устранять, чтобы сделать эти пьесы в сюжетном отношении более стройными и динамичными и тем самым более приемлемыми для немецкого зрителя, воспитанного на искусно построенных, хотя и менее глубоких по своему содержанию французских или собственных образцах. Этим, в частности, объясняется достаточно вольное обращение многих немецких переводчиков с пьесами Островского, проявляющееся в стремлении устранять в его произведениях «длинноты», сокращать диалоги, выбрасывать детали, которые у русского драматурга играют первостепенную роль в характеристике действующих лиц, в психологической мотивировке тех или иных сюжетных ходов. К чему приводят такого рода «исправления» пьес Островского, видно из очень интересной и содержательной статьи критика Ф. Духовецкого, посвященной подробному анализу указанного выше перевода «Грозы» и опубликованной в «Московских ведомостях» за 1893 г., т. е. вскоре после выхода этой пьесы на немецком языке.

В начале своей статьи критик отмечает, что появление «Грозы» в немецком переводе составляет целое событие. Перевод всякого классического произведения на иноземное наречие всегда возбуждает особое внимание как на родине автора, так и в той стране, для которой предназначается перевод. Рецензент указывает на определенные достоинства перевода: очень гладкий, местами даже красивый слог, переводчики очень удачно перевели все сцены Катерины с Борисом и заключительный монолог главной героини перед самоубийством.

И тем не менее критик приходит к выводу, что перевод «Грозы», выполненный Марковым и Цейсом, не может считаться удовлетворительным. В своей оценке перевода Ф. Духовецкий исходит из того, что «Гроза» — «типичнейшая бытовая русская драма», в которой исключительно важное значение приобретают бытовые детали, русская разговорная речь, различные, характерные для русской жизни фигуры вроде странницы Феклуши. Перевод всех этих элементов русского быта представляет собой необычайную сложность для переводчика. Как перевести на иностранный язык характерную речь Дикого и Кабанихи, пересыпанные прибаутками реплики Кудряш или знаменитое повествование Феклуши? В борьбе с этими трудностями, пишет критик, переводчикам приходилось складывать оружие и сокращать некоторые явления наполовину, а одно из них оставить непереведенным. Именно то, что определяет специфически русский колорит драмы, почти все характерные простонародные выражения, все «русицизмы», все бытовые красоты, рассыпанные щедрой рукой великого мастера, опущены, отчего перевод превратился в «бледную копию с оригинала», в которой все яркие краски как бы выцвели.

Эти пропуски привели не только к утрате пьесой ее национального и бытового колорита, но и в значительной степени к обеднению характеров персонажей, к лишению их глубины и психологической убедительности. В этом смысле в той или иной степени пострадали все персонажи пьесы, что особенно хорошо видно на примере образов Феклуши, Дикого и Катерины.

Странница-богомолка Феклуша представляет собой чрезвычайно характерное для русской жизни явление. Однако, по-видимому, опасаясь



ГЕРМАН ШТЕФЕЗАНД В РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА, ОТТО ШТАРН В РОЛИ
СЧАСТЛИВЦЕВА («ЛЕС»)

Гостеатр, Дрезден, 1954 г.

Фотография

того, что этот образ не будет понят немецким зрителем, переводчики пошли по линии наименьшего сопротивления: везде, где только можно, они значительно сокращали или опускали сцены и явления, в которых фигурирует Феклуша. Духовецкий пишет, что «вероятно, переводчики собирались совсем вычеркнуть ее из пьесы и сделали бы это, если бы их не удержало эффектное появление Феклуши в III действии во время беседы Бориса с Кулигиным. Появляясь на сцене после далеко не лестного описания местной жизни, которое дает Кулигин, Феклуша как представительница иного мировоззрения, однородного с мировоззрением Дикого и Кабанихи, рассыпается в похвалах этой жизни, и это место необходимо было сохранить». Но затем почти все сцены, где она появляется, подверглись значительному сокращению, а 1 явление II действия вообще было опущено, в результате чего роль Феклуши утратила всякое значение. Вот

несколько примеров того, как обедняли такие сокращения психологическую характеристику действующих лиц, а порой и затемняли мотивы, побуждающие персонажей совершать те или иные действия.

В 5 явлении I акта пропущено несколько характерных реплик в разговоре Тихона Кабанова с матерью на бульваре. Кабаниха упрекает сына за его любовь к жене, а сын возражает: «Одно другому не мешает-с, жена сама по себе, а к родительнице я само по себе почтение имею». Кабанова: «Так променяешь ты жену на мать? Ни в жизнь я этому не поверю». Кабанов: «Да для чего же мне менять? Я обеих люблю». Все эти реплики в немецком переводе сведены в одну очень невыразительную фразу: «Aber Mütterchen, warum sollte denn diese mich hindern, Sie zu lieben; ich liebe ja euch beide» *.

Столь же бледно и невыразительно переведены слова старой барыни: «Все в огне гореть будете неугасимом, все в смоле кипеть неуголимой». В переводе все это воспроизведено следующей бесцветной фразой: «Ihr alle werdet zugrunde gehen» **. Помимо того, что это значительно слабее оригинала и лишено его яркой образности, немецкая фраза совершенно не передает задуманный автором образ полупомешанной, одержимой религиозным фанатизмом старухи, убежденной, что красота ведет к гибели как на этом, так и на том свете. Этот пропуск тем более неоправдан, что образ ада, «геенны огненной» неоднократно и сознательно повторяется автором в последующих сценах, например, в 1 явлении IV действия, а затем в причитаниях старой барыни об «огне неугасимом», психологически подготавливающих трагический финал пьесы, поскольку и слова обезумевшей старухи, и выпетшее изображение ада на стене паперти — все эти детали несут очень важную художественную нагрузку, создавая у Катерины тяжелое душевное настроение, побуждающее ее публично признаться мужу в своей измене. Отсутствие их в немецком переводе приводит к тому, что трагическая развязка оказывается психологически неубедительной.

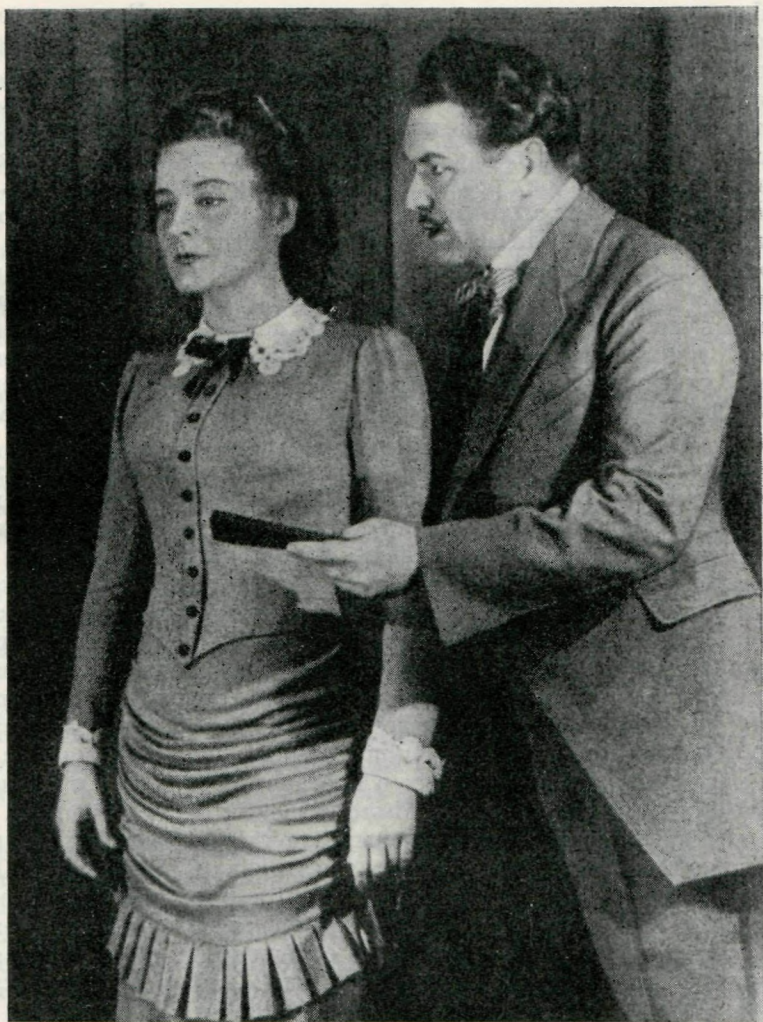
Мы несколько подробнее остановились на немецком переводе Маркова и Цейса не только для того, чтобы показать, каким предстал перед немецким читателем великий русский драматург, но и чтобы объяснить, почему указанный перевод «Грозы» не мог дать материала для создания на немецкой сцене полноценного реалистического спектакля. А между тем именно в этом переводе «Гроза» впервые была поставлена в Германии на сцене берлинского театра «Neue freie Volksbühne» в ноябре 1893 г.

Корреспондент «Московских ведомостей» Л. Б. в заметке, озаглавленной «Гроза» Островского перед немецкой публикой, рассказывает о своих впечатлениях о постановке, об игре актеров и об отношении немецкого зрителя к пьесе Островского. Автор пишет: «Вчера после долгих предварительных приготовлений попытка поставить перед немецкой публикой «Грозу» нашего великого драматурга увенчалась хотя и несколько большим успехом, чем та же попытка несколько лет тому назад в Париже, но, однако, результаты и здесь получились далеко не те, каких рассчитывали достичь переводчики драмы гг. Марков и Цейс, назначившие весь чистый сбор с представления на памятник Островскому».

Далее в корреспонденции говорится о переводе пьесы. С одной стороны, автор заметки соглашается с оценкой, данной ему Ф. Духовецким в «Московских ведомостях», поскольку он «был признан не во всех местах точным и передающим смысл драмы»; с другой стороны, он пишет, что «не мог не порадоваться за многие переделки и сокращения, сделанные переводчиками, ибо, не будь их, драма еще менее была бы понята немец-

* «Но матушка, почему это должно помешать мне любить вас; я же люблю вас обеих» (нем.).

** «Вы все погибнете» (нем.).



ИНГЕБОРГ ОТТМАН В РОЛИ ОТРАДИНОЙ, ВИЛЬГЕЛЬМ БУРМАЙЕР В РОЛИ МУРОВА
(«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»)

Гостеатр, Дрезден, 1954 г.

Фотография

кой публикой». Здесь мы вновь встречаемся с очень распространенным мнением, будто пьесы Островского не могут быть поняты немецким зрителем без обработки их применительно к его вкусам.

Это еще раз подтверждает ту мысль, что пьесы Островского, помимо их специфически русского колорита, по своей тематике, образной системе и художественному построению были чем-то новым и необычным для западного зрителя.

Что представлял собой театр, в котором была осуществлена первая постановка «Грозы»? «Neue freie Volksbühne» — пишет автор заметки в «Московских ведомостях», — принадлежит здешнему драматическому обществу, которое преследует главным образом те же идеи, какие в настоящее время имеет «Theatre libre» в Париже, т. е. оно ставит на своей сцене для членов своего круга пьесы, которые по тем или другим причинам не могут быть поставлены на больших сценах. Поэтому остается сказать к чести

этого общества и его представителей, директора д-ра Вилле и режиссера г. Лессинга, что оно предприняло на этот раз весьма похвальную попытку». Но говоря о благих намерениях руководителей театра, критик в то же время отмечает, что исполнение оказалось «ниже всякой критики, несмотря на то, что исполнителями являлись весьма талантливые артисты». Он считает, что причину неудачи исполнения пьесы следует искать в непонимании актерами своих ролей, которые можно было распознать лишь по названию, до того в них было «мало общего с героями драмы Островского». Неудачно исполнены были многие сцены драмы, особенно сцена в саду, в которой ярко обрисован характер отношений Кудряша и Варвары и Бориса с Катериной. По мнению рецензента, эта сцена была превращена в «балаганную комедию». Единственной исполнительницей, игравшей свою роль с пониманием, была русская актриса Е. А. Шабельская в роли Катерины, уже не раз выступавшая на немецкой сцене, однако «публика <...> совершенно не была в состоянии понять высокого драматизма, вложенного в эту роль Островским».

Следующий, 1894 год ознаменовался переводом другой пьесы Островского — «Бешеные деньги». Об этом сообщал в отделе театральной хроники журнал «Артист» за 1894 г.: «Артист Малого театра О. А. Правдин перевел на немецкий язык «Бешеные деньги» Островского и, по слухам, предполагает поставить свой перевод на сцене одного из берлинских театров». Мы не располагаем какими-либо данными, подтверждающими факт постановки указанной пьесы на берлинской сцене в переводе Правдина. В. А. Филиппов в докладе «А. Н. Островский за рубежом» говорит о «нескольких спектаклях», которые будто бы были осуществлены в переводе Правдина; он добавляет, что перевод «был близок к Островскому и сделан с великолепным знанием немецкого языка», однако Филиппов не приводит никаких конкретных данных о постановке этой пьесы на немецкой сцене. Отсутствие каких бы то ни было сведений как в немецкой, так и в русской печати о постановке «Бешеных денег» в переводе Правдина заставляет нас думать, что она не была осуществлена в Германии в 90-е годы.

Как мы уже указывали, Немецкий театр в Берлине начал проявлять интерес к творчеству Островского еще в то время, когда во главе его стоял Людвиг Барнай. Этот интерес, судя по сообщениям, появившимся в русской печати, театр не утратил и в 90-е годы. Так, в русских журналах «Театрал» (1896, № 91) и «Новости сезона» (1896, № 91) появились сообщения о том, что «Женитьба Белугина» переведена на немецкий язык и идет на днях в Берлине в театре Л. Барная. К сожалению, мы и на этот раз не располагаем какими-либо подробными сведениями об этой постановке; по-видимому, пьеса недолго продержалась на берлинской сцене, ибо русская пресса, обычно очень чутко реагирующая на все культурные явления за границей, связанные с Россией, непременно откликнулась бы на такое важное событие, как постановка пьесы Островского на зарубежной сцене. А между тем, кроме приведенных выше двух сообщений «Театрала» и «Новостей сезона», никаких других сведений о постановке и исполнении «Женитьбы Белугина» в берлинском театре Л. Барная нет.

Следующая важная страница в истории ознакомления немецкого театрального зрителя с творчеством Островского связана с гастрольной поездкой в Берлин русской драматической труппы во главе с выдающейся актрисой М. Г. Савиной в 1899 г. Русская театральная общественность внимательно следила за гастролями этой труппы в Германии. Спектакли достаточно подробно освещались на страницах русской печати. Следует однако иметь в виду, что русская театральная критика акцентировала свое внимание не столько на приеме немецким зрителем исполнявшейся пьесы Островского, сколько на режиссуре, на игре русских актеров и особенно на игре Савиной. И тем не менее отдельные высказывания не-

мецкой и русской печати позволяют в какой-то мере судить о том, как была принята пьеса Островского.

Первое сообщение о гастролях русских артистов в Берлине мы находим в журнале «Театр и искусство» за 1899 г.: «Двадцать третьего марта, как известно, начались гастрольные спектакли М. Г. Савиной в Берлине. Шла «Чародейка». Сбор был совершенно полный. Петербургские друзья артистки ждали с нетерпением телеграммы, которая была получена в среду утром и свидетельствовала о выдающемся успехе Савиной. Артистке поднесли две корзины и два букета, в том числе от артистов Лессинг-театра. По окончании пьесы М. Г. Савина была вызвана семь раз, что считается для Берлина успехом огромным. Второй спектакль состоялся в Королевском театре, в присутствии избранной публики. Шла «Василиса Мелентьева».

В заметке приводятся первые отзывы немецкой газеты «Berliner Tageblatt» об игре Савиной в «Василисе Мелентьевой», которая шла на русском языке. Немецкий театральный критик называет ее «высокоинтересной художницей совершенно оригинального склада», производящей впечатление «гейневской Лорелеи». Однако он, как и многие другие немецкие критики, выражает удивление по поводу того, что русская труппа привезла с собой столь устаревший репертуар: «Русские стоят во главе натуралистического движения, и удивительно, что они явились с таким устаревшим, «сценическим аппаратом» (Bühnenapparat). Остается заключить, что русская сцена связана еще условностями, которые уже давно оставили позади Толстой, Достоевский и их сподвижники в своих романах». Автор русской рецензии соглашается с мнением немецкого критика о том, что пьесы, показанные русской труппой, в том числе и «Василиса Мелентьева», приписанная Островскому целиком, тогда как он к ней лишь «руку приложил», отнюдь не принадлежат к лучшим образцам русской драматургии.

В следующем по времени отзыве о гастролях Савиной, опубликованном в газете «Русские ведомости» 31 марта 1899 г., также дается анализ выступлений русских актеров в Берлине: «Второй спектакль русской труппы с М. Г. Савиной во главе дал немецким зрителям возможность познакомиться не только с богатством наших национальных костюмов, но отчасти и с русским драматическим искусством. «Василиса Мелентьева» во всяком случае имеет литературные достоинства и дает артистам больше материала для продуманного изображения, чем «Чародейка» и тому подобная Puppenspiel, как совершенно верно выразился один из здешних рецензентов». Как говорится в заметке «Русских ведомостей», все большие немецкие газеты дали читателям довольно верную характеристику значения Островского для России как «художника купеческой и мещанской среды, исторические хроники которого не составляют его выдающегося места в русской литературе». Автор заметки говорит о неудачном выборе пьес, рассчитанных больше на то, чтобы дать Савиной выигрышные роли, чем для ознакомления иностранцев с лучшими пьесами нашей сцены. «При том репертуаре, — говорит он, — с которым явилась первая русская драматическая труппа, у серьезного западноевропейского зрителя не может сложиться представления о том, что кроме Puppenspiel у нас есть нечто свое».

Во второй рецензии, появившейся в журнале «Театр и искусство», сообщается, что «Василиса Мелентьева», как и «Чародейка» Шпагинского, по желанию императора Вильгельма, дважды шли в Королевском театре и «оказались непонятыми немецкой публикой». Не понимание быта и обстановки исторической драмы сказалось и на отзывах некоторых газет об игре Савиной. Вот некоторые из высказываний театральной критики того времени.

«National-Zeitung»: «Мы видели красивые сценические фигуры, мы слышали звучную речь, ясную и отчетливую дикцию; но страсти, но человеческих чувств мы не видели <...> Мы отдаем должное ее виртуозной технике, простоте и естественности ее игры и отсутствию эффектов».

«Börsen-Courir»: «Для немецкой публики полное непонимание русской игры объясняется выбором пьес».

«Berliner Tageblatt»: «Признавая в полной мере талант отдельных исполнителей, мы должны сказать, что в общем исполнение кажется нам «старомодным», «академическим», как теперь говорят».

В «Санкт-Петербургских ведомостях» 14 июля 1899 г. сообщались некоторые детали, касающиеся постановки «Василисы Мелентьевой» в придворном театре: «Император выразил желание видеть игру г-жи Савиной <...> Во время антракта император пригласил к себе в ложу г-жу Савину и г-жу Стравинскую, исполнявшую роль царицы Анны». В заметке сообщалось далее, что император, похвалив игру Савиной, спросил ее, является ли «Василиса Мелентьева» классической пьесой, на что Савина ответила, что эта драма «не классическая, но т. к. она принадлежит А. Н. Островскому, то считается у нас таковою».

Говоря об Островском в Германии, нельзя не остановиться на освещении творчества великого русского драматурга в немецком литературоведении, на основании которого складывалось представление немецкого читателя об Островском.

Каких-либо специальных работ об Островском, если не считать кратких рецензий на переводы или постановки его произведений, в немецком литературоведении нет. Сведения о нем немецкий читатель мог почерпнуть преимущественно из курсов «Историй русской литературы», написанных немецкими авторами для немецких читателей.

Первой научной работой такого рода, в которой упоминается имя Островского, была книга профессора Дерптского университета Пауля Висковатова, посвященная русской литературе («Geschichte der russischen Literatur in gedrängter Übersicht. Ein Leitfaden nebst bibliographischen Notizen mit besonderer Berücksichtigung der neuen Literatur von Dr. von W i s k o w a t o w». Dorpat und Fellin, 1881). В этом чрезвычайно кратком обзоре русской литературы Островскому отведено лишь несколько строк, в которых сообщается, что «среди драматических писателей наиболее видное место занимает Островский, который черпал материал для своих драм большей частью из жизни русского купечества».

Несколько больше сведений о творчестве Островского мог почерпнуть немецкий читатель из книги К. Галлера «История русской литературы» (К. H a l l e r. Geschichte der russischen Literatur. Riga u. Dorpat). В ней автор говорит о мастерстве драматурга, проявляющемся в обрисовке чисто русских характеров, и его стремлении изображать русскую действительность. В отличие от весьма распространенного в критической литературе мнения, будто русский драматург был большим мастером лишь в изображении купеческой среды, Галлер считает, что он великолепно знал и прекрасно изображал самые различные слои русского общества: русский драматург с одинаковой художественной силой рисовал и купечество, и низшее чиновничество, и помещиков. Немецкий историк русской литературы отмечает у Островского тяготение к социальной тематике, проявляющееся, в частности, в его сочувственном изображении мира угнетенных, резко противопоставляемых лагерю угнетателей.

Александр Рейнгольдт в своем курсе «Истории русской литературы»¹ называет Островского «Шекспиром русской буржуазии и купечества». Он считает, что для его произведений в большой мере характерен эпический элемент в ущерб драматическому. Основное достоинство русского

ИНГЕБОРГ ОТТМАН В РОЛИ
КРУЧИНИНОЙ, ШАРЛОТТА
ФРИДРИХ В РОЛИ ГАЛЧИХИ
«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»

Гостеатр, Дрезден, 1954 г.

Фотография



драматурга Рейнгольдт видит в необычайном богатстве образов, в правдивой обрисовке характеров и в блестящей стилистической обработке произведений. По его мнению, пьесы, созданные драматургом после 70-х годов, хотя и искусны в сценическом отношении, но «представляют собой слабые повторения прежних мотивов или случайно подмеченные жанровые сцены из мира эгоизма и легкомыслия с элементами мелодраматизма».

Наиболее интересный анализ творчества Островского содержит «История русской литературы» берлинского профессора А. Брюкнера². Автор указывает, что Островский самый плодовитый русский драматург, который в течение чуть ли не сорокалетней деятельности посвятил себя исключительно русскому театру.

По мнению немецкого критика, Островский — крупнейший бытописатель в русской литературе, для которого характерна не знающая снисхождения правда. Его драмы производят огромное впечатление на зрителя именно потому, что в театре его ни на минуту не покидает ощущение того, что он видит на сцене правду и только правду, как будто снята «четвертая стена». Он отказывается от всяких дешевых приемов, к которым нередко прибегают иные европейские драматурги с целью сорвать аплодисменты у публики. У Островского, обладающего большим комическим талантом, нет никакого внешнего остроумия, никаких цирковых шуток, комизм в его произведениях основан на естественных ситуациях, в которые попадают его герои в полном соответствии со своим характером и действительностью.

Брюкнер отмечает далее гуманизм как отличительную черту творчества русского драматурга. Нельзя представить себе личность более гуманную,

чем Островский, который в своих пьесах проявляет себя истинным заступником беззащитных.

Менее удачными автор монографии находит исторические драмы Островского, которые, по его мнению, в значительной степени лишены тех художественных достоинств, которыми обладают его общественно-критические драмы: русский драматург не умел воспроизводить то, чего не наблюдал сам.

Общую оценку творчества Островского Брюкнер даёт и в следующей своей книге «Духовное развитие России в зеркале ее художественной литературы»³. Мы приведем из нее лишь одну цитату, в которой указывается на некоторые особенности пьес Островского, как их понимает немецкий историк русской литературы:

«Островский — великий реалист русской сцены: его отличительный признак — строгая верность жизни и правдивость; никаких уступок вкусу публики; он заботливо избегает всяких дешевых эффектов; за долго до того, как на европейской сцене раздался призыв к реализму, он ввел его на русской. Он очень охотно выводит страстные и трагические конфликты и персонажи, он выступает провозвестником радости в жизни, чрезвычайно гуманен, хотя славянофильская тенденция иногда и омрачала его ясное мировосприятие».

Первым пропагандистом творчества Островского в Германии оказался в советское время московский Камерный театр, который во время своих гастролей в Германии и Австрии (1925) включил в свой репертуар и «Грозу». (Кроме «Грозы» театр показал в Германии и Австрии «Федру» Расина, «Саломею» Оскара Уайльда, «Жирофле-Жирофля» Лекока.)

«Гроза» не принадлежала к числу выдающихся постановок Камерного театра. По мнению советской театральной критики того времени, режиссер поставил в центр спектакля не столько обличение «темного царства», сколько показ внутренней трагедии героини, борьбу в ее душе различных противоречивых чувств, которые в конце концов приводят ее к гибели. Как писал А. В. Луначарский, «Гроза» была дана в странном смещении современно реалистической, по Малому театру, игры и несколько искусственной декорации»⁴. Однако, судя по откликам советской⁵ и зарубежной⁶ печати, гастроли Камерного театра в 1925 г. в Германии и Австрии, как и предыдущая гастрольная поездка в эти же страны годом раньше, сопровождались шумным успехом у немецкой публики, восхищавшейся не только игрой талантливого коллектива и отдельных актеров, но и видевшей в нем представителей нового, социалистического искусства.

Вот что писал немецкий журнал «Das Theater» о выступлениях Камерного театра в Кёльне: «Огромным успехом пользовались, правда, в присутствии сравнительно немногочисленных любителей театра, выступления «свободного театра» Таирова, который в течение десяти дней давал гастрольные спектакли в городском театре оперетты. Старая оперетта Лекока «Жирофле-Жирофля» — какое многообразие красок, какие заразительные вихревые танцы, какое прекрасное и чистое зрелище, созданное коллективом под руководством Таирова! Невозможно забыть эти костюмы, эту злую сатиру на всякого рода наивные несурзности и глупости, этих исполнителей, являющихся в то же время гимнастами, танцорами, акробатами и к тому же неплохими певцами. Гротеск и в то же время символ!

Затем русские давали мрачную народную драму Островского «Гроза», в которой они показали глубокие переживания русской души, выразив их с жесткими, суровыми и в то же время бесконечно трогательными интонациями, несмотря на некоторое однообразие сцены <...> После каждого спектакля Таирова много раз вызывали на сцену. Его искусство, а также искусство его актеров, из которых особенно выделяются несравненный



ХЕЛЬГА ГЁРИНГ В РОЛИ КОРИНКИНОЙ, КУРТ ШТЕЙНГРАФ В РОЛИ ДУДУКИНА
(«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»)

Гостеатр, Дрезден, 1954 г.

Фотография

трагикомический талант А. Соколова, игра Алисы Коонен, Румнева и Льва Фенина, произвело на зрителей незабываемое впечатление»⁷.

Годы фашистского господства в Германии, естественно, не способствовали углублению литературных и общекультурных связей между странами немецкого языка и Советским Союзом. И тем не менее даже в эти мрачные времена в отдельных театрах Германии шли некоторые пьесы русских драматургов, в том числе Островского. Так, в 1940 г. в Берлинском государственном театре шла пьеса «Лес». Многие немецкие газеты посвятили спектаклю рецензии, в которых отмечалась большая художественная ценность этого произведения. Советские газеты «Известия» и «Вечерняя Москва» поместили на своих страницах сообщения об этой постановке, в кото-

рых цитируется высказывание немецкой ежедневной газеты «Das Reich», писавшей, что «постановка русской комедии «Лес» является выдающейся театральной победой нынешнего сезона»⁸. В корреспонденции «Известий» сообщается далее, что «комедия Островского завоевала симпатии берлинской публики. На этот спектакль даже за несколько дней вперед трудно купить билеты, несмотря на то, что комедия «Лес» ставится через день».

Пьеса «Лес» ставилась и в следующем театральном сезоне на сцене того же Берлинского государственного драматического театра, а также в драматических театрах Дармштадта и Мюнхена. Кроме того, в Берлине и Вене в том же году была поставлена «Гроза»⁹. На сцене Мюнхенского драматического театра в 1941 г. была поставлена комедия «На всякого мудреца довольно простоты», которая шла под названием «Молодой человек делает карьеру»¹⁰.

Однако, несмотря на эти положительные явления, в целом в условиях фашистского режима культурное общение между русским и немецким народами было чрезвычайно затруднено. И лишь после окончания второй мировой войны в странах немецкого языка изучение русской литературы возобновилось с большой интенсивностью. Совершенно ясно, что в ГДР, ФРГ и Австрии изучение русской литературы и культуры развивалось разными путями. Если в ГДР укрепление политических связей с Советским Союзом послужило прочной основой для усиления культурного сотрудничества, для более глубокого изучения русской литературы, в том числе и драматургии, то в Западной Германии этот процесс культурного сближения был значительно затруднен в связи с проводившейся там в течение многих послевоенных лет антисоветской политикой. И тем не менее и в отношении Западной Германии можно говорить о росте интереса к русской литературе и искусству, об оживлении научно-исследовательской работы в университетах по изучению русской культуры.

Уже в первые годы после разгрома фашизма в восточной части Германии на сцене немецких драматических театров стали ставиться пьесы русских и советских драматургов. Видное место среди них заняла и драматургия Островского. Освоение художественного наследия Островского осуществлялось одновременно и театром, и литературоведением, занимавшимся интерпретацией как отдельных произведений русского драматурга, так и его творчества в целом.

Огромная заслуга в деле распространения произведений Островского в Германии принадлежит видному немецкому писателю и переводчику Иоганнесу Гюнтеру (род. в 1886 г.). Гюнтер годы своей юности провел в Петербурге, где он общался с видными русскими писателями того времени, в частности, с А. Блоком. Автор стихотворений, пьес и романов, Гюнтер приобрел широкую известность как выдающийся переводчик русских и советских писателей на немецкий язык, в том числе Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Лескова, Блока, Маяковского и др. Сособой любовью на протяжении почти полувека Гюнтер занимался переводом на немецкий язык и пропагандой в Германии произведений Островского. Завершением его многолетних трудов явилось издание им сочинений русского драматурга в четырех томах, куда вошли двадцать две пьесы, представляющие собой наиболее ценную в художественном отношении часть творчества Островского¹¹.

В кратком предисловии к этому изданию литературовед Е. Вендт, обращаясь к немецким читателям и деятелям театра, дает общую оценку значения Островского для русской и мировой культуры:

«А. Н. Островский, величайший драматический гений России, относится к блестящей эпохе русского критического реализма второй половины XIX века, когда русская литература заняла ведущее место в мире и оказала глубокое влияние на европейскую и американскую литературы



АЛЬБЕРТ ХЕММЕРЛЕ В РОЛИ МИЛОВИДОВА, АННГРЕТ ГОЛДИНГ В РОЛИ АННУШКИ
(«НА БОЙКОМ МЕСТЕ»)

Театр им. М. Горького, Берлин, 1959 г.

Фотография

«...» У немцев складывалось совершенно искаженное представление о великой русской нации на основе романов Достоевского «...» и произведений третъестепенных писателей типа Мережковского и др. И почти совершенно неизвестным оставался нам А. Н. Островский. Лишь в последние годы его открывают для себя немецкие театры. И если руководители наших театров откроют для немецкой сцены творчество величайшего драматурга XIX столетия, то это будет означать обогащение нашего классического репертуара, подобное открытию второго Шекспира»¹².

Четырехтомнику предпослано также предисловие переводчика, в котором он дает восторженную оценку творчества Островского и призывает немецких театральных деятелей более интенсивно заняться изучением

наследия великого русского драматурга «во славу ему и на пользу немецкому народу», ибо «нигде не бьется столь отчетливо пульс русской жизни, нигде не нарисованы столь правдиво горести и радости русского сердца», как в произведениях Островского¹³.

Далее Гюнтер приводит интересные факты, позволяющие судить о том, как ставились пьесы Островского на немецкой сцене и воспринимались немецким зрителем.

«Незадолго до выхода четырехтомного издания сочинений А. Н. Островского я присутствовал в театре «Берлинский ансамбль» на сотом представлении комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», шедшей в моей обработке. Постановка была превосходной, игра артистов и режиссура великолепны, но наибольшее впечатление произвело на меня то, с каким пониманием зрители, до отказа заполнившие зал, следили за происходящим на сцене. Это еще больше убедило меня в том, что эта пьеса, как и сто лет назад, когда она была создана, по-прежнему полна жизни и все еще волнует умы и сердца зрителей чужой страны. Тот факт, что эта комедия, будучи прекрасным, хотя и не классическим произведением русского драматурга, тем не менее выдержала сто представлений в течение каких-нибудь полутора лет, убедительно показывает, какие возможности заложены в творчестве А. Н. Островского, если к его произведениям подойти с пониманием и любовью».

И далее автор, рекомендуя Островского немецкому читателю, отдельными штрихами дает краткую характеристику его выдающихся произведений, пока еще мало известных широким кругам немецкой читательской и театральной аудитории: «Гроза», эта «захватывающая и глубоко человечная» пьеса, может с успехом выдержать любое сравнение с лучшими драмами Г. Гауптмана, а разве «Лес» не «самая трогательная» комедия о «блеске и нищете» актерского существования — тема, неизменно сохраняющая силу своего сценического воздействия и не утратившая своей острой актуальности со времен Аристофана. Театральная атмосфера нигде не передана с такой правдивостью, с такой человечностью, с такой захватывающей силой, как в драме «Без вины виноватые». Каким страшным предстает перед нами преступный мир в пьесе «На бойком месте», какие неисчерпаемые возможности заложены в таких произведениях русского драматурга, как «Горячее сердце» или «Не было ни гроша, да вдруг алтын», в которых Островский, этот «Колумб московского купечества», с потрясающей силой рисует картины «темного царства».

Указывая на огромное значение Островского для последующего развития русской драматургии, автор предисловия прослеживает нити, ведущие к будущим завоеваниям русской драматургии: от социальной комедии Островского ведет прямой путь к Чехову, «без «Бешеных денег» был бы невозможен «Вишневый сад». Каждый любитель театра обнаружит в произведениях русского драматурга неисчерпаемое духовное и эстетическое богатство, перед ним в миниатюре предстанет история русской культуры»¹⁴.

Чрезвычайно интересна также вторая статья Гюнтера, опубликованная четыре года спустя после четырехтомного издания Островского на немецком языке. В этой статье, озаглавленной «А. Островский и немецкий театр», Гюнтер приводит много интересных фактических данных, позволяющих судить об отношении к драматургии Островского немецких театральных деятелей в первой половине XX в.¹⁵ Он рассказывает, как будучи еще молодым, романтически настроенным поэтом и драматургом, он, живя в то время в Петербурге, впервые открыл для себя Островского. С произведениями Островского его познакомили русские друзья, выдающиеся поэты и писатели того времени, в том числе Блок, который, по словам Гюнтера, необычайно высоко ценил произведения великого русского драма-

турга. В Петербурге он имел возможность смотреть в театре блестящие постановки пьес Островского, которые произвели на него настолько большое впечатление, что он решил познакомиться с ними немецких театральных деятелей и широкую читательскую аудиторию в Германии. С этой целью он перевел «Грозу» и «Лес» и отправился в Берлин, чтобы, используя свои литературные связи, в частности, с поэтом и драматургом Фольмёллером, близким другом Макса Рейнгаардта, добиться постановки этих пьес на немецкой сцене. В 1911 г. указанные пьесы выходят в Германии в переводе Гюнтера. Однако его попытки добиться постановки пьес Островского в берлинских театрах не увенчались успехом, отчасти вследствие распространенного в немецкой критике мнения о «несценичности» пьес русского драматурга, отчасти вследствие того, что в этот период немецкий театр, в котором господствовали декадентские течения, переживал период упадка, что выражалось также и в неприятии произведений реалистического содержания. Неблагоприятным для постановки пьес Островского оказалось и время накануне первой мировой войны, когда в Германии всячески разжигались националистические настроения; последовавшая вскоре после окончания войны инфляция также не способствовала утверждению на немецкой сцене реалистического театра.

Начиная с 1939 г. Гюнтер стал переводить на немецкий язык еще не известные немецкому читателю произведения Островского, которые тепло принимались критикой, несмотря на преграды, чинимые фашистскими правителями.

Новая волна интереса к Островскому поднялась в Германии, хотя и не сразу, после разгрома фашизма. Четырехтомное издание произведений Островского в издательстве «Aufbau-Verlag» значительно способствовало утверждению за Островским славы драматурга-классика; критика увидела, что Островский, этот глубокий знаток человеческого сердца, создал свыше сотни правдивых художественных образов, не утративших своей впечатляющей силы по настоящее время.

В этой же статье Гюнтер излагает принципы, которыми он руководствовался при переводе пьес Островского. Он пишет:

«Некоторые не в меру придирчивые критики упрекали меня в том, что немецкий язык, на который я перевел Островского, отличается от языка моих переводов Тургенева и особенно Пушкина. Меня упрекали также в том, что в своих переводах я иногда прибегал к баварским или прусским диалектизмам. Мои первые переводы Островского (1911), от которых я впоследствии отказался, были выдержаны в романтическом духе. Принципы моей переводческой практики заключаются в полном следовании оригиналу: от точки до точки я воспроизвожу каждое предложение, сохраняя заданный автором ритм; более того, я не пропускаю ни одного двоеточия, ни одной запятой. Я передаю игру слов и стремлюсь также переводить диалектизмы, употребляемые писателем, диалектизмами родного языка, представляющимися мне равноценными оригиналу. Яркий, пересыщенный жаргонными выражениями, язык героев Островского нельзя передавать теми же средствами, какими я передавал мелодику языка Тургенева или нередко чрезвычайно прихотливый язык Гоголя. Здесь нужны были иные средства, тем более, что Островский нередко дает речевую характеристику своих героев. Я считаю, что этот далеко не легкий труд принес свои плоды, что подтвердили мне многие знатоки русского языка»¹⁶.

Небезынтересны также высказывания режиссера Дрезденского драматического театра Карла Гёрза, который много сделал для пропаганды творчества Островского на сцене немецкого театра. В указанном выше ежегоднике Гёрз рассказал о работе дрезденского театра над пьесами Островского: «При составлении репертуара нашего театра на 1953/54 г. мы решили

наряду с произведениями нашего классического наследия и современной драматургии обратиться к великой эпохе русского классического реализма. Наш выбор пал на творчество выдающегося русского писателя-гуманиста Островского».

Гёрз отмечает тот факт, что немецкие театры еще слабо знакомы с крупнейшими произведениями русского драматурга. Так, комедия «Волки и овцы», написанная в 1870 г., появилась в Германии впервые на сцене Лейпцигского драматического театра лишь в 1947 г., а пьеса «Без вины виноватые» была впервые поставлена в Дрездене в 1954 г., т. е. семьдесят лет спустя после ее создания. А сколько пьес Островского еще никогда не ставилось на немецкой сцене, хотя они бесспорно принадлежат к лучшим образцам мирового драматического искусства. К 70-летию со дня смерти русского драматурга дрезденский театр подготовил постановку пьес «Лес» и «Горячее сердце». «Актуальность произведений Островского не подлежит никакому сомнению, — пишет Гёрз. — Работа дрезденской труппы над комедией «Без вины виноватые» сопровождалась глубоким изучением жизни и творчества русского драматурга <...> Заслуга Островского, — по мнению немецкого режиссера, — состоит в том, что в правдивых образах он заклеил «темное царство», что дает нам основание считать его великим провозвестником нового времени»¹⁷.

Несмотря на значительные объективные трудности, которые переживали театры ГДР в первые послевоенные годы, демократические преобразования в экономической и общественной жизни страны способствовали и подъему театрального искусства. В это время на сценах театров ГДР были впервые поставлены пьесы русских и советских драматургов, в том числе многие пьесы Островского, составляющие золотой фонд его литературного наследия. Они ставились не только крупнейшими театрами Берлина, Лейпцига и Дрездена, обладавшими большими традициями и талантливыми актерами, но и многими провинциальными труппами, не имевшими богатого опыта и не располагавшими квалифицированными режиссерскими и актерскими кадрами. Это обусловило весьма различный художественный уровень исполнительского искусства этих театров, особенно в постановке пьес зарубежных драматургов, малоизвестных и зрителям и самим исполнителям.

Удачные постановки пьес русского драматурга были осуществлены уже в 50-е годы. Так, драма «Гроза» с большим успехом была поставлена в Берлине (1951), в Дрездене (1948/49); комедия «Лес» шла в Берлине (1950, 1953), в Веймаре (1948), Виттенберге (1953), Гере (1948), Гёрлице (1948), Потсдаме (1953), Росток (1950) и других городах. Из других пьес были поставлены «Доходное место» в Берлине (1959), «Поздняя любовь» в Дрездене (1948).

Отсутствие в немецких театрах сложившейся традиции при постановке пьес Островского обусловило собой и определенный разноречивый в немецкой театральной критике в первые послевоенные годы в оценке режиссуры и трактовке исполнения отдельных ролей. Примером этого может служить весьма разноречивая оценка критикой «Бесприданницы», поставленной в Лейпцигском драматическом театре (перевод Артура Лютера). По поводу этой постановки газета «National-Zeitung» писала, что «Бесприданница» в лице Г. М. Рихтера нашла режиссера, который «сумел создать реалистический спектакль в лучшем смысле этого слова, удачно объединив в нем такие элементы, как развитие драматического действия, обрисовка среды и глубоко человеческая трактовка образов». Иного мнения о той же постановке придерживался критик газеты «Der Morgen»: «К сожалению, постановка не произвела большого впечатления, так как режиссер и исполнители не сумели наполнить эпическую по своему характеру пьесу соответствующей атмосферой». И, наконец, газета «Tägliche Rundschau»,

РУДОЛЬФ РОМБЕРГ В РОЛИ
ЛЫНЯЕВА. ГЕРТРУДА
КЕКЕЛЬМАН В РОЛИ ГЛАФИРЫ
(«ВОЛКИ И ОВЦЫ»)

Камерный театр, Мюнхен, 1964 г.

Фотография



давая свою оценку спектакля Лейпцигского драматического театра, писала:

«Ставить трагедии Островского очень трудно, так как они не допускают чрезмерной конкретизации образов, как это имеет место в его комедиях, и без слаженной игры всего ансамбля они превращаются в безжизненный пересказ содержания. В таком случае признание Ларисы в любви к обанкротившемуся авантюристу Паратову превращается в банальную сцену, а эпизоды, следующие после званого вечера у Карандышева и открывающие перед исполнителями богатые возможности, оказываются сухими и вялыми, в результате чего смешное на сцене не сопровождается смехом публики, как это происходит на спектакле, поставленном режиссером Г. М. Рихтером». В заключение критик советует постановщикам спектакля основательно переработать его, прежде чем включать в репертуар на следующий сезон.

К числу удачных прочтений пьес Островского принадлежит спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», поставленный В. Д. Панзе в Немецком театре в Берлине в 1967 г. По мнению советского критика Г. Дубасова, «стремительный взлет Егора Глумова в постановке Панзе не столько результат ума, житейской мудрости героя, сколько общая закономерность социального строя, основанного на демагогии и фальши. Подобное общество готово возвеличить кого угодно, лишь бы в ответ, в благодарность служили ему». Говоря об игре актеров, критик особенно выделяет исполнителя главной роли — Эберхарда Эше, которому спектакль главным образом обязан своим успехом. «Глумов в трактовке Эше — это позднейшая модификация Хлестакова, поднаторевшего в одурачивании окружающих, выпрашивающего не деньги, а протекцию. Он купается в привычной ему атмосфере вранья, лести, удачи, он в том вдохновенном порыве, который и ничтожной личности сообщает обаяние таланта. Легкость его хамелеоновских переходов необыкновенна, изящество его ми-

микрии артистично, вера в свою счастливую звезду обескураживающа <...> Для режиссеров Немецкого театра не существует просто веселых классических иностранных комедий, в каждой они находят то, что может взволновать соотечественников»¹⁸.

В театре «Берлинский ансамбль» пьесы Островского ставились сравнительно редко. Мы уже приводили рассказ Гюнтера о прекрасной постановке на сцене брехтовского театра пьесы «На всякого мудреца довольно простоты». В первой половине декабря 1955 г. режиссер «Берлинского ансамбля» Гурвич поставила пьесу Островского «Воспитанница», в которой роль Нади исполняла гастролировавшая мексиканская актриса Розаура Ревюельмас. Постановка, в которой участвовала Елена Вейгель, готовилась очень тщательно, и пользовалась большим успехом у немецких зрителей. За период с декабря 1955 г. по январь 1957 г. было дано 51 представление.

Во время своего приезда в Москву Б. Брехт присутствовал в Художественном театре на спектакле «Горячее сердце». Игра некоторых актеров, особенно Грибова, Брехту очень понравилась, хотя стиль постановки он нашел старомодным.

Литературоведение ГДР, представленное, главным образом, вузовскими курсами истории русской литературы, также много сделало для правильной оценки творчества Островского, для выявления его роли в развитии русского театра. В качестве примера верного освещения творчества Островского литературоведением ГДР может служить «История русской классической литературы», написанная группой авторов и вышедшая в издательстве «Aufbau-Verlag» в 1965 г.¹⁹ В главе, посвященной Островскому, литературовед Еберхард Райснер дает обстоятельный анализ произведений русского драматурга, прослеживает традиции в русской литературе, сыгравшие важную роль в становлении его как писателя-реалиста. Он указывает, в частности, на значительный подъем русской драматургии в 30-е годы XIX в., когда были созданы первые драмы Пушкина, Лермонтова, комедия Гоголя «Ревизор». И тем не менее в эти годы на русской сцене господствовали произведения второстепенных и третьестепенных авторов, ныне совершенно забытых. Репертуар русских драматических театров заполняли поверхностные, бессодержательные водевили и мелодрамы с их проповедью ложного патриотизма, чувствительностью и поверхностным высмеиванием несовершенств мира.

По мнению немецкого критика, начало творческой деятельности Островского проходило под знаком «натуральной школы», реалистические принципы которой он развивал в области драмы. Как и многие другие представители русского критического реализма XIX в., Островский обращается к изображению повседневной жизни различных слоев общества, в том числе и к изображению судеб простого человека. В последующем конкретном анализе произведений Островского Райснер справедливо характеризует его как одного из выдающихся обличителей пороков современного ему общественного строя, именуемого им «темным царством». Научные исследования, подобные данной работе, несомненно помогают и деятелям немецкого театра, и актерам, и читателям лучше понять художественное наследие русского драматурга. В целом интерпретация Островского в литературоведении ГДР опирается на принципы русской революционно-демократической критики прошлого века и на марксистский анализ произведений великого русского драматурга советским литературоведением.

В Западной Германии в послевоенные годы интерес к творчеству Островского также повысился. Конечно, процесс освоения творческого наследия автора «Грозы» и «Леса» проходит здесь менее интенсивно, чем в ГДР, оценки, даваемые западногерманским литературоведением, нередко следуют традиционным представлениям об Островском как о талантливом

бытописатели прошлого века, произведения которого уже не могут взволновать современного зрителя. И тем не менее послевоенные годы ознаменовались и в западной части Германии рядом интересных постановок лучших пьес Островского. В литературоведении заметно стремление к более глубокому осмыслению творчества русского писателя, к более объективному анализу художественного своеобразия его драматургии. Но все же большинство западногерманских литературоведческих работ отличается поверхностностью анализа, умаление социального содержания произведений Островского, отрицание их высоких художественных достоинств.

Вот несколько выдержек из высказываний западногерманских критиков об Островском. В. Леттенбауэр в своей «Истории русской литературы», изданной в 1955 г. во Франкфурте-на-Майне, пишет, что Островский показывает «невежество, суеверие, деспотизм, подавление человеческой личности под маской благочестия, грубость в семейных отношениях, подчинение личности домохозяином законам, мошенничество в делах, когда речь идет о собственной выгоде <...> В большинстве случаев добро терпит поражение, но в действительности оно торжествует над злом и пороком, над грубой силой <...> Чаще всего повторяющиеся темы — это конфликты и противоречия в повседневной жизни, столкновения между старым и молодым поколением, между бедными и богатыми <...> Его пьесы не всегда соответствуют европейским понятиям о драме и комедии: отчасти они представляют собой смесь этих двух жанров, отчасти — слабо связанные между собой картины, поскольку Островский питал особое пристрастие к эпизодическим сценам и фигурам». По мнению западногерманского критика, «социальная основа» произведений Островского является «причиной того, что его пьесы, все еще часто исполняемые в самой России, вне ее границ не находят значительного отклика»²⁰.

Очень общая, поверхностная характеристика, автор ни слова не говорит об огромном резонансе, который вызывали произведения Островского в русском обществе, о горячей полемике, разгоравшейся при появлении каждой новой пьесы русского драматурга.

Профессор Максимилиан Браун в своей книге «Русская литература XIX века» отмечает великолепное знание Островским той среды, которую он изображал в своих комедиях и драмах. В творчестве Островского Браун видит в основном «мир патриархальных, невежественных, но нередко очень богатых купцов старого закала — той особой разновидности людей, которые, будучи поданы то в комическом, то в трагическом плане, стоят на границе двух миров, отличаются деловой хваткой и бессмысленной зависимостью от своих необузданных прихотей, неприкрытой алчностью и угрызениями совести, к тому же они опутаны предрассудками и суевериями. Это несомненно интересные и живописные типы, дающие необычайно богатый материал бытописателю и психологу, юмористу и трагику»²¹. Однако Браун считает, что изображение этих типов у Островского не всегда отличается достоверностью, нередко они даются упрощенно, морализующая тенденция выступает слишком явно, хотя он и не провозглашает каких-либо идей и воззрений. Он выступает поборником культурного и нравственного просвещения, преодоления старых предрассудков и варварских обычаев. Будучи главным образом художником, рисующим окружающую среду, Островский отличался глубоким знанием своей темы, мастерством народного языка, тонким пониманием драматического искусства и великолепным пониманием законов сцены. В заключении своей характеристики Островского М. Браун пишет: «Таким образом, без него невозможно представить себе русскую литературу и прежде всего — русский театр; в процессе смены эпох и мировоззрений он оказался удивительно жизнеспособным. Его пьесы были важнейшим источником, из которого русская интеллигенция черпала сведения о практически неизвестной

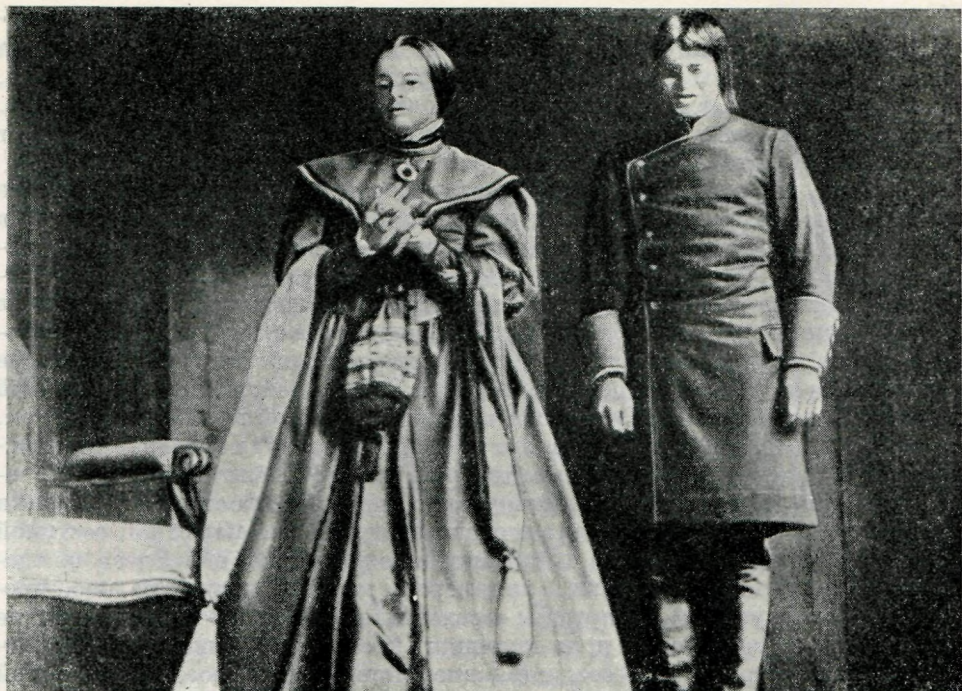
ей купеческой среде, в то же время они являются основной составной частью репертуара русского театра. Он создал ряд драм, являющихся подлинными шедеврами драматического искусства, и прежде всего знаменитую, исполняемую на Западе драму «Гроза»²². Эти отзывы, несмотря на присущую им подчас непоследовательность и противоречивость, оказали и оказывают в целом положительное влияние на отношение к русскому драматургу западногерманских театральных деятелей, актеров и зрителей.

Укажем на некоторые постановки пьес Островского в драматических театрах Западной Германии в послевоенное время.

В 1953 г. в Дюссельдорфе в городском драматическом театре была поставлена комедия «Лес» в инсценировке Г. К. Штроукса. Каких-либо откликов в печати на эту постановку не было, по-видимому, пьеса недолго продержалась на дюссельдорфской сцене. Позднее эта же пьеса была поставлена и на сцене Кёльнского городского театра²³. Об этой постановке мы можем в какой-то степени судить по рецензии в западногерманском журнале «Современный театр» («Theater heute»), появившейся под красноречивым заголовком «Обрубленный «Лес»» («Abgeholzter «Wald»»). Вот некоторые выдержки из этой рецензии: «В основу постановки «Леса» была положена вполне приемлемая концепция <...> И тем не менее постановка оказалась в значительной степени лишенной содержания и вызвала разочарование у зрителей. Как нам стало известно, во время репетиций Гейм заболел и не смог довести до конца своей работы. Это многое объясняет, но отнюдь не может служить кому-либо оправданием. Он не должен был соглашаться выносить на суд общественности еще незавершенную постановку. Правда, К. Бронингаузу, исполнявшему роль Геннадия Несчастливцева, и Г. Шахту в роли Аркадия Счастливецца удалось отчасти спасти положение: одному — своим комическим талантом, другому — своей живостью, весельем и подвижностью <...> Раиса Гурмыжская в исполнении Гизелы Хольцингер — очень неинтересная, лишенная какой-либо проблематичности, нерусская светская дама, в то же время некоторые второстепенные персонажи и особенно фигуры двух соседних помещиков были сознательно выписаны со всеми атрибутами, присущими крупной старорусской буржуазии и разбогатевшим выскочкам». По мнению критика, впечатляющими были лишь последние, заключительные сцены, в целом же спектакль пострадал от «недостаточно зрелой режиссуры (unausgereifte Regie)»²⁴.

В 1960 г. в Западном Берлине на традиционном театральном фестивале была поставлена комедия «На всякого мудреца довольно простоты». Критика отмечала, что на фоне декадентских и модернистских представлений, предназначенных для театральных снобов и для отвлечения внимания зрителей от проблем современности, отрадным явлением на фестивале была комедия «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, великолепно поставленная западноберлинским драматическим театром Шлосспарктеатер. Автор одной из статей о западноберлинском театральном фестивале писал, что комедия Островского пользовалась очень большим успехом у зрителей²⁵.

В 1966 г. в Штуттгартском государственном театре режиссер Петр Шаров поставил комедию «Бешеные деньги». Рецензия на эту постановку, опубликованная в журнале «Theater heute», позволяет сделать вывод о том, что постановщик значительно смягчил критическую направленность пьесы Островского, придав ей характер понимающей снисходительности и всепрощения. «Нет сомнения, — пишет критик, — что комедия Островского о бешеных деньгах, которые текут сквозь пальцы богатых московских прожигателей жизни и попадают в цепкие руки людей нового, более практического склада, — эту комедию можно себе представить более злой,



ГИЗЕЛА ХОЛПЦИНГЕР В РОЛИ ГУРМЫЖСКОЙ, ФРАНК ГОФМАН В РОЛИ ПЕТРА «ПЕС»

Городской драматический театр, Кёльн, 1965 г.

Фотография

более безжалостной и острой, чем мы ее видели в постановке Петера Шарова <...> В гневном пафосе, присущем пьесе Островского, в постановке Шарова зазвучали нотки всепрощающей любви (*verständnissvolle Liebe*). Здесь преобладал не сарказм, а скорее мягкая ирония, превращающая бессодержательность жизни определенного общества в поэзию беспечного и бесполезного». В то же время автор рецензии считает, что эта мягкость тонов в постановке Шарова не повредила пьесе Островского, поскольку она, по его мнению, оправдана тем, что здесь рисуется русский мир, уже давно ушедший в прошлое²⁶.

В 1964 г. в Мюнхенском камерном театре была поставлена комедия «Волки и овцы». Судя по рецензиям на этот спектакль, постановка, осуществленная режиссером Нёльте, была удачной. В одной из статей, появившихся в журнале «Theater heute», дается характеристика действующих лиц пьесы, как они изображены на сцене театра: «Люди, на протяжении нескольких актов прикидывающиеся овцами, обнаруживают свою волчью натуру в произвольных движениях, даже в смиренно опущенных взглядах. Те же, кто разыгрывает из себя волков, в вспышках гнева, в своей жестокости выдают угодническую сущность своей натуры, обличающей лицемерную мягкость будущих овечьих душ. Что это — двойственность «русской души», сахар и плетка, кнут и барский поцелуй? Постановка Нёльте показывает эти противоречия как две стороны человеческого сердца, как присущую человеку реакцию на повороты судьбы. Механизм драматического действия у Островского, возносящий к концу пьесы тех, кто раньше находился внизу, и низводящих того, кто до этого восседал на троне, предстает как сценическая модель старой машинерии, олицетворяющей собой игру слепой судьбы»²⁷.

Рецензент указывает далее на то, что в своей постановке Нёльте избегает банальных атрибутов русского быта, долженствующих указывать на связь действия пьесы с Россией. Режиссер считает, что «балалайка, Волга, кожаные кресла и т. п. — плохие путеводители по русской провинции». «Легкая стилизация, ограничивающаяся характерным реквизитом, создает ту атмосферу, которая дает пьесе то, что необходимо».

Конечно, по этой рецензии достаточно трудно судить о постановке пьесы Островского Мюнхенским камерным театром. Судя по статье в «Theater heute», в постановке Нёльте акцентировалось не столько социально-критическое содержание комедии русского драматурга, «сколько абстрактная интерпретация моральных конфликтов, рассматриваемых как противоречия двух сторон человеческого сердца», как «присущую человеку реакцию на повороты судьбы». Но эта характеристика в какой-то мере дополняется в другой рецензии, правда, относящейся к более поздней постановке той же пьесы Островского, осуществленной тем же режиссером, но уже на сцене Венского камерного театра (1967). Вот некоторые выдержки из этой рецензии: «В Камерном театре Рудольф Нёльте поставил очаровательную, злую и на редкость удачно построенную комедию «Волки и овцы». Действие происходит в очень солидной, но неуютной гостиной с искусственными цветами и потертой кожаной софой. Здесь вращаются обманутые обманщики, лицемеры, которых водят за нос, прогоревшие спекулянты, тартюфы всех калибров и на переднем плане Тереза Гизе, исполняющая роль домашнего злого духа в инвалидной коляске. К сожалению, иногда создается впечатление, что своей сгорбленной фигурой и взглядом исподлобья она пародирует самое себя. Непонятно, почему режиссер с самого начала пьесы попадает в лирический тон в манере Чехова, чем замедляется и растягивается действие пьесы. Это удивляет в нем, режиссере, который неоднократно и убедительно показывал, какими захватывающими могут быть классики (...). В целом — занимательная социальная критика позавчерашнего дня».

Из других послевоенных постановок Островского в Австрии следует особо отметить его пьесу «На всякого мудреца довольно простоты», поставленную Венским камерным театром еще в 1961 г. Кроме названной пьесы Островского, в этом сезоне на сцене того же театра исполнялась и пьеса М. Горького «На дне». О том, как были поставлены эти выдающиеся произведения русской драматургии, как они были восприняты венской публикой, дает некоторое представление рецензия прогрессивного австрийского критика Гуго Гупперта, опубликованная в журнале «Вельтбюне» под заголовком «Русская классика в Вене»²⁸. «Зрители, как любители, так и знатоки театра, — пишет рецензент, — с большим интересом ожидали премьеры комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Дело в том, что Островский, являющийся после Гоголя и наряду с Сухово-Кобылиным истинным отцом русской буржуазной драмы, должен был одним своим появлением в атмосфере Вены вызвать живой интерес и внимание». Австрийский критик объясняет это тем, что Островский, «хотя и заражен бациллой социальной критики», все же — глава буржуазной драматургии нравов, иными словами, «дает солидную пищу для публики в партере и в ложах». Он делает мишенью своей критики представителей денежного мешка, однако эта критика не является достаточно глубокой, так что «само крупное купечество, которое еще носило кафтан, а не фрак, поставило ему памятник у входа в Малый театр» (?), и можно было надеяться, что русский мэтр с окладистой бородой и на улицах добропорядочной Вены будет чувствовать себя как дома. Здесь, пишет Г. Гупперт, налицо родство художественного вкуса, темперамента, духа, остроумия и даже общее тяготение к маске, к трюкам, мистификациям, превращениям, буффонаде! «Едва ли можно было найти для Вены что-либо более подходя-

щее, соответствующее, благодарное ей, чем расцветенная цветом нашей театральной рампы, по-венски купеческая, почти бидермаеровская в кринолине, по-рантьеровски солидная Москва 1861 г.»

Немецкая редакция пьесы, обработанная Эдуардом Вимутом, идет под названием «Молодой человек делает карьеру», что, по мнению критика, выражает какую-то программу, некую концепцию, которой следуют постановщики пьесы. «Если вдуматься в новый заголовок пьесы,— пишет Гупшперт,— то в нем можно почувствовать какое-то преувеличение, утрирование, какую-то натяжку в духе «новой деловитости», денатурацию». И по этому же пути пошел приглашенный дирекцией режиссер постановки Г. Гильперт. Последний хотя и не лишен таланта, все же меньше всего подходил для постановки русской пьесы. Талант — это не верхнее платье. Он живет в глубине человеческой души, проявляется в полноте творческого отношения к миру. У Гильперта полностью отсутствует способность понимания русских характеров. В пьесе ясно ощущается отсутствие интереса, какое-то равнодушие. И конечно, казенным подходом к делу невозможно добиться глубокого проникновения в атмосферу далекого и незнакомого нам мира, а постичь его «сердцем» не всякому дано. Таким образом, произошло превращение, в результате которого была утрачена масштабность русского драматурга. «На него, как говорится, надели слишком тесную рубашку».

Затем критик дает восторженную оценку пьесы Островского, оригинальности и психологической убедительности созданных им художественных образов. Особенно восхищает его главный герой пьесы Егор Глумов. Он «сын бедной вдовы, холодный лицемер и честолюбец, наполювину Тартюф, наполювину Растиньяк, ловко пользующийся слабостями и тщеславием богатого родственника, а вместе с ним и его влиятельной супругой. И здесь автор делает два гениальных драматических хода. «Мудрец» совершает глупость: он ведет дневник, подвержен роковой страсти писать, создавать свидетеля самому себе, тайно документировать свои пороки и неблагоприятные поступки. Его тетюшка похищает дневник. Таким образом, искренность молодого человека перед самим собой приводит к раскрытию его двуличия по отношению к его окружению. Карьериста разоблачают, низвергают, ему показывают на дверь. Однако он отнюдь не уничтожен. Здесь фабула делает второй гениальный поворот: оказывается, чтобы существовать, «лучшее общество», обманутое ловким проходным, нуждается в людях, подобных ему. Поэтому его бывшие покровители решают между собой после некоторого испытательного срока вновь принять в свой круг поверженного, которым они в душе восхищаются. Следовательно, карьера молодого человека еще впереди!.. Это просто великолепно, это поистине Мольер и Бальзак в одном лице, производящий огромное впечатление на зрителя».

Гупшперт делает краткий экскурс в сценическую историю пьесы Островского: «Со времени первой постановки 1 ноября 1868 г. в Александринском театре в Петербурге до 1917 г. эта комедия только в Петербурге и Москве исполнялась свыше восьмисот раз, а после Октябрьской революции она, согласно репертуарной статистике, исполнялась свыше тысячи раз. В России не было ни одного исполнителя главных комедийных или характерных ролей, который не стремился бы испытать свои силы в этой пьесе. В Московском академическом Малом театре, этом подлинном доме Островского, я в 1930 г. с восхищением смотрел игру семидесятилетнего Прова Садовского, исполнявшего роль «молодого человека» Егора Глумова. Смею вас заверить, что он был восхитителен. Впоследствии в этом театре на таком же уровне исполнял эту роль лишь пятидесятилетний Царев! Но и Вальтер Кохут, наш земляк из Вены, удивительная способность которого к перевоплощению вызывает у нас восхищение, так-

же нашел бы в этой пьесе материал для создания роли человека весьма порочного и в то же время привлекательного. Однако Гильперт должен был бы внушить ему играть Островского, а не Карла Штернгейма, не Георга Кайзера и не Вальтера Газенклевера. Островский не был ни экспрессионистом, ни приверженцем стиля «новой деловитости».

Перейдя затем к характеристике режиссуры и отмечая умение Гильперта в полной мере использовать силы всего ансамбля, критик пишет, что в данном случае силы ансамбля концентрировались для воплощения его «видения» пьесы, а это видение оказалось бесцветным, сухим, лишенным свежести. Получилась весьма худосочная постановка, а не широкая, выдержанная в ярких тонах картина общественных нравов. Это был кто угодно, но не Островский. Лихорадочная динамика и искусственная приподнятость тона не могли заменить социально-критического колорита, сатирической направленности пьесы и истинно русского юмора.

В связи с этим Гупперт вспоминает о другой аналогичной постановке этой комедии Островского, осуществленной режиссером Арибером Вэшером в Берлинском драматическом театре на Шиффбауэрдамм в 1949 г. Тогда немецкий режиссер испортил эту социальную комедию русского драматурга, превратив ее в банальный шванк, в котором действие происходит вне времени и пространства. Зрители смеялись. Но смех публики нередко свидетельствует о неудаче режиссера. Нынешний «Берлинский ансамбль» поставил бы Островского совершенно иначе, он выявил бы идейную платику комедии, показал бы ее в трех измерениях, нарисовал бы яркий фон.

Возвращаясь к венской постановке, Гупперт пишет, что и здесь публика смеялась предостаточно. Конечно, такие актеры, как Мелани Хорешовски в роли матери Глумова, Елена Тимиг в роли «вдовы, родом из купчих», Карл Фохлер в роли «молодого важного господина» и не в последнюю очередь Петер Пресес и Грета Эльб в роли высокомерной четы Мамаева — могут вызвать смех у публики.

«Но где та весомость и глубина, где та величавость, тот аромат подлинности изображаемого, который присущ русскому классику? Все это погубило в мертвящих сумерках модернизма».

* * *

Мы хотели бы закончить наш обзор следующими краткими замечаниями. За почти вековую сценическую жизнь в Германии многие выдающиеся произведения Островского стали довольно заметной составной частью классического репертуара как в ГДР, так и в ФРГ. Значительную роль в популяризации творчества Островского и в утверждении его на немецкой сцене сыграли гастрольные поездки русских драматических театров в Германию, создавших определенный эталон сценического воплощения многих образов Островского. Наибольшее распространение получили произведения Островского на немецкой сцене после второй мировой войны. Он стал признанным классиком, что не только обусловило в целом положительное к нему отношение немецкой критики, но и породило нередко высказываемое мнение о том, что русский драматург уже не может взволновать современного зрителя, поскольку эпоха, им изображаемая, давно ушла в прошлое.

Однако факты показывают, что такие классические произведения Островского, как «Гроза», «Лес», «На всякого мудреца довольно простоты» и некоторые другие, все еще находят путь к уму и сердцу современного зрителя в странах немецкого языка и, следовательно, не утратили своей познавательности и эстетической ценности и для нашего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Alexander von Reinholdt. Geschichte der russischen Literatur von ihren Anfängen bis auf die neuste Zeit. Leipzig, 1886.
- ² Geschichte der russischen Literatur von Dr. A. Brückner. Leipzig, Amelang's Verlag, 1905.
- ³ A. Brückner. Rußlands geistige Entwicklung im Spiegel seiner schönen Literatur. Tübingen, 1908.
- ⁴ А. В. Луначарский о театре и драматургии.
- ⁵ «Вечерняя Москва», 1925, 27 мая.
- ⁶ «Arbeiter-Zeitung», 1925, 9. Mai.
- ⁷ «Das Theater», 1925, № 17, S. 399.
- ⁸ «Вечерняя Москва» и «Известия», 1940, 3 октября.
- ⁹ «Театральная неделя», 1941, № 7, стр. 28.
- ¹⁰ «Интернациональная литература», 1941, № 2, стр. 246.
- ¹¹ Alexander Ostrowskij. Dramatische Werke. Aufbau-Verlag, Berlin, Herausg. und aus dem Russischen übertragen von J. von Guenther.
- ¹² Alexander Ostrowskij. Dramatische Werke. Vorwort.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ J. von Guenther. A. Ostrowskij und das deutsche Theater in: «Gestaltung und Gestalten». (Jahrbuch der Dresdener Staatstheater). Berlin, Henschelverlag, 1954.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ «Theaterdienst», 1950, № 29, S. 6—7.
- ¹⁸ «Teatr», 1967, № 8, стр. 150—153.
- ¹⁹ «Geschichte der klassischen russischen Literatur» herausg. von Wolf Dühwel, E. Dieckmann, G. Dudek, H. Grahoff, H. Raab, M. Wegner, G. Ziegengeist. Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar, 1965.
- ²⁰ W. Lettenbauer. Russische Literaturgeschichte. Humboldt-Verlag. Frankfurt/Main — Wien, 1955.
- ²¹ «Russische Dichtung im 19. Jahrhundert» von Maximilian Braun. Heidelberg, 1954.
- ²² Там же.
- ²³ «Theaterdienst», 1953, № 24, S. 10.
- ²⁴ «Theater heute», 1965, № 10, S. 50.
- ²⁵ «Theater der Zeit», 1960, № 10, S. 52—55.
- ²⁶ «Theater heute», 1966, № 11.
- ²⁷ «Theater heute», 1964, № 3, S. 40—43.
- ²⁸ «Die Weltbühne» (Wien), 1967, № 67.

ОСТРОВСКИЙ ВО ФРАНЦИИ

Обзор Г. Р. Зингера и К. Г. Филоновой

В 1882 г. в докладной записке об устройстве русского национального театра в Москве Островский писал: «Мы должны начинать сначала, начинать свою родную русскую школу, а не слепо идти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уже пресыщенному вкусу» (XII, 122—123).

С первой постановки оригинальной русской пьесы («Хорев» Сумарокова) до первых театральных опытов Островского прошло всего сто лет¹, и за это время общественная и культурная мысль, бывшая в России пока еще достоянием малочисленной дворянской элиты, сделала стремительный (и не замеченный в Европе) шаг вперед. Одновременно росла и жадная до этой культуры, но еще не способная ее ассимилировать демократическая публика. Сократить этот разрыв средствами театра — одна из ведущих задач русского драматурга — справедливо рассматривалась им как часть общенационального дела. «Драматическая поэзия, — писал Островский, — ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа» (XII, 123). Он ставил себе целью не только помочь нации познать самую себя, но и всей совокупностью своих произведений воспитать поколение новых актеров и новых зрителей, новую драматическую школу, дать картину новых и оживающих нравов, поднять «механику» театра и искусство создания спектакля на тот уровень, при котором впоследствии стало возможно сценическое воплощение замыслов Чехова и Толстого и системы Станиславского. Этот синтетизм творческих установок, многоплановость его деятельности, отразившаяся и в драматургии, плюс глубоко национальная специфика его пьес создали определенную преграду проникновению театра Островского во Францию, где эти задачи решались в иное время. И потому судьба переводов и постановок пьес Островского во Франции симптоматична для истории взаимоотношений двух стран и двух культур.

* * *

«Неутомимый пропагандист русской драматургии Андре Барсак, которому мы обязаны столькими переводами и постановками Гоголя, Тургенева, Достоевского, Чехова, решил положить конец скандальному незнанию Островского во Франции», — писал театральный обозреватель парижской газеты «Аигоге» Ж. Гийомино через неделю после премьеры комедии «Лес» в парижском театре «Ателье»². Для того чтобы уяснить, насколько правомерно такое утверждение, необходимо прежде всего восстановить некоторые факты.

В 1968 г. в издательстве «Arche» выходом двухтомника переводов Островского³ был отмечен столетний юбилей знакомства с ним французской публики⁴: в декабрьской книжке журнала «Revue britannique» 1868 г., призванного знакомить французов с новинками английской экономической

и эстетической мысли, был напечатан перевод рецензии фольклориста Ролстона⁵ на четырехтомное издание Сочинений Островского⁶. Здесь необходимо отметить, что и ранее делались попытки переводить пьесы Островского на французский язык. Об этом свидетельствует сообщение московского корреспондента «Санкт-Петербургских ведомостей» в 1853 г., в котором сказано буквально следующее: «...может быть не далее как нынешней зимой парижская публика познакомится с несколькими произведениями русских комиков, драматургов и композиторов. По закрытии в Москве французского театра отправился в Париж бывший артист здешней труппы г. Моро, исключительно посвятивший свое время и знание на перевод лучших сценических произведений. Он повез с собою во французском переводе «Недоросля», «Горе от ума», «Ревизора», «Смерть Ляпунова» и «Не в свои сани не садись»⁷. Судьба перевода пьесы «Не в свои сани не садись» нам осталась неизвестной. Удалось лишь установить, что французский актер и драматург Жан Эжен Моро⁸, родившийся в 1816 г. в Париже, совсем молодым дебютировал в Théâtre Gymnase-Enfantin, играл в различных парижских и провинциальных труппах. Будучи актером парижского театра Пантеон, получил приглашение играть в Петербурге. На родину вернулся, получив пожизненную пенсию от русского императора. Данные корреспондента «СПб. ведомостей» и Большой энциклопедии Ларусса несколько расходятся. Нам остается только предположить, что когда перевод комедии «Не в свои сани не садись» попал во Францию в 1853 г., Моро перешел в труппу Петербургского французского театра и вернулся в Россию после пребывания на родине еще на 7—10 лет, так и не сумев осуществить ее постановки на французском театре, несмотря на то, что по утверждению того же корреспондента, взял «с собою верные рисунки костюмов и декораций, чтобы отчетливо поставить те пьесы». Впоследствии Моро был «секретарем-режиссером» трупп парижских театров Порт Сен-Мартэн и Варьете, а также содиректором театра Бомарше, где впервые пошла «Гроза». К сожалению, не удалось установить, имел ли он отношение к этой постановке.

Еще менее выясненной осталась судьба перевода «Воспитанницы». В 1859 г. А. Делаво обратился к И. А. Гончарову с просьбой через него получить от Островского экземпляр пьесы. В письме к Писемскому 28 августа того же года Гончаров выполняет просьбу французского литератора⁹. А в 1862 г. Делаво видится с Островским во время пребывания драматурга во Франции¹⁰.

Несколько лет спустя после появления статьи Ролстона филолог-славист Эмиль Дюран-Гревиль¹¹, внимательно следивший за русской театральной жизнью и понимавший новаторское значение творчества Островского, считал необходимым познакомить французскую публику с его произведениями, избрав для перевода из написанного к тому времени драматургом «Грозу», лучшее, по его мнению, создание писателя. Нуждаясь в разрешении автора на перевод, он обратился к находившемуся в Париже И. С. Тургеневу, который и рекомендовал его Островскому в качестве переводчика. К работе над переводом «Грозы» Дюран-Гревиль привлек свою жену, писательницу, работавшую под псевдонимом Анри Гревилья¹², взявшую на себя перевод роли Катерины. По окончании работы Дюран-Гревиль считал необходимым показать ее Тургеневу. 13 марта 1871 г. он пришел к Тургеневу¹³. Держа перед глазами русский текст, Тургенев выслушал французский его вариант и, по признанию Дюран-Гревилья, внес исправления, в основном относящиеся к правильности понимания диалектизмов, «представляющих обычно определенную трудность для людей, даже владеющих литературным разговорным языком»¹⁴. Потребовалось еще около двух месяцев работы, и 30 апреля 1874 г. Дюран-Гревиль принес Тургеневу. уезжавшему в Россию, переделанный по его указаниям

перевод «Грозы», чтобы передать его Островскому с просьбой к драматургу сообщить биографические сведения о себе и разрешить перевод других его произведений¹⁵.

Тургенев стремился сделать доступными западной читающей публике все достижения русской литературы и, конечно, театра Островского. Он настоятельно просил драматурга дать согласие на печатание «Грозы» в Париже: «А познакомиться Европу с вами вот как хочется!», — писал он тогда Островскому¹⁶. Островский согласился, и рукопись вернулась к Тургеневу, который, пользуясь своими французскими связями, впервые сделал попытку опубликовать «Грозу» в крупнейшем парижском литературно-общественном журнале «Revue des Deux mondes». Но, хотя главный редактор и основатель журнала Франсуа Бюло и считал пьесу интересной, он пожелал опубликовать ее с такими сокращениями, на какие ни Тургенев, ни переводчик согласиться не могли. К тому же в этот момент у Тургенева произошел спор с чересчур осторожным главным редактором по поводу замены в печатавшемся там его «Степном короле Лире» выражения «fille de chien» * на «misérable» **. Последствием этого инцидента было возвращение рукописи «Грозы», которое Бюло не считал нужным чем-либо объяснить. Таким образом, печатание «Грозы» было отсрочено на пятнадцать лет. (Как мы увидим далее, отсрочка эта во многом повлияла на сценическую судьбу пьес Островского во Франции.) Несмотря на то, что ознакомившийся с рукописью Ф. Сарсэ призывал директоров парижских театров обратить внимание на русского драматурга, его призыв не возымел должного действия. Таким образом, ни одно произведение Островского при жизни автора во Франции не было опубликовано и поставлено на сцене.

Правда, французский литератор и переводчик с русского и немецкого Арсен Легрель опубликовал в 1885 г. свой перевод «Грозы», сопроводив его очерком жизни и творчества драматурга¹⁷. Книга эта входила в серию публикаций, предпринятых Легрелем под общим названием «Шедевры русской драматургии» и, по свидетельству Сарсэ, имевшую целый ряд выпусков¹⁸.

Но Легрель не нашел издателя во Франции и был вынужден обратиться в бельгийское издательство Dulle-Plus в Генте и напечатать перевод «Грозы» на собственные средства, хотя другие его работы о России печатались в Париже¹⁹. Луи Леже в своей книге «Русская литература. Отрывки и комментарии» замечает, что это издание даже не поступало в продажу и было раздарено автором своим друзьям²⁰. Перевод страдал буквализмом, который Легрель ставил себе в заслугу, что, в частности, дало основание Островскому, имевшему книгу в своей библиотеке, написать карандашом на полях предисловия под фразой Легреля о достоинствах буквальной передачи текста: «En effet c'est traduit tout à fait mot à mot mais pour cela le sens ne fait que perdre» *** (экземпляр хранится в библиотеке ИРЛИ и содержит еще одну карандашную помету, о которой пойдет речь далее). Сарсэ, читавший книгу Легреля, уже с момента своего выхода ставшую библиографической редкостью, очень хвалил ее, наряду с переводом Дюран-Гревилья, но это, естественно, не могло изменить создавшегося положения вещей. Тем более что в появившемся в том же году и единственном за эти 15 лет обзоре творчества Островского, данном Шарлем Курьером в его «Истории современной русской литературы», критик пытается доказать, что пьесы Островского монотонны и их чтение наводит скуку²¹.

* сукина дочь (франц.).

** презренная (франц.).

*** «Действительно, переведено совершенно слово в слово, но смысл от этого только страдает» (франц.).

Все повторные попытки Тургенева содействовать напечатанию «Грозы» в Париже также не увенчались успехом.

Сам Островский заинтересовался судьбой своих пьес во Франции и послал Дюран-Гревилью для перевода «Бедную невесту»²², считая ее более приемлемой для французской сцены и более доступной для понимания. Дюран-Гревиль принялся за перевод, и он был почти завершен, когда в 1876 г. Пьер Невский (Корвин-Круковский или Корвен) и Дюма-сын поставили пьесу «Данишевы». По мнению Дюран-Гревилья, «Данишевы» надолго исчерпали интерес французов к «славянским нравам»; его намерения изменились, и «Бедная невеста» не была напечатана. Наконец, Дюран-Гревиль, после поездки в Россию (1877) и личного знакомства с Островским, поразившим его воображение, в 1889 г., издал свой перевод, присоединив к «Грозе» «Не в свои сани не садись» и «Снегурочку» под общим названием «Драматические шедевры А. Н. Островского». Книге предпослан краткий очерк жизни и творчества драматурга²³. Однако Дюран-Гревилью, предлагавшему свой перевод театрам, не удалось добиться постановки²⁴, так как его опередил Оскар Метенье²⁵, который перевел «Грозу» вместе с И. Павловским в том же году. Он опубликовал ее немного ранее, приложив к ней перевод другой пьесы Островского — «Василиса Мелентьева» и «Власть тьмы» Льва Толстого и к тому же добился ее постановки в театре «Бомарше».

«Гроза» провалилась, вызвав множество самых противоречивых оценок в парижской прессе. Неудача этого дебюта отнюдь не был случайностью и объяснялся не только скверным переводом, плохим подбором актеров и весьма экстравагантной трактовкой. Причины неприятия Островского во Франции второй половины XIX в. коренятся прежде всего, как нам кажется, в несовместимости принципов демократического направления в русской драматургии и главенствующей тогда традиции французского театра.

Для французского театра этого времени характерно резкое обособление устоявшихся жанров и закрепление за ними определенных категорий зрителей, чьи вкусы формировались не только и не столько под влиянием драматургии реалиста Бальзака или стоящих в оппозиции буржуазному режиму романтиков, сколько таких послушных служителей искусства Второй Империи, как Скриб, Ожье, Дюма-сын²⁶.

В театральном искусстве наблюдался явный спад, тогда как театральное дело развивалось бурно. Манера актерской игры соответствовала репертуару, волна увлечения легким, веселым зрелищем, великолепная техника создания спектакля от написания пьесы до перенесения ее на сцену шла по давно разработанным эталонам. Нувориши времен Наполеона III, вытеснив аристократию, стремились подражать ей в роскоши и изысканности и приветствовали новый «буржуазно-прециозный» развлекательный театр.

На сцене того времени господствуют мещанская драма, водевиль и оперетта, а также пьесы эпигонов романтической школы. В театральной политике, по остроумному определению Салтыкова-Щедрина, главенствует, за редкими исключениями, «закон уважения к лицемерию <...> к приличию, к декоруму, к красивой внешней обстановке». В понятии французского буржуа «вселенная есть не что иное, как обширная сцена, где дается бесконечное театральное представление, в котором один лицемер подает реплику другому»²⁷. Более того, существовавшее официальное законоуложение ограждало от посягательств священные для французского общества того времени нравы буржуазной семьи. К этому прибавлялась и доставшаяся в наследство от Июльской монархии крайняя подозрительность ко всему чужеземному. Гонению подвергался даже Шекспир, как оскорбляющий нравственность. Оценивая французский театр того времени, вид-

ный историк литературы Э. Фаге констатирует, перефразируя Буало, что французские драматурги, научившись писать, разучились мыслить²⁸.

Ожье дал «образец новейшей мещанской драмы, решительно направленной против романтизма, проникнутой буржуазным настроением и оканчивающейся буржуазной моралью». Типы Ожье — деловой человек, литературная богема, буржуазка, уродившаяся куртизанкой, и куртизанка, делающаяся порядочной женщиной; его образцовый сюжетный стержень: противопоставление непримиримой суровой честности двадцатилетнего юноши моральному падению пятидесятилетнего отца семейства, смущенного и краснеющего за свои грехи... Дюма-сын выводил на сцену «полусветское» общество; его любимые типы: делец, умный человек, почти благородный, но совершенно лишенный морального чувства, влюбленная женщина из народа, г-н Альфонс, чье имя стало нарицательным, и т. п. К этим именам можно прибавить только Сарду, Лабаша, Ф. Коппе, пишущего драмы в стихах, и сочинителей оперетт Мельяка и Галеви. Скудость репертуара театральной столицы мира объясняется еще и консервативно-охранительной театральной политикой того времени. Так, Перрен²⁹, умерший незадолго до того, часто говорил: «Я не нуждаюсь в новых авторах; один год Дюма, второй год Сарду, третий год Ожье — это меня вполне устраивает»³⁰.

По словам А. Антуана, «театральный мир, директора, знаменитые актеры держались за прошлое, проверенное успехами и выгодами»³¹. Для этого театрального мира Островский был неприемлем в той же степени, в какой антидемократическая направленность мещанской драмы претила ему самому. Демократизация театра как одна из первейших задач, стоявших перед Островским, осуществлялась во Франции ранее, в начале XIX в., когда возник так называемый народный «трехгрошевый» театр. В это время мелодрама (не мещанская драма 50—90-х, а именно народный «*théâtre de quatre sous*») превращает театр из зрелища для избранных в непрменный элемент культуры, в потребность городских масс³². Присоединяясь к мнению Жинисти, можно сказать, что мелодрама эмоционально подготовила малоимущих горожан к баррикадам 1830-го и 48-го годов³³. Мелодрама не только имела некоторых налет просветительства (достаточно указать на сознательную установку «короля мелодрамы» Гильбера де Пиксерекура: «Я пишу для тех, кто не умеет читать»³⁴), не только приобщала, правда, в весьма экстравагантной форме, самого широкого зрителя к новому кругу тем, но и приучала посетителей галерки к зрелищу повергнутого порока. Это был единственный жанр, где тираны несли ответственность за содеянные злодеяния, где невинные их жертвы после мучительных испытаний восстанавливали свое доброе имя и из представления в представлении торжествовала добродетель. Но затем на сцене, как и в жизни, верх берет Робер Макер — тип удачливого и беззащитного дельца. Робер Макер «убивает» трехгрошевый просветительский театр, и мелодрама преобразуется в мещанскую драму и водевиль. Направленность театра изменяется в противоположную сторону: назад к новому роду избранной публики — к буржуа. Театр «дедемократизируется».

Современная Островскому мещанская драма воспользовалась внешними достижениями «трехгрошевого» и романтического театра, а также традициями «золотого» XVII века, возрожденного Рашелью. К тому же мещанская драма исчерпала в своих пределах весь круг семейных и социальных отношений и дала иллюзорно-всеобъемлющую картину буржуазного быта. На первый взгляд может показаться, что и Островского занимали сходные проблемы. Однако разница в том, что во французской драматургии тех лет восторжествовал шаблон, против которого Островский восставал у себя на родине. Причем в буржуазной драме восхвалялось то,

что было в его пьесах объектом обличения: неизбежность буржуазной семьи, благородство института накопления, святость патриархального очага и т. д. и т. п. В силу одного этого его произведения подлежали бы карающим статьям охранительных театральных уложений. (О причинах неприятия русской драматургии и в особенности Островского во Франции этого времени — см. также в статье А. Л. Штейна «Островский и мировая драматургия», наст. том, кн. 1.)

Театр Островского и главенствующая традиция современной ему французской сцены были разнонаправленны: первый приводил зрителя к частной и конкретной, но характерной ситуации и через нее, изнутри, раскрывал обусловившие ее общественные отношения; вторая уводила зрителя от конкретности и создавала ситуации идиллические; целью первого был определенный нравственный идеал, он стремился к некоторому общественно-этическому совершенству, целью второй была «внениравственная» идеальность, и ее стремлением было совершенство интриги, мизансцены, словесного, музыкального и декоративного оформления, т. е. эстетизация буржуазного уклада. Продолжая сопоставление, можно заметить, что пьесы Островского оканчиваются обычно моралью, тогда как пьесы Ожье, Сарду, Эркмана-Шатриана и т. п. — морализированием. (Впоследствии наступит естественная реакция, и все, что хоть отдаленно будет напоминать моральную сентенцию, станет навевать на зрителя уныние и зевоту; как, в частности, пострадают от этого перенесенные на французскую сцену пьесы Островского, станет ясно из данного ниже анализа перевода «Леса».) Небезынтересно, что такого рода параллель однажды уже проводилась Боборыкиным в статье «Два драматурга»³⁵, где создатель русского реалистического театра сравнивается с Адольфом Деннери, создателем жанра мещанской драмы, чрезвычайно популярным не только во Франции, но и в России второстепенным автором³⁶. Правда, Боборыкина интересует не столько художественная, сколько коммерческая сторона дела. Сопоставляются плодовитый драмодел, всячески угождающий вкусам избалованной публики, а потому преуспевающий, и не желавший ей подыгрывать, честный, лишенный материального достатка художник. Однако критик вольно или невольно становится на точку зрения «избалованного» французского театрала (отсюда и покровительственно-снисходительный тон по отношению к Островскому), когда заявляет, что Островский не выдержал бы серьезной конкуренции с Деннери и ему подобными. Но факты, изложенные в статье, еще раз убеждают в несовместимости творческих и этических установок Островского и конъюнктурной коммерческой мещанской драмы. Сам Островский ценил внешние достижения французской буржуазной драмы и, в частности, того же Деннери, но разница целей обуславливала и отбор этих драматургических приемов, и их индивидуальное применение.

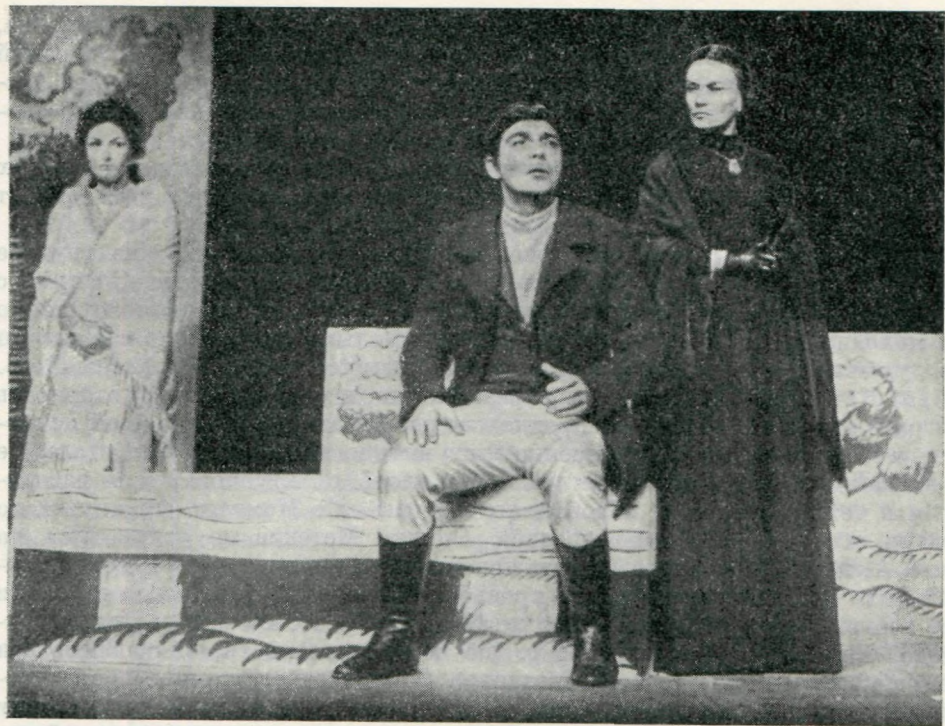
Препятствием для проникновения русского театра во Францию служил и дипломатический барьер, созданный различной политической ориентацией русской и французской монархий. Например, только в 1846 г. нашелся первый дипломат, пожелавший изучить русский язык. Им был маркиз Мельхиор де Вогюэ (которому впоследствии Франция будет обязана первым доброжелательным обзором русской литературы). Приехав с этой целью в Петербург, де Вогюэ констатировал, что во французском посольстве был один-единственный чиновник, кое-как по собственному выбору и совершенно бесконтрольно читавший и переводивший время от времени одну-две русские статьи, причем его французский язык оставлял желать так много лучшего, что его почти невозможно было понять и тем более проверить. Когда же последнего выдворили из России «за недоразумения на таможне», то, по словам де Вогюэ, «закрылось единственное, хотя узкое, мутное и подозрительное окно, открытое для Франции на Россию, на ее

народ и средние классы...»³⁷. Однако после 1871 г., когда перестало быть секретом желание правительств Франции и России завязать тесные дипломатические отношения, деятели французской прессы осторожно и с оглядкой начали оказывать поддержку ценителям русского искусства. В Третьей республике к русской литературе стали относиться с большим вниманием, ее проникновению в культурную жизнь страны благоприветствовали значительные пензурные послабления. Не в малой степени этим объясняется и то, что Тургеневу удалось добиться хотя бы предварительного согласия на печатание «Грозы» и что Сарсэ (отнюдь не страдавший избытком альтруизма и требовавший денег даже на смертном одре)³⁸ вдруг начал бескорыстно превозносить достоинства русского драматурга. Но интерес к «славянской душе» был настолько поверхностен, что довольствовался драмами «à la russe». Например, потеснившие пьесу Островского «Данишевы» Корвин-Круковского и Дюма-сына, выдержавшие с 1876 по 1899 гг. более 300 представлений в театре «Одеон»³⁹, повествуют о любви юного князя к бедной воспитаннице, которую его мать выдает за крепостного, княжеского кучера, но благородство последнего способствует счастливой развязке. Дюран-Гревиль был одинок и к тому же беден⁴⁰, а его интересы слишком разносторонни, чтобы сосредоточиться на одной «Грозе».

К концу 1880-х гг. во Франции старый театральный порядок, атакованный извне и изнутри, начал сдавать позиции. На смену бытописательному театру, каким, в сущности, являлась мещанская драма, пришли проблемные пьесы, несшие новый эстетический заряд. Это (извне) драматургия скандинавов — Ибсена, Бьёрнсона, Стриндберга, Гауптмана, а также Метерлинка, с одной стороны, и Толстого, Достоевского и Чехова — с другой.

В самом французском театре старому, выдохшемуся, но еще сильному круговой порукой поколению противостояла, по словам основателя «Свободного театра» и одного из ведущих режиссеров конца прошлого и начала этого века Антуана, «молодежь, безоружная, но нетерпеливо рвущаяся в бой»⁴¹. Программой этого нового, еще оформлявшегося поколения могли бы служить слова того же Антуана: «Бои, уже выигранные в области романа натуралистами, в живописи — импрессионистами, в музыке — вагнеристами, должны были разыграться в театре»⁴². Как известно, «Свободный театр» не только вводил в свой репертуар новых отечественных авторов, обойденных и замолченных современными ему театрами, но и боролся против узконациональных ограничений. Поэтому одной из первых пьес, утвердивших успех этого начинания, была «Власть тьмы» Льва Толстого, переведенная на французский язык парижским корреспондентом петербургской газеты «Новое время» Исааком Павловским и «переработанная для французской сцены» Оскаром Метенье⁴³.

В этой связи понятна ожесточенная полемика, развернувшаяся во Франции вокруг наследия Островского. Так, Сарсэ в подборку «Иностранцы»⁴⁴ включает шесть крупнейших, по его мнению, драматургов: Островского, Ибсена, Бьёрнсона, Гауптмана, Стриндберга и Метерлинка, симпатизируя лишь Островскому и противопоставляя его остальным авторам, без разграничений называемым «символическими»⁴⁵. Поскольку Сарсэ не принимает также Толстого и Достоевского, в его симпатии к Островскому можно усмотреть и своеобразную защиту от новой театральной эстетики. Он часто пытается свести театр Островского к мещанской драме. И других французских поклонников Островского иногда несколько раздражает то, что их более молодые современники отдают предпочтение новому поколению русских драматургов. У Патуе, например, не раз проскальзывают замечания, что реалистическое направление, «открытое» его соплеменниками в пьесах Чехова, уже полвека торжествует в театре



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ГРОЗА». В РОЛИ КАБАНИХИ — КЛОД ЖЕНИА

Труппа Фавр-Буске, Париж, 1967 г.

Фотография

обделенного их вниманием патриарха русской сцены. Патуйе не может примириться с тем, что французской публике ближе эстетика Чехова и Толстого и круг затронутых ими проблем. Но зрителя незачем строго судить: в самой России к этому времени можно встретить полемическое отрицание театра Островского. Радикально настроенной артистической молодежи Франции могла казаться архаичной власть «театральности» и традиционной условности многих его пьес.

То обстоятельство, что прогрессивный французский театр в силу требований момента был полемически обращен против традиционной драмы, сказалось и на судьбе «Грозы», тем более что она явилась второй оригинальной русской пьесой, косвенно связанной с театром Антуана. На этот раз ее судьба во многом зависела от личных качеств Оскара Метенье, повлиявших на исход всего предприятия. Вдохновитель его, по утверждению чрезвычайно острого в своих характеристиках Жюль Ренара, лишенный «какого-либо таланта, даже когда подвигается к чужому таланту в соавторы», писатель-профессионал, «у которого не хватает профессиональных навыков»⁴⁶, был воодушевлен успехом у парижской публики «Власти тьмы» и предпринял также совместно с И. Павловским новый перевод. На этот раз его внимание привлекают «Гроза» и «Василиса Мелентьева». Переводя, их, он предполагал, что, объединив их с пьесой Толстого, даст французскому читателю и зрителю своеобразную трилогию, исчерпывающую русскую тематику. (Так, во вступительном очерке Метенье заявил, что именно эти три пьесы являют собой «полную картину русского общества», где во «Власти тьмы» изображено крестьянство, в «Грозе» — купечество, а в «Василисе Мелентьевой» — двор и высшее общество России.)

По свидетельству Антуана, Сарса и русского журналиста С. Васильева, Метенье русского языка не знал, и потому «г-н Павловский читал русский текст, переводил и толковал каждое слово, объясняя все особенности русского способа выражения, г-н Метенье подыскивал равнозначщие обороты и слова»⁴⁷.

Парижские рецензенты, естественно, отказались судить о достоинствах перевода, и только Жюль Леметр заметил, что он «еще более увеличивает странности языка, каким говорят действующие лица».

Однако, как ни трудно переводить пьесы Островского, еще труднее обеспечить их постановку. Метенье всего себя посвятил этому. Он принес обе пьесы Дюкенелю. Оригинальность их захватила Дюкенеля⁴⁸. Однако он находил драмы Островского чересчур смелыми и колебался. Пока он раздумывал, «Гроза» попала на глаза актрисе Комеди-Франсез Лего. Образ Катерины взволновал ее чрезвычайно, и она изъявила готовность сыграть эту роль. Дюкенель предложил свой театр, посоветовав ей испросить в Комеди-Франсез разрешение выступить на частной сцене. Остальные роли Метенье, связанный, как уже говорилось, с Антуаном, хотел распределить между актерами «Свободного театра». Но Комитет французского театра отказал Лего в ее просьбе. Однако Метенье не успокоился на этом. Актеры «Свободного театра» начали учить роли, а в Петербург Савиной была послана телеграмма с просьбой великим постом, когда в России все театры будут закрыты, приехать в Париж. По свидетельству рецензента «Figaro» от 9 марта 1889 г. (по всей вероятности, описавшего эти подробности со слов того же Метенье), Савина ответила согласием и собиралась сыграть по-французски, но замечала, что если бы ей представили эту возможность, она выбрала бы Василису, как роль для нее лично более выигрышную. Дюкенель, очень заинтересованный в том, чтобы в своем театре к открытию Всемирной выставки приурочить постановку русской пьесы, снова запросил текст на этот раз уже «Василисы Мелентьевой», тем более, что актер Мевисто, игравший в театре Антуана Никиту во «Власти тьмы», мог бы, по его мнению, прекрасно справиться с ролью Ивана Грозного.

В это же время «Грозой» заинтересовался Дерамбур, директор Театра Комедии. Он искал пьесу, подходящую для открытия театра, но восхищение «Грозой» не помешало ему тут же потребовать, чтобы переводчики взяли в соавторы какого-нибудь французского драматурга с именем, который бы ее переделал: лишил Варвару эксцентричности, выбросил совсем роль Кулигина и вообще, по возможности, приблизил «Грозу» к «Данишевым». Предложение было сделано деловито и серьезно. Метенье забрал рукопись и ушел, а рассерженный директор поставил «Les Filles de marbre»^{*} Теодора Баррьера и Ламбера Тибу.

Метенье обошел все прочие большие и малые театры, повсюду наталкиваясь на отказ; наконец, после месяца безуспешных поисков этот «молодой человек с чрезвычайно желтым цветом кожи и пронзительным голосом» забрел в «Театр Бомарше», стоявший «на краю света» (Сарса). Театр был только что снят новым антрепренером Моренвилем. Моренвиль хотел привлечь критиков и свет, дотоле обходивших его предприятие стороной. Он предполагал, поставив «Грозу», «приманить» русскую колонию Парижа, которая из любопытства, из сочувствия, из патриотизма даст ему на первое время несколько полных сборов. За ней потянется публика премьер, за ней толпа и критика, которая вынуждена будет явиться и дать отчет о представлении. «Гроза» была принята к постановке без затруднений. Причем Метенье потребовал у Моренвиля и добился полной свободы в выборе актеров и заказе новых декораций и костюмов.

* «Мраморные девы» (франц.).

Непосредственно перед премьерой в парижской прессе появились две статьи, которые, видимо, должны были привлечь публику в малоизвестный и отдаленный театр. Люсьен Мюльфельд из «Обозрения драматического искусства» озаглавил свою статью «Русская Фру-Фру в Париже»⁴⁹. Авторы спектакля видимо пригласили его на генеральную репетицию, но он скромно заявил, что не выскажет своего суждения о спектакле до премьеры, а с позволения автора перевода лишь приведет несколько отрывков текста. От себя же он добавил некоторые общие рассуждения, призванные возбудить интерес к спектаклю: «Гроза» — драматическая комедия, где элемент трагический занимает больше места, чем комический. Несмотря на разницу окружения, между Катериной и героиней Мельяка и Галеви существует поразительное сходство. Среда здесь иная, чем в только что виденном парижанами образчике русской драмы — «Власти тьмы» графа Толстого<...>. Островский здесь, как и во всех своих пьесах, рисует буржуазию, купечество, и в этом его оригинальность. До него русские драматурги считали достойным изображения только класс крестьян да высшее петербургское и московское общество. Островский, подобно Балзаку, понял, какой интерес может представить картина нравов буржуазии, распространенной по всем городам России, богатой, пользующейся влиянием и всегда невежественной». Далее критик говорит о Добролюбове и его статье о «Темном царстве», дает толкование этого образа, который должен пониматься как отсталый и одновременно неизведанный мир русского купечества. Заметив, что Островский необыкновенно популярен на родине и пользуется любовью русских актеров, Мюльфельд пересказывает содержание пьесы. Кроме того, он, ссылаясь на пожелавшего остаться неизвестным друга-славянофила, объясняет успех пьес Островского верностью и жизненностью его персонажей: «Они не марионетки, они живут своей собственной жизнью. У каждого из них есть свой характер, тонко очерченный силуэт: не то, что добряки Сарду». Таков, по его мнению, законченный характер Кабановой и высокохудожественный образ Катерины. По свидетельству Мюльфельда, переводчики не были едины в понимании этого образа. Виновна она или несчастна? Истеричка или романтически настроенная натура? Следует ли ей играть идеалисткой или страстно влюбленной женщиной? Критик полагает, однако, что после увиденной им сцены Катерины с Борисом, ее любовь уже не воспринимается как пламень небесный. Сделав несколько замечаний о переводе, критик заканчивает пожеланием видеть на парижских сценах во время Всемирной выставки больше пьес иностранных авторов.

Теодор Массиак из «Жиль Блаза»⁵⁰ предвещает премьеру, стараясь разжечь любопытство публики сообщением, по-видимому, не всегда точных сведений о перипетиях, связанных с постановкой, рассказывает о колоссальном успехе «Грозы» на родине автора, где ее считают шедевром Островского, и даже берется объяснить социальные причины этого успеха: «Это был первый луч света, пролитый на этот класс, столь многочисленный и столь малоизвестный до тех пор. И для русских это был первый признак свободы, которой они не знали. Когда они увидели себя на сцене, они поняли, что ими занимаются, у них явилась мысль о своей значимости...». При этом он не забывает упомянуть об ожидающих публику интересных открытиях относительно быта и нравов русского мелкого купечества.

И, наконец, в пятницу 3 марта состоялось первое представление «Грозы». Таким образом, то, что не удалось сделать Дюран-Гревиллю, осуществил Метенье, который обладал громадным упорством в достижении своих целей и имел за плечами шумевший сборник новелл «Плоть», поставленную Антуаном пьесу «В семье» и, главное, сенсационный успех «Власти тьмы» и авторитет «Свободного театра», на афишах которого стоя-

ло его имя. Можно предположить, что Метенье в первую очередь обратился к Антуану. Прекрасно понимавший, что его задаче обновления театра необходим (по крайней мере на первых порах) только современный репертуар, а его режиссерским принципам и интересам, объединившим в театральной программе имена Толстого, Ибсена, Золя и новейших молодых французских авторов, не органичны традиционные пьесы, Антуан не взялся за постановку произведений Островского.

Метенье, не имея ни таланта директора «Свободного театра», ни сильной актерской труппы, попытался применить к «Грозе» принципы «натуральной школы», сделавшие понятным для французского зрителя произведение Толстого. Исполнение было доверено актерам бульварных театров. Например, Эмма Мори, игравшая Катерину, стала артисткой комедии, пропев в провинции 500 раз Миньону, тип которой она представляла в жизни, и участвовала во всех ходовых оперетках. Мадмуазель Эжени не согласилась играть Варвару потому, что в театре Клюни не получала интересных ролей и была занята лишь в канканах легкомысленных обозрений. Остальные актеры (Деко — Тихон Кабанов, Фабр — Дикой, Даниэль — Борис, Ори — Кудряш, Адель Нантье — Кабанова, Фабр — Феклуша, Жермен — Глаша, Леже — Старая барыня), по единодушному признанию критики, были совершенно неизвестны. Все исполнители были вынуждены играть в неестественной им «натуральной» манере, в аляповатых костюмах. Этим в немалой степени, как нам кажется, объясняется необыкновенная резкость приговора, вынесенного Чеховым: «Скажите, зачем это отдали французам на посмеяние «Грозу» Островского? Кто это догадался? Поставили пьесу, чтоб французы лишний раз поломались и посудачили о том, что для них нестерпимо скучно и непонятно. Я бы всех этих господ переводчиков сослал в Сибирь за непатриотизм и легкомыслие»⁵¹.

И действительно, вышел спектакль, удивлявший своим «ансамблем непонимания». Огорченный Сарсэ заявил, что актеры погубили пьесу (он ее сам не узнал). Представление «расстроило его нервы», так как актеры, «обесчестив пьесу, удивительное произведение, почти шедевр, сделали чрезвычайно затруднительным представление ее на другом парижском театре.

Как победить теперь предубеждение против «Грозы?»

Разрозненные замечания прессы, оценивающей «Грозу», к счастью, позволяют составить представление о спектакле. По единодушному мнению критики, не было труппы менее однородной. «Один играет, как в «Жимназ», другой, как в «Ренессанс», третий, как на Монмартре», — констатировал обозреватель из «Journal des Débats». «Целые сцены проносились точно в каком-то тумане, сквозь который пробивались неопределенные жесты и полузаглушенные слова. Все делалось, без сомнения, на основании новой теории о том, что на театре, представляющем подобие действительной жизни, не следует возвышать голоса при разговоре: не следует исключительно заботиться о публике», — замечал Сарсэ. В зале кричали: «Ничего не слышно!» Парижская публика первого представления «Грозы» старалась, по-видимому, перекладывать положения драмы Островского на свои нравы. Она принималась смеяться над отношениями молодого Кабанова к старухе-матери. Особенно смешной показалась сцена прощания Кабанова с женой. Взрыв смеха раздался, когда Кабаниха говорит Катерине:

— Что на шее-то виснешь, *бесстыдница!*

Смеялись над словами Катерины Борису:

— Не трогай, не трогай меня!

и над вопросом Бориса:

— Надолго ли муж твой, муж-то уехал?

Критик Ланомере по этому поводу заметил: «Я видел, как рукоплещут неприличностям, а то, что естественно и просто, — оскорбляет или вызывает иронию». Пьеса вызвала больше смеха, чем самая веселая оперетка, и скоро спектакль с подмостков переместился в зрительный зал, в раек, хотя публика партера пыталась сохранить серьезный вид и разобраться в происходящем на сцене. 10 марта газета «Figaro» поместила разговор с Марией Александровной Островской, дочерью драматурга, приехавшей в Париж прослушать курс в Сорбонне, которая, воздержавшись от оценки перевода, заявила, что актеры и постановка сделали пьесу нерусской. Только два национальных костюма — и те фальшивы. Костюм персонажа, которого корреспондент «Figaro» назвал «приказчиком из магазина» (видимо, Кудряш), рассмешил Марию Александровну до слез: он был одет деревенским кучером. Вся пьеса искажена, из Кабановой и Кулигина сделали карикатуры. Особенно Мария Александровна была возмущена исполнительницей роли Варвары, сыгравшей «маленькую неприличную девочку» в стиле Нана из «Западни» Золя. Парижский корреспондент «Новостей и Биржевой газеты» характеризует «Театр Бомарше» как ничтожный балаган⁵². Дикой, в ольстере и ямщицкой шляпе, немилосердно плевал на все и на всех так, что плевки его даже попадали за сцену в первые ряды и сидящая там благовоспитанная публика благоразумно раскрыла зонтики, а критику из «Голуа» он показался «пьяным забулдыгой»; Кулигин, из которого Моренвиль сделал подобие Пекюше, был до того невыносим, что при его появлении из райка слышались крики «à bas le gaseur!»*; Кудряш, вооруженный гитарой, пропел не то французский, не то итальянский романс, за что зрители начали бросать ему на сцену медяки, как уличному певцу; лакеи полусумасшедшей барыни являлись в каких-то изодранных полупубках, точно арестанты. Катерина глотала целые фразы и говорила так невнятно, что ее не понимали даже в первых рядах.

В 3 и 4 явлениях III действия, в сцене, где встречаются Варвара и Кудряш, исполнитель не уловил интонации Островского и попытался сыграть не равнодушного, а влюбленного Кудряша. Эффект получился комический. Вдобавок он при прощании не слишком ловко протянул руки и какой-то шутник с галерки воскликнул: «Ах, как он измучен», и веселое ликование в зале свело на нет все усилия второй актерской пары, Мори и Даниэля, довести до сознания публики момент объяснения Катерины и Бориса.

Сцена покаяния в IV акте вызвала жуткий хохот, и все это при том, что постановка «Грозы» предварительно рекламировалась как «изготовленная в отношении декораций и костюмов по образцам дирекции императорских театров». Насколько это соответствовало действительности ясно хотя бы из того, что, когда в зале увидели декорации Волги, раздались реплики: «Смотри, смотри — Волга, совсем как наша Бьевра!» (грязная речушка в пригороде Парижа).

Постановка потерпела, как видно, полный провал. Трудно себе представить, чтобы спектакль был еще раз повторен. Но даже эта чудовищная интерпретация не могла умалить достоинств пьесы. Все крупные парижские газеты поместили рецензии на нее. Так рецензент газеты «Paris» Анри Ланомере⁵³ в субботу, не дожидаясь обычного воскресного обзора, предупредил читателей о своей статье. Он говорил в субботу, что «обязанность критики — противодействовать слишком необдуманным движениям большинства». В воскресенье он писал: «Драма эта показывает нам определенный период из истории нравов отдельной страны и человечества. Я нахожу очень интересным видеть эти различные типы, которые любо-

* долой зануду! (франц.).

пытны не только потому, что принадлежат к миру, мало нам известному, но и потому, что позволяют нам сделать сближение и сравнение с французскими типами. Это драма очень интересная, очень нравственная, очень глубокомысленная, и, несмотря на некоторые длинноты, достаточно сценичная, чтобы понравиться публике не предубежденной, не враждебной по заранее составленному мнению».

Газета «Figaro» поместила за два дня три статьи о «Грозе». Первая из них, 9 марта, была подписана псевдонимом Арнольда Мортье — Un Monsieur de l'orchestre * и была посвящена описанию реакции публики.

Вторая, 10 марта, была подписана Огюстом Витю. Кратко изложив содержание драмы, критик заметил: «И все-таки, «Гроза» — одна из самых своеобразных пьес, какую только можно слышать и видеть, — имей только немного любознательности да терпения. Ее оригинальность заключается единственно в характерах действительно самобытных, да в нравах». Охарактеризовав далее действующих лиц, Витю писал: «...все это переносит нас не только далеко от наших западных обычаев и наших привычек, но за тысячу льё от всякой цивилизации, ибо эти люди в нравственном отношении стоят ниже наших алжирских арабов и даже краснокожих Купера, которые носят перья на голове и кольца в носу», и далее: «Картина нравов, представленная в драме, учитывая изменения, происшедшие в русском обществе с момента ее написания, имеет лишь ретроспективный и археологический интерес».

Третья статья, помещенная в том же номере 10 марта, представляет собой интервью (уже нами упоминавшееся) с дочерью драматурга. Мы остановимся лишь на той части статьи, где, как нам кажется, интервьюирующий Марию Александровну Островскую Шарль Шэнполь присоединяется к ее мнению, но вкладывает в ее ответ и ряд собственных суждений:

«Героиня «Грозы» прежде всего верующая. Хотя она и не умела устоять против греха, тем не менее она страшится его. Именно избыток религиозного чувства побуждает ее к признанию. Ею овладевает чисто мистический страх во время грозы. На Волге грозы очень часты и сильны. Когда гремит гром, Катерине чудится, что это голос божий».

И топится-то она только потому, что видит (чего и здесь тщетно искала) на стене погоревшей церкви картину, изображающую ад кошмарный... Словом, я не узнала здесь ничего нашего. Если б вы знали, как красива у нас декорация оврага, с высоким обрывом, где прогуливаются влюбленные, и тихо плывущей по нему луной. Хороша и декорация Волги, воды которой движутся. В России на «Грозу» смотрят, как смотрели бы во Франции, например, на пьесу, составленную из «Nèrnanî» и «Courgière de Lyon»⁵⁴. Это фатализм в народной рамке». Далее Мария Александровна Островская добавляет: «Варвара далеко не та неприличная молодая особа, которую вам изобразили».

В газете «Le Siècle» 9 марта известный драматург и критик Анри Сеар воспользовался лишней раз случаем, чтобы повторить еще раз свое мнение об отсутствии оригинальности в произведениях русских авторов. Не миновал упрек и «Грозу». Правда, автор заметил, что, может быть, в этом есть и доля вины переводчиков. Упомянув известную статью Добролюбова, Сеар вполне справедливо отмечает, что было бы желательно хотя бы на обороте театральной программы привести из нее в переводе несколько выдержек — и тогда парижскому зрителю «многие второстепенные лица стали бы понятны» и многие места прояснились. По мнению Сеара, знакомство с проблематикой «Грозы» в освещении Добролюбова освободило бы некоторых чрезмерно ретивых критиков от заблуждений и не позволило бы им (Сеар имел в виду уже упоминавшуюся статью Люсьена Мюль-

* Человек из первого ряда кресел (франц.).

ДАНИЕЛЬ СУХОТИН В РОЛИ
ПЕТРА, ЭЛИЗАБЕТ АЛЕН
В РОЛИ АКСЮШИ («ЛЕС»)

Театр «Ателье», Париж, 1970 г.

Фотография



фельда) сравнивать Катерину с Фру-Фру. Добролюбов дает не такое толкование драме. По его словам, «Гроза» могла иметь подзаголовком «Луч света в темном царстве», и Островский в своей драме хотел изучить кризис, неизбежно происходящий с молодым поднимающимся над своим окружением и наделенным высшими запросами и стремлениями существом, которое противится греху по религиозным убеждениям. Если верить Добролюбову, — продолжает Сеар, — отношения между Катериной и Борисом так же чисты, как и у мадам Морсоф с Феликсом де Ванденеес, и если и нужно искать сходство, так скорее... в «Лилии в долине» Оноре де Бальзака, чем в пяти актах Мельяка и Галеви.

Газета «Le Gaulois» 9 марта поместила две статьи. Статья Гектора Пессара лишний раз подчеркивала, насколько «опоздала» пьеса в перенесении на французскую сцену. Ему даже не верится, «что где-то там, на берегах Волги, есть еще сноха столь мягкая по характеру, что не может дать пощечины своей злой и любящей поучать свекрови». То, что придает особый аромат этой немного вульгарной мелодраме, это, по-видимому, крайняя

точность изображения характеров и верное воспроизведение обыденной речи. «Мне подтверждали, — пишет он, — что тридцать лет тому назад волжские купцы думали, говорили и действовали так, как заставляет Островский действовать, говорить и думать своих персонажей». Вторая статья того же номера за подписью Grimousse написана в шуточной форме и особого интереса не представляет.

Критик Вилли из газеты «La Paix» 10 марта, несмотря на неуспех спектакля, благодарит за постановку «Грозы», хотя находит пьесу недостаточно сценичной из-за длинных монологов и медленно развивающегося действия, массы эпизодических лиц, отвлекающих обычного зрителя от основной сюжетной линии. По мнению критика, драма интересна излагаемым этнографическим материалом, а не своими сценическими достоинствами.

Газета «Gil Blas» 10 марта поместила статью театрального критика Леона Бернара-Дерона, в которой развивается мысль Массиака о том, «что бесправные маленькие люди в России усмотрели в «Грозе» обещание скорого избавления». Бернар-Дерон видит успех «Грозы» (ошибочно относя ее написание к 1853 г.) в теме «маленького человека», впервые прозвучавшей в русской литературе и опередившей в этом позднейшие произведения Тургенева и Достоевского. Однако критик далек от того, чтобы считать «Грозу» шедевром. Для этого он не нашел в ней «качеств достаточно мощных и достаточно ясных <...> Произведение привлекательное, интересное, — это так, но ничего не говорящее достаточно ясно французскому уму, чтобы оставить впечатление безукоризненной вещи. Элемент исключительно русский, узко русский, занимает в ней слишком много места». Ниже критик, сравнивая «Грозу» с «Властью тьмы», считает, что последняя хоть и не является шедевром, но достойна должного признания, так как в ней уделено больше места «элементу общечеловеческому». Тем не менее, снисходит Бернар-Дерон, «Гроза» заслуживает, чтобы ее посмотреть и обсудить. Правда, мы не поймем всего, но понятного будет достаточно, чтобы почувствовать: это действительно художественное произведение. Островский имеет столь редкий дар заставить испытать ощущения персонажей, созданных его воображением <...> Есть что-то трогательное и вместе с тем беспристрастное в его манере, что производит драгоценное воздействие». Несмотря на тонкость некоторых наблюдений, критик остался верным популярному толкованию и увидел в драме историю адюльтера русской мещанки. В конце статьи автор замечает: «Чтобы почувствовать прелесть этой русской пьесы, нужно самому быть русским, но ведь русским не сделаешься по мановению ока, даже если и пожелаешь».

Симон Бубе из «Gazette de France» 11 марта признает полезное влияние русской литературы на французскую, но опасается, как бы французские писатели не перестали быть французами и не превратились в русских. (Этот упрек, брошенный своим собратьям, лишь подтверждает тот печальный факт, что повышенный интерес ко всему русскому распространялся не столько на оригиналы, сколько на стилизованные подделки.) Оригинальность драмы он, как и многие критики, естественно, видит в изображении причудливых, почти непонятных французу характеров.

Поль Перре противопоставил «Грозу» «Власти тьмы», виденной им в «Свободном театре». Он находит пьесу Островского менее мрачной, написанной кистью более широкой и более гуманной; в драматургии Островского он обнаруживает удивительно поэтические стороны. И заканчивает свою статью словами: «Вот драма странная, трогательная, местами великодушная, но не встретившая, к сожалению, милостивого приема у публики первого представления»⁵⁵.

Фельетон Жана де Полана, напечатанный в газете «Le Pays» от 12 марта, видимо, написан с учетом всего появившегося ранее в печати и прежде

всего упомянутого нами интервью с дочерью Островского. Критик против сравнения Катерины с мадам Бовари: «Это натура возвышенная, нужно признать, что она сделала все, что могла, для того, чтобы искупить вину». Ярким образом в пьесе, но не в спектакле, ему показалась Варвара. Полан, пожалуй, единственный критик, внявший доводам М. А. Островской.

Жюль Леметр и Франсис Сарсэ, два патриарха парижской театральной критики, также откликнулись на постановку «Грозы». Однако сам спектакль послужил для них скорее поводом для рассуждений о творчестве Островского и вообще об известных им драматических произведениях русских писателей, поэтому обе достаточно большие по объему статьи рассматривать в ряду литературоведческих работ (см. ниже).

Более четверти века спустя на одном из вечеров у известного театроведа барона Дризена был прочитан доклад «Французы и Островский», который можно считать итогом полемики вокруг постановки 1889 г.⁵⁶ В своем докладе Жюль Патуйе, относящийся к Островскому с «исключительной для иностранца благоговейной любовью и тонким, чутким пониманием не только его произведений, но и непонимания последних французами», подтвердил, что «темное царство» актерами не было понято. Патуйе говорит о «Театре Бомарше»: «Артисты не поняли, что такое «Темное царство». Они в «Грозе» видели обыкновенную драму из супружеской жизни». По словам Патуйе, Достоевский и Толстой не дают ключа к произведениям Островского. Знакомство с «Войной и миром», с «Преступлением и наказанием» не делает понятными типы Дикого и т. п.

Следующей пьесой Островского, поставленной на парижской сцене, была «Василиса Мелентьева». Она уже давно привлекала внимание различных переводчиков. В архиве Островского сохранились письма Е. Я. Вяземской и Э. Мишле, боровшихся в 1885 г. за исключительное право постановки своих переводов пьесы⁵⁷. Причем Вяземская просила разрешения назвать свой вариант «Любовь Ивана Грозного» и изменить имя героини — *Basilisse* — не слишком благозвучное, по ее мнению, для французского уха. Мишле, со своей стороны, известив Островского, что перевод Вяземской отвергнут театром, и, видимо, рассчитывая на свои связи как русского агента объединения французских писателей, просил предоставить ему привилегию на постановку. Островский, не отдавая предпочтения ни одному из корреспондентов, разрешает постановку при «непременном условии, чтобы исторические лица и события, выведенные в пьесе, нисколько не были искажены» (XVI, 180). Но спор оказался тщетным, пьеса не была поставлена, хотя в русской прессе в 1885 г. даже появились сообщения о готовящемся спектакле. Корреспонденты, правда, не знали, в каком парижском театре он пойдет — в Жимназ⁵⁸ или Одеоне⁵⁹ и сообщали, что текст находится на рассмотрении у А. Дюма-сына и Деннери. «Василиса Мелентьева» пошла в 1893 г. в переводе Метенье и Павловского. Спектакль не вызвал такого бурного обсуждения, как «Гроза», несмотря на то, что прошел значительно глаже: играл хороший актерский ансамбль, ставить пьесу взялся уже известный в ту пору актер Комеди Франсез — Сильвен. После премьеры переводчики переиздают свою «Трилогию из русской жизни», причем Метенье сопроводил переиздание рассказом об успехе «Царя Ивана Грозного» — под таким названием шла пьеса.

Возможно, он несколько преувеличил успех спектакля и исполнителей, но вступление является единственным подробным описанием постановки, и в нем указано время, место и распределение ролей: 14 октября 1893. Париж, Монмартр, театр Монсей. Грозный — Эмиль Ремон, Василиса — Луиз Артманн (впоследствии актриса Комеди Франсез), царица Анна — Жанн Маньян, Колычев — Мейе, Малюта — Оврэ, Воротынский — Дориак, Морозов — Костар.

Рецензию на спектакль поместил в газете «Temps» Сарсэ. Она нам известна в передаче корреспондента «Всемирной иллюстрации»⁶⁰: «Сарсэ в «Temps» говорит, что по переводу трудно судить о достоинствах пьесы, но что суровое величие фигуры Ивана Грозного и тихое, трогательное смирение царицы Анны обратили на себя его внимание. Эти две фигуры очерчены, по мнению Сарсэ, рукою мастера. Сарсэ менее говорит о характере Василисы Мелентьевой, причисляя его к «злодейкам» трагедий вообще. «Потрясающее впечатление на зрителей, — говорит Сарсэ, — произвела сцена отравления царицы Анны, которая беспрекословно принимает кубок с ядом, думая, что он от царя».

В 1894 г. переиздание «Трилогии» Павловского и Метенье было отрецензировано Теодором де Визева. Прежде всего удивление критика вызвала вступительная статья Метенье, где самовосхваления превысили, по его мнению, все нормы приличия: «Г-н Метенье достаточно скромнен как автор, но удивительно чванлив и чрезвычайно высокого мнения о себе как переводчик. Его предисловие к сборнику по тону напоминает по меньшей мере театральные манифесты Золя. Он скрупулезно перечисляет все мелкие события, сопутствующие переводу пьес, распространяется о его трудностях, с назойливой обстоятельностью передает свой спор с Гальпериным (также переводившим «Власть тьмы») из-за слова «таё» у Акима и сложных приемов его передачи»⁶¹. Скуку, наводимую на парижского зрителя пьесами Островского, видевший оба спектакля Визева относит за счет недостатков перевода. Павловский и Метенье переводили слово в слово, не считая ошибкой по собственному усмотрению русифицировать кое-где некоторые очень простые фразы, из страха, что их не найдут достаточно экзотичными, поступая, впрочем, как и почти все переводчики, у которых выработалась традиция употреблять слово «икона», когда в русском тексте стоит «образ», и слово «изба», когда по-русски сказано «дом». Но постоянные словесные подмены не скрашивали неправильностей дурного французского языка коллег Метенье по переводческому ремеслу. Язык же переводчика «Василисы Мелентьевой» — нечто вроде франко-русского, довольно заботливо обработанный, но странный, напыщенный и скоро утомляет. Пользуясь правом рецензента, Визева заключает статью следующими словами: «Пьесы Островского кажутся мне человечнее романов Достоевского и последних произведений Толстого. Островского я предпочитаю Ибсену и Гауптману, хотя они и превосходят его мастерством и широтой мысли. И вот почему: Ибсен и Гауптман истинно драматические авторы, люди искусства и не обижены заслуженным успехом на театре. Островский же — поэт. Пусть он не так искусен, пусть нет у него грандиозности их идей, но он умеет любить страждущих и страдать их страданием. И доля, избранная им, мне кажется более благородной».

После постановки «Василисы Мелентьевой» пьесы Островского не шли на французской сцене более полувека.

* * *

В общих литературоведческих обзорах русской литературы, появившихся с середины XIX в. до 1914 г., русскому театру не уделяется особого внимания; Островскому (если он вообще упоминается) в них обычно отводится несколько строк, иногда — несколько страниц, в некоторых работах приводятся даже две-три сцены, в изложении или целиком. Но независимо от объема, суждения толкователей, за редким исключением, не отличаются ни глубиной, ни оригинальностью и либо отрицают самостоятельную ценность Островского и пытаются подыскать французские «оригиналы» русским «подражаниям», либо, признавая самобытность его творчества, ограничивают значение его театров рамками России⁶².

Значительнее кажутся две статьи Сарсэ (1875, 1889) и статья Леметра (1889), стоящие выше уровня современных им литературоведческих трудов, несмотря на присущую обоим крайнюю субъективность в оценке театра Островского. Особое место занимает уже упоминавшееся предисловие Дюран-Гревилья, хотя и лишенное глубоких обобщений, но основанное на знании страны, ее языка, обычаев и литературы.

Вполне объективный, с нашей точки зрения, обзор всех публикаций дан в диссертации Патуйе и в двух вышеупомянутых статьях Кашина, который повторяет в главных чертах оценки французского филолога. Это дает нам возможность подробно остановиться лишь на наиболее характерных работах.

Переводу статьи Ролстона «*Revue britannique*» предпослано предисловие некоего J. M., в котором дается беглый обзор состояния русской литературы до Карамзина, отмечается знакомство французского читателя с произведениями Пушкина, Гоголя и Тургенева⁶³. Всех остальных русских писателей J. M. называет «легионом подражателей» недостойных внимания, а в качестве оригинального, ни на кого не похожего автора представляет читателям Островского. При этом дается краткая характеристика растущей русской буржуазии и разоряющихся помещиков, чтобы показать «социальную природу среды, послужившей материалом» для пьес нашего драматурга. J. M. отмечает «чисто славянскую» природу его таланта, большой успех произведений на родине, где насмешка и юмор, обычно заключенные в его пьесах, «никого не ранят, и публика возвращается домой не обиженная, но и не исправившаяся».

В «Истории современной русской литературы» Курьера, вышедшей в 1875 г., Островский упоминается трижды (это обусловлено тем, что в книге дана периодизация литературы и ее жанровое деление). Сначала говорится о пьесах «Свои люди — сочтемся!», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется», что они скучны, однообразны, хотя изображенные в них типы правдивы и верны действительности. Лишь комедия «Не так живи, как хочется», содержание которой Куррьер излагает, признается «более живой и драматичной». Из более поздних пьес отмечены «Доходное место» и «Гроза», после которой автором «ничего лучшего не написано». Из исторических драм Куррьер в соответствующей главе анализирует лишь «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского», ограничиваясь перечислением (с краткими характеристиками) остальных.

В предисловии к изданию трех пьес Островского, озаглавленном «Островский. Жизнь и творчество», Дюран-Гревиль отмечает, что русская литература стала широко известна во Франции: «Все стоящее, особенно в области романа, переводится и обстоятельно комментируется; однако о русском театре сказано далеко не все, хотя за вторую половину XIX в. в России выросла целая плеяда драматургов». Выделяя из них Островского, Дюран-Гревиль заверяет читателя, что выбранный им драматический автор, чей гений признан Россией, не уступает ни одному из великих людей театра: если в течение сорока лет «вокруг писателя формируется целая армия почитателей и последователей, если он становится главой школы, отнюдь не преследуя эту цель, и, так сказать, помимо своей воли, то даже à priori можно судить о значении его творчества»⁶⁴.

Повествуя о первых шагах Островского на драматическом поприще, автор пересказывает содержание «Семейной картины» и приводит диалог матери и сына, заключающий: «Уже в этой вещи видны ростки будущей необычайной точности в воспроизведении диалогов людей изображаемого круга. Если не следить за пьесами Островского, не изучать язык его героев, то даже будучи русским не поймешь ни слова. Перед нами — настоящее аргю, нечто в стиле нашего Анри Монье и представленного в мрачном све-

те Поль де Кока». (Параллель между русским и французскими бытописателями Дюран-Гревиль оправдывает тем, что его знакомый однажды видел Островского в вагоне поезда со связкой переводов Поль де Кока под мышкой. Причем в переводах этих было русифицировано все, вплоть до имени автора — Павел Петушков.) Оба упомянутых выше французских писателя, добавляет Дюран-Гревиль, «не обладали писательским даром Островского, который передавал не только особенности языка героев, но тут же мастерски лепил их характеры, красочные и сочные».

Анализ пьесы «Свои люди — сочтемся!» («On ne compte pas avec les siens!») — «первоклассного произведения, ужасающей драмы, несмотря на то, что в ней не проливается ни капли крови», позволяет Дюран-Гревилю сделать следующий вывод: «Он, следовательно, знал лицевую сторону и изнанку этого общества, изучать которое почти никому не приходило в голову».

Характеризуя «Бедную невесту» («Une fille pauvre») и «Не в свои сани не садись» («Ne t'assieds pas dans le traineau d'autrui ou Chacun à sa place»), Дюран-Гревиль находит их оптимистичнее первых произведений, в которых Островский «может быть, несколько сгустил краски, что свойственно всякому молодому писателю, впервые заявляющему о себе». «Не в свои сани не садись», «изысканную трогательную комедию, ставившуюся в России столь же часто, как у нас «Белая дама» Буальдье», Дюран-Гревиль рекомендует театрам, заверяя, что «комедия эта, сыгранная в Париже на подобающей ей сцене, имела бы un succès d'attendrissement * пьесы «Ami Fritz», к тому же она глубоко человечна, и в этом ее отличие от «столь же трогательной» пьесы Эркмана-Шатриана.

Объясняя смысл заглавий-пословиц пьес Островского, Дюран-Гревиль тут же предупреждает читателя, что «Островский не морализирует: его персонажи остаются живыми, образы человечными <...> ибо выше всего он ценил правду, заставляя своих героев говорить и думать по сложным и таинственным законам логики жизни, а остальное <...> прилагалось». Далее идет рассказ о борьбе вокруг произведений Островского между «славянофилами и либералами» и дан большой отрывок из статьи Добролюбова о «Грозе».

Перед тем как перейти к разбору «Воспитанницы» («La Pupille») — этому прототипу «Данишевых», Дюран-Гревиль дает характеристику женских образов в пьесах Островского и рассказывает о тяжелом положении женщины в миновавшую эпоху.

Вслед за прогрессивной русской критикой Дюран-Гревиль протестует против суждений об упадке таланта Островского после появления «Грозы» (охотно повторяемого французскими толкователями — например, Курьером) и в доказательство упоминает позднейшие пьесы: «Грех да беда на кого не живет» («Tout homme est sujet au malheur»), «Лес» («La Forêt»), «Таланты и поклонники» («Talents et admirateurs»), стиль последних он считает близким если не к французским, то по крайней мере к европейским образцам. В исторических хрониках Дюран-Гревиль находит отголоски шекспировской манеры и пытается подтвердить свою мысль большими отрывками переводов (монологов Годунова, Дмитрия, Минина и др.).

В конце статьи Дюран-Гревиль описывает свое свидание с Островским в Москве в 1877 г., когда переводчик услышал пролог «Снегурочки» в исполнении автора, читавшего его красивым тенором, с великолепной дикцией:

«Островскому тогда было пятьдесят четыре года. Выглядел он на пятьдесят. На нем было нечто вроде охотничьего костюма. Он был довольно коротко подстрижен, с золотистой бородкой, круглоголовый, с высоким

* умилительный успех (франц.).

лбом, серыми глазами под красивыми дугами бровей, чуть утолщенным носом, его полные хорошего рисунка губы не покидала тонкая полуулыбка. Гостеприимный, внимательный слушатель и наблюдатель... Он еще больше своего Русакова «русская душа». Когда русские добры, то они не бывают добры наполовину.

Я считаю Островского счастливым человеком — его гений с самого начала уловил новую форму...»

Жюль Леметр дал две статьи об Островском, одна из которых — рецензия на постановку «Грозы» в «Театре Бомарше»⁶⁵ и переведена на русский язык⁶⁶, вторая же — рецензия на книгу Дюран-Гревилья⁶⁷.

Статья о «Грозе» написана под впечатлением спектакля и, несмотря на некоторую поверхностность суждений, занимает особое место среди всего появившегося в печати об Островском. Большая ее часть посвящена тонкой и художественной передаче содержания драмы, где критик комментирует каждую приводимую им сцену. Первое объяснение Катерины и Бориса, например, приводит его в восхищение, «и не потому, что это русское, а потому что это прекрасно. Никогда еще фатальность страсти не выражалась средствами столь простыми и сильными». Все образы в пьесе Леметру кажутся оригинальными, самобытными, кроме «бледного, ничего в себе не несущего образа Бориса», именно потому, что тот «образованнее и цивилизованнее других: В России всякий, кто убил старуху, закопал в землю ребенка или просто изменил мужу, всегда пользуется минутой, когда на улице много народу, становится на колени и кается перед всеми. Таков, по-видимому, обычай». Это заявление, обыкновенно рассматриваемое как курьез⁶⁸, — всего лишь излюбленный прием газетного критика, который более всего страшится «пересерьезить» и привести в уныние какого-нибудь легкомысленного читателя и потому весьма щедр на звонкие афоризмы, противоречащие общему тону суждения, и склонен постоянно охлаждать скептической фразой вызванное им самим восхищение. (Судя по анализу «Преступления и наказания» Ж. Леметр отнюдь не так наивен. Дальнейшие его рассуждения о постоянном ощущении греха лишь подчеркивают, что он имеет в виду душевное состояние, а не обычай.) Несмотря на слегка покровительственное отношение к русскому драматургу, Леметр приводит читателя к выводу, что Островский — писатель, обладающий «утонченным вкусом» и одаренный «блестящим талантом».

Вторая рецензия Леметра посвящена подробному анализу комедии «Не в свои сани не садись». Она написана без полемического запала, присущего статьям о спектаклях «Свободного театра» Антуана по Достоевскому и Толстому. Леметр, отмечая «простоту и ясность сюжета, моральную чистоту очень трогательной пьесы с оптимистической развязкой», переходит к ее изложению, приводя отрывки из сцен. Его радует отсутствие у героев комедии меркантильного расчета, что не характерно для подобного рода произведений французских авторов. Говоря о Русакове, Леметр устанавливает и второе отличие: «Русаков, как все персонажи русской драмы, глубоко религиозен». Чтобы ввести читателя в мир героев Островского, критик сравнивает Русакова с мадам Журден из «Мещанина во дворянстве» Мольера и затем переходит к сопоставлению этих двух драматургов, которых считает равными по значению (каждого для своей страны), а также по точности и правдивости изображения картин общества. Тут же он говорит о полном отсутствии религиозного чувства у героев Мольера. Его можно найти только в «Дон-Жуане» и «Тартюфе», да и то как объект осмеяния. «Абсолютно ясно, что Русаков, — говорит Леметр, — совершенно не мольеровский персонаж. У него есть и явственная своя внутренняя жизнь (...). Наш же хитренький француз (бедняжка!) более всего боится показаться смешным. Русские души, души наивные, не боятся смешного».

Анализ самой «славянофильской» пьесы дает возможность Леметру пуститься в довольно пространные рассуждения об особых свойствах типично русского характера. «Собеседники говорят, не торопясь, поистине лишь между собой. Герои не помышляют об остроумии и ловкости словесной игры, как и о существовании театральной условности, и, кажется нам, даже не подозревают, что они на сцене. Здесь нет ничего менее похожего на диалоги Сарду (хотя я совсем не стремлюсь его обидеть). Создается впечатление, что при всей замедленной неловкости русские драмы выводят на сцену живые души людей. Речь их льется издалека, из глубины их степей, из глубин нетронутых умов и сердец. Не в этом ли их обаяние. Русские, будучи еще молодой, почти неиспорченной нацией, обладают страстями крайнего напряжения, тем более, что, при их склонности к мистицизму, охотно считают бушевающие их страсти свыше ниспосланной таинственной силой, а вера в фатальность страсти лишь разжигает ее.

Их добродетели также обладают молчаливой энергией. Постоянные помыслы о загробной жизни и грехе, к которым прибавляется ощущение одиночества и огромности пространств их родины, сообщают всем их чувствам религиозную углубленность, оттенок искренности и основательности, более нигде не встречаемые». Перейдя к беглой характеристике второстепенных действующих лиц и выделив для анализа фигуру Маломальского, Леметр, к сожалению, ошибся и принял его в пьесе за хозяина постоянного двора, не умеющего связать и двух слов, что для француза особенно удивительно, так как хозяин гостиницы, постоянного двора и т. п. в обычной французской пьесе, как правило, персонаж болтливый и жизнерадостный. В связи с этим Леметр и заключает: «Но бывают же наверное и такие, что не болтливы. Это свидетельствует о том, что русские писатели, даже в мельчайших деталях, более искренни или непосредственны, чем наши».

Сарсэ, горячий поклонник «Грозы», единственный критик, словом и делом способствовавший постановке, воспринял провал спектакля как личное оскорбление и попытался в своей статье защитить пьесу как художественное произведение⁶⁹. При этом он, не в пример остальным, воздержался от глубокомысленных комментариев и поверхностных сравнений, решив, видимо, что в хорошем изложении «Гроза» сама сможет за себя постоять. Исключение составляет лишь сравнение Тихона со степенным Шарлем Бовари. (Чету Бовари впервые породнил с супругами Кабановыми Арсен Легрель, и с его легкой руки во Франции это сравнение прочно вошло в критический обиход.) «Откровение» Легреля неприятно поразило Островского, он подчеркнул его в своем экземпляре и написал на полях: «L'auteur ne comprend pas du tout l'Orage» * (хранится в ИРЛИ).

Сарсэ первый, и в то время единственный, увидел в «Грозе» прежде всего сценические достоинства; три женские роли, по его мнению, могли бы составить гордость репертуара любой крупной драматической актрисы. Сетуя на малочисленность таких дарований во французском театре, Сарсэ выражает удивление, что Сара Бернар не увлеклась образом Катерины. Разбирая спектакль, Сарсэ даже не назвал по имени исполнительниц, считая, что актрисы очень старались, но роли им были не по плечу. В отличие от своих коллег Сарсэ уделяет внимание и второстепенным персонажам. Он, например, нашел аналогию между именами Кулигина и Кулибина, называя последнего «российским Франклином из низов, чья жизнь — живой пример талантливости простого крестьянина». Статья заканчивается следующими словами: «Уверяют, что великая русская актриса М-ле Савина заставляла зрителей рыдать. Мне не трудно в это поверить: даже читая эту роль (Катерины) нельзя удержаться от слез».

* Автор совершенно не понимает «Грозы» (франц.).



АНРИ ЛАБЮСЬЕР В РОЛИ СЧАСТЛИВЦЕВА, ЖЮЛЬЕН ГИОМАР В РОЛИ
НЕСЧАСТЛИВЦЕВА («ЛЕС»)

Театр «Ателье», Париж, 1970 г.

Фотография

Но призывы Дюран-Гревилья, Сарсэ и Леметра не возымели, как уже было сказано, должного действия; Островский не был поставлен.

Однако в одном отношении Островскому во Франции повезло больше, чем в России: в 1912 г. профессор парижского Лицея Мишле и директор Французского института в Петербурге Жюль Патуйе защищает в Сорбонне докторскую диссертацию на тему «Островский и его бытовой театр» и в том же году выпускает труд в 500 страниц под этим же названием. (Непосредственно перед монографией об Островском Патуйе публикует книгу о русском бытовом театре от истоков до Островского — краткий, немногим более 150 страниц очерк драматургии этого периода⁷⁰. Работа эта теоретически несостоятельна, содержит довольно поверхностный обзор критической литературы, предлагает несколько слишком общих и часто навязчивых аналогий с западной драмой, ориентируется единственно на театр русских нравов, сводя к нему все прочие жанры, и имеет скорее характер введения в театр Островского.)

Книга Патуйе об Островском не только была для французского руссоведения тех времен уникальным по широте охвата и привлечения общеисторического, бытового и литературоведческого материала исследованием и, что касается Островского, практически единственным по сей день, — это первое фундаментальное исследование его творчества, попытка собрать воедино и систематизировать весь накопившийся к тому времени биографический и критический материал о драматурге, показать его творческий путь

на фоне общего состояния современного ему русского общества, борьбы литературных направлений и критических течений. Кроме того, в книге дан анализ русской и французской критической литературы об Островском, сценическая история прижизненных постановок его пьес в России, французских переводов и постановок и отзывов о них французской прессы до 1911 г. Делая первую попытку классификации пьес Островского, куда вошли все произведения, кроме «Снегурочки», исторических драм, произведений, написанных в соавторстве с Соловьевым, и переводов, хотя в очерке жизни и творчества дан их краткий анализ, критик иллюстрирует свои теоретические выкладки многочисленными отрывками, иногда целыми сценами и подробно излагает содержание каждого произведения.

Исследование Патуйе состоит из «Вступления» (стр. I—XI) и пяти частей, соответственно посвященных биографии драматурга, описанию деловой и социальной жизни русского купечества, купеческому быту и, в частности, проблеме «отцов и детей», другим социальным типам русского общества, значению творчества Островского и краткого заключения. Книга снабжена подробнейшим справочным аппаратом, где помимо перечня упомянутых имен имеется библиография в 222 названия книг, журнальных и газетных статей (русских и иностранных), посвященных театру Островского и его предшественников, а также истории, этнографии и быту России. Цель исследования Патуйе формулирует так: «Отнюдь не желая навязывать Островскому оригинальность мысли, на что он никогда сам не претендовал и которой не требовал избранный им жанр, мы посчитали прямым своим долгом подчеркнуть высокое моральное и социальное значение его творчества и выявить практическую философию, искусно примененную к изображению наблюдаемых автором слоев общества, представляющему богатую картину русской жизни. В нашу задачу входит показать, что, несмотря на бытующее мнение некоторых критиков, Островский был тщательным и умелым писателем, в совершенстве владевшим драматургическим искусством, хотя его приемы и средства и отличаются от французской техники и театральной манеры (...) Ведь он не изменил лучшему из правил — вызывать смех и пробуждать благородные чувства» (стр. X—XI). Патуйе — пожалуй единственный французский толкователь, не только не ставящий в упрек, но возводящий в достоинство национальную самобытность русского драматурга (правда, в противовес «западническим», по его мнению, настроениям последующих направлений русского театра); он даже дает транслитерацию слова «народность», не будучи уверен, что во Франции существует адекватное понятие, и призывает не путать его ни с популярностью, ни с упрощением. «Светлые символы» Островского (в «Снегурочке» и других пьесах) «вызваны к жизни самой русской природой, все его искусство стремится быть в согласии с народом, и добивается этого».

Мы воздержимся здесь от рассмотрения попыток Патуйе дать исчерпывающую картину русского быта, основываясь на сословных характеристиках типов Островского, — это наиболее устаревшая часть его работы. В ней имеется также ряд серьезных ошибок, вызванных отчасти состоянием современной ему славистики, отчасти общей литературоведческой тенденцией той эпохи. Например, выделив два лагеря в русской литературной критике об Островском, возглавляемые Добролюбовым и А. Григорьевым, он пытается примирить их взгляды. Правда, на страницах его работы постоянно появляется слово «социальный» — «социальный театр», «социальные темы» и т. д. Но при этом он, например, пытается смягчить Добролюбова, считая, что тот как убежденный «западник» своим термином «темное царство» вольно или невольно «усумрачил» общий тон «Грозы» (по Патуйе это — «Drame de la passion coupable» *, стр. 50); он

* Драма преступной страсти (франц.).

полемизирует с трактовкой Добролюбовым образа Катерины. «Добролюбов в своей знаменитой статье славил Катерину Кабанову как «луч света в темном царстве», как протест, как урок и утешающий пример; на этот раз критик воздает слишком много чести «*pour une pauvre martyre d'amour*»*» (стр. 51). Гражданские устремления Островского в изображении французского литературоведа выглядят вполне в духе благонамеренного легитимизма Третьей республики, и здесь Патуйе отнюдь не оригинален. Он пользуется любым случаем, чтобы ограничить проблематику произведений русского драматурга, и в этом отношении показательна его трактовка пьесы «Без вины виноватые». Она «более склоняется к мелодраме, запутанной или же малоестественной; и все это, чтобы ввести несколько патетических сцен узнавания матери и сына, актеров в одной и той же труппе, к которым действие подводит зрителя медленно и трудно» (стр. 80). «Автор не заслужил бы столько критических нареканий, если бы взамен горького реализма он прибегнул бы к какому-либо легкому и оптимистическому решению» («*facile optimisme*», стр. 81). Критик утверждает, что «Без вины виноватые» отмечены печатью новой (не симпатичной ему) поэтики, сравнивает пьесу с «Ивановым» и «Дядей Ваней», указывает на несовместимость ее с ранее написанными «Грозой» и «Свои люди — сочтемся!». По мнению Патуйе, под пьесой «Без вины виноватые» мог бы подписаться и Чехов (стр. 81). Патуйе раздражают «штатания» русского театра — большею частью, как он считает, вызванные иноземными влияниями, — между «грубым натурализмом с гуманитарными или революционными тенденциями и туманным символизмом с философскими притязаниями и импрессионистической инсценировкой», и он с чувством удовлетворения указывает на победу «быта» в лице Островского, завоевывающего себе первое место на русской сцене.

В последнем разделе Патуйе возвращается к обзору русской критики об Островском, начатому во вступлении, и указывает на ее характерное отличие от французской в том, что последняя обыкновенно уделяет все свое внимание технике исполнения, между тем как русскую критику интересует прежде всего существо произведения и его общественная значимость. Патуйе отвечает своим соотечественникам, находившим драматическое мастерство Островского примитивным: «Наши критики, — говорит он, — со слишком французским суеверием судили о механизме пьесы по рецептам Дюма или даже Скриба — как будто бы театр не может не признавать того или иного рецепта, не переставая все-таки быть театром». Островский «вполне и глубоко владеет своим искусством и применяет уроки признанных его мастеров» (стр. 89). В частности, Патуйе ссылается на его обширную библиотеку, обилие переводов, желание перевести всего Мольера и т. п.

Рассуждения Патуйе о драматическом мастерстве Островского свидетельствуют о прекрасном знакомстве с рукописями драматурга и его перепиской. Касаясь успеха «Грозы», критик подчеркивал, что для постановки пьесы во Франции необходимо сочетание даровитости актрисы, просвещенности театрального директора и желания всей труппы сохранять верность общему колориту пьесы. Далее исследователь делает попытку проанализировать язык Островского, отмечая его красочность, верность быту и оригинальность, благодаря которой изучение его произведений является высшею школой живой русской речи.

В биографическом очерке Патуйе утверждает, что жизнь драматурга, «лишенная в общем глубоких страстей и жестоких испытаний, была вся непрерывный труд к достижению выбранного идеала; материальные трудности, накопившиеся с годами обиды, слишком позднее признание всех его заслуг перед русским театром не смогли ни парализовать его энергию,

* бедной мученице любви (франц.).

ни смутить его мощное спокойствие. Островский, чьи средние, но редкие по полноте достоинства еще более оттенены особенностями его страны и обстоятельств его жизни, представляется нам образцом человека великого душевного благородства» (стр. 92).

Заканчивается исследование Патуйе итоговой характеристикой реалистического театра Островского: «Будучи верною картиною русского быта за целое полу столетие, театр Островского дает нам всеобъемлющую галерею не призраков или искусственных фигур, а живых и колоритных типов. Сопоставление с современною ему действительностью придает этому театру несомненность исторического и этнографического «документа». Пусть некоторые части этой картины уже устарели, но в общем, далеко ли отошла нынешняя Россия от того, что еще вчера было живой правдой?.. Островский — писатель глубоко русский, демократ в благороднейшем смысле этого слова, но без фраз и декламаций <...> Его произведения учат терпению и благоразумному оптимизму; идеалистам, которые нередко не столько просвещаются, сколько ослепляются западными идеями и слишком торопливо верят в прогресс, Островский показывает, как много остается еще отсталых, и вместо того, чтобы через головы этих миллионов обращаться с проповедью к меньшинству, он внушает мысль о необходимости постепенно приводить эти миллионы к благоразумному самосознанию, не допуская резкого разрыва с прошлым, в котором не все было плохо...»

Позднейшие известные нам статьи Патуйе продолжают разработку лишь намеченных в основном труде линий и, несмотря на малый объем, носят более обобщающий характер⁷¹. Одна из них напечатана в советском издании, а другая, хотя и была прочитана в феврале 1929 г. в Лионе в качестве доклада, вышла в Праге⁷² и практически была доступна только узкому кругу французских специалистов в области русской литературы.

Насколько нам известно, после Патуйе ни один крупный французский литературовед-славист к теме творчества Островского более не обращался. Во всех курсах русской литературы оценке его театра места почти не уделяется и подчас встречается даже фактологическая небрежность. Так, например, в книге «Русская литература» преподавательницы лионского факультета литературы и гуманитарных наук Марсель Эрар, выдержавшей пять изданий (с 1958 по 1966), из года в год повторена неверная дата рождения: А. Н. Островский, 1833—1886⁷³.

Статьи в словарях и справочниках грешат теми же недостатками⁷⁴.

Если в XIX в. и вплоть до первой мировой войны во французском литературоведении вокруг имени Островского велась какая-то борьба (отголоском которой можно считать последующие работы Патуйе), видные критики находили полезным познакомить публику с его лучшими пьесами, то впоследствии его театру был вынесен единодушный, как казалось, приговор.

* * *

Равнодушие литературоведческих кругов не могло, конечно, благоприятствовать новым постановкам. Но интерес ко всему классическому русскому наследию закономерно привел новое поколение французских театральных деятелей к произведениям создателя русской реалистической драмы. Появляются новые постановки. Правда, это только первые попытки преодолеть «барьер непонимания», приспособить Островского к современной французской сцене, и созданные спектакли ненадолго удерживаются в репертуаре трупп.

Одним из первых экспериментов⁷⁵ была передача 7 сентября 1957 г. по французскому радио переделки комедии «Тяжелые дни»⁷⁶. Переводчик Ив Пено сделал из этой пьесы одноактную комедию «Тяжелый день», ис-

пользовав сцены III действия, а заодно превратил Александру Петровну Круглову в Сашу — племянницу Брусковых, выдавая ее замуж за двоюродного брата. К публикации перевода Пено предпослал следующее предисловие: «Кто знает во Франции величайшего русского драматурга Александра Островского? Этот плодовитый автор преуспел во всех жанрах и даже явился создателем совершенно нового. Новый жанр «реалистической комедии» представляет собой нечто среднее между театром нравов и комедией характеров. Его гибкость позволила Островскому показать на сцене все русское общество, от которого нас отделяет целый век. Островский не принес, подобно Достоевскому или Толстому, новые идеи, новое мировоззрение, свою философию. Этот тонкий художник довольствовался объективным описанием того, что наблюдал, описанием полным остроумия и чисто русской широты. Безусловно, это и является причиной его неизвестности у нас. Его пьесы тем не менее очень притягательны. Особенно те из них, где автор изображает быт московских купцов, живших менее ста лет назад, но, кажется нам, возникших из глубины веков <...> что однако не может смутить нас. Островский находит у столь своеобразных купцов присутствующие всем временам общечеловеческие черты.

Что касается меня, я нашел их настолько увлекательными, что не смог удержаться от искушения перевести, переработать, сконденсировать историю этого тяжелого для семьи Брусковых дня 1867 г. <Пено ошибочно называет 1867 г., тогда как пьеса Островского написана в 1863 г.> Сомневаюсь, чтобы Островский признал подобную пьесу своей, но, во всяком случае, читатель сможет уловить в ней отблеск таланта русского драматурга».

В 1966 г. Бернар Собель для открытия культурного центра в Женеве поставил «Горячее сердце» («Le coeur ardent») в переводе Мишеля Лесноф. Периферийные спектакли, да еще создаваемые при культурных центрах небольших городов, редко удостоиваются критики большой прессы. Спектакль не получил интересных отзывов, хотя режиссер-постановщик, по свидетельству обозревательницы Жаннин Отрюссо⁷⁷, много работал над сценической историей пьесы, в частности, отверг интерпретацию Станиславского 1929 г., следуя, как он сам выразился, «установкам Добролюбова 1859 года».

Год спустя, на конкурсе молодых театральных коллективов в Париже труппа «Compagnie Favre-Bousquet» показала «Грозу». Единодушного суждения об этом спектакле не было. Театральному обозревателю Андре Кампу, несмотря на тщательность постановки и хорошее исполнение, пьеса показалась безнадежно устаревшей⁷⁸.

Знаменательно, что Морис Мерсье, редактор и основной обозреватель театрального журнала «Paris-théâtre», находит, что постановка «Грозы» и знакомство с нею публики — «факт сам по себе значительный и заслуживает всяческих похвал» и что конкурс, пропагандирующий подобные пьесы, необходим. Он выполнил бы функцию несуществующего, но нужного и полезного учреждения «Международного музея театра»⁷⁹. Качеству спектакля значительно способствовало мастерство исполнительниц основных женских ролей: Сильвии Фавр — Катерины и Клод Жениа — Кабанихи. (Хотя, судя по опубликованным фотографиям, русскому зрителю трудно было бы узнать в элегантной художавой чиновничьей вдове в черных лайковых перчатках грозную представительницу темного царства.) Молодому режиссеру, по мнению Мориса Мерсье, больше удались напряженные драматические сцены, особенно сцена грозы. Значительно слабее показались обозревателю нарочито замедленные мирные бытовые сцены. Той же ошибочной режиссерской установкой на замедленность ритма отмечен и образ Кулигина (Фред Персон). Сам же Ги Буске, игравший Бориса, показался критику абсолютно неприемлемым.

Наконец, в 1970 г. к Островскому обратился известный парижский театр «Ателье». Перевел и поставил «Лес» знаток русской литературы, прекрасно владевший русским языком, руководитель театра Андре Барсак.

Пресса комментировала спектакль с вежливым, но вялым благодушием и ограничилась общими замечаниями. «Это образчик старого доброго театра XIX века, — повествует читателям «Экспресса» Робер Кантер. — Веселые и драматические сцены сменяют одна другую, персонажи хорошо очерчены. Как и всегда у А. Барсака каждый актер прекрасно соответствует исполняемой роли. Вызывает восхищение М-ме Рене Фор, М. Жюль Гиомар, великолепный в роли (в роли, о которой можно лишь мечтать) актера до мозга костей, играющего всю жизнь и переигрывающего даже наедине с собой». Кантер сочувствует Ж. П. Лами, получившему «неблагодарную роль гимназиста», и заключает, что игра всей труппы «оставляет приятное впечатление от спектакля».

Жан Жак Готье из «Figaro» видит в пьесе «своеобразное смешение драмы и мелодраматичности, комедии-буфф и фарса», плюс «описание людей определенного круга в определенную эпоху. Там есть все: бурлеск и юмор, ирония и, может быть, чуть-чуть сумасшедшинки. Есть в ней и два персонажа, два посредственных провинциальных актера: удачливый и неудачливый, иногда называемые Счастливым и Несчастливым, и эти два жалких шута в великолепном исполнении Анри Лабюсьера и Жюльена Гиомара стали центром спектакля. Привлекает также очаровательная гордость Элизабет Ален (Аксюша)».

Пьер Маркабрю («Journal du Dimanche») считает, что «Ателье» достиг главного — передал саму атмосферу, и Островский заговорил и заставил себя слушать. Критик, правда, не утверждает, что «Лес» — шедевр из шедевров, но это настоящая комедия, подчиняющаяся своим законам, что само по себе великолепно. «И, наконец, здесь презирают деньги, презирают просто и без усилий; от этого врожденного непочтения Островского не излечить, он как бы говорит нам устами Шамфора: «презреть деньги — свергнуть короля». В этой фразе ключ к пьесам Островского, где все покупается и продается, кроме внутренне свободного человека, который всем, как водится, кажется шутом».

Уже упомянутый нами Гийомино, напротив, считает «Лес» одним из шедевров Островского, однако такое определение не призвано разжечь чрезмерный энтузиазм читателя. Эпитет «шедевр» так часто мелькает на страницах театральных обзоров, что его должно бы переводить «неплохая пьеса». Тем более, что произведение Островского было, по непочтительному выражению критика, «вытащено на свет божий» (exhumé) Андре Барсаком, правда, сделано это с «большим тщанием». Александр Кальда («Actualité») не скрывает «наслаждения, умноженного мастерством исполнителей», которое доставила ему «мелодрама» Островского. Жюльен Гиомар напоминает ему времена буффонных фарсов в театрах бульваров и Harry Baur'a, «блистательно представлявшего рыцарей богемы». Критик «очарован игрой ослепительной Рене Фор, ее всем известной аристократичностью, ее голосом, а более всего — богатством умной трактовки сложного образа, который она создает и гротескная жестокость которого могла бы увлечь ее и толкнуть к роковым для драматической актрисы преувеличениям. Но вместо этого Рене Фор воплощает изысканную развращенность, скрытое бесстыдство, крайнюю хладнокровную расчетливость, позволяя иногда подозревать, что изображаемая ею женщина-ханжа одинока и много страдает».

Жорж Лерминье («Parisien libéré») находит, что «Лес» может служить примером «реализма по-русски»: «к изображению среды примешиваются сатира и поэзия, а глубочайшая нежность смягчает горечь нарисованной картины». Конфликт пьесы воспринимается критиком как противопостав-



РЕНЕ ФОР В РОЛИ ГУРМЫЖСКОЙ, МОНИК ШОМЕТТ В РОЛИ УЛИТЫ («ЛЕС»)

Театр «Ателье», Париж, 1970 г.

Фотография

ление наивности двух беззаботных детей богемы и искушенной расчетливости вдовы Райсы (Рене Фор, которая, замечает он, по сути воссоздала персонаж из пьес Дюма-сына) и торговца лесом, вобравшего в себя все черты скороспелого богача из простых. Радуют Лерминье образы Аксюши и Петра: «Светотень их горькой и сдержанной любви, преодолевающей социальные условности, освещает этот мрачный лес».

«Lettres françaises» также откликается на постановку театра «Ателье»; ее театральный обозреватель Клод Оливье начинает с утверждения, что Островский остался неизвестным во Франции, как, впрочем, и во всем мире, и, рассказав о значении драматурга для русского театра XIX в., выражает удовлетворение, что Андре Барсак включил «Лес» в свой репертуар. Указав на французское издание пьес Островского 1968 г., Оливье переходит к разбору пьесы и постановки. Он отмечает, что произведение это, конечно, давнишнее, но оно не оставляет равнодушным современного зрителя «не только потому, что это документ эпохи и историческое свиде-

тельство, но и сатира на целое общество в момент его разрушения, в которой не трудно уловить аналогии с современным состоянием нашего». Оливье находит, что пьеса постоянно держит внимание в напряжении: в ней «взрывается благополучие замкнутого мирка, в котором плетутся сквернейшие интриги, где помещица и состоятельный торговец властвуют над рабами и детьми. Переживание каждого персонажа рано или поздно доходит до пароксизма, и мы, в конце концов, окунаемся в атмосферу удивительного по жестокости сарказма и при этом удивительной жизнерадостности. По крайней мере, — продолжает он, — текст пьесы производит такое впечатление, но сам спектакль не воссоздает его целиком. Хотя перевод, сделанный Андре Барсаком, в основе своей хорош, постановке иногда не хватает точности и силы, к тому же моментами она грешит некоторой бульварностью и тем самым снижает напряженность действия. Исполнители подобраны не всегда удачно. Например, Рене Фор в роли Райсы, Элизабет Аллен и Даниэль Сухотин недостаточно гротескны. Отметив тонкую игру исполнителей ролей бродячих актеров, критик заключает: «Спектакль, в общем, небезынтересен, но достойно сожаления, что появление пьесы Островского на парижском театре не нашло более изобретательной, цельной и внушительной трактовки, достойной русского драматурга».

Текст сценического варианта комедии был напечатан в апрельском номере «L'Avant-scène»⁵⁰ и сопровождался предисловием, которое, ввиду его характеристики, мы позволим себе привести целиком: «В Париже Комеди-Франсез называют Домом Мольера, в Москве знаменитый Малый театр носит почетное имя Дома Островского. Это свидетельствует о всеобщем почитании, которым около века после смерти пользуется в своей стране автор «Леса», «Горячего сердца», «Снегурочки» и 46 других комедий и драм. Влияние Островского (1823—1886) на русскую драматургию до сих пор еще значительно. Его творчество остается самым ярким свидетельством нравов и быта России XIX века. Во Франции этот современник Тургенева, старший брат по перу Чехова до сих пор был почти неизвестен.

Андре Барсак, глубокий знаток русских характеров и русского репертуара, взяв на себя труд ввести нас в живописный и разнообразный мир русских помещиков, мещан, неудачливых актеров, с таким мастерством воссозданный Александром Островским, поставив пьесу «Лес» в своем театре «Ателье». А. Барсак говорит нам о русском драматурге: «Если бы пришлось сравнивать его с кем-либо из французов, то, конечно, с Бальзаком или, в крайнем случае, с Эженом Сю».

По счастливому стечению обстоятельств авторам этой статьи удалось встретиться с создателем спектакля Андре Барсаком, чтобы, так сказать, из первоисточника узнать, как принимала пьесу Островского публика.

Его точка зрения кратко такова: старые переводы Островского (например, Дюран-Гревиль) — библиографическая редкость; его знают мало, как и вообще русских драматургов, за исключением Чехова и инсценировок произведений Достоевского. Известны также пьесы Тургенева и Толстого, да и то потому, что в них находят аналогии с Чеховым, к которому французы привыкли. Непосредственные аналогии в пьесах Островского найти трудно. Даже такие знатоки, как театральные обозреватели крупнейших парижских газет, готовы оценить русскую пьесу, если сумеют в ней отыскать хотя бы намеки на чеховские мотивы или пьесы французских драматургов-малодраматистов. Впрочем, говорил Барсак, с критикой постановок пьес французских авторов дело иногда обстоит так же, и Альфреда де Виньи могут упрекнуть в том, что в нем мало от Альфреда де Мюссе. В доказательство своих слов Барсак привел высказывания французских критиков, искавших и, как им казалось, нашедших «чеховские мотивы» в пьесах Островского. Постановка «Леса» была вежливо, но прохладно встречена театральными обозревателями, формирующими общественное и зрительское

мнение Парижа. Подписчики же верят привычным авторитетам и ходят только на горячо рекламируемые спектакли. Буржуазная пресса влияет на своего читателя, а театр лишается коммерческого зрителя, без денег которого существование всякого частного театра в Париже невозможно. Интерес же группы людей, истинно почитающих русскую литературу и театр, был значителен. Спектакль прошел около 60 раз в Париже и во время гастролей по стране. Заявки при продаже абонементов, практикуемой театром, показали, что интерес среди интеллигенции к Островскому велик, так как большая часть «завсегдатаев» просила включить в абонементные списки «Лес», но зал каждый раз оказывался неполным, и пьесу пришлось снять с репертуара по коммерческим соображениям. К тому же Барсак отметил некий выработавшийся у большинства парижских театралов, «делающих кассу», стереотип восприятия. Во время представления «Леса» это было тем более заметно. Все сцены, связанные с далеким от современного француза бытом и нравами пореформенной России, оставляли зрителя равнодушным, оживление наступало лишь при появлении Счастливецва и Несчастливецва, в которых публика охотно угадывала и желала видеть давно знакомые образы монпарнасской богемы, à la Теофиль Готье и Эжен Сю. Достаточно было А. Лабюсьеру и Ж. Гиомару покинуть сцену, как напряжение в зале спадало до следующего их появления. Образ же вдовы большинству был малопонятен и неинтересен. Публика видела в пьесе мелодраму с занимательными вставными номерами.

По мнению Барсака, современному французскому зрителю несколько замедленное развитие действия, многочисленные повторы одной и той же мысли для характеристики того или иного действующего лица кажутся излишними. Он считает, что это диктовалось особенностью зрительского восприятия середины XIX в. и не видит в них драматургического приема Островского. Как переводчик Барсак сетовал на огромные трудности при передаче идиоматических и областных словоупотреблений. Он заметил, что легче перевести две пьесы Тургенева, чем одну Островского, не говоря уже о близости французу духовного мира тургеневских героев. (По гастролям театра «Ателье» мы смогли оценить его великолепную постановку «Месяца в деревне» в точном и изящном переводе. Барсак перевел и собирался ставить «Нахлебника», но внезапная смерть прервала эту работу.)

Готовя к изданию переводы пьес Островского, Барсак воспроизводил весь текст целиком. К сожалению, занятость в театре не позволила ему довести начатое дело до конца. Поэтому мы вынуждены работать лишь с опубликованным сценическим вариантом «Леса», что само по себе представляет своеобразный интерес, так как показывает не только как переведена пьеса, но и то, что Барсак посчитал излишним, неприемлемым,отяжеляющим, по его словам, драматургическую ткань произведения. При сличении перевода с подлинником заметна явная последовательность в режиссерских купюрах, обнаруживающих определенную тенденцию (выпущена примерно пятая часть текста). Мы постарались проследить, что именно, по мнению Барсака, «утяжеляет» действие пьесы.

Прежде всего в переводе не выражено социальное звучание пьесы Островского⁸¹. Это наиболее ощутимо в трактовке образа Гурмыжской, подвергшегося самой кардинальной переделке. У Островского она «вдова лет пятидесяти с небольшим», по тем временам — старуха. Но для современной французской драмы это новый «бальзаковский возраст». Гурмыжская неминуемо должна была бы восприниматься теперь в Париже как «роковая», демоническая натура, что вряд ли предусматривал драматург. Поэтому переводчик, вольно или невольно, приспособливает роль к ставшему привычным типуажу. Посему из текста убрано все, что может ему противоречить: мелочная зависть и ненависть, например, особенно в репликах, где Гурмыжская мимоходом сводит счеты с Аксүшей. Так, на кри-

тическое замечание Аксюши о Буланове Гурмыжская не говорит: «Ну, это выше твоего понятия!» и не попрекает Аксюшу куском хлеба: «Да хоть бы и комедия; я тебя кормлю и одеваю и заставляю играть комедию». По той же причине, видимо, изъяты реплики в сторону: Гурмыжской, после заявления, что Аксюша не должна понравиться Буланову: «Вот тебе, моя милая», и Аксюши («про себя») — А старушка-то ревнует». Между Гурмыжской и Аксюшей, таким образом, складываются взаимоотношения не своей правдой барыни и бедной приживалки, типичные для русской литературы, а ревнивой и страдающей немолодой женщины и ее юной и красивой соперницы. В пьесе сняты все намеки на бурное прошлое взбалмошной старухи (например, в ее разговоре с Улитой, д. I, явл. 8) и уничижительные замечания Бодаева в духе: «Нужно любовнику халат подарить, она хлеб продает не вовремя» и т. п., и потому ее страсть к Буланову выглядит первым серьезным чувством, как и играет это Рене Фор; к тому же страсть Гурмыжской полностью лишена в переводе того налета ханжеского лицемерия, доходящего до лицемерия перед собой, которое у Островского составляет неотъемлемую часть ее образа. Вот зритель слышит, наконец, признание барыни, заключающее I действие: «Мне кажется, я до семидесяти лет способна буду влюбляться ... *И если б не мое благоразумие ...* Он меня не видит ... (Делает ручкой). Ах, красавчик! *Да, твердые правила в жизни много значат*» (Здесь и далее выделенный в цитатах текст в переводе отсутствует.) И хотя затем монолог передан полностью, зритель будет верить в искренность героини. Естественно, снято и замечание Гурмыжской, не ожидавшей, что Несчастливцев откажется от денег: «Я напрасно напомнила про этот долг. С чего же я расчувствовалась! Играешь, играешь роль, ну и заигрываешься».

Из тех же соображений участие в действии Бодаева и Милонова сведено в основном к отдельным репликам, разрезающим монологи Гурмыжской. Убраны все высказывания Бодаева, где он пытается выставить в истинном свете поведение старой помещицы, а также вкрапленные в повествование Гурмыжской сварливые ответы ему. Например, когда Гурмыжская рассказывает, что ходить в школу с мальчишками и шалунами унижало Буланова, пропущено: «Он скучал, удалялся от людей, бродил по глухим улицам». И замечание Бодаева: «Не по Невскому ли?».

Конечно, есть определенная трудность, не утяжеляя текста комментариями, сделать понятным французскому читателю или зрителю, что такое Невский проспект, звучавший для русского провинциального уха так же заманчиво, как Елисейские поля для французского. Однако без этого и подобных штрихов прошлое Буланова предстает в довольно розовом свете. Предмет страсти Гурмыжской становится более возвышенным.

Вместе с этим крайне ослаблены столкновения между Бодаевым и Милоновым по поводу «природной чистоты» нравов. Так, в восклицании Милонова: «Ах Уар Кирильч, я сам за свободу, я сам против стеснительных мер... ну, конечно, для народа, для нравственно несовершеннолетних необходимо... Но, согласитесь сами, до чего мы дойдем?» — то, что, по мнению Барсака, современный зритель примет за неловкий повтор, есть пародия на либеральную демагогию. Тем более, что она перекликается и с очень важными для понимания проблематики пьесы и образа Гурмыжской разглагольствованиями последней о сущности воспитания, и с ее проповедью «добрых и скромных нравов», которые также опущены в переводе.

Снятие нравственной проблематики «Леса» выражается и в сокращении реплик Восьмибратова, в частности, в сцене оформления купчей, где хитрый мужик, отлынивая от уплаты, пытается оправдать это своей набожностью и примитивностью. Еще раньше был изъят один из его основных доводов в пользу сведения леса: «Крестьяне воруют, судись с всяким... беглый... пристанище имеет, ну и для женского пола...» и т. д.

Сокращение ролей второстепенных персонажей (например, роли Улиты, получившей в спектакле «Ателье» более чем скромное амплуа наперсницы) привело к резкому выпрямлению и обеднению действия. С первых же минут Карп, который говорит языком современного французского достаточно развитого крестьянина (и это, в общем, заслуга Барсака, добившегося сочности народной речи без ее архаизирования), выражает свои мысли гораздо прямолинейнее, можно сказать, смелее. С видом заправского комедийного слуги он прямо и без околичностей вводит Буланова, а вместе с ним и зрителя, в суть предстоящего: «Следуйте за ней повсюду и не сводите с нее глаз. И потом, однажды, в разговоре с ней вы так или иначе поймете, чего она желает. А вот и Мадам», т. е. барыня.

Упрощенный, не отягощенный нравственно-этическими рассуждениями и усложненным развитием чувства, характерным для Островского, конфликт в пьесе неминуемо стремится к мелодраматическому разрешению. Любопытно, что концовки речей иногда обрываются именно на мелодраматических восклицаниях в духе «О, судьба, судьба!» в письме Несчастливцева к Гурмыжской (у Островского оно внутри большого текста) и «Адъё!», которое бросает на ходу Аксюша, когда бежит топиться, — единственное во всем переводе добавление, привнесенное Барсаком.

Особенно страдают от ориентации на мелодраматизм образы «бродячих комедиантов», как их называли французские критики, из речей которых исключены все суждения об искусстве вообще и актерском в частности и о месте и роли художника в общественной жизни, вроде пояснений трагика, зачем актеру фрак, рассказов о том, как Частливцева из города выгоняли (д. II, явл. 2), и т. п. А из разговора Несчастливцева с Аксюшей исчезло: «Я бы питался одним хлебом... Мы пьем, шумим, представляем пошлые, фальшивые страсти, хвастаем своим кабачным героизмом: а тут бедная сестра стоит между жизнью и смертью» и «Посмотри на меня: я нищий, жалкий бродяга, а на сцене я принц, живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над бедной Офелией и люблю ее как сорок тысяч братьев любить не могут». В результате подобных купюр получается, что Частливцев и Несчастливцев ведут скитальческий образ жизни не в силу подспудной тяги к высокому, а скорее в силу врожденной склонности к радостям богемы. Конечно, уподобление жизни театру — мысль сейчас не новая, особенно для французского театра после Мольера, но в пьесе Островского оно необходимо и дано в действенно и эмоционально обусловленном контексте. Оно — ключ к пониманию истинной трагедии Несчастливцева — актера и человека, и последующего затем его «очищения». А поскольку из пьесы выпущены к тому же какие-либо намеки на конкретные исторические и социальные условия жизни русских провинциальных актеров, наша трагикомическая пара повисает «вне времени», где-то между Нижним Новгородом и Монпарнасом.

Нравственный заряд «Леса» ослаблен тем, что из многочисленных рассуждений сняты самые острые, и потому действие подчас сводится к развернутому моралите. При этом характерно, что сокращению не подлежали наиболее трудные для перевода идиоматические и пословичные выражения, переданные с предельным сохранением не буквы, но духа подлинника. Перевод сделан с особым тщанием, любовью и ощущением русской народной речи. Особенно хороши напевные речитативы Петра:

— Вот тут-то я не додумал еще. Либо ехать виниться, либо выбрать яр покруче, а место поглубже, да чтоб воду-то ворожкой вертело, да и по-топорному, как топоры плавают. Надо подумать еще.

— Je n'y ai pas suffisamment réfléchi. Ou bien on revient et on demande pardon, ou bien on choisit la rive la plus escarpée, l'endroit le plus profond, là où l'eau fait des ronds, et on s'y laisse couler comme des cognés qui savent si bien nager. Il faudra encore y réfléchir.

Все перечисленные, по нашему мнению ошибочные, модификации текста отнюдь не умаляют значения проделанной Барсаком работы и заслуг руководимого им театра, неуклонно пропагандировавшего русскую драматургию, но скорее демонстрируют реальные трудности, с которыми столкнулись и, видимо, еще будут сталкиваться пьесы Островского, попадая на французскую сцену. Режиссер и переводчик был вынужден считаться с определенным стереотипом мышления и отношения к классической драматургии (в том числе и русской). Зритель ждет привычных коллизий, критика уже «подготовила» его и предупредила, что на сцене произойдет «экзгумация» классика, — это не та ситуация, в которой может возникнуть интерес и понимание пьесы. Заслуга Барсака в том, что он попытался преодолеть инерцию равнодушия хотя бы изнутри, в рамках стереотипа. Он создал метафорический образ леса, и здесь, как заметил Л. Гительман, проявилось его понимание подлинного Островского⁸¹. Тонкие поникшие деревца, которым не хватает воздуха и простора, отступают персонажей спектакля «Ателье» и создают пронизывающую атмосферу обреченности тех, кто остается в усадьбе Гурмыжской. Правда, как можно легко заметить и как и заметили, по свидетельству Барсака, французские критики, такого рода символика напомнила им Чехова, которого во Франции лучше знают и любят. Барсак действительно понимал Островского, но тем не менее посчитал этот прием наиболее применимым, чтобы «приучить» французов к новой для них драматургии. Такое решение, в принципе, — первая по-настоящему плодотворная и действенная попытка преодолеть барьер непонимания. Барсак указал один из вероятных путей, которыми французский зритель сможет прийти к истинному Островскому.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Трагедия А. П. Сумарокова «Хорев» была сыграна учениками Шляхетского корпуса в 1747 г.

² «Aurore» (Paris), 1970, 15/II (ср. статью из «Petit Larousse illustré», где несколько лет подряд повторялось буквально следующее: «Островский (Александр Николаевич), русский драматург, родился в Петрограде (!) 1823—1886. Название его лучшей драмы «Гроза»).

³ O s t r o v s k i. Théâtre I — L'Orage. — Le plus malin s'y laisse prendre. — Coeur ardent; Théâtre II. — Entre soi on s'arrange toujours. — On n'évite ni le péché ni le malheur. — La forêt. P., Arche, 1968 (т. е. опубликованы переводы 6 пьес: «Гроза», «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Свои люди — сочтемся!», «Грех да беда на кого не живет», «Лес»). К сожалению, нам не удалось оценить переводы, так как издание установлено по сообщениям парижской прессы и «Каталогу пьес великих драматургов современности» (Catalogue des pièces des grands auteurs modernes. P., Librairie théâtrale, 1971, décembre).

⁴ О популяризации пьес Островского во Франции с 1868 по 1914 г. — см.: Jules Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. P., 1912, и в вызванных ее появлением работах: Н. П. К а ш и н. А. Н. Островский во французской литературе. — «Журнал Мин. нар. просвещения», 1915, октябрь — ноябрь и в переработанном виде «Отношение к Островскому западных сцен и научной литературы». — В кн.: «Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник». М. — Пг., 1923. Интересен неопубликованный доклад Л. П. Гроссмана «О постановке «Грозы» в Париже» (ЦГАЛИ, ф. 1886, Л. П. Гроссмана, машинопись).

⁵ «Edinburgh Review», 1868, v. VII.

⁶ А. Н. О с т р о в с к и й. Собр. соч. М., 1867.

⁷ «СПб. ведомости», 1853, № 247.

⁸ Jean-Eugène Moreau, род. в Париже в 1816 г. Известен также как драматург, чьи пьесы по ошибке иногда приписываются его однофамильцу, французскому драматургу Эжену Моро.

⁹ И. А. Г о н ч а р о в. Собр. соч. в 8 томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1955, стр. 325—326.

¹⁰ «Летопись», стр. 93, 119.

¹¹ Emile-Alix Durand-Gréville (род. 1838 — год смерти неизв.) — французский литератор и эрудит, провел в России около 20 лет. До 1872 г. преподавал французский язык в СПб. училище правоведения и французскую литературу на Высших женских педагогических курсах. Публиковал в петербургских журналах статьи по искусству;

переводил Тургенева, Шевченко. Автор эссе о переписке Тургенева и брошюры «La galerie française de l'Académie des beaux arts de Saint-Petersbourg». Spb., 1871 (см.: La Grande Encyclopédie, t. 15, p. 114).

¹² Gréville (*Alix Fleury*) *dame Durand*, известная под псевдонимом Henry Gréville, французская романистка (1842—1902). Дочь преподавателя музыки Жана Флери. В 1857 г. последовала за отцом в Петербург, где вышла замуж за Дюран-Гревилья. Будучи в России, выучила русский язык; автор большого количества пользовавшихся успехом романов, в основном публиковавшихся в парижских журналах. Некоторые ее произведения посвящены описанию русской жизни. Их герои — «трогательные» русские лапотные мужики, крестьяне и гувернантки, снедаемые любовной страстью на манер французских мидинеток, героини бульварных романов-фельетонов, добродетельные кушцы и т. п. Вот названия некоторых романов Гревиль: «Досья» («Doscia», 1876), «Смерть Савелия» («L'Expiation de Savel», 1876), «Кумясины» («Les Koumiassines», 1877), «Надин обет» («Le vœu de Nadia», 1882), «Никанор» («Nicanor», 1887), «Мачеха» («La Belle-mère», 1888), «Фиделька» («La Fidelka», 1884), «Мамзелька» («La Mamzelka», 1902) и т. д.; является также автором нескольких пьес.

¹³ «Летопись», стр. 216.

¹⁴ E. Durand - Gréville. Chefs-d'oeuvres dramatiques de A. N. Ostrovsky, traduit du russe avec l'approbation de l'auteur. P., Plon, 1889, p. XIX.

Анализ переводов Дюран-Гревилья подробно дан Кашиным в упоминавшейся статье (см. прим. 4). Однако похвальную оценку, данную переводу 1874 г. корректировавшим его Тургеневым и вслед за ним Кашиным в указанной работе, можно в некоторой степени отнести за счет большой снисходительности и весьма умеренных требований к переводческому искусству того времени. В переводе повсеместно смещены лексические пласты и герои говорят единообразным и не без некоторого парижского лоска языком. Особенно пострадала Катерина. Многие ее реплики по стилю и манере речи могли бы принадлежать какому-нибудь драматургу школы Дюма-сына и Сарду.

¹⁵ См. письмо Э. Дюран-Гревилья к Островскому 21 июня 1877 г. из Парижа (ЦГТМ, ф. I, ед. хр. 164440, л. 2).

¹⁶ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., т. 10. М., изд-во «Наука», 1965, стр. 246 (письмо 6 июня 1874 г.).

¹⁷ L'Orage, drame en cinq actes et en prose par A. N. Ostrovski. Traduit par A. Legrelle. Gand, 1885.

¹⁸ F. Sarrcey. Quarante ans de théâtre, t. 8. P., 1902, p. 319—320.

¹⁹ Например: A. Legrelle. La Volga. Notes sur la Russie. P., Hachette, 1877. Karamsine. Voyage en France. Traduit du russe et annoté par A. Legrelle. P., 1885.

²⁰ Louis Leger. La littérature russe. Notices et extraits. P., Collin, 1899—1905.

²¹ Charles Courrière. Histoire de la littérature contemporaine en Russie. P., Charpentier, 1875.

²² См. об этом: Patoillet (см. прим. 70) и Н. Денисюк. Критическая литература об Островском, вып. I. М., 1906, стр. 84. Последний неточно указывает дату: у него — 1887.

²³ Дюран-Гревиль. Указ. соч.

²⁴ О попытках Дюран-Гревилья поставить «Грозу» в театре «Одеон» — см. цит. письмо, прим. 16.

²⁵ Оскар Метень (1859—1913) — французский писатель и драматург. Будучи с 1883 по 1889 год секретарем полицейского комиссара в Париже, перенес в свои романы и пьесы описание нравов «подонков общества», с которыми ему пришлось сталкиваться по роду своей деятельности. Среди его произведений, пользовавшихся весьма скандальной известностью, сборник новелл «Плоть», по которому в 1887 г. им же была написана одноактная пьеса «В семье», поставленная Антуаном; «Буржуазная богема» (1887), пьеса «Мадам Пышка», ставшая на короткое время сенсацией; сценические переделки: «Братья Земгано» Гонкуров (1890) и «Мадмуазель Фифи» Мопассана (1893), пьесы «Очень русское» (1893) и т. д. В 1887 г. основал театр «Гран-Гиньоль» и был его директором до 1899 г.

²⁶ См. об этих проблемах: А. Л. Штейн. Критический реализм и русская драма XIX века. М., 1962.

²⁷ М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1938, стр. 127—129.

²⁸ История XIX-го века. Под ред. проф. Лависса и Рамбо. Пер. с франц., 2 доп. и испр. изд. Под ред. акад. Е. В. Тарле. М., Соцэкгиз, т. 6, 1938, стр. 335; т. 8, 1939, стр. 168.

²⁹ Эмиль Сезар Виктор Перрен (Emile Cesar Victor Perrin; 1814—1885) — французский художник, критик, театальный режиссер и директор. С 1848 по 1857 г. — директор «Опера-Комик», с 1866 по 4 сентября 1870 г. — директор «Оперы», с июля 1871 г. — художественный руководитель «Комеди-Франсез». — Larousse XX s., t. 5, p. 495.

³⁰ Андре Антуан. Дневники директора театра. 1887—1906. Пер. с франц. и вступ. статья А. Г. Мовшенсона. М. — Л., «Искусство», 1939 (Мои воспоминания о «Свободном театре», стр. 2—3).

³¹ Там же, стр. 5.

³² Paul Ginisty. *Le mélodrame*. P., s. a., p. 40.

³³ Там же, стр. 20.

³⁴ Там же, стр. 12, 99. — О подобных же устремлениях внутри жанра см. стр. 7—21.

³⁵ П. Д. Боборыкин. Два драматурга (Параллель). — «Русское слово», 1916, № 155, 7 июля.

³⁶ Пьеса А. Деннери и Г. Лемуана «La grâce de dieu» была переведена в середине 40-х годов Н. А. Некрасовым под названием «Материнское благословение, или Бедность и честь» с куплетами Некрасова. Пьеса Деннери «Кругосветное путешествие в 80 дней» пользовалась бурным успехом в России.

³⁷ Цит. по статье И. Д. Гальперина-Каминского «Руссоведение во Франции». — «Русская мысль», 1884, № 9, стр. 38.

³⁸ Иллюстрацией может быть, например, факт, приведенный Ю. Данилиным в его кн. «Забытый памфлетист». М., «Наука», 1971, стр. 79.

³⁹ «Новое время», 1899, 3(15) июля; «Суфлер», 1885, № 11, 10 февраля.

⁴⁰ И. С. Тургенев. Указ. изд., т. 10, стр. 106.

⁴¹ А. Антуан. Указ. соч., стр. 5.

⁴² Там же, стр. 5.

⁴³ Так она значилась в программе театра (см. А. Антуан. Указ. соч., стр. 46).

⁴⁴ F. Sargis. Op. cit., p. 319—433.

⁴⁵ Подробно об этой полемике — см. в указ. книге Сарса и статье Люнье-По (Lugné-Poe. *Revue politique et littéraire*, 1904, № 6, 10 февраля).

⁴⁶ Jules Renard. *Oeuvres choisies*. M., Ed. en langues étrangères, 1958 (запись 6 мая 1902 г.). Ренар имел в виду сценическую переделку новеллы Мопассана «Мадмуазель Фифи».

⁴⁷ С. Васильев (Флеров). Театральная хроника. Представление драмы «Гроза» А. Н. Островского в Париже. — «Московские ведомости», 1889, № 64, 6 марта.

⁴⁸ Henri-Felix Duquesnel (1832—1915) — драматург, театральный директор и критик.

⁴⁹ Lucien Muhlfeld. *La Froufrou russe à Paris*. — «Revue d'art dramatique», 1889, N 77, 1/III, p. 287—300. Выдержки из статьи приведены в «Новом времени», 1889, № 4669, 27 февраля (11 марта).

⁵⁰ Theodore Massiac. *Indiscrétions théâtrales. Avant l'Orage*. — «Gil Blas», 1889, 8/III.

⁵¹ А. П. Чехов. Собр. соч. в 12 томах, т. 11. М., 1963, стр. 325 (письмо к А. С. Суворину 5 марта 1889 г.).

⁵² Charles Chincholle. M-lle Ostrovsky. — «Figaro», 1889, 10/III, p. 2; «Новое время», 1889, № 4672, 14 марта; С. Васильев. См. прим. 47.

⁵³ Henri Lannomméré. — «Paris», 1889, 9/III. Частично статья вошла в обзор С. Васильева «Театральная хроника. Представление драмы «Гроза» А. Н. Островского в Париже». — «Московские ведомости», 1889, № 64, 6 марта.

⁵⁴ «Лионская почта» — 5-актная драма П. Сиродена, Делакура и Э. Лемуана-Моро.

⁵⁵ Paul Regret. *Revue dramatique*. — «La Liberté», 1889, 11/III.

⁵⁶ Содержание его нам известно по статье «Французы и Островский». — «Новое время», 1916, № 1439, 19 марта (1 апреля).

⁵⁷ ГЦТМ, ф. 200, ед. хр. № 149—151, № 67299, 67309, 67310.

⁵⁸ «Вестник политический, литературный, художественный, научный», 1885, № 560; «Радуга», 1885, № 20, стр. 460.

⁵⁹ В журнале «Артист», 1893 (№ 27, стр. 206) была помещена хроникальная заметка о подготовке спектакля по «Василисе Мелентьевой» в парижском Théâtre d'Application и об исполнении в нем роли Грозного артистом Тальяд. Нам кажется маловероятным сама попытка постановки в этом театре, т. к. он был создан в качестве учебного для выпускников Парижской консерватории драматического искусства.

⁶⁰ «Всемирная иллюстрация», 1893, № 1298, 4 декабря, стр. 421.

⁶¹ «Revue politique et littéraire (Revue bleue)», 1894, N 6, 10/II, p. 180—182.

⁶² К ним можно отнести и работы: Charles Courrière (см. прим. 21); Ernest Combes. *Profilis et types de la littérature russe*. P., Fischbacher, 1890; Pierre Corvin (П. Корвин-Крукский). *Le théâtre russe depuis ses origines jusqu'à nos jours. Etudes historique et littéraire*, v. 1—2. P., Albert Savine, 1890. А также книги известного слависта, историка и филолога, впоследствии члена-корреспондента Российской академии наук Луи Леже (см. прим. 20); его же. *Histoire de la littérature russe*. P., Larousse, 1912.

⁶³ «Revue britannique», 1868, № 12, p. 341—366.

⁶⁴ Durand-Greville. Op. cit. — Там же Дюран-Гревиль уведомляет о своем намерении опубликовать еще несколько пьес Островского в своем переводе. Издание не было осуществлено и о переводах можно судить по приведенным в предисловии отрывкам.

⁶⁵ Jules Lemaitre. *La semaine dramatique*. — «Journal des Débats», 1889, 11/III. Перепеч. в его кн. «Impressions du théâtre», 4 série. P., 1890, p. 260—274; Жюль

Л е м е т р. Этюды о русских писателях. Достоевский. «Преступление и наказание». — Островский. «Гроза». Изд. 2. Одесса, 1894.

⁶⁶ О н ж е. Impressions du Théâtre. 5 séri. P., 1891, p. 55—68.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ См., например, статью: А. К у г е л ь. Русская драма во Франции. — «Театр и искусство», 1897, № 33, 17 августа, стр. 578—580.

⁶⁹ F. S a g s e y. — «Le Temps» (Paris), 1889, 11. III. То же — в кн.: F. S a g s e y. Quarante ans de théâtre, t. 8. P., 1902, p. 319—329.

⁷⁰ J. P a t o u i l l e t. Le théâtre de moeurs russes dès origines à Ostrovski (1672—1859). P., Champion, 1912.

⁷¹ Жюль П а т у й е. О драматической технике Островского. — В кн.: Памяти П. Н. Сакулина. Сборник статей, М., 1931, стр. 195—204.

⁷² J. P a t o u i l l e t. Les idées de A. N. Ostrovski sur l'art dramatique. — «Revue des études slaves», 1929, fasc. 1—2, p. 48—70.

⁷³ Marcelle E r h a r d. La littérature russe. P., Presse universitaire, 1966, p. 96—97.

⁷⁴ P. L a g o u s s e. Grand dictionnaire universel du XIX siècle (t. 17, 2-me Supplément. P., s. a., p. 1658) посвятил Островскому полную уважения, хотя и страдающую отдельными неточностями статью; она появилась лишь в «Дополнении» и несомненно была вызвана постановкой «Грозы» и публикацией переводов. В 6-томном Ларуссе XX века Островскому уделено 18 строк, где сказано, что самая знаменитая драма Островского — «Гроза»; в ней автор рисует «жалкое положение русской женщины из мещанской среды и испорченность ее окружения». Лучшими пьесами названы «Бедность не порок», «Доходное место», «Свои люди — сочтемся!», «Грех да беда на кого не живет», «Лес», а также таинственная для нас пьеса «Деньги» (может быть «Не было ни гроша да вдруг алтын»?) и некое «Рабство болот» («L'esclavage des marais»), что при ближайшем рассмотрении оказывается пьесой де Лери «Рабство мужей» («L'esclavage des maris»), переделанной Островским для русской сцены в 1870 г.

Статья в 10-томном «Grand Larousse Encyclopédique», т. 8, за 1963 г., на стр. 29, помещает портрет Островского и один абзац о нем. Он не повторяет погрешностей шеститомника и не дает никаких подробностей. В «Dictionnaire Encyclopédique Quillet», т. 1—О, за 1958 г., помещено семь строк и Островский назван «смелым реалистом». В «Dictionnaire des biographies», составленном Grimal'ем (P., 1958, t. 2, p. 1109) «Гроза» названа адюльтерной драмой, которая «будучи сыгранной в Париже, обескуражила наших соотечественников, малознакомых с подобными нравами». В заключение приведена цитата из книги Жюль Лерга (Jules L e g r a s. La littérature russe. P., Colin, 1929): «О. — на голову выше драматургов своей страны, но его творения не входят и не могут войти в мировой репертуар». Из учебных изданий нам удалось установить лишь изданный Пьером Паскалем русский текст «Грозы» с комментариями на французском языке («L'Orage» par Pierre Pascal. Avec le concours de M-me V. Stolaroff. P., Klincksiech, 1950. Les grands classiques russes. Textes accentués et annotés). Авторы, указывая переводы «Грозы», упоминают лишь работы А. Лереля и Павловского — Метенье.

⁷⁵ К сожалению, нам ничего не известно о постановке «Грозы» 1945 г. в парижском театре «Лему», упомянутой А. Я. Шнеером в Театральной энциклопедии в статье «Гроза» (т. 2, стр. 181).

⁷⁶ Yves P é n e a n. Le mauvais jour! — «L'Avant-scène Fémina-théâtre», 1959, № 198, 1. IV, p. 36—42.

⁷⁷ Jannine A u t r u s s e a u. La première manifestation du collectif de Gennevilliers. — «Lettres françaises», 1966, № 1121, 3—9. III.

⁷⁸ André C a m p. Le X concours des jeunes compagnies. — «L'Avant-scène. Théâtre», 1967, № 384, p. 27.

⁷⁹ Maurice M e r c i e r. Compagnie Favre. — Bousquet. L'Orage d'Alexandre Ostrovski. — «Paris-théâtre», 1967, № 250.

⁸⁰ «L'Avant-scène. Théâtre», 1970, № 447, 15. IV.

⁸¹ Основываясь на тексте пьесы, отзывах французской критики и на беседе с Андре Барсаком, не можем не высказать удивления по поводу точки зрения Л. Гительмана, автора единственной значительной статьи об этой постановке, вышедшей в нашей стране («Лес» в парижском «Ателье». — «Театр», 1973, № 4, стр. 123—130), усмотревшего в спектакле «конкретный социальный контекст» (стр. 129), безоговорочно примиряемый с «демоническими» порывами.

ОСТРОВСКИЙ В ИТАЛИИ

Обзор З. М. Потаповой

Имя Островского впервые появляется на страницах итальянской периодической печати в начале 70-х годов XIX в., когда знакомство с русской литературой, бывшее до тех пор в Италии достоянием сравнительно узкого круга интеллигенции, приобретает все больший размах. Произведения русских писателей, впервые проникшие в Италию во французских переводах, печатаются и на итальянском языке — сначала в переводе с французского, а затем непосредственно с оригинала. В 70-х годах в Италии уже знаменито имя Тургенева, появляются статьи о Пушкине, Гоголе, первые отклики на романы Л. Толстого.

Большую роль в знакомстве итальянской читающей публики с русской литературой сыграл в этот период флорентийский журнал «Ривиста Эуропеа» (в переводе — «Европейское обозрение»), вышедший с конца 1869 г. под редакцией известного литературоведа и критика, пламенного почитателя русской словесности, профессора Анджело Де Губернатиса (1840—1913). Он был знаком и состоял в переписке со многими деятелями русской литературы и науки — Тургеневым, А. К. Толстым, А. Н. Веселовским, Ф. И. Буслаевым, П. Д. Боборыкиным, П. Л. Лавровым и многими другими. На страницах «Ривиста Эуропеа» появлялись статьи о русских писателях, переводы стихов русских поэтов; жена Де Губернатиса, русская по национальности, напечатала в журнале в 1872—1873 гг. свой перевод «Вешних вод» Тургенева.

В «Ривиста Эуропеа» регулярно публиковались «Корреспонденции из Петербурга», в которых сообщалось о новинках русской литературы, освещалась журнальная полемика. Именно в петербургской корреспонденции, помещенной в «Ривиста Эуропеа» в январе 1870 г. — это был лишь второй номер молодого флорентийского журнала, впервые упоминается имя Островского. Анонимный корреспондент, давая обзор «Вестника Европы», излагает статью русского критика Е. И. Утина, упрекавшего «людей сороковых годов» за то, что «ныне их энтузиазм остыл». Возражая Утину, автор корреспонденции напоминает, в частности, что людьми 40-х годов в России были «Белинский и Грановский, Тургенев и Гончаров, Островский и Достоевский»¹. Это беглое упоминание мало что могло сказать итальянскому читателю, но все же тот факт, что имя Островского было поставлено в один ряд с великими и уже известными в Италии русскими именами, свидетельствовал о признании художественных достоинств творений русского драматурга и прогрессивности его общественных позиций.

Через три года, в феврале — марте 1873 г., в «Ривиста Эуропеа» была опубликована пространная статья известного украинского историка и фольклориста Михаила Драгоманова, посвященная в основном истории украинской словесности². Главное место в статье занимает характеристика Гоголя как великого художника-реалиста, создавшего яркие картины народной жизни. Драгоманов указывал, что гоголевская традиция составила силу русской реалистической литературы середины XIX в., «той школы, которой принадлежат и «Записки охотника» Тургенева и новеллы

Писемского и Решетникова, и стихотворения Некрасова, и пьесы Островского... Теперь литература показывает, как живет, думает и говорит русский народ»³, — писал Драгоманов. Здесь имя Островского уже гораздо более определенно поставлено в контекст литературы гоголевского периода.

Интерес итальянского общества 70-х годов к русской литературе, изображающей народную жизнь, не случаен. Этот исторический период — первое десятилетие существования независимого и объединенного итальянского государства. Осенью 1870 г. взятием Рима закончилась длительная и славная эпоха итальянского национально-освободительного движения Рисорджименто, которому были отданы чувства и помыслы итальянской интеллигенции на протяжении предшествующих 70 лет. Литература Рисорджименто была романтической, проникнутой пафосом освободительной борьбы; наиболее распространенными жанрами были исторический роман и историческая драма, которые, воспроизводя героические эпизоды прошлого, воспитывали национальное самосознание. С установлением в объединенной Италии буржуазных порядков мыслящая часть итальянского общества остро ощутила утрату перспектив, незавершенность буржуазно-демократических преобразований: в стране сохранялись полуфеодальные порядки, трудящиеся массы, в особенности крестьяне, по-прежнему пребывали в нищете и невежестве. Романтические литературные каноны и исторический жанр оказались неспособными воплотить новые реальные конфликты итальянской жизни. В итальянской литературе и драматургии уже в 70-е годы ощущается поворот к современной тематике, к изображению быта. Слабость национальной реалистической традиции XIX в. вначале приводила новое направление к подражательности. Оно попало под влияние философии французского позитивизма, так называемого «светского романа», распространенной во Франции мелодрамы. Опыт русского реализма, обличающего социальное зло, изображающего характерные типы русского общества, создающего образы людей из народа, был особенно ценным и привлекательным для итальянской культуры. Именно в этом видит передовая итальянская критика 70—80-х годов главные «уроки» русской литературы. Об этом отчетливо свидетельствует «россика» на страницах «Ривиста Еуропеа».

В 1876 г. журнал переименовал владельца и редактора, но сохранил интерес к русской литературе. В начале 1877 г. он публикует обширное изложение только что вышедшей «Нови» Тургенева; затем перевод «Записок сумасшедшего» Гоголя и «Пиковой дамы» Пушкина. В журнале систематически сотрудничают два обозревателя и переводчика, прекрасно знающих русский язык и находящихся в курсе русских литературных событий. В «Обзоре русских журналов», опубликованном в апреле 1877 г., мы находим пространную характеристику творчества Островского, вызванную публикацией в «Отечественных записках» его новой комедии «Правда хорошо, а счастье лучше». Автор заметки, подписавшийся псевдонимом F. R., называет Островского «знаменитым драматургом», который изображает типы русских буржуа и торговцев. «Люди из народа и средних классов любят его комедии, ибо в них изображена повседневная жизнь, а герои говорят общим народным языком», — пишет обозреватель. Зритель видит на сцене ситуации и слышит разговоры, которые каждый день встречает в жизни. «Островский не нападает ожесточенно на нравы и предрассудки; ему не свойствен французский блеск, его герои не обладают сильными страстями, но действуют и говорят в согласии с русским характером (...) Пусть нет у Островского драматических эффектов, как у других наций, пусть интрига проста и разрешается без насильственности, но его комедии — это верные и живые картины, а характеры естественны и истинны», — пишет в заключение F. R.⁴

Отзыв этот, конечно, грешит односторонностью: автор, по всей видимости, был знаком лишь с бытовыми комедиями русского драматурга, он недооценил силу характеров и сатирическую остроту многих произведений Островского. Но глубокая правдивость жизненных положений и чувств, представленных в пьесах Островского, справедливо и убедительно противопоставлены в этой заметке «драматическим эффектам» и «французскому блеску». Говоря об «эффектах» и «блеске», автор статьи подразумевает французскую буржуазную драму типа пьес Ожье, Сарду, Дюма-сына, занимавших в то время видное место на европейской сцене.

С несколько иных позиций подошел к Островскому другой обозреватель «Ривиста Эуропеа», писавший под псевдонимом Е. Z. Ему принадлежит пространная статья «Краткий обзор русской литературы», появившаяся в журнале в августе 1877 г. В этой статье содержатся сведения об истории русской словесности начиная с древнего периода, но основное внимание автор уделяет литературе нового времени. Он стоит на позициях крайне умеренного либерализма, обходит «острые углы», многих русских писателей трактует весьма односторонне (например, Лермонтова). Однако Е. Z. также высоко ставит русский реализм, которого, как он пишет, «русская литература достигла, опередив другие, ранее ее развивавшиеся литературы»⁵.

Особенно ценит автор Гоголя и Тургенева, а также писателей натуральной школы, в числе которых называет Гончарова, Григоровича, Писемского и Островского, «протестовавших,— как он выражается,— против состояния общества». Касаясь творчества Островского, Е. Z. высказывает мнение, что его герои — московские купцы — реальные, но несколько однообразны, однако в «Грозе» драматург «поднимается над бытописанием почти до драмы»⁶.

В январе 1879 г. в «Ривиста Эуропеа» появляется солидная монографическая статья: «Русский театр.— Александр Островский и его комедии»⁷, принадлежащая перу Ф. Р. Эта работа, занимающая 23 страницы убористого журнального текста, остается вплоть до середины 20-х годов XX в. единственным серьезным итальянским исследованием творчества Островского и его роли в развитии русской драматургии. Статья Ф. Р. и доньше упоминается во всех библиографиях итальянской русистики. Она, по-видимому, надолго определила отношение итальянской критики к Островскому и поэтому заслуживает подробного рассмотрения.

Автор начинает с весьма обязывающего и многозначительного утверждения: благодаря Островскому, пишет он, «русский театр сохраняет тот глубоко самобытный характер, который постепенно исчезает с европейской сцены». Повторяя тезис своей предыдущей статьи о том, что сила искусства Островского состоит в верном изображении человеческой натуры и морального состояния общества, он особенно подчеркивает умение русского драматурга раскрыть национальный характер, душу своего народа.

Далее автор ставит перед собой задачу определить место Островского в истории русского театра. Он справедливо указывает, что именно русская комедия ранее других театральных жанров освободилась от французского влияния и достигла самостоятельности, чему свидетельством «Бригадир» Фонвизина. Правда, до середины XIX в. русские комедии сравнительно малочисленны, но те, которые есть, «не посрамили бы ни Мольера, ни Гольдони»,— пишет Ф. Р., называя далее «три знаменитых имени» — Фонвизина, Грибоедова и Гоголя. Он указывает, что русские комедийные сюжеты всегда имели принципиально иной характер, нежели европейские. Однако, определяя эту самобытность, Ф. Р. оказывает русской комедии в некотором отношении медвежью услугу: с его точки зрения, «русская комедия это не комедия интриги или характеров, не политическая и не пси-

хологическая; она не говорит о гражданском долге и об общественных интересах (...) Она нападает на отсутствие идеалов и на грубость нравов. Она скорее не комедия, а сатира на варварство»⁸. Таким выводом итальянский критик обедняет содержание русского комического театра; отрицая его высокое общественное звучание, он проявляет прежде всего непонимание Фонвизина, Грибоедова, Гоголя. Цели русской комедии Ф. Р. сводит только к моральной задаче, пропаганде идей гуманности и справедливости; он специально подчеркивает, что она не имела целью «искоренение причин зла». Нет нужды доказывать, насколько узок и ошибочен в данном случае критерий сотрудника «Ривиста Эuropeа».

Далее критик возвращается к реализму русского театра. «Русская комедия — это точное зеркало, в которое глядится общество», — пишет Ф. Р. Именно в силу этой ее реалистической природы литературная революция 40-х годов, когда школа Гоголя опрокинула классические и романтические формы и традиции, не затронула принципов развития русской комедии, а лишь способствовала закреплению в ней ее основной тенденции, уже ранее завоевавшей прочные позиции. С точки зрения автора статьи, Островский — представитель «переходной эпохи»: он изображает уже отходящий мир, не затронутый европейской культурой и реформами. Кстати сказать, в соответствии со своими умеренно-либеральными взглядами Ф. Р. безмерно восхищается половинчатыми реформами царского правительства 60-х годов.

Увлеченный своей мыслью о строгой преемственности реалистического направления русской комедии, Ф. Р. недооценивает новаторство Островского в области русской драматургии: «Его заслуги не в том, что он выдвинул нечто новое, или создал школу, а в том, что он развил уже существовавшую комическую школу, внося в нее богатый вклад»⁹. Однако, переходя к конкретному анализу самих произведений Островского, итальянский критик отдает должное достижениям русского драматурга: он указывает, что Островский умеет на основе наблюдений над народной жизнью создавать типы, во всех деталях выдерживать характер героя. Ф. Р. обнаруживает изрядную осведомленность: он рассказывает о борьбе славянофилов и западников вокруг пьес Островского, цитирует статью Добролюбова «Темное царство» и — уже без ссылки на русского критика — добавляет как бы от себя, что это темное царство «иногда озаряется лучом света».

Вторая часть статьи посвящена изложению и разбору многих комедий Островского, преимущественно первого периода его творчества: «Свой люди — сочтемся!», «Не в свои сани не садись», «Бедная невеста», «Доходное место», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется». Критик указывает, что уже в первой комедии — «Семейная картина» — определился и основной круг героев и этическая направленность драматургии Островского.

Особняком стоит анализ «Грозы», по поводу которой Ф. Р. дословно повторяет замечание Е. З.: «Действие здесь поднимается почти до драмы»¹⁰. Автор справедливо указывает, что в «Грозе» налицо стремление не только к социальной характеристике персонажей, но и к психологическому анализу. Комедия эта, по мнению критика, знаменует для Островского переход к новому типу драмы, в которой бытописание отходит на второй план, но при этом, как он выражается, комедия сохраняет все приметы и особенности времени и места. Излагая фабулу «Грозы», автор включает перевод нескольких отрывков — разговор Катерины и Варвары, отъезд Тихона.

Вместе с тем, высоко оценив «Грозу» как художественное целое, итальянский критик не сумел понять характера Катерины, которая представляется ему безвольной и «противоречивой в моральном отношении». Он

все же пытается (довольно забавно) «извинить» героиню, поскольку «история ее жизни в молодости показывает, что она и не могла иметь твердого характера».

Из более поздних комедий Островского в статье упоминаются лишь «Волки и овцы» и «Последняя жертва», о которых вкратце говорится, что они «принадлежат к социальным комедиям с другими слоями общества» и написаны в «иной манере».

Заключая свою статью, Ф. Р. повторяет, что ставил своею целью показать итальянским читателям характерные черты русской комедии. И надо признать, что задачу эту он во многом выполнил; красной линией прочертив реалистическую направленность русского комического театра, критик показал Островского как корифея этого театра, сообщил читателю много сведений о характере его творчества и отдельных его произведениях, хотя и не смог дать углубленного толкования социально-психологических конфликтов, лежащих в их основе. Немаловажно и то, что названия комедий Островского переданы в переводе верно, сохранен, где возможно, «русский колорит». Например, «Не в свои сани не садись» переведено буквально: «Non salire nella slitta degli altri», чтобы остались русские «сани», хотя существует итальянская поговорка примерно того же смысла: «Не занимай чужого места».

В том же 1879 г. вышел в свет изданный де Губернатисом объемистый «Биографический словарь современных писателей», в предисловии к которому он писал: «Я давно мечтал создать эту книгу, чтобы приблизить пишущую и думающую Италию к наиболее культурной части других наций»¹¹. В этом словаре охарактеризованы более 150 русских писателей, поэтов, драматургов, литературоведов и лингвистов, а также видных ученых (например, Яблочков, Менделеев и многие другие) — авторов научных сочинений. Словарь Де Губернатиса надолго завоевал себе добрую славу как издание, точно и подробно освещающее жизнь и творчество европейских писателей того времени. Многие русские писатели лично присылали де Губернатису свои автобиографии и портреты. В 1888—1891 гг. словарь был с дополнениями переиздан на французском языке.

В издании 1879 г. среди материалов о русских авторах статья об Островском занимает видное место. Это статья на две колонки убористого текста с портретом. Островский охарактеризован прежде всего как «знаменитый русский драматург». Биография его изложена довольно подробно, а в анализе творчества толково и верно объясняются некоторые русские реалии. Так, например, указывается, что впервые Островский выступил в печати с очерками «Записки замоскворецкого жителя»; Замоскворечьем «называется часть Москвы, находящаяся за рекой того же названия»¹². Очерки, указывает автор статьи, — «описывают особенности жизни русских торговцев, образующих самобытный класс, закосневший в невежестве и предрасудках». «Свои люди — сочтемся!» характеризуется как «капитальное произведение, быть может, лучшее творение писателя. В этой комедии Островский <...> сразу поднялся на уровень лучших современных литераторов». Однако сначала смелость его картин, новизна обстановки, в которую он переносил зрителей, а также оригинальность языка его персонажей удивили большинство читателей и ошеломили критику и цензуру до такой степени, что последняя препятствовала постановке комедий Островского на сцене. Но затем талант автора победил робость публики, еще не привыкшей к «жестокой правде», и слава Островского все возрастала. «Представление каждой драмы знаменовало новый триумф автора».

Среди лучших произведений первого периода творчества автор статьи называет более десятка комедий Островского, в том числе «Бедную невесту», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Доходное место»,

«В чужом пиру похмелье», «Грозу» и др., не останавливаясь, однако, подробно ни на одной из них. Далее в статье говорится об опытах Островского в жанре исторических драм, «или, скорее, драматических хроник»; здесь названы «Воевода», «Минин Сухорук», «Василиса Мелентьева» и др. В статье указывается, что многие из них имели успех на сцене, но «несмотря на силу чувства, которое их пронизывает, все эти произведения ниже других творений Островского. Автор сам это почувствовал и не замедлил вернуться к своей прежней манере, обогатив русскую литературу новыми прекраснейшими комедиями, по сравнению с которыми меркнут произведения всех остальных современных драматических писателей», — говорится в заключение в статье¹³.

Нетрудно заметить, что автор статьи в «Биографическом словаре» де Губернатиса столь же слабо знаком с поздним периодом творчества Островского, как и анонимный F. R. из «Ривиста Эуропае». Сейчас трудно сказать, свидетельствует ли это об общем уровне знакомства с Островским в Италии конца 70-х годов или попросту о том, что автором обеих статей был один и тот же человек.

Через два с лишним года, в ноябре — декабре 1881 г., «Ривиста Эуропае» публикует первый перевод пьесы Островского на итальянский язык. Это была «Гроза», переведенная с русского оригинала анонимным автором¹⁴.

Перевод этот во многом заслуживает доброго слова — и не только потому, что был первым, но и потому, что точно передает текст. За исключением нескольких ошибок, вызванных трудностью понимания оттенков русского просторечия, смысл развертывающейся драмы и взаимоотношения действующих лиц ни в чем не искажены. В ряде случаев переводчик упрощает или даже опускает некоторые детали, стремясь к тому, чтобы для читателей не оставалось ничего непонятного. Так, например, он не переводит текстов песен Кулигина и Кудряша, ограничиваясь ремаркой: «напевает русскую песню». Опущена и цитата из Державина в реплике Кулигина.

Однако это стремление к понятности подчас заставляет переводчика пренебрегать единым принципом передачи текста. Это сказывается уже в переводе имен. Некоторые персонажи сохранили чисто русские имена: «Савел Прокофьич», «Глаша» (хотя Кулигин почему-то назван «Калягиным»), зато Ваня Кудряш превратился в Джаннино Кудряша, а странница Феклуша в Теклу-ханжу.

Но не эти мелочи составляют главный недостаток перевода. Мы уже отмечали, что благодаря точной передаче самого смысла действия перед читателем предстает картина «жесточких нравов», грубости, предрассудков, тяжкого положения русской женщины. Но зато утрачено едва ли не основное изобразительное средство драматургии Островского — живой, сочный, «доподлинный» народный язык. Итальянский переводчик оказался в этом отношении совершенно бессилем. Он пишет правильным, но скучным литературным языком, строго соблюдая законы грамматики, и лишь иногда употребляет грубоватые эпитеты, не выходящие за пределы благопристойности. Та реформа языка, которую произвел в 80-е годы в Италии «веризм» (от «всего» — правдивый, истинный), смело вводивший в литературу народную речь с ее неправильностями, идиоматикой, многочисленными диалектизмами, прошла мимо переводчика «Грозы». Из драмы Островского исчез яркий колорит народного языка, Кудряша по разговору не отличишь от Тихона, Катерину от Бориса. Поэтому и характеры предстают несколько обезличенными, «причесанными». Пропал и юмор Островского, который основывается именно на языке. Так, например, в начале IV акта совершенно утрачен комизм разговора гуляющих мещан, рассматривающих полустертые фрески.

Приведем параллельный текст подлинника и «обратного» перевода с итальянского на русский:

— Купчихи такие разряженные!

— Жены негоциантов надели самые красивые платья!

— Это — геенна огненная.

— Это — пылающий ад.

— Так, братец ты мой.

— А, да, да.

— И идут туда всякого звания люди.

— Здесь люди всех состояний.

— Так, так, понял теперь.

— А, теперь понимаю.

— И всякого чину.

— И всякого положения.

— И арапы?

— А, значит, и арабы?

И т. д. в том же духе.

По той же причине мало смешон знаменитый рассказ Феклуши о суетности жизни в городах. В ее речи то и дело попадают высокопарные обороты, присущие разве что благочестивой монахине.

Удались переводчику лишь стилистически приподнятые, патетические места, например последний монолог Катерины и последняя реплика Кулигина, звучащая в «обратном переводе» примерно так: «Вот ее тело, возьмите его. Но душа ее более не ваша, она теперь — перед лицом высшего судии, и он милосерднее вас!».

И все же надо признать, что первый перевод «Грозы» был выполнен на достаточно высоком уровне и мог дать итальянскому читателю представление о великой драме Островского, своеобразии его героев, проблематике его драматургии.

Следующие переводы пьес Островского появились в Италии лишь более десяти лет спустя. В 1894 г. одно из миланских издательств выпустило отдельными изданиями «Василису Мелентьеву» и «Грозу»¹⁵. В том же году состоялась первая постановка Островского на итальянской сцене: римский театр «Валле» поставил «Грозу». К сожалению, мы не располагаем итальянскими рецензиями на этот спектакль и приходится ограничиться откликом русского журнала «Театрал», который в начале 1895 г. напечатал в рубрике «Заграничная хроника» следующую краткую заметку: «В римском театре «Валле» шла «Гроза», переведенная на итальянский язык. Знаменитое произведение Островского было освистано благодаря дурному исполнению, шутовской обстановке и абсолютному непониманию русской жизни»¹⁶.

Думается, что причины неуспеха спектакля определены здесь верно. Итальянская театральная рутина конца прошлого века была абсолютно неспособна преодолеть мелодраматические шаблоны и воплотить новый и к тому же совершенно чуждый, инациональный драматургический материал.

Однако слабый интерес к драматургии Островского в Италии в конце XIX, а затем — в начале XX в. объясняется, по-видимому, и другими причинами. В 90-е годы итальянская публика в широких масштабах узнала произведения Толстого и Достоевского и была потрясена глубиной их психологического анализа, проникновенным раскрытием противоречий духовной жизни человека. Во Франции и Италии ставилась «Власть тьмы»; молодой Д'Аннунцио открыто подражал в своей ранней повести «Джованни Епископо» «Униженным и оскорбленным» и «Кроткой» Достоевского. В первое десятилетие XX в. итальянскую сцену захватили имевшие шумный успех декадентские драмы Д'Аннунцио и соперничавший с ними неоромантический театр Сэма Бенелли. Наконец, в это же время Италия узнала драматургию Чехова, а затем — творчество Горького, показавшего новую, революционную Россию. В этих условиях естественно ослабел интерес к сатирику и бытописателю старой русской жизни, каким Островский был



СЦЕНА ИЗ III ДЕЙСТВИЯ СПЕКТАКЛЯ «ГРОЗА»,
В РОЛИ ГУРМЫЖСКОЙ — ЭЛЬЗА МЕРЛИНИ

Милан, театр «Конвенто», 1862 г.

Фотография

представлен итальянскому читателю в многочисленных общих статьях о русской литературе.

Вплоть до 20-х годов XX в. Островского в Италии почти не переводили. Единственным исключением была «Гроза», изданная в 1909 г. в Милане, да и то в переводе с немецкого¹⁷.

В 1910 г. в русской прессе появились сообщения о том, что великая итальянская актриса Элеонора Дузе, собиравшаяся прибыть в Россию и выступать на сцене Александринского театра, избрала для своих гастролей «Без вины виноватые». Известный русский театральный критик того времени Юрий Беляев писал в «Новом времени» по этому поводу: «Великая венецианка решила играть Кручинину в следующий приезд свой в Россию. — «Дайте мне прекрасное русское произведение, произведение истинной поэзии, глубокой и возвышенной, — писала она мне, — и я сыграю его от всей души...» Если не ошибаюсь, известный переводчик и поэт, г-н Нардуччи со свойственным ему талантом переложил Островского на язык Петрарки и преподнес великой актрисе эту популярную драму <...> Драма материнства, драма брошенной любимым человеком женщины тронула самые сокровенные струны ее души <...> Бог весть на какую высоту сумела бы она поднять этот образ, во что пересоздалась бы у нее эта драма...»¹⁸

Однако по неизвестным причинам выступление Дузе в роли Кручинины на русской сцене не состоялось. Неизвестен и перевод «Без вины виноватых», сделанный Нардуччи. По-видимому, он так и остался в рукописи.

* * *

Новый период знакомства Италии с Островским открывается в начале 20-х годов. К Островскому обращается литературовед-славист Этторе Ло Гатто (род. в 1890 г.), ставший впоследствии крупнейшим в Италии исследователем русской литературы и основателем целой школы итальянских славистов. В этот период Ло Гатто руководит в одном из крупных миланских издательств серией «Русские писатели», в рамках которой он печатает не только классиков, но и советских авторов, начиная с Горького. В 1920—1921 гг. Ло Гатто редактирует журнал «Россия» (Russia), на страницах которого в 1921 г. он публикует первые три акта «Леса» в своем переводе.

В конце 1921 г. издание журнала прекратилось, и полный перевод «Леса» Ло Гатто опубликовал лишь в 1923 г., приурочив это издание к столетию со дня рождения Островского¹⁹.

В кратком предисловии Ло Гатто писал, что с огромной любовью выполнял эту работу, ставшую его скромным вкладом в юбилей «великого русского комедиографа». Он указывает, что в ряде случаев ему приходилось с тягостным чувством «отказываться от чудесного богатства и красот текста, абсолютно не поддававшегося переводу». Ло Гатто высказывает намерение в будущем представить итальянскому читателю и другие прекрасные комедии Островского вместе с критическим обзором всего его театра, «крайне важного для понимания русской жизни XIX века». Однако это намерение Ло Гатто удалось осуществить много позже, уже после окончания второй мировой войны.

Перевод «Леса» сделан Ло Гатто очень точно; найдены удачные эквиваленты многим русским реалиям: хорошо звучат взволнованные романтические тирады Несчастливцева, особенно — его последний монолог, приторные фразы Милонова, трусоватая наглость Буланова, смесь ханжества, сентиментальности и цинизма в речах Гурмыжской. Хуже обстоит дело с языком простонародных персонажей, в особенности Восьмибратова-старшего и слуги Карпа, речь которых литературно приглажена и подчас страдает буквализмом перевода. Очевидно, именно к ним и относилось признание Ло Гатто в бессилии передать «богатство и красоты текста».

Коллега Ло Гатто по кафедре славистики в Неаполитанском университете, Энрико Дамиани, в 1924 г. напечатал перевод комедии «Волки и овцы», предпослав этому изданию довольно обширное предисловие, по существу — исследовательскую статью.

Дамиани указывает, что в последние годы в Италии пробудился большой интерес к изучению русской литературы. Он надеется, что его перевод «одного из лучших сокровищ театра Островского» послужит толчком для итальянских ученых к более пристальному изучению его творчества, «чтобы обеспечить лучшее распространение его путем хороших переводов в среде широкой читающей публики в Италии».

Статья Дамиани свидетельствует о зрелом и глубоком подходе к рассмотрению русской литературы: чувствуется, что автор — специалист с широким филологическим кругозором, знакомый с работами русских и иностранных ученых об Островском. Он начинает свой очерк с очень ответственного и программного утверждения: «Александр Николаевич Островский был по отношению к русскому драматическому театру тем, чем были Тургенев в области новеллы, Пушкин в поэзии, Белинский в критике: создателем (creatore)».

Дамиани указывает, что и до Островского в России были блестящие и оригинальные творения в области театра, предназначенные, как и пьесы Островского, «бичевать со сцены правы сатирой», но они ограничивались

отдельными слоями общества, тогда как Островский впервые подверг сатирическому изображению класс купцов, не щадя и темных сторон жизни других классов. Говоря про отрицательных героев комедий Островского, Дамиани, не колеблясь, прибегает к самому похвальному в устах итальянца сравнению: эти типы московского купечества достойны занять место в дантовских «злых рвах» (*malebolge*) с их мелкими душонками, с их корыстью и низкими интригами. «Островский сумел так глубоко проникнуть в них, представить их с таким великолепным искусством, что он поистине открыл перед своими современниками целый неизведанный мир и выставил этот мир на всеобщее презрение с неисчерпаемым тонким юмором и сатирическим духом»²⁰.

Излагая биографию Островского и историю появления его пьесы «Банкрот», Дамиани цитирует «Историю русской литературы» А. Веселовского, письма Одоевского, статьи Добролюбова и другие русские материалы. Он перечисляет 35 комедий Островского, называя многие из них «жемчужинами комического искусства». «С Островским, — пишет он, — русская литература, уже поднимавшаяся до вершин совершенства в поэзии с Пушкиным и Лермонтовым, в романе и новелле — с Тургеневым и Достоевским, достигла своего высшего расцвета также в области комедии. Неисчерпаемый юмор, пронизывающий все его творчество, непринужденный естественный диалог, совершенство развития положений, четкая обрисовка характеров и образов делают каждое его произведение настоящим шедевром драматического искусства, достойным безграничного восхищения». Дамиани подчеркивает, что, не будучи ниже театральных шедевров крупнейших западных литератур по художественной ценности, комедии Островского глубоко отличаются от них по своему явному и четко выраженному русскому характеру, «который придает им особую привлекательность. Подлинная русская жизнь <...> ясно проявляется в мудром искусстве писателя, в его целебной сатире <...> С этой точки зрения творчество Островского великолепно входит в общие грандиозные рамки того дела, которое совершалось раньше него и одновременно с ним той славной и нескончаемой когортой писателей-прозаиков и поэтов, которая идет от Радищева к Гоголю, Тургеневу, Гончарову, проповедникам благородного дела, бичевателям социальных пороков своей страны посредством могучего искусства»²¹.

Переходя к краткой характеристике пьесы «Волки и овцы», Дамиани заявляет, что «волки и овцы» — это та неразлучная «двоица», на которой зиждется «все русское — и не только русское — общество этого времени». Итальянский критик соглашается с французом Патуйе, называвшим «Волки и овцы» последней частью трилогии, которую эта пьеса составляет вместе с «Воспитанницей» и «Лесом».

Перевод пьес Островского, — указывает Дамиани, — представляет большие трудности, в особенности там, где герои из низших классов говорят своим обычным языком, богатым идиомами, иногда диалектизмами, подчас непереводаемыми на другие языки. «Вероятно, этим частично объясняется то, что театр Островского так мало переведен в Европе и Италии», — замечает он.

Дамиани выдвигает и свой определенный принцип перевода: он хотел бы соединить точность перевода с требованиями итальянского языка. А там, где это невозможно, он делает примечание, объясняя подлинное, буквальное значение выражения, употребленного в оригинале.

Перевод «Волков и овец» сделан Дамиани с большой тщательностью. Переводчик пытается разнообразить речь персонажей так, что разговор образованных людей из хорошего общества — Купавиной, Лыньева, Беркутова — значительно отличается от языка Чугунова и слуг. Забавно звучат французские словечки Аполлона Мурзавецкого вперемежку с ба-

нально вежливыми итальянскими оборотами. Настоящей удачей надо считать итальянское косноязычие Анфусы Тихоновны, вызывающее улыбку даже при чтении текста. Однако принцип подстрочных объяснений, примененный при публикации пьесы, бессилён при ее постановке.

С выходом «Леса» и «Волков и овец» в Италии «лед тронулся»: в 1925 г. появилась «Гроза» в новом переводе некоего Бориса Яковенко; в 1926 г. — «Не в свои сани не садись» в переводе Дамиани; в 1928 г. — «На всякого мудреца довольно простоты» (дословно: «И хитрецы попадают-ся в силки») ²³.

Но главными событиями в истории знакомства Италии с Островским в 20-е годы явились театральные постановки его пьес, причем некоторые из этих спектаклей вошли в «золотой фонд» итальянского театра. Дело в том, что постановки комедий Островского, наряду с несколькими чеховскими и горьковскими пьесами, сыграли громадную роль в обновлении итальянской сцены, в приобщении режиссуры и актеров к системе Станиславского, в освобождении театра от мелодраматических штампов и провинциализма.

И знаменательно при этом то обстоятельство, что этот решающий сдвиг был осуществлен в первую голову русскими театральными деятелями: актрисой Татьяной Павловой и режиссером Петром Шаровым. Их роль в развитии итальянского театрального искусства XX в. отмечается всеми итальянскими театроведами.

Татьяна Павлова (род. в 1896 г.) начинала как актриса в Москве в драматическом театре Санина в 1916 г. Переехав в Италию в 1921 г., она в течение двух лет изучала итальянский язык, а затем создала свою труппу и стала выступать и как актриса и как режиссер, всякий раз вызывая своими постановками большой интерес и полемику. «Идеи Павловой, лишь частично идущие от Станиславского, способствовали проникновению современной режиссуры на итальянскую сцену, где господствовала рутина», — говорится в статье в «Театральной энциклопедии», изданной известным итальянским историком театра Сильвио Д'Амико ²³. Он указывает, что Павлова умела связать в одно целое изображение среды и внутренних переживаний персонажа; основными чертами ее режиссуры являлись колоритность и вдохновение. В числе «образцовых спектаклей» Павловой Д'Амико называет «Бесприданницу» Островского, «На дне» и «Фальшивую монету» Горького.

«Бесприданница» была сыграна труппой Павловой в Милане, в театре «Мадзони»; премьера состоялась 19 декабря 1925 г. Павлова была режиссером спектакля и играла Ларису.

За год до этого, осенью 1924 г., в том же Милане, в театре «Конвенто» была поставлена «Гроза». Откликов на этот спектакль в итальянской прессе мы не обнаружили, но эта постановка так или иначе оказалась своеобразной «подготовкой» к появлению «Бесприданницы»; в рецензии на спектакль Павловой, опубликованной в журнале «Комедия» в начале 1926 г., критик Чельсо Сальвини судит о драматургии Островского, уже будучи знакомым со сценическим воплощением двух его пьес. Он пишет, что «Бесприданница» принадлежит к тому же драматическому жанру, что и «Гроза», с которой миланский зритель познакомился год назад. Как и «Гроза», она рисует провинциальный мирок мещан и купцов. Критик указывает, что реалистический — без утрировки и нажима — тон пьесы был во времена Островского «стилем театрального авангарда». Образ главной героини, — пишет он, — обрисован с большой простотой и чувством меры, а мир окружающих ее людей «увиден и очерчен с резкостью». Однако, по мнению рецензента, комедии вредит известная растянутость и «подчеркивание некоторых провинциальных русских мотивов, которые от нас очень далеки» ²⁴. Сальвини с похвалой отзываясь о самой постановке и находит ис-

полнение «гармоничным и прекрасным», особенно Павловой, Чаленте, Сабаттини и некоторых других актеров.

Косвенным доказательством успеха «Бесприданницы» на итальянской сцене служит публикация перевода пьесы в журнале «Драма» несколько лет спустя; 15 августа 1929 г.

Весной 1929 г. труппа Павловой сыграла в Милане, в театре «Фило-драмматичи» «Грозу». На этот раз режиссером был Петр Шаров, специально приглашенный Павловой для постановки этого спектакля.

Петр Шаров (род. в 1886 г.) был одним из наиболее известных в Европе режиссеров 20—30-х годов. Пройдя школу Московского художественного театра, он с 1914 г. являлся членом руководящего совета студии М. Чехова и Е. Вахтангова, преподавал актерское мастерство во Второй студии МХТ и стал помощником режиссера и секретарем у Станиславского. Уехав в 1919 г. в турне с группой актеров МХТ, он не вернулся в Москву, и в 1923 г. основал в Праге так называемую «Пражскую театральную группу», где ставил Островского и Гоголя, Чехова и Горького. В 1927 г. он был приглашен в качестве главного режиссера в Дюссельдорфский городской театр, где ставил русский и иностранный репертуар, завоевав признание и известность.

По отзывам итальянских историков театра, «Гроза», которую Шаров поставил для себя впервые именно на итальянской сцене, имела очень громкий успех (*clamoroso successo*). К сожалению, нам не удалось ознакомиться с откликами итальянской прессы на этот спектакль, но одним из доказательств его долговечности является тот факт, что более пяти лет спустя, в октябре 1934 г., мы находим на обложке наиболее распространенного итальянского театрального журнала «Комедия» фотографию Татьяны Павловой в роли Катерины из «Грозы».

Удача «Грозы» определила дальнейшую судьбу Шарова: с 1933 г. он окончательно обосновался в Италии, работая с труппой Павловой и другими лучшими театральными труппами. Сильвио Д'Амико пишет в своей «Энциклопедии театра», что в 1930—1943 гг. «Шаров создал ряд постановок, оставшихся образцами в истории итальянской сцены по заботе о целостности и вкусу к деталям, по яркой, живой интерпретации и точному ритму действия. Строгость системы Станиславского Шаров смягчал склонностью к выдумке и фантазии и незабываемыми уроками Мейерхольда и Вахтангова». Особенно Д'Амико отмечает спектакли Шарова «Гроза» (1929), «На дне» (1931), «Женитьба» и «Ревизор» (1932) — все в исполнении труппы Павловой; ряд чеховских спектаклей 1932—1934 гг., «Живой труп» (1934), «Игрок» по Достоевскому (1940).

Весной 1930 г. Павлова сама поставила со своей труппой «Без вины виноватые», но спектакль этот не отмечен чем-либо особым в анналах итальянской сцены. Перевод пьесы был опубликован в журнале «Драма» 15 апреля 1930 г. Но затем, в 30-е годы, пьесы Островского не появлялись в репертуаре итальянских трупп. Лишь в 1941 г. Шаров поставил в Милане в «Театро Нуово» силами труппы Мерлини—Чаленте «На всякого мудреца довольно простоты».

Это была одна из лучших театральных трупп того времени. Эльза Мерлини (род. в 1903 г.) стала примадонной уже в 20-е годы, а в начале 30-х утвердилась как лучшая итальянская артистка в комическо-сентиментальном репертуаре (типа пьес Ашара). Затем, работая совместно с Ренато Чаленте, одним из наиболее интересных актеров этого поколения, Мерлини перешла к драматическим ролям, в частности, играла в чеховской «Чайке» (режиссура Шарова). По-видимому, именно работа с этим режиссером привела актрису к серьезным ролям. Недаром Д'Амико указывает, что в тот период Шаров «господствовал на итальянской сцене, показав себя бесспорным маэстро в режиссуре и уроках актерского мастерства»²⁵.

Таким образом, в период 20-х годов итальянский зритель и читающая публика ознакомились с некоторыми из лучших комедий Островского, в которых он предстает как мастер реалистической сатиры и психологической драмы.

* * *

Окончание второй мировой войны, освобождение итальянского народа от фашистской диктатуры вызвало огромные сдвиги в развитии демократической культуры Италии. В широких слоях итальянской интеллигенции возникает острый интерес к русской культуре — и современной и старой. Небывалыми для Италии тиражами издаются сочинения Толстого и Чехова, Горького и Шолохова; появляются многочисленные книги по истории русской литературы и об отдельных писателях; выходят антологии русской поэзии. Большое внимание уделяется и Островскому. Нельзя не отметить, что уже в конце 1947 г. в Милане, в знаменитом «Пикколо театро» молодой Стрелер — ныне крупнейший режиссер Италии — поставил «Грозу» Островского.

Наиболее серьезными исследователями творчества Островского в 50—60-е годы в Италии явились профессор Э. Ло Гатто и театровед Сильвио Д'Амико. В 1952 г. вышла двухтомная «История русского театра»²⁶ Ло Гатто, в которой одна из крупнейших монографических глав посвящена Островскому. Русский драматург рассматривается здесь на фоне и в неразрывной связи с исторически сложившейся русской театральной традицией, показано его новаторство, его вклад в русскую и мировую драматургию, его эволюция. Ло Гатто основывается на превосходном знакомстве с русской и советской литературой об Островском. Глава об Островском (как, впрочем, и вся книга) богато иллюстрирована фотографиями русских актеров в ролях Островского и мизансцен различных спектаклей — от первых постановок в Малом театре до современных советских режиссерских работ.

В рамках данной статьи нет необходимости подробно излагать работу Ло Гатто. Ограничимся наиболее важными общими положениями, которые выдвигает итальянский исследователь. Ло Гатто считает, что появление Островского означало в истории русского театра рождение современной драматургии и в особенности окончательное утверждение театра как особого национального жанра наряду с повествовательным искусством и лирической поэзией. Далее Ло Гатто указывает, что Островский не был прямым продолжателем ни Фонвизина, ни Пушкина, ни Грибоедова, ни даже Гоголя, хотя, безусловно, учитывал их опыт. Именно Островскому, пишет он, суждено было окончательно изменить вкусы русской театральной публики, которая, несмотря на успех «Ревизора» и «Женитьбы», все еще увлекалась в 40-х годах романтико-патриотической драмой. Для создания самобытного реалистического театра необходимо было добиться слияния трех элементов: театра, литературы и жизни. «У Островского они составили одно целое, и именно это означало новое завоевание — создание самобытного русского театра того же величия и значения, каким был театр для крупнейших наций Западной Европы»²⁷.

В изложении биографии и периодизации творчества Островского Ло Гатто придерживается положений, разработанных русскими и советскими исследователями. Он говорит об «открытии» мира кушцов, совершившемся в комедии «Свои люди — сочтемся!» и раскрывающемся в ряде последующих пьес Островского; «Грозу» он называет «шедевром Островского, произведением, в котором нашли наивысшее выражение его способности как театрального писателя»²⁸. Образ Катерины, по его мнению, один из наиболее оригинальных и волнующих женских типов, созданных русскими писателями.

Автор довольно подробно разбирает наиболее значительные произведения Островского, характеризует социальную среду, в них изображенную, подчеркивает типичность созданных характеров. В ряде случаев он усматривает аналогии между ситуациями и проблемами пьес Островского и произведениями мировой классики. В частности, он устанавливает некоторую параллель между «Бешеными деньгами» и «Укрощением строптивой», в «Бесприданнице» находит некоторые мотивы, родственные Флоберу и Ибсену, но при этом отрицает какое бы то ни было прямое воздействие.

Ло Гатто считает необходимым подчеркнуть, что было бы ошибочным отнести творения Островского в рубрику «театра правов» или «бытового театра», поскольку в них всегда налицо элемент психологического анализа, который в последний период даже преобладает над социальной характеристикой.

Глава об Островском завершается у Ло Гатто обзором сценической истории пьес Островского. Итальянский исследователь собрал большой материал из истории русского театра и рассказал читателю о лучших исполнителях ролей Островского — от Садовского до выдающихся советских актеров. Довольно подробно охарактеризованы постановки Мейерхольда («Доходное место» в театре Революции и «Лес» в театре Мейерхольда), к которым, однако, автор относится неодобрительно, поскольку, по его мнению, они подрывают реалистические основы творчества Островского. Ло Гатто сообщает своим читателям о большом успехе пьес Островского на советской сцене и о том, что «искусство Островского имеет огромное значение для развития реалистического советского театра»²⁹.

В своей трехтомной «Истории драматического театра» (1953) Сильвио Д'Амико уделил русскому театру отдельную главу в томе, посвященном XIX веку. Заслугой Д'Амико по сравнению со всеми предшествующими работами итальянских театроведов является высокая оценка «Бориса Годунова» Пушкина, как произведения, «в котором русский театр, наконец, полностью осознал себя»³⁰.

В центре главы — раздел об Островском. Д'Амико считает, что по величю он несравним с Пушкиным и Гоголем, но деятельность его «дала, наконец, России тот колоритный репертуар, которого она ожидала»³¹.

Д'Амико сообщает своим читателям, что Островский был в Италии, изучал западный театр и «в одной из своих комедий — «Кофейня» — взял мотивы «Bottega del caffè» Гольдони»³². Здесь автор допустил ошибку, приняв перевод, выполненный Островским, за его оригинальное произведение.

Интересна та характеристика, которую Д'Амико дает Островскому, оценивая его в масштабах всеобщей истории драматургии. Позволим себе довольно длинную выписку:

«Творчество Островского имеет большое значение, особенно взятое во всей своей совокупности <...> Его театр — это первый типично русский театр — русский по сюжетам, по духу, по форме <...> В нем уже есть, как у последующих русских драматических актеров, техника, глубочайшим образом отличающаяся от ясных классических западных формул и от тонкой механики французских драм XIX века. Он руководствуется ведущим намерением — казаться истинным (vero). Поэтому представление как будто распадается на непрестанные рассеивающие диалоги, которые, казалось бы, не концентрируются вокруг интриги, а скорее вздымаются и опадают, словно несомые волной, колышущей все персонажи в некоем смутном движении, дающем иллюзию подлинности»³³.

Из всех пьес Островского Д'Амико выделяет «Грозу», которая, по его мнению, дает автору право на особое место в истории театра не только русского, но и европейского. Ибо в ту эпоху «Гроза» внезапно «привнесла оттенок, атмосферу тревожного рока, произнесла слово, которое западный

театр на века забыл: слово «грех»³⁴. По концепции Д'Амико, особенность «Грозы» состоит «в возврате к источнику первоизданной, вечной Драмы: религиозному страху. Это мир старой России, патриархальной и непреклонной, страстной и суеверной, терзаемой жаждой свободной радости и узами тирании, которая ей это запрещает... Вот этой-то духовной реальностью, этим нервным напряжением, которое разряжается смертью, Островский вернул своему веку ощущение Трагедии»³⁵.

Таким образом, Д'Амико сводит содержание «Грозы» к фатальной «греховности», отбрасывая все социальное звучание драмы Островского. С таким толкованием, разумеется, нельзя согласиться: Д'Амико отдает здесь дань модернистским концепциям. Но он прав, указывая на высокий трагедийный пафос «Грозы» — пафос, почти исчезнувший в европейской драме середины XIX в.

В 50-е годы в Италии появляется довольно много переводов пьес Островского, в том числе тех, которые были ранее неизвестны итальянскому читателю. В 1951 г. в Турине опубликованы в одном сборнике «На всякого мудреца довольно простоты» и «Бедная невеста». В 1959 г. сборник вышел вторым изданием. В 1955 г. появляется новый перевод «Леса»; в 1958 г. в сборник «Фьябы для театра», составленный известным театроведом Диего Валери, включен перевод «Снегурочки»³⁶.

Крупным вкладом в дело широкого знакомства итальянского читателя с русской драматургией явился сборник драм и комедий «Русский театр», целиком подготовленный профессором Ло Гатто и вышедший в 1955 г. Этот со вкусом иллюстрированный том объемом более 1400 страниц является антологией русской драмы, начиная с анонимного «Царя Максимилиана», комической оперы Аблесимова и комедий Екатерины II и кончая «На дне» Горького и «Блохой» Замятина. Островскому уделено в этом труде самое почетное место: в то время как все остальные драматурги, даже Гоголь и Чехов, представлены лишь одной своей пьесой, Ло Гатто включил в антологию целых четыре комедии Островского: «Свои люди — сочтемся!», «Грозу», «Лес» и «Бешеные деньги»; первая и последняя пьесы переведены в Италии впервые. В общей вводной статье Ло Гатто объясняет причину такого предпочтения: «Островский — это и есть русский театр XIX века, — пишет он — (...) В художественно-исторической перспективе русский театр в эту эпоху имеет своим средоточием непрестанное и упорное творчество Островского; в особенности это относится к реалистическому театру нравов, но автор превзошел самого себя, создав свою «весеннюю сказку» — «Снегурочку», которая была для него тем, чем «Сон в летнюю ночь» был для Шекспира. Характеризуя драмы, включенные в сборник, Ло Гатто называет «Свои люди — сочтемся!» шедевром Островского, а про «Грозу» говорит, что она обошла все сцены Европы и остается вечно живой как драма, ибо ее глубокая человечность «не только русская, но всеобщая»³⁷.

В кратком предисловии, предпосланном непосредственно комедиям Островского, Ло Гатто говорит о том, что имя Островского навеки связано «с колыбелью русского реализма» — Малым театром, который развивался вместе с русской литературой и «был для русских вторым университетом». Ло Гатто подчеркивает, что художественные творения Островского насыщены социальным содержанием и в ряде случаев глубоким психологизмом. Характеризуя среду и круг героев комедий Островского, Ло Гатто говорит о «самодурстве» (samodurstwo), объясняя его социальное и моральное значение, ссылаясь на оценку Добролюбова, вновь подчеркивает высокое трагедийное звучание «Грозы». В заключение итальянский критик высказывает вполне справедливое сомнение в том, что «принятое в истории русского театра наименование «бытового театра» (teatro di costume) исчерпывает многообразное, насыщенное психологическим и гу-

манистическим содержанием творчество Островского, по-прежнему живое на сценах Художественного и Малого театров, а также в опытах более смелых современных режиссеров»³⁸.

Отдавая должное непрестанным трудам профессора Ло Гатто в области изучения и популяризации русской литературы вообще и творчества Островского в частности, следует подчеркнуть большое значение его «Русского театра» для современной итальянской роски. Но все же нельзя умолчать о том, что языковый принцип его переводов обедняет художественное звучание комедий Островского. Особенно это относится к такой сочной по языку (и в силу этого труднейшей для перевода!) пьесе, как «Свои люди — сочтемся!». Литературный, «облагороженный» стиль перевода в ряде случаев не только убивает юмор Островского, но и создает превратное впечатление о смысле сказанного.

Так, «купцы», «купечество» неизменно переводятся: «класс коммерсантов», «мужик» (в смысле «мужчина») как «крестьянин»; «материнская утроба» — «лоно матери», «у тебя на уме» — «у тебя в голове идеи» и т. п. Есть много случаев и прямого непонимания, в результате чего реплика звучит в прямо противоположном смысле. Например, Большов, подстраивая дутое банкротство, оправдывается тем, что другие, мол, обездоливают бедняков, «а мои кредиторы — все люди богатые, что им сделается!». В переводе же это выглядит так: «Все мои кредиторы — богатые люди. Я никогда не причинял им никакого ущерба». Выражение «сбивают цены» понято наоборот и передано следующим образом: «взбивают цены, словно сливки» (!), «яма» — долговая тюрьма — переводится словом «fossa», что создает у читателя впечатление, что московских банкротов сажали в какие-то рвы или подземелья. Иногда это непонимание приводит к бессмыслице в переводе. Так, например, знаменитая фраза Большова: «Мое детище: хочу — с кашей ем, хочу — масло пахтаю» — переведена так: «Дитя мое — и я поступаю, как мне нравится: если захочу — ем кашу, если хочу — сбиваю масло». Реплика Аграфены Липочки: «Ведь и тятенька твой не оболваненный какой и борода тоже не обшарканная (т. е. не подстриженная), да целуешь же ты его» — переведена следующим образом: «Ведь твой отец не болван и борода у него не так уже запущена, а все-таки ты его целуешь!».

Неточность — главный недостаток перевода «Грозы». Приходится сознаться, что в ряде случаев первый перевод этой драмы 1881 г. был живее, «доподлиннее». Кудряш и Феклуша вместо «у нас в купечестве» опять-таки говорят: «у нас, в классе торговцев». Реплика Кудряша: «Важную штуку вы придумали — в садовую калитку лазать!» — превращается в глубокомысленное замечание: «Вам действительно пришла прекрасная идея — проходить калиткой». Примеры можно было бы умножить.

Есть в переводе и смысловые ошибки, каких не было в 1881 г. Например, злая реплика Кудряша по адресу Дикого и его дочерей: «Я б его уважил! Больно лих я на девок-то» — была переведена в «Ривиста Эуропа» так: «Я бы хорошенькую штуку ему устроил; я для девиц страшен». А в переводе 1955 г. — полная противоположность: «Я бы оказывал ему уважение. Меня очень тянет к девушкам».

Выслушав рассказ о безобразиях и самодурстве Дикого, Шапкин говорит о нем: «Одно слово: воин!», а Кудряш подтверждает иронически в том же тоне: «Еще какой воин-то!». В переводе 1881 г. говорилось: «Одним словом: чудище. — Еще бы не чудище!». В современном переводе ирония утрачена, и разговаривающие совершенно серьезно называют Дикого «воитель» в высоком стиле. В знаменитом рассказе Феклуши о том, что она видела в Москве на крыше «черного человека», о котором она многозначительно говорит: «Сами понимаете — кто», переводчик делает подстрочное примечание: «Намек на обычаи грубачистов».

«Бешеные деньги» переведены более живо, поскольку в этой комедии меньше просторечия. Сцена знакомства Василькова с Чебоксаровыми по-настоящему смешна, так как Ло Гатто нашел для Василькова разговорные итальянские выражения и обороты, забавно контрастирующие с жеманной речью Лидии и ее матери. Перевод «Леса» оставлен Ло Гатто в варианте 1923 г., если не считать незначительной редактуры.

Именно в переводе Ло Гатто предстал впервые «Лес» на итальянской сцене 11 мая 1962 г. в миланском театре «Конвенто». Режиссером спектакля был художественный руководитель театра Энрико д'Алессандро, а в числе исполнителей — уже известная нам Эльза Мерлини, игравшая Гурмыжскую, а также несколько крупных актеров: Леонардо Брагалья, Лино Троици, Джустино Дурано и некоторые другие. Костюмы и декорации были выполнены русскими художниками — Инной и Борисом Зуевыми, так что, по-видимому, «развесистой клюквы» в реквизите не было. Спектакль этот вызвал, судя по прессе, большой интерес критики и имел несомненный успех у театральной публики.

Мы располагаем тремя рецензиями на «Лес», помещенными в серьезных театральных и литературно-критических журналах Италии: «Драма», «Сипарио» и «Леттуре». Все они откликнулись на спектакль довольно быстро. Уже в майском номере «Драмы» за 1962 г. было помещено объявление на целую страницу о премьере «Леса» с перечислением действующих лиц и исполнителей и с примечанием, что пьеса эта — «одна из самых знаменитых комедий Островского».

Рецензия, помещенная в этом же номере журнала, сообщает, что режиссер превратил пятиактную пьесу в трехактную. Автор рецензии Витторио Бекки пишет, что «Лес» — одна из наиболее интересных комедий Островского не только по своим внутренним достоинствам, но и потому, что она овеяна романтическим духом, поскольку действие развивается вокруг двух артистов. Прошло более 90 лет с тех пор, как написана эта комедия, но она не поблекла и до сих пор, подчеркивает рецензент. В ней действуют «вечные чувства, происходит борьба между добром и злом и восхваляются душевные и сердечные качества актера перед лицом алчности и мелочности так называемых порядочных людей»³⁹. Бекки высоко оценивает постановку д'Алессандро, «чей вкус и мастерство непрерывно совершенствуются, так что успех был предопределен». Особенно блестящим и живым было, по мнению критика, исполнение главной роли Эльзой Мерлини, актрисой, обладающей оригинальной индивидуальностью и ярким темпераментом. Мерлини внесла эту оригинальность в роль: ее Гурмыжская под ханжеской маской доброты скрывает низкие цели, но актриса не делает ее отвратительной, наделяя ее «долей чудачества в поведении, которое сглаживает ее недостатки и грешки, каких за ней водится много, хоть ей и удастся утаивать их за внешним достоинством и добродетелью». По словам критика, Мерлини удивительно тонко умеет соблюдать меру. Здесь, в роли Райсы Павловны легко было впасть в грубый комизм, но она никогда не поддается этому соблазну и остается колоритной, «с необыкновенной точностью воплощая в своем персонаже все оттенки своих художественных намерений»⁴⁰.

Критик считает, что главная линия интриги пьесы — не сатира на провинциальные нравы, а изображение жизни бродячих актеров, «то есть, артистов низшего разряда». Бекки употребляет здесь итальянское слово «guitto» — «комедиант», но поясняет, что этот термин не является оскорбительным, так как в истории театра было «и жалкое и славное комедиантство».

Оценивая игру остальных актеров, критик считает, что достойными партнерами Мерлини были молодые влюбленные — Л. Брагалья и П. Галлиберти, а также очень хорош Счастливец — Джустино Дурано, ко-

торый сумел избежать «карикатурности комедианта». Хвалит он также костюмы и декорации Зуевых.

Статью сопровождает фотография: сцена из III акта — Гурмыжская кладет в шкатулку деньги, полученные от Восьмибратова, Буланов украдкой заглядывает в шкатулку. Подпись под снимком гласит: «Живейший успех, великолепная постановка, безукоризненная режиссура»⁴¹.

На первый взгляд диссонансом этой похвале звучит краткая, но решительно отрицательная рецензия на спектакль, помещенная в журнале «Сипарио» в июне 1962 г. Роберто Ребора, театральный критик с некоторым именем, возмущен прежде всего тем, что «пять актов Островского грубо превращены режиссером в три акта». Далее он выдвигает более серьезные и в принципе основательные соображения: «Я не принадлежу к числу тех, кто протестует против постановки произведений прошлого, хороши они, или плохи. Но всякий раз надо обозначить точную причину такого предприятия, показать, почему избрана именно данная пьеса, иметь по этому поводу определенные идеи, проявить их в спектакле и защищать их. Бесцветная постановка прекрасной комедии Островского может лишь увеличить число зрителей, которые предпочитают театру кино. За исключением попытки Мерлини создать персонаж, получившийся, впрочем, слишком уж лицемерным для женщины, наделенной изрядной долей сумасбродства, мы не видели на сцене театра «Конвеньо» ничего, что стоило бы труда запомнить. Актеры разговаривали между собой, а мы чувствовали себя лишними. Мы скучали, слушая забавную, полную большого смысла комедию. Пьесе аплодировали. Но что из этого?»⁴²

Иными словами, Ребора требует ясной нацеленности спектакля на современность, некоей — социальной или моральной — внутренней «сверхзадачи» всей постановки. Этого он не нашел в «Лесе» д'Алессандро, который, по его мнению, не смог установить контакта между зрителями и кругом идей, содержащихся в «полной большого смысла» комедии. Трудно решить, прав он или нет относительно данного спектакля, но сам его подход к постановке классики в целом и комедий русского драматурга в частности серьезен и плодотворен.

Третья рецензия на «Лес», помещенная в журнале «Леттуре» в июне 1962 г., поверхностно оценивает сам спектакль: рецензент Акилле Коломбо хвалит Эльзу Мерлини, которая «передает образ Раисы Павловны в смеси лицемерия, сентиментальности и цинизма». Лино Троици, игравший Несчастливцева, «передал несколько напыщенную экзальтацию героя с большой степенью правдоподобия», хотя, по мнению рецензента, ему не удалось выразить «ту полуискреннюю, полуриторическую развязность, которая характеризует у Островского образ актера его времени». Более удачным находит Коломбо образ Счастливцева — Дурано. Характерно, что рецензент называет Несчастливцева «авантюристом», а Аркашку — «чужаком-арлекином».

Основное внимание в рецензии уделено характеристике драматургии Островского, причем делается это с явно недоброжелательной целью — принизить творчество русского драматурга, представить его неглубоким, ограниченным наблюдателем. Коломбо повторяет старый тезис о «бытовом театре» Островского, который «с некоторым критицизмом» описывает известные ему социальные категории: купцов, бюрократов, разоряющихся помещиков, актеров провинциального театра. Ссылаясь на Ло Гатто, критик следующим образом сопоставляет Гоголя и Островского: «Гоголь тревожен и судорожен, Островский — спокойный, невозмутимый зарисовщик [...] Гоголь бежит от мира, Островский спокойно его принимает; у Гоголя действие, драма происходит из столкновения противоборствующих персонажей, а Островский удовлетворяется многообразным проявлением характеров и внешней судьбой своих героев»⁴³.

Нетрудно заметить, что рецензент пытается притушить критическое звучание пьес Островского. Необходимо указать, что в работах Лео Гатто такого оттенка нет, это — подтасовка, не случайная для журнала «Леттуре», занимающего, как правило, реакционные идеологические позиции, враждебно относящегося к советской литературе. Не удержался от мелко-антисоветского выпада и Коломбо, заявивший, что «марксистская критика разоблачает любовь Островского к русскому обскурантизму — любовь, которая диалектически заставляет его критиковать и обвинять тот самый мир, который он не перестает любить». В заключение критик заявляет, что «типы Островского не нашли завершенного выражения (*non sono compiutamente espressi*): это — человеческие субстанции, в которые не вдохнули душу. Их правдивость — более в колорите, нежели в глубине. Этот недостаток тем больше сказывается, чем дальше мы отходим от вкусов веристского театра, который режиссер д'Алессандро с большим пылом пытается оживить»⁴⁴.

Следовательно, критик из «Леттуре», обедняя и искажая пафос творчества Островского, стремится внушить читателям мысль о том, что он безнадежно устарел для современности. Но здесь он вступает в решительное противоречие не только с мнением рецензента из «Драмы», где говорилось, что проблематика «Леса» жива и в наши дни, но еще более с Ребора, который видел основной недостаток спектакля в неумении режиссера выявить глубинное, «полное большого смысла» для современности содержание комедии Островского. Таким образом, рецензирование постановки «Леса» в итальянских журналах по существу явилось дискуссией, затрагивающей серьезные идейные вопросы.

Дальнейшие события показали, что итальянская публика решительно «встала на сторону» Островского. Ничем иным нельзя объяснить того факта, что в течение следующего года на итальянском телевидении было осуществлено целых четыре постановки пьес Островского, причем первой из них явился все тот же «Лес».

В феврале 1963 г. критик Эдоардо Бруно, рецензируя на страницах «Драмы» театральные постановки на телевидении, писал, что, как правило, качество их невысоко, и они все более приближаются к посредственному кинематографу. Похвальным исключением в этом отношении критик считает «Лес» в постановке режиссера Эдмо Фенольо. Бруно с похвалой отзывается об актрисе Лине Волонги, игравшей Гурмыжскую. В спектакле был занят также один из крупнейших современных итальянских актеров — Джан Мария Волонте, но, к сожалению, в рецензии не указано, какую роль он исполнял.

По-видимому, постановка была двухчастной (или двухсерийной?), поскольку критик одобрительно отзывается о первой части и критикует режиссерский замысел второй части. По его словам, в первой части Фенольо «сумел сохранить театральность», «выразительно передал атмосферу и среду». Однако «полемиическая попытка отойти от социальной традиции русского театра XIX века привела к неприемлемому итогу во второй части, где замечательный образ двуличной, коварной, эгоистичной женщины не нашел соответствующего фона в среде и в других героях». А из-за этого, по мнению критика, утрачивается главное, подлинное звучание произведения и теряются «идеологические моменты, скрытые в подтексте»⁴⁵.

Эта рецензия интересна содержащимся в ней требованием социального прочтения Островского, без чего, как считает рецензент, не могут быть до конца раскрыты и характеры, и общие идеи комедии.

В июне 1963 г. в прогрессивном итальянском журнале «Вие нуове» была помещена фотография сцены из телевизионной постановки «Последней жертвы» Островского. Указано, что в спектакле участвовали актеры

Ф. Мицпера и Крузи Распани Дандоло, но, к сожалению, рецензия отсутствует⁴⁶.

Нам не удалось пока установить, какая из комедий Островского была поставлена в промежутке между «Лесом» и «Последней жертвой». Но уже в июльском номере «Вие нуове» за 1963 г., в обстоятельной рецензии известного критика-коммуниста Паоло Сприано на «Бесприданницу» в телевизионной постановке говорится, что это четвертый спектакль Островского, показанный на голубом экране Италии за последние несколько месяцев.

Статья Паоло Сприано подводит достойный итог спорам о значении драматургии Островского в наше время. Критик отдает должное инициативе режиссера Эдмо Фенольо, который способствовал тому, что широкие слои итальянских телезрителей познакомилась с творчеством «одного из самых великих драматургов прошлого века». Режиссеру нужно быть особо благодарным за то, с какой верностью и с неизменно большей, чем в предыдущих спектаклях, художественной выразительностью он сумел воссоздать мир, атмосферу, общество, которые изображал Островский.

«Это, — пишет Сприано, — мир сдержанного страдания, скрытой боли за погибшие стремления, мир пленников, которые тщетно пытаются разломать решетки, но знают в глубине души, что всякий бунт бесполезен». В пьесе с огромной силой оживают некоторые основные противоречия русского мира XIX в., великого периода созревания и кризиса общества, запечатленного и разоблаченного на театре. Но разве только один культурный, исторический интерес привлекает нас в этом спектакле? — спрашивает Сприано. — Возьмем драму Ларисы, замечательно переданную во всех ее оттенках молодой актрисой Герарди. Эта женщина — жертва предрассудков, угнетения, всей тяжести женского удела. Островский развивает эту тему в нескольких своих комедиях, но в «Бесприданнице» она воплощена с особой силой в драме провинциальной жизни, в безнадежных мечтах, в тоске о погибающей молодости, оборачивающейся трагедией.

«И именно здесь, перед лицом трогательного человеческого звучания драмы, — пишет критик, — мы осознаем, что нужно не вспоминать о Чехове или Ибсене, а задуматься об актуальности женской, семейной «истории» <...> Не так уж далеки от нас — несмотря на дистанцию времени и пространства — подобные происшествия, эти разговоры, эти персонажи. Мелкобуржуазная мораль празднует в этих произведениях век спустя свое мрачное торжество, упорно цепляясь за сохранившиеся до сих пор предрассудки. Эту актуальность несомненно ощутил Фенольо и его актеры, которые представили нам эту прекрасную «Бесприданницу»⁴⁷.

Так сила и глубина лучших творений Островского помогли комедиям русского драматурга прошлого столетия обрести новую жизнь и острое, злободневное звучание в Италии 60-х годов XX в. И можно на этом основании надеяться, что многие из его произведений, до сих пор остающиеся неизвестными в Италии, найдут свой путь к итальянскому зрителю.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Rivista Europea», 1870, fasc. 2, p. 330.

² «Il movimento letterario ruteno in Russia e Galizia». — «Rivista Europea», 1873, II—III.

³ «Rivista Europea», 1873, 1/III, p. 72.

⁴ «Rivista Europea», 1877, 15/IV, p. 144.

⁵ «Rivista Europea», 1877, 1/VIII, p. 475.

⁶ Там же, стр. 491.

- ⁷ «Il teatro russo. — Alessandro Ostrovski e le sue commedie». — «Rivista Europea», 1879, 1/I, p. 98—120.
- ⁸ Там же, стр. 101.
- ⁹ Там же, стр. 103.
- ¹⁰ Там же, стр. 110.
- ¹¹ Dizionario biografico degli erittori contemporanei. Firenze, 1879, p. VII.
- ¹² Там же, стр. 779.
- ¹³ Там же, стр. 780.
- ¹⁴ «Rivista Europea», 1881, 1/XI, 15/XI, 1/XII, 15/XII.
- ¹⁵ A. O s t r o v s k i. Vassilissa Melentieva. Dramma. Milano, 1894; A. O s t r o v s k i. Il temporale. Dramma in 5 atti. Milano, 1894.
- ¹⁶ «Театрал», 1895, № 3, стр. 95.
- ¹⁷ A. O s t r o v s k i. L'Uragano. Milano, 1909.
- ¹⁸ «Новое время», 1910, № 12420, 9 октября.
- ¹⁹ Alessandro N. O s t r o v s k i j. La foresta. Trad. di E. Lo Gatto. Napoli, 1923. — На обороте титула помечено: A. N. Ostrovskij 31 III 1823 — 2 VI 1886.
- ²⁰ «I lupi e le pecore» Di Allesandro O s t r o v s k i. Commedia, trad. di Enrico Damiani. Lanciano, 1924, p. II.
- ²¹ Там же, стр. VII.
- ²² A. N. O s t r o v s k i. La tempesta. Traduz. di Boris Yakovenko. Firenze, 1925; A. O s t r o v s k i. Non sedesti sulla slitta non tua. Introduz. e. traduz. di E. Damiani. Milano, 1926; A. N. O s t r o v s k i. Anche i piu furbi cadono nel laccio. Lanciano, 1928.
- ²³ Enciclopedia dello spettacolo fondata da Silvio d'Amico. Roma, 1960, v. 7.
- ²⁴ «La signorina senza dote». — «Commedia», 1926, 20/I, p. 41.
- ²⁵ После 1945 г. Шаров постепенно отходит от режиссерской деятельности в Италии, хотя оставляет за собой преподавание в т.н. «Свободной академии театра» и ставит там русские драмы со своими учениками. В послевоенное время Шаров руководит театрами в Голландии, ставит в ряде европейских столиц пьесы Чехова, Гоголя, Островского.
- ²⁶ E. Lo Gatto. Storia del teatro russo. 2. vv. Firenze, 1952.
- ²⁷ Там же, т. I, стр. 409.
- ²⁸ Там же, стр. 422.
- ²⁹ Там же, стр. 466.
- ³⁰ Silvio d'A m i c o. Storia del teatro drammatico in 3 v. Milano, 1953, v. I, p. 228.
- ³¹ Там же, стр. 232.
- ³² Там же, стр. 234.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же, стр. 235.
- ³⁵ Там же, стр. 236.
- ³⁶ A. N. O s t r o v s k i j. Anche il piu furbo ci può cascare. La fidanzata povera. Traduz. e introduz. di Paola Cometti. Torino, 1951; 2°-ediz — 1959; A. O s t r o v s k i. La foresta. Trad. di Laura Malvasi. Milano, 1955; A. O s t r o v s k i j. La fanciulla di neve. Versione ritmica di E. Lo Gatto. — In: «Fiabe teatrali presentate da Diego Valeri». Torino, 1958.
- ³⁷ «Teatro russo». Raccolta di drammi e commedie a cura di Ettore L o G a t t o. Milano, 1955, p. XI—XII.
- ³⁸ Там же, стр. 89.
- ³⁹ «Il Dramma», 1962, № 308, p. 88.
- ⁴⁰ Там же, стр. 89.
- ⁴¹ Там же, стр. 92.
- ⁴² «Sipario», 1962, № 194, p. 16.
- ⁴³ «Letture», 1962, № 6, p. 448.
- ⁴⁴ Там же, стр. 449.
- ⁴⁵ «Il Dramma», 1963, № 317, p. 91, 92.
- ⁴⁶ «Vie Nuove», 1963, № 24, 13/VI, p. 62.
- ⁴⁷ «Vie Nuove», 1963, № 29, 18/VII, p. 51.

ОСТРОВСКИЙ В США

Обзор Т. С. Касаткиной

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК»

Театр «Корниш скул», Сиэтл, 1928 г.

Фотография

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Основное достоинство исследования Каучер, на наш взгляд, состоит в том, что она оставила в стороне узкие формальные мерки, с которыми западные литературоведы нередко подходят к произведениям Островского. Она высоко оценила драматургическое мастерство писателя в создании характеров и в художественном воспроизведении «кусков жизни» и, можно смело сказать, в каком-то смысле подошла близко к оценкам творчества Островского русской революционно-демократической критикой. Вспомним Добролюбова, который писал: «Уже и в прежних пьесах Островского мы замечали, что это не комедии интриг и не комедии характеров собственно, а нечто новое, чему мы дали бы название «пьес жизни», если бы это не было слишком обширно и потому не совсем определено»¹⁷. Американский исследователь рассматривает творчество Островского и с точки зрения верности писателя специфическим законам драматического жанра, и с точки зрения того вклада, который внес драматург в развитие этого рода литературы, расширения возможностей драмы. И что особенно важно, Каучер оценила поэтическое начало в творчестве Островского и уделила внимание художественной форме его произведений.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Театр «Феникс», Нью-Йорк,

1956 г.

Фотография



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРИМЕЧАНИЯ

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

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

²¹ Там же, стр. 386.

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

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

²⁴ Там же, стр. 126.

²⁵ Там же, стр. 128.

²⁶ Там же, стр. 127.

²⁷ Там же, стр. 130.

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

²⁹ Encyclopedia of the Arts. New York, 1966.

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

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

³² Там же.

³³ Там же.

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

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

ОСТРОВСКИЙ В БОЛГАРИИ

Обзор Т. А. Симачевой

1

В 1877 г. в Болгарии в сборнике «Славянское братство» был напечатан на русском языке отрывок из драматической хроники Островского «Козьма Захарыч Минин, Сухорук».

Поможем, братья, родине святой!
Что ж! Разве в нас сердца окаменели?
Не все ль мы дети матери одной?
Не все ль мы братья от одной купели?
И еще, братья, похотим помочь,
Не пожалеем наших достояний,
Не пощадим казны и животов!
Что мешкать даром! Время нас не ждет! ¹

Обращение русского патриота и воина в годы национально-освободительной борьбы болгарского народа звучало со страниц «Славянского братства» весьма современно. Этот монолог был известен здесь и раньше. Сохранились воспоминания о заседании Болгарского революционного центрального комитета 10 марта 1871 г. На нем В. Левский, организатор и руководитель комитета, обращался к своим сподвижникам словами монолога Минина, написанного Островским.

Так не совсем обычно начинается история знакомства Болгарии с Островским.

Интерес к творчеству великого русского художника сказался в откликах болгарской общественности на смерть писателя в 1886 г. В ряде статей той поры была сделана попытка обобщить значение творчества драматурга и дать ему оценку.

С первого появления имени Островского в Болгарии его творчество привлекает прежде всего силой патриотического звучания. Но общественная атмосфера Болгарии подготовила восприятие Островского и как автора глубоко демократического и социального, чьи произведения полны обличительного пафоса. Островский воспринимается болгарской аудиторией и в духе статей Чернышевского и Добролюбова, которыми зачитывается в те годы революционно-демократическая молодежь Болгарии.

На болгарскую сцену Островский приходит в 90-е годы.

Правда, советский исследователь К. Державин, автор обширного труда по истории болгарского театра, а вслед за ним актер, режиссер и летописец болгарского театра И. Попов относят первое знакомство болгарского зрителя с Островским к 1883 г.

11 июня 1883 г. спектаклем «Рабство мужей» начала свою деятельность «Румелийская театральная труппа». К. Державин предполагает, что К. Сапунов (один из руководителей труппы) сделал перевод с русской переделки французской пьесы де Лери «Les maris sont esclaves». Переделанная Островским пьеса французского драматурга была напечатана в 1872 г.² в собрании его сочинений.

История оригинальных пьес Островского на болгарской сцене начинается позднее, премьерой «Доходного места» в 1893 г.

К последней четверти XIX в. относится появление первых театральных коллективов. Болгарский театр, продолжающий и после освобождения в основном оставаться любительским, постепенно перерастает в театр полупрофессиональный.

В Пловдиве, бывшем тогда столицей Восточной Румелии, появляется театральная труппа, в составе которой начинают работать К. Сапунов, Б. Пожаров, И. Попов, С. Попов и другие. Основой репертуара этой труппы были болгарские и западноевропейские пьесы. Из западных классиков ставят Мольера, Гюго, Вольтера, Дюма-сына. Из пьес русских авторов был показан «Завтрак у предводителя» Тургенева. Деятельность этого коллектива как раз наглядно воплощает тот путь, который проходили многие любительские кружки, вызревающие в полупрофессиональные труппы. В составе этой труппы еще не было профессиональных актеров. За исключением, пожалуй, К. Сапунова, окончившего Бухарестскую консерваторию (по классу пения и декламации) и игравшего на сцене румынского театра, остальные актеры даже не бывали на представлениях профессиональных коллективов. В театральных рецензиях тех лет нередко поэтому можно было встретить и такие рекомендации: «При выходе на сцену следует держать себя естественнее и живее. Произнося слова своей роли, не мешая сопровождать их соответствующими жестами и поворачиваться в разные стороны, а не стоять неподвижно на одном месте...»³.

Поштыки болгарских актеров включить в репертуар такие пьесы, как «Меропа» Вольтера, «Мария Тюдор» Гюго, «Господин Пурсоньяк» Мольера, а также тургеневскую пьесу, говорят о стремлении приблизить свой театр к уровню театральной культуры современной Европы.

Значительным шагом в этом направлении является деятельность столичной болгарской драматической труппы «Слез и смех» («Сълза и смях»), основанной в 1892 г. Просуществовав более 10 лет, труппа «Слез и смех» заложила прочные основы для развития болгарского национального Народного театра. Исторической заслугой первых руководителей театра В. Налбурова и Р. Канели явилось их целенаправленное стремление к утверждению принципов реалистического искусства.

В истории болгарского театра софийская труппа «Слез и смех» занимает особое место. Отдавая дань энергии болгарских актеров, создавших национальный профессиональный театр, в 1896 г. именем «Слез и смех» был назван вновь образованный театральный коллектив. Следует отметить, что поэтическое название «Слез и смех» часто встречается в истории болгарской театральной культуры. С 1909 по 1930 г. в разное время существовало пять театральных трупп под этим названием.

Имя Островского тесно связано с деятельностью первой труппы «Слез и смех». Большой успех принесла первая постановка пьесы «Доходное место» на болгарской сцене, осуществленная в 1893 г.

Болгария в эти годы переживает мрачное время правления С. Стамболова (1887—1894), ориентирующегося на политику Австро-Венгрии и Германии. Антинародная и антирусская деятельность правительства вызывает недовольство различных слоев населения. К началу 90-х годов в Болгарии активизируется борьба оппозиционных партий. На политическую арену вступает Болгарская социал-демократическая партия во главе с Д. Благоевым, которая объединяет все прогрессивные силы страны.

Премьера «Доходного места» состоялась 17 ноября 1893 г. Она была воспринята как вызов царящему в стране стамболийскому режиму. Спектакль шел под названием «Тълсто кокалче» («Жирная косточка»). Под этим же названием был опубликован за четыре месяца до премьеры и перевод



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ВОЛКИ И ОВЦЫ»

Болгарский народный театр, София, 1936 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

комедии. Автор перевода скрылся под инициалами Б. Р. Болгарский театровед Л. Атанасова, автор исследования «Островский и софийская драматическая группа «Слеза и смех» в 90-е годы прошлого века»⁴ предполагает, что перевод был сделан Б. Райновым. Сценическую редакцию осуществил постановщик «Доходного места» Р. Канели. Радул Канели (1868—1913) — первый болгарский актер, получивший специальное театральное образование. Он окончил драматические курсы Рапгоф в Петербурге и 1 июля 1893 г. был зачислен в труппу «Слеза и смех». Его сценическим дебютом стала роль Жадова. В своих воспоминаниях народный артист Народной Республики Болгарии Тачо Танев писал: «От игры Жадова — Канели (...) когда тот, рыдая, в слезах горит в негодовании против неправды в жизни, когда тот яростно клеймит высшую чиновничью бюрократию, состоящую преимущественно из воров и обманщиков, в молодой моей тогдашней памяти осталось такое воспоминание, что и сегодня посещает меня желание рукоплескать ему так же бурно, как единодушно рукоплескала тогдашняя публика»⁵.

В болгарской прессе тех лет широко освещался успех спектакля. Несмотря на то что уровень театральной критики не позволяет восстановить весь спектакль, необходимо отметить, что все без исключения авторы рецензий обращают внимание на обличительный пафос «Доходного места». «Не оставляет сомнений, что Жадов — Р. Канели прежде всего цельный сильный характер. Не случайно Канели опускает все сцены, в которых Жадов колеблется: не быть ли ему, как все? Его Жадов действительно не отступает от своих убеждений, какие бы испытания ни приготовила ему жизнь. Он не может в силу своих убеждений равнодушно смотреть на юсовых, белогузовых и на все мерзости, которые его окружают»⁶.

Болгарскому народу, мечтающему о падении стамболийского режима, необходимы были герои, на которых можно было равняться. Жадов стал нравственным идеалом прогрессивно настроенных кругов зрителей, воспринимался как борец. Корреспондент петербургского журнала «Театр и искусство» сообщал: «Пьеса произвела сенсацию, небывалое до тех пор в болгарском театре явление — несколько полных сборов. Прежде всего это следует приписать обаянию живой, жизненной речи Островского после напыщенных монологов царившей до тех пор на болгарской сцене мелодрамы и трагедии. Пьеса была принята обществом как вызов, брошенный бюрократическому произволу»⁷. Спектакль «Доходное место» 1893 г. вошел в историю болгарского театра как большое общественное и культурное событие. Пьесу Островского включают в свой репертуар многие полупрофессиональные любительские труппы. «Доходное место» вслед за Софией было поставлено в Русе, Габрове, Разграде, Ломе, Карнобате и других городах Болгарии. Монологи Жадова стали программой болгарской молодежи.

Социально-экономическое положение страны, политическая обстановка, с одной стороны, и состояние театрального дела, с другой, предопределили восприятие Островского как художника, принесшего Болгарии положительные идеалы, как соратника в борьбе с общественным и социальным злом.

Любопытно в связи с успехом «Доходного места» рассмотреть более поздний спектакль театра — «Волки и овцы», поставленный в 1901 г. В отличие от «Доходного места», этот спектакль не получил единодушного признания зрителей. Спектакль горячо обсуждался. Мнения по поводу постановки резко разделились. Часть зрителей и критиков восприняла спектакль как сатиру на существующие порядки. Другая — не приняла пьесу. И объясняется это своеобразием пьесы «Волки и овцы». Болгарская публика, видевшая в Островском страстного публициста, мечтающая услышать обличительные, «жадовские», монологи, была разочарована отсутствием в пьесе положительного героя. Многие рецензенты обвинили автора в пессимизме. «Критика общества, которую предлагает нам Островский, — отвратительна <...> Автор полон пессимизма <...> Такие крайности мы не встречаем ни в какой другой литературе, кроме русской <...> В пьесах Дюма-сына, Ожье, Зудермана <...> всегда есть какое-то светлое начало, положительные герои <...> Ничего подобного нет у Островского. В этой пьесе он держит не перо поэта, а нож анатома. Увлеченный своим пессимизмом и обличительной критикой русских нравов, он не дает <...> ни одной позитивной фигуры»⁸.

Обличительная сила драматургии Островского испугала некоторых критиков, мелодраматические ситуации пьес западных авторов оказались им ближе и понятнее. Неподготовленность определенной части публики к тому, чтобы выявить положительный заряд пьесы, не дала им возможности шире оценить пьесу Островского.

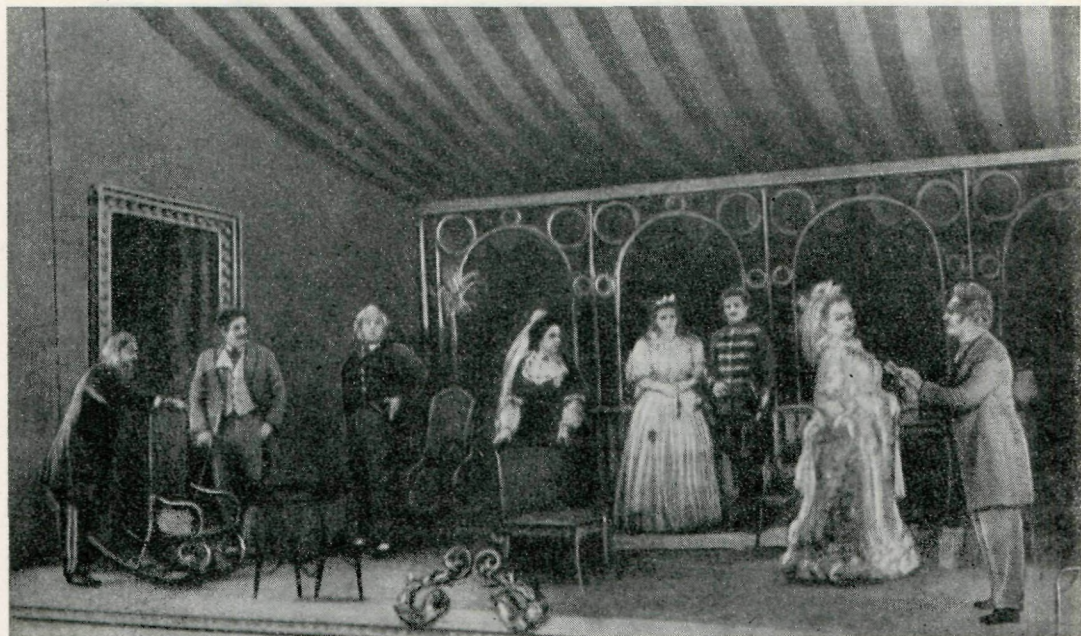
Памятуя постановку «Доходного места», цензура предварительно сократила «опасные» места комедии.

В центре спектакля был образ Мурзавецкой, созданный Екатериной Златаревой. Мурзавецкая — Златарева — деспотичная женщина «с тартьюфовой набожностью и хитростью»⁹.

Вместе с Златаревой в спектакле были заняты Г. Киров (А. Мурзавецкий), Хр. Ганев (Лыняев), А. Кирчев (Беркутов), Кр. Сарафов (Горецкий) и другие. Актеры сумели верно понять и показать зрителю социальную сатиру комедии.

Спектакль продолжал оставаться в репертуаре на протяжении ряда лет.

Кроме упомянутых постановок, в репертуаре труппы «Слеза и смех» были затем представлены следующие пьесы Островского: «Бедность не по-



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

Болгарский народный театр, София, 1936 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

рок» («Сиромашията не е грех»), 1894; «Бесприданница» («Синаче без зестра»), 1894; «Бешеные деньги» («Луди пари»), 1895; «Гроза» («Буря»), 1895; «Василиса Мелентьева», 1899; «Счастливый день» («Честит ден»), 1900; «Женитьба Балзаминова» («Женитбата на Балзаминов»), 1900; «Без вины виноватые», 1902.

Итого за девять лет десять пьес Островского. Связано это с возвращением на родину болгарских учеников русских театральных школ. Их учителями были выдающиеся русские актеры А. П. Ленский и В. Н. Давыдов.

Островский был их любимым драматургом. В Московском театральном училище, где преподавал Ленский, «в течение всех восемнадцати лет в основе репертуара экзаменационных спектаклей были пьесы Островского. Ленским было показано в отрывках и целиком не менее 34 пьес Островского»¹⁰.

Ученики Ленского — А. Будевская и Г. Киров, вернувшись в Болгарию, выбирают для своего дебюта пьесу «Василиса Мелентьева». Гено Киров сам перевел пьесу. Вероятно, ученики театральной школы видели возобновленный в 1894 г. спектакль Малого театра с Г. Н. Федотовой в роли Василисы Мелентьевой. Распределение ролей в болгарском театре было таким: Василиса — А. Будевская, Грозный — Г. Киров, Анна — В. Игнатиева, Малюта Скуратов — Х. Ганчев, Колычев — В. Кирков.

В спектаклях с участием воспитанников русской театральной школы впервые появляется актерский ансамбль. Актеры отказываются в своей игре от внешних эффектов, от игры на публику. Появление русских воспитанников приветствуется как новое явление: «Наш национальный театр вступает в этот год <1899> в новый период»¹¹.

В газете «Народное право» 5 октября 1899 г., через день после премьеры «Василисы Мелентьевой», отмечалось: «Успех труппы превзошел все ожи-

дания. В самом деле, и сама пьеса Островского не представляет из себя ничего особенного, но факт, что прекрасная игра артистов завладевает интересом многочисленной публики, свидетельствует о большом их успехе». Спустя четыре месяца состоялась премьера спектакля «Счастливый день». Прежде всего спектакль этот интересен работой А. Будевской. А. Будевская сыграла Настю. Эту роль актриса готовила под руководством Ленского. В 1897 г. в письме И. Попову она сообщала: «Ленский остался доволен и был очень весел, когда репетировали, а это означает добрый признак»¹².

Спектакль этот был сыгран всего два раза и особого успеха не имел. Кроме А. Будевской, критика отметила актерские работы Хр. Ганчева и М. Хлебарово-Щеревой.

С пьесами Островского связан первый успех молодых болгарских актеров. В истории театра осталась первая Лариса — Мария Канели. Выдающийся актер-романтик Васил Кирков создает образы Паратова («Бесприданница»), Бориса («Гроза»), Мурова («Без вины виноватые»). Исследователь творчества В. Киркова, С. Каракостов, отмечая «мягкость, нежность и лиризм» актера в роли Бориса, пишет, что «одновременно тот раскрыл безвольную сущность дворянского сына, лишнего человека»¹³. Христо Ганчев, любимый ученик В. Давыдова, сыграл с успехом Малюту («Василиса Мелентьева»), Шмагу («Без вины виноватые»), Бальзаминова («Женитьба Бальзаминова»). Для последних спектаклей театра «Слеза и смех» характерно было сочетание индивидуального актерского мастерства с ансамблем.

О болгарских актерах очень сочувственно отзывалась русская актриса В. М. Масалова, гастролировавшая в Болгарии в марте 1902 г. Среди своих болгарских коллег актриса особо выделяет тех, кто учился в России. Русская актриса выступила на сцене театра «Слеза и смех» в «Грозе». Ее партнерами были В. Кирков (Борис), К. Сарафов (Кудряш), Г. Киров (Кулигин), А. Кирчев (Тихон), М. Канели (Варвара). В 1904 г. Масалова опубликовала воспоминания, где писала: «В Болгарии среди братьев славян как-то не чувствуешь себя на чужбине <...> Я играла на русском языке, все остальные на болгарском. Особенного затруднения это не составило ни для публики, ни для артистов, потому что почти все болгары знают русский язык. Из всех славянских языков он более всех похож на наш...»¹⁴.

Следует отметить, что помимо актерской работы ученики русских артистов принимают самое разнообразное участие в пропаганде Островского в Болгарии. Гено Киров, ученик Ленского, перевел «Счастливый день» и сделал прозаический вариант перевода «Василисы Мелентьевой». Радул Канели, кроме «Доходного места», поставил «Бедность не порок», «Грозу», «Бесприданницу». Последнюю пьесу перевел сам.

Русский театр оказывает также и материальную помощь своему младшему брату. В 1897 г. дирекция императорских Санкт-Петербургских театров подарила Болгарии 3292 театральных костюма.

Вообще следует отметить, что все славянские народы принимают самое активное участие в строительстве театрального дела в Болгарии. С октября 1899 г. во главе труппы «Слеза и смех» встал хорватский режиссер Адам Мандрович. Первоклассный актер-трагик, Мандрович оказался и прекрасным педагогом. Его деятельность на посту режиссера дала отличные результаты — выдвигаются молодые актеры, расширяется творческий диапазон старых актеров. В апреле 1900 г. состоялась премьера поставленной им пьесы «Женитьба Бальзаминова».

Мандровича сменил другой хорватский режиссер — С. Тулич. Как режиссер, Тулич стремился следовать творческим установкам Мандровича. Он поставил на сцене болгарского театра «Власть тьмы» Толстого, «Ткачи» Гауптмана, «Укрощение строптивой» Шекспира и др.



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «БЕСПРИДАНИЦА»

Болгарский народный театр, София, 1937—1938 гг.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

С 1904 г. долгое время работает в Болгарии известный чешский реалистический актер и режиссер Й. Шмага. «Как и у Мандровича, основа режиссерской деятельности Шмаги заключалась в педагогическо-воспитательной работе с труппой и отдельными актерами»¹⁵.

Безусловно, не все постановки труппы отличаются режиссерской изобретательностью, блестящими актерскими работами. Объясняется это и общим уровнем театрального дела. В уставе труппы «Слеза и смех» в обязанность режиссера вменяется выпускать по две новые пьесы ежемесячно.

Среди лучших спектаклей тех лет ведущее место принадлежало пьесам Островского. «Русский драматический писатель Островский едва ли не стал своим человеком в болгарском театре и среди болгарской интеллигенции. Никакой другой драматург не находился у нас в таком почете, как Островский. Причин тому много, однако одна из них решительная. Причина эта в том, что сюжеты и типы, которые показывает Островский в своих пьесах, так близки нашей действительности, что кажутся почерпнутыми из нее»¹⁶.

В 1904 г. в результате реорганизации и объединения нескольких театральных групп, в том числе «Слезы и смеха», был образован Болгарский народный театр в Софии. Театр был принят на государственный бюджет. В 1907 г. торжественно состоялось открытие нового здания театра. С момента создания Народный театр становится центром культурной жизни страны. Не всегда развитие этого коллектива было ровным и безболезненным. Театр переживал и периоды кризиса, творческого спада.

В 1904—1906 гг. часть ведущих актеров, не удовлетворенных руководством театра, оставила труппу и организовала в Варне «Свободный театр».

В состав новой труппы вошли крупнейшие актеры болгарского театра — Х. Ганчев, А. Кирчев, П. Стойчев, А. Будевская, К. Сарафов, Т. Стойчева, Е. Снежина и др. Творческим стремлениям коллектива близка драматургия Чехова, Горького, Островского. Из пьес западных авторов они включают в репертуар «Женщину моря» Ибсена, «Ткачи» Гауптмана. Островский был представлен двумя пьесами — «Без вины виноватые» и «Лес». В последнем спектакле большим творческим достижением стали работы А. Кирчева (Несчастливцев) и П. Стойчева (Счастливец).

В это же время (1901—1912) в Болгарии работает крупнейшая передвижная труппа «Современный театр». Руководит театром актер и режиссер М. Икономов. На афише этого театра — «Доходное место» и «Лес».

В 1968 г. журнал «Театр»¹⁷ опубликовал дневник актера этого театра М. Анастасова, в котором названы актеры, репертуар, города, где выступал театр, и т. д. Так, например, в сезон 1911/1912 г. репертуар театра состоял из 14 пьес, было дано 171 представление и из них «Лес» — 26 раз. Таким образом, именно передвижные театры, в труппах которых были крупнейшие болгарские актеры, выступили популяризаторами лучших произведений западноевропейской и русской классики.

В 1906 г. труппа «Свободного театра» была расформирована и многие актеры вернулись в Народный театр. Все эти годы в репертуаре продолжает оставаться спектакль «Волки и овцы», поставленный еще на сцене театра «Слеза и смех». В 1907 г. было снова поставлено «Доходное место», спектакль, ставший этапным в истории театра.

Опять комедия русского драматурга оказалась актуальной. О спектакле 1907 г. написано много воспоминаний, сохранились рецензии. Все исследователи и мемуаристы отмечают оживление, царившее в день премьеры. «Публика была в восторге от отличного исполнения пьесы и от тех типов, которые предстали перед нею на сцене. Как один человек, она выражала неоднократно чувства удовлетворения по поводу того, что нынешний режим был так хорошо изображен перед нею на подмостках. Единодушный восторг зрителей, выражавшийся в непрерывных бурных аплодисментах, не мог не тронуть каждого из присутствующих. Шумным выразителем общего настроения явился К. Величков (видный болгарский писатель и общественный деятель). Он плакал, рукоплескал и неоднократно восклицал «браво». В то время как некоторые из присутствовавших в театре министров покинули зрительный зал, пожелтевший, как воск, градоначальник поднялся со своего кресла и заявил г. Величкову, что театр это не место для проявления своих чувств?! На это г. Величков с возмущением выразил все то, что публика желала бы сказать по поводу показанных ей на сцене типов, а затем громко и взволнованно обратился к зрительному залу со словами: «Рукоплещите, господа, рукоплещите! Здесь перед нами представлена наша нынешняя политическая жизнь!». Последние слова г. Величков произнес со слезами на глазах, заставившими расплакаться и многих других зрителей <...> Не плакали только те, кто не мог сочувствовать несчастному герою пьесы Жадову, возмущавшемуся их кражами и беззакониями»¹⁸.

Спектакль «Доходное место» был включен в гастрольную поездку театра в Македонию (август — сентябрь 1908 г.). Распределение ролей было следующим: Вишневский — К. Стоянов, Анна Павловна — К. Стоянова, Жадов — К. Сарафов, Юсов — Х. Ганчев, Белогубов — Г. Киров, Мыкин — В. Николов, Антон — Ц. Манчев, Кукушкина — Е. Златарева, Юлия — М. Хлебарова, Полина — М. Попова, Стеша — Н. Бычварова, Досужев — П. Стойчев, Григорий — Б. Пожаров, Василий — Х. Янев, 1-й чиновник — С. Кожухаров, 2-й чиновник — С. Первов.

Близость проблем, поставленных в пьесе Островского, к болгарской действительности сделала этот спектакль актуальным и злободневным. Во

избегание инцидентов во время спектаклей капельдинеров заменяют жандармами. «Кроме того, обращает на себя внимание то странное и даже дикое обстоятельство, что во время представления в партере и в ярусах много полиции, которая грубо останавливает публику, когда она выражает свой восторг пьесе или актерам шумными аплодисментами»¹⁹.

Оценивая первые постановки пьес русского драматурга в Болгарии, с полным правом можно сказать: театр Островского — возбудитель общественной мысли.

В 1908 г. в Болгарию гастролировала драматическая труппа Григория Ге, в репертуаре которой была пьеса «Без вины виноватые». Софийский корреспондент сообщал: «Успех большой. Масса цветов»²⁰. Спектакли действительно пользовались большим успехом у болгарской публики. Корреспондент журнала «Театр и искусство» К. Бербенко писал: «Факт освобождения болгар Россией налагает особый колорит сердечности, искреннего благожелательства между освобожденными и освободителями». В своей статье Бербенко цитирует болгарского театрального критика П. Наумова: «Русские артисты (Ге с труппой) нам вдвойне дороги и как русские, и как прекрасные артисты...». Наумов отметил исполнение роли Кручининой З. Холмской: «В пьесе «Без вины виноватые» Островского г-жа Холмская обнаружила особенные способности, она очаровательно сыграла свою роль <...> Слезы текли, и мы не стыдились»²¹. Труппа показала свои спектакли в Софии, Пловдиве, Плевне, Тырново и Варне.

1908 г. по праву можно назвать годом Островского. Помимо перечисленных спектаклей софийская публика увидела на сцене Народного театра «Лес». Пьеса шла в переводе А. Кирчева, исполнявшего также роль Нечастливцева.

Атанас Кирчев (1879—1912) сыграл выдающуюся роль в утверждении русской драматургии на болгарской сцене. Воспитанник В. Н. Давыдова, он до конца жизни сохранил любовь к русскому искусству, постоянно интересовался новинками нашей театральной жизни. Творческий путь актера начинается на любительской сцене в Варне. Затем годы учения в петербургской театральной школе. Молодой актер впитывает искусство мастеров Александринской сцены — В. Н. Давыдова, К. Варламова, М. Савиной. В России он задумывается над историей своей родины. Здесь он приходит к выводу: «Мои политические и общественные взгляды самые демократические. Я убежден в торжестве социалистического строя как единственного, который имеет все преимущества в личной, семейной и общественной жизни»²². Эта запись в дневнике сделана в 1899 г. Кирчеву было 20 лет.

Всю жизнь Кирчев оставался страстным пропагандистом русского искусства. В 1907—1908 гг. он вновь возвращается в Россию, на этот раз в Москву, где знакомится с искусством Московского Художественного театра. С этих пор Кирчев стал поклонником и верным последователем Станиславского. Умер Кирчев в самом расцвете сил. Ему было всего 33 года.

Истоки приверженности Кирчева к Островскому надо видеть в его верности традициям своего учителя В. Н. Давыдова, одного из лучших актеров театра Островского, сыгравшего в его пьесах свыше 80 ролей. В Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского хранится подаренный Давыдову экземпляр болгарского издания «Леса». На книге надпись: «Глубокоуважаемому учителю моему Владимиру Николаевичу Давыдову на добрую память от его ученика болгарина А. И. Кирчева. София, 27.II.—1912 г.». Подарок сделан за несколько месяцев до смерти Кирчева.

Кирчеву принадлежат переводы пьес «Без вины виноватые», «Светит да не греет», «Лес».

Любопытно письмо Кирчева сыну П. О. Морозова (П. О. Морозов читая курс лекций в Петербургском театральном училище). Приводим письмо полностью.

«16 февраля 1908 г.

Глубокоуважаемый Юрий Петрович!

Спешу сообщить вам о том, что на этой неделе на нашей сцене «Народный театр» шли одна за другой пьесы Островского: «Лес» и «Доходное место». И обе пьесы прошли с небывалым успехом. Громадным, громадным успехом. «Лес» играли уже три раза при переполненном театре, дальше опять пойдет; а «Доходное место» продолжает делать бешеные сборы. В «Лесе» роль Несчастливцева играл я (я переводчик пьесы), а Счастливцева играл П. Стойчев — тоже ученик Вл. Н. Давыдова. На днях вышлю вам карточку: сцена II действия. В «Доходном месте» Жадова играет К. Сарафов, а Юсова — Х. Ганчев (оба ученики П. Д. Ленского). Эту неделю можно назвать смело — «торжество Островского». Я вам в Петербурге говорил, что Островский сделал такую же услугу болгарскому драматическому искусству, как и русскому...

Прошу передать мои сердечные приветствия мамаше, Петру Осиповичу

Ваш А. И. К и р ч е в.

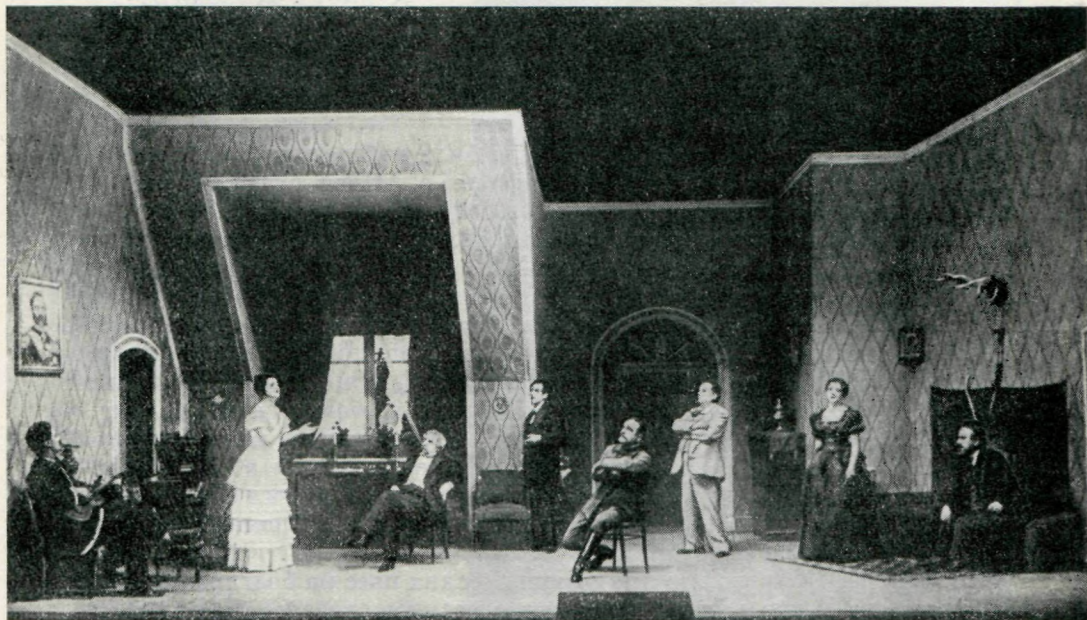
Адрес: «Народный театр»²³.

Изданию «Леса» 1912 г. Кирчев предпослал очерк, в котором говорит о большом значении творчества великого драматурга, называет его пьесы «истинной школой общественного воспитания». Предисловие датировано 20 октября 1911 г. 1911 год — 25-я годовщина со дня смерти Островского. С большим сожалением автору приходится констатировать отсутствие книг и статей, посвященных творчеству русского драматурга.

В пьесах Островского Кирчев создал образы Незнамова («Без вины виноватые»), Беркутова («Волки и овцы»), Тихона («Гроза»), лучшая его работа — Несчастливцев. Эту роль он впервые сыграл еще в «Свободном театре», и до конца жизни она оставалась его любимой. Кроме А. Кирчева и П. Стойчева в «Лесе» были заняты — Ел. Снежина (Райса), Т. Стойчева (Аксинья), Хр. Ганчев (Восьмибратов), Ст. Киров (Петр), С. Кожухаров (Карп) и др. Пьесу поставил на сцене Народного театра русский режиссер П. П. Ивановский. Позднее, в 1913 г., он осуществил последнюю предвоенную постановку Островского «Женитьба Белугина» с участием Г. Кирова, К. Сарафова, П. Стойчева, М. Хлебаровой и др.

Большой и очень важный этап эволюции болгарского театра проходит под знаком драматургии Островского. Обращение прогрессивных деятелей болгарской сцены к творчеству русского драматурга было обусловлено целым рядом причин. Прежде всего пробуждение интереса к Островскому совпадает с организацией и становлением профессионального театра. Естественно, что далеко не на последнем месте стояла проблема актерского мастерства. Первые болгарские исполнители Островского учились сценической выразительности не только у признанных русских его исполнителей, но и у самого драматурга, в процессе работы над ролью. Острохарактерность персонажей Островского, тонкая эмоциональная и психологическая мотивировка их поступков формировали актера-художника, оттачивали его профессиональное мастерство и повышали, таким образом, общую театральную культуру еще немногочисленных тогда болгарских трупп.

Показательно, что в момент, когда в западноевропейском театре почти безраздельно господствовала поверхностно-изощренная, несколько легкомысленная, стремящаяся к внешнему блеску и «красивости» манера испол-



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «БЕСПРИДАНИЦА»
Болгарский народный театр, София, 1937—1938 гг.
Фотография

нения, продиктованная повсеместным распространением мещанской драмы и водевиля, прогрессивная театральная общественность Болгарии с огромным интересом восприняла театр Островского, ставящий серьезные социальные и морально-этические проблемы и требующий совершенно иной исполнительской культуры.

Именно воспитательный пафос его пьес, их просветительский настрой, провозглашаемые ими общественные идеалы обеспечили Островскому симпатии болгарской публики. Возможность органичного соединения дидактического начала (естественно для театра в период его становления и формирования зрительских вкусов) и искусства сценического действия еще более содействовала упрочению театральных традиций Островского на болгарской сцене.

2

В первой мировой войне Болгария выступает в союзе с Германией. Болгарский народ оказался насильно оторванным от России, нарушились естественные связи, отношения, которые сложились между двумя братскими странами.

В сентябре 1915 г. русская миссия покинула Софию. Вместе с ней уехал в Россию проработавший шесть лет в Народном театре русский режиссер П. П. Ивановский. С надеждой Ивановский писал: «Должен засвидетельствовать, что настроение и чувства болгарского народа, глубокие сердечные и культурные связи с Россией в недалеком будущем могут внезапно проявить себя с истинной стороны»²⁴.

К сожалению, надежды и русского и болгарского народов на скорейшее возобновление отношений не оправдались.

В условиях наступившей реакции связи между народами оказались надолго прерванными. В 1923 г. в Болгарии был совершен фашистский

переворот. Только в 1934 г. между Советским Союзом и Болгарией были установлены дипломатические отношения.

Правящие круги Болгарии делали все, чтобы оторвать болгарскую культуру от передовой русской культуры. Тем не менее сделать этого до конца им не удалось.

В 1935 г. книгоиздательством «Факел» была издана книга Е. Николова «Новая русская литература» (Е. Н и к о л о в. Нова руска литература. София, «Факел», 1935). Автор знакомит болгарского читателя с историей русской литературы начиная со «Слова о полку Игореве» и кончая творчеством писателей конца XIX — начала XX в. — Короленко, Чехова, Горького. Исследуя творчество Островского, Николов определяет его «как первого плодовитого и значительного русского драматурга» (стр. 99). Характер книги не позволяет Николову подробно и серьезно проанализировать творчество писателя. Перечислив основные произведения, автор останавливает свое внимание на пьесах, уже хорошо знакомых болгарской публике — «Свои люди — сочтемся!», «Бедность не порок», «Доходное место», «Гроза», давая краткие характеристики главных героев и общий обзор пьесы.

В театральной жизни в 1918—1944 гг. шла напряженная борьба между прогрессивными реалистическими тенденциями и реакционными идеями правящих классов.

После первой мировой войны доступ русских пьес на болгарскую сцену сокращается. Постановки пьес русских классиков связаны с именами русских режиссеров, в силу разных обстоятельств оказавшихся после революции за границей. В период с 1920 г. и до освобождения Болгарии в 1944 г. главными режиссерами Народного театра были: И. Е. Дуван-Торцов (с 1 апреля 1920 г. по 30 июня 1921 г.), Ю. Яковлев (с 1 августа 1922 г. по 31 июля 1923 г.), И. А. Осипов (с 1 января 1924 г. по 30 июня 1925 г.), а затем с 1 октября 1928 г. Н. О. Массалитинов, составивший целую эпоху в болгарском театре.

Исаак Ездрович Дуван-Торцов, бывший актер МХТ (1912—1914), известный русский антрепренер, актер и режиссер, поставил две пьесы Островского — «Грозу» и «Доходное место». Несмотря на то что в «Доходном месте» были заняты такие прекрасные актеры, как К. Сарафов (Жадов), Ст. Киров (Юсов), К. Стоянов (Вышневицкий), успеха спектакль не имел. Зритель не узнал любимую пьесу. Постановке Дуван-Торцова не хватало обличительного пафоса. В спектакле отсутствовала социальная глубина Островского, на которую особенно чутко реагировал болгарский зритель. «Доходное место» на этот раз стало «трагедией с комическим концом»²⁵.

В 1921 г. Дуван-Торцов поставил «Грозу» с участием Ек. Златаревой (Кабаниха), Ел. Снежиной (Катерина), Ст. Кирова (Кулигин), М. Поповой (Катерина). В трактовке режиссера «Гроза» — драма, в которой «кипят, борются и страдают человеческие души»²⁶. Марта Попова, исполнительница главной роли, вспоминает: «С Катериной в «Грозе» у меня было много волнений и внутренней борьбы <...> Что меня привлекало в Катерине? Я любила образ русской женщины за ее широкую и большую душу. Русская женщина — это не обычная героиня, произносящая патетические фразы. Она умеет жертвовать собой не для вида, без громких слов. Поэтому-то я и полюбила героиню русского классического репертуара»²⁷. «Гроза» в постановке Дуван-Торцова принесла актерский успех болгарским исполнителям.

И еще один спектакль первых послевоенных лет — «Светит, да не греет»; «прогрессивное явление в нашем театре и победа над мрачной действительностью в наступившей реакции после войны»²⁸, — писал о нем позже болгарский театровед С. Каракостов.

Поставил спектакль воспитанник русской театральной школы Ст. Киров. Он несколько лет жил в России, работал в Московском Художествен-

К. КИСИМОВ В РОЛИ
МУРЗАВЕЦКОГО,
П. ВАСИЛЕВА В РОЛИ
АНФУСЫ («ВОЛКИ И ОВЦЫ»)
Болгарский
народный театр, София, 1946 г.
Фотография



ном театре, был помщником режиссера в театре В. Ф. Комиссаржевской. Вместе с ней совершил гастрольную поездку в Америку. Накопленный режиссерский опыт Киров использовал в работе с молодыми болгарскими актерами при постановке «Светит, да не греет».

Чтобы закончить перечень послевоенных постановок Островского, необходимо упомянуть спектакль «Доходное место» в Русенском театре. Поставил спектакль Владимир Тенев, получивший театральное образование в Загребе и Москве. Его блестящие актерские возможности позволили создать в этом спектакле образ Жадова, который остался непревзойденным в истории болгарской сцены, наряду с образом, созданным Сарафовым.

Для создания полной картины сценической истории пьес Островского в Болгарии в этот период следует отметить гастрольные спектакли русских актеров, познакомивших болгар со своими постановками пьес великого драматурга.

Именно к этим годам относится первое знакомство болгарской публики с Московским Художественным театром. В 1920 г. «качаловская труппа» показала в Софии несколько спектаклей и среди них — «На всякого мудреца довольно простоты». В спектакле были заняты И. Н. Берсенева (Глумов), О. Л. Книппер-Чехова (Турусина), Н. О. Массалитинов (Городулин), М. Тарханов (Мамаев), П. Бакшеев (Кругицкий) В. М. Греч (Манефа), М. Н. Германова (Мамаева), Е. Краснопольская (Маша), П. Павлов (Голутвин). Несмотря на то что в спектакле отсутствовала часть актеров, постоянно занятых в нем на московской сцене, зрителей пленила мхатовская трактовка пьесы.

Сатирическое, шедринское начало мхатовского спектакля, ирония и сарказм по отношению к персонажам раскрыли перед болгарскими зрителями все богатство драматургии русского автора, публика увидела нового Островского.

Гастроли мхатовских актеров способствовали укреплению реалистических тенденций в болгарском искусстве. «Не только в нашем театральном искусстве, но и во всей нашей культурной жизни гастроли «московских художников» оставили тогда длительные благотворные следы»²⁹, — вспоминал позже болгарский режиссер Бони Дановский.

В том же году с небольшой группой (режиссер И. Ф. Шмидт) побывала в Болгарии Е. А. Полевицкая. Русская актриса показала свою любимую роль — «роль всей жизни» — Юлию Тугину. Вместе с ней в «Последней жертве» сыграли Дуван-Торцов (Флор) и Ю. Юровский (Дульчин). Горячо принятая в Болгарии, актриса еще раз посетила эту страну. В 1932—1933 гг. в концертной программе она сыграла Катерину в «Грозе». Актерским мастерством покорила Степан Кузнецов, сыгравший в 1921 г. в Софии Аркадия Счастливцева.

Следует подчеркнуть, что, несмотря на неблагоприятную политическую обстановку, русское театральное искусство продолжало оказывать влияние на болгарскую культуру. Искусство Художественного и Малого театров становится предметом изучения.

В этой связи любопытным кажется следующий факт. В 1926 г. часть бывших актеров Московского Художественного театра (П. Павлов, В. М. Греч, В. Серов и др.) показали в Софии спектакль «Бедность не порок». Критика холодно приняла этот спектакль, заметив, что гастролеры незаслуженно пользуются именем МХАТа.

Изучение метода Станиславского в Болгарии связано с именем Николая Осиповича Массалитинова (1880—1961). Деятельность Массалитинова закрепила творческую связь двух театров — русского и болгарского. Массалитинов в 1907 г. окончил школу Малого театра. Актерский талант его сформировался под руководством Станиславского и Немировича-Данченко в Московском Художественном театре, актером которого он становится сразу же после окончания учения. Массалитинов — «очень типичный актер Художественного театра и один из самых верных последователей, усердных осуществителей «системы», этого корана театра <...> Актер тугой, малоподвижный, не эмоциональный, с темпераментом замкнутым, который по началу не умел пробиться наружу и делал Массалитинова спенически скучным и серым, — он, найдя к «системе» ключ, полно раскрылся; вышли на простор его творческие силы. Сценическая природа у Массалитинова — не яркая, у него нет способности сверкать, ослеплять блеском. Но темперамент у него здоровый, ненадтреснутый, глубокий и, если можно приложить тут такой эпитет, — сосредоточенный, всегда собранный. И берет он именно эту сосредоточенностью, строгою внутреннюю логику своих движений, а не непосредственного обаяния. Все, что Массалитинов делает на сцене, — он делает глубоко, существенно. Его мало заботит, чтобы было броско и занимательно. Он в своей игре — пурист; он — аскетически строг»³⁰.

Для первых десятилетий истории болгарского театра характерна режиссура, пришедшая из среды актеров. Искусство актерской режиссуры находится в непрестанном развитии, испытывая влияние современного европейского театра и прежде всего русского. Высшим достижением актерской режиссуры стала деятельность Массалитинова. Его постановки пьес русского классического репертуара справедливо называют школой актерского мастерства. Режиссер добивается от исполнителей психологической глубины в трактовке образов, много работает над словом. Работа с авторами переводов — один из главных моментов подготовительного периода. Несколько лет работает Массалитинов с Д. Подвырзачовым, по переводам которого, в частности, ставит пьесы «Бедность не порок», «Правда хорошо, а счастье лучше», «На всякого мудреца довольно простоты».



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ЛЕС»

Болгарский народный театр, София, 1946—1947 гг.

Фотография

К сожалению, Массалитинов не мог знать учения Станиславского во всей полноте. Он не был свидетелем развития сценической теории, метода, артистической техники, созданных реформатором сцены. Ему остались неведомы достижения МХАТа 20—30-х годов. Болгарский театровед В. Каракашев, оценивая творчество Массалитинова, замечает: «Большая часть его постановок имела подчеркнуто эклектический характер. Это представляло странную смесь различных театральных стилей <...> Этот могикан искусства начала века продолжал с фанатической преданностью отстаивать устарелые принципы МХАТа и с трогательной уверенностью верить в «вечные законы» искусства»³¹.

В сценической истории пьес Островского его работам принадлежит выдающееся место. Seriously разработанные характеры, проникновение в каждую роль, психологическая глубина — все это характерно для режиссуры Массалитинова. Чувство жизненной правды, исключительная интуиция, эмоциональная заразительность характерны для Массалитинова-режиссера. Будучи главным режиссером Народного театра, Массалитинов поставил «Бедность не порок» (1932), «Правда хорошо, а счастье лучше» (1934), «На всякого мудреца довольно простоты» (1936), «Бесприданницу» (1937).

Как большой праздник была принята постановка пьесы «Бедность не порок». Прекрасным был состав исполнителей — Кр. Сарафов (Любим), Ирина Тасева и Зорка Йорданова (Любовь), Ел. Снежина (Пелагея Егоровна) и др. Роль Пелагеи Егоровны стала одной из лучших работ Снежиной. Массалитинов, видевший русские постановки пьесы, утверждал, что в этой роли она превзошла русских исполнительниц. В образе чистой и искренней русской женщины раскрылась главная особенность искусства молодой актрисы З. Йордановой — не внешний блеск, а сочетание про-

стоты и естественности в исполнении. Как всегда, точным рисунком роли отличается работа К. Сарафова. Большой мастер сцены достигает органического слияния с образом.

В следующей постановке Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» Сарафов великолепно исполнил роль Силы Ерофеича Грознова. Кроме него в спектакле были заняты Златина Недева (Мавра Тарасовна) и Иван Димов (Платон).

Тридцатилетие актерской деятельности Петко Атанасова весной 1936 г. отмечается премьерой «На всякого мудреца довольно простоты». Роль Мамаева стала одной из вершин сценических достижений актера. Получивший театральное образование в Москве (где он учился у мастеров МХАТа), затем в Вене и Париже, Атанасов «в своем искусстве <...> сочетал две школы — русскую и французскую, целиком используя их качества: искренность, легкость, изящество, чувство меры, блестящий, грациозный юмор, что делало его присутствие на сцене почти незаменимым»³².

В постановке «На всякого мудреца довольно простоты» Массалитинов использовал весь опыт работы над спектаклем в Московском Художественном театре. Основная идея постановки — показать современность драматургии Островского. Островский — современный автор. Эта идея была сформулирована в изданной к спектаклю программе. В этом спектакле был занят блестящий актерский ансамбль — Иван Димов (Глумов), Н. Буюклиева (Клеопатра), Ел. Снежина (Турусина), А. Темелков (Гордулин).

«Чеховским настроением» был проникнут спектакль 1937 г. «Бесприданница», в котором участвовали Петя Герганова (Лариса), Владимир Трандафилов (Паратов) и Константин Кисимов (Карандышев). Спектакль поразил публику глубиной жизненной правды. Актерский успех подтвердил педагогический талант Массалитинова. Возглавив в 1926 г. театральную школу при Народном театре, Массалитинов воспитал целую плеяду выдающихся болгарских актеров. Его учениками были К. Кисимов, В. Трандафилов, И. Димов, З. Йорданова, М. Попова, П. Герганова и др.

Деятельность Массалитинова, направленная на укрепление реалистических тенденций театрального искусства Болгарии, способствовала раскрытию во всей полноте драматургического наследия Островского.

Ценным вкладом в сценическую историю пьес Островского на болгарской сцене является деятельность Г. Стаматова. Крупнейший болгарский актер и режиссер Георгий Александров Стаматов (1893—1964) создал целую галерею сценических образов, персонажей русской классической драматургии — Городничий («Ревизор» Гоголя), Сатин («На дне» Горького), Годунов («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого), Несчастливцев («Лес» Островского). Впервые встретившись с ролью Несчастливцева совсем еще молодым человеком, восемнадцатилетним юношей, Стаматов возвращался к ней неоднократно. Первая встреча состоялась в 1911 г. в Кюстендилье на сцене гастролировавшего там «Современного театра» под руководством Матей Икономова. Гимназист Стаматов сыграл Несчастливцева.

Следующая встреча относится к 1936 г., когда Стаматов руководил театром в Пловдиве. Вторая встреча с «Лесом» была сложной и ответственной — кроме актерской работы, Стаматов выступил в роли режиссера спектакля. Стаматов блестяще справился с трудной задачей — спектакль стал большой удачей театра, событием культурной жизни Пловдива. В центре спектакля — великолепный актерский дуэт: Г. Стаматов (Несчастливцев) и С. Бычваров (Счастливцев). К этому времени сформировались театральные эстетические взгляды Стаматова. Работа над ролью провинциального актера Несчастливцева явилась возможностью высказать себя и свое отношение к театру. Актер монументального стиля, вырази-

тельной внешности, отличающийся высокой культурой речи, он чутко реагирует на малейший намек неискренности, фальши, его раздражает легкомысленное трюкачество, духовная бедность актеров.

В 1946 г. Стаматов с успехом повторил эту роль на сцене софийского Народного театра, а в 1956 г. выдающийся болгарский актер сыграл Несчастливцева в концертной программе Московского Художественного театра. Его партнером был Василий Осипович Топорков. Это выступление подтвердило славу лучшего, наряду с Кирчевым, Несчастливцева болгарской сцены.

Другой его любимой ролью в репертуаре Островского был Белугин. «Женитьбу Белугина» Стаматов ставил дважды — в 1935 г. в Пловдиве и на сцене «Свободного театра» (София) в 1941 г., оба раза выступая в роли Андрея.

Если в первой постановке его партнерами были П. Герганова (Елена) и С. Бычваров (Гаврила Пантелеевич), прекрасные актеры, которые во многом содействовали успеху спектакля, то успех второй постановки определялся прежде всего работой Стаматова. Труппа «Свободного театра» представляла собой коллектив прогрессивной театральной молодежи. Недостаток опыта окупался огромной любовью к театру, жадной работой. Работа с Георгием Стаматовым, кумиром молодежи, была школой актерского мастерства для Лены Ченчевой (Елена), А. Вылчанова (Агишин), Б. Бошнакова (Николай) и др.

Работа Стаматова над драматургией Островского продолжает традиции болгарской актерской школы, образы, созданные актером, отличаются верностью психологической трактовки, точностью рисунка. В своей работе Стаматов творчески использует опыт Московского Художественного театра, лучших европейских коллективов.

Особое место в сценическом воплощении пьес Островского принадлежит рабочим театрам, которые в 1930-е годы приобретают огромную популярность. Под влиянием театров Советского Союза и пролетарского немецкого театра создается ряд прогрессивных театральных коллективов — «Синие блузы», «Трибуна», «Народная сцена», «Реалистический театр». Ярко выраженный политический и классовый подход, простота формы, агитационный пафос спектаклей привлекают в театр нового зрителя — пролетариат.

«В пролетариате, в его судьбе и историческом развитии театр находит самую прогрессивную правду о жизни, в его идеологии — новое познание действительности, в его мечтах — новое разрешение вечной проблемы человеческого счастья. Из этого своеобразного взаимодействия возникает первое выражение социалистического реализма в болгарском театре»³³.

Свои идейно-эстетические задачи деятели рабочего театра определяют таким образом: «Нынешняя жизнь плоха для огромного числа людей. Среди голода, убийств, вырождения, варварства нашего времени мы не имеем права спать, видеть прекрасные сны или творить «вечное искусство». Посредством искусства мы будем бороться за то, чтобы изменить мир»³⁴.

В своем развитии рабочие театры прошли сложный путь от самостоятельного («Синие блузы») до профессионального театра, от схематизма, плакатности и карикатурности героев политических агиток к психологической разработке образов.

Жизнь театров всячески осложняется. В эти годы особенно жестока цензура. Арестам подвергаются участники «Синей блузы». Б. Дановский, один из руководителей рабочего театра, в 1933 г. вынужден был эмигрировать. В ноябре 1935 г. полицейский агент пишет в рапорте об открытии нового театра: «образован новый театр «Т-35», который дает представления в Кооперативном театре. Директор театра Георгий Костов, известный обществу левыми убеждениями»³⁵.

【Георгий Янакиев Костов (1895—1961) — болгарский режиссер, видный театральный деятель, после окончания учебы в Италии начинает свою работу в любительских театрах провинции — в Бургасе, Варне, Плевене. В 30-е годы его имя связано с деятельностью софийских рабочих театров, где он становится инициатором создания «Народной студии», «Театра для народа», «Народной сцены». В сложной политической обстановке рабочие театры вынуждены часто менять помещения и свои названия — так в результате появляется новое название «Т-35», Свое новое детище Костов называет по году создания, так же как и известный чешский режиссер Э. Ф. Бурян. Костова привлекает социальная проблематика драматургии Островского, он ставит самую репертуарную в Болгарии пьесу русского драматурга — «Доходное место». Близость поставленных драматургом проблем и современной буржуазной действительности делает этот спектакль острым и злободневным. Своим спектаклем театр обращается к гражданской совести современников, зовет к борьбе.

В открыто агитационном плане И. Розанов решает образ Жадова. Его призывы бурно приветствуются зрителями. Впервые наравне с Жадовым в центре спектакля стал образ Вышневецкой в исполнении Ел. Костовой. Костова показала трагедию женщины, насильно выданной замуж за нелюбимого человека, которая под влиянием пламенных речей Жадова пробуждается к новой жизни.

Надеждой на новую жизнь, верой в победу над фашизмом наполняли сердца зрителей эта постановка «Доходного места» Г. Костова.

В ноябре 1935 г. Моис Бениеш (род. в 1907 г.), один из наиболее самоотверженных, преданных делу подвижников, ставит в Реалистическом театре пьесу «Волки и овцы». Свою театральную деятельность Бениеш начинает актером, работая в различных театральных коллективах. С драматургией Островского он впервые встречается в 1931 г., сыграв Митю в пьесе «Бедность не порок» в «Коллективном драматическом театре» под руководством Г. Попова и И. Дюлгерова. «Волки и овцы» — одна из первых режиссерских работ М. Бениеша. Уже тогда в его работах остро ощутима склонность к психологическому раскрытию образов, к поэтическому построению спектакля, к острому гротеску»³⁶.

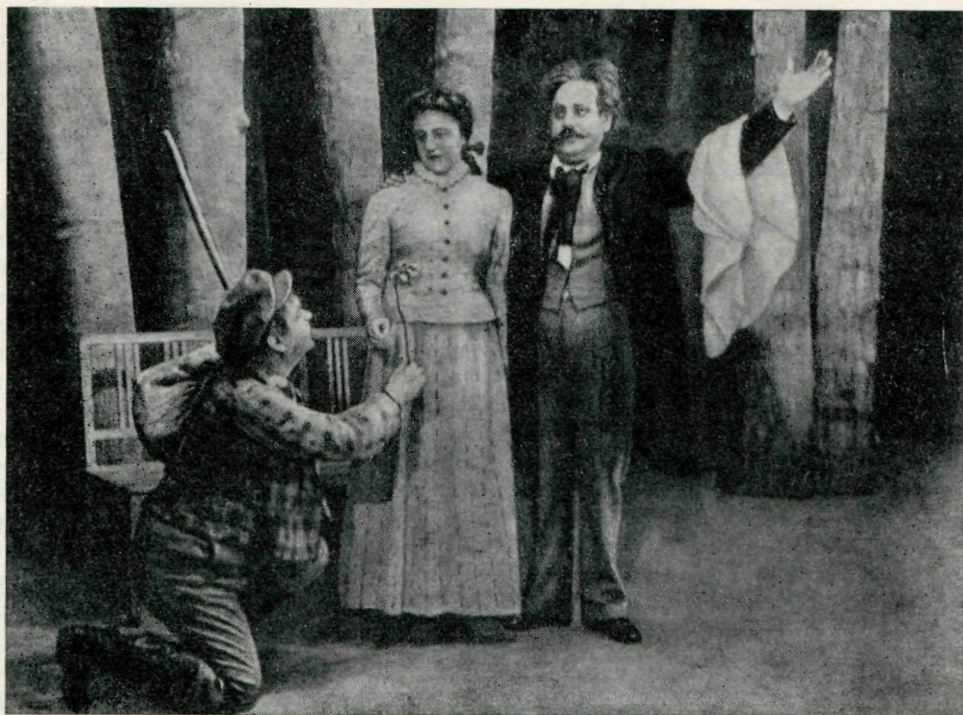
В работе над спектаклем вместе с режиссером трудится целый коллектив сподвижников: М. Манчева (Мурзавецкая), Е. Петрова-Ченчева (Глафира), И. Розанов (Аполлон Мурзавецкий), Р. Хершкович (Купавина), Б. Бошнаков (Лыняев) и др.

Много лет спустя режиссер вспоминал: «Эта комедия — великолепный драматургический материал, благодарный для режиссерских и актерских поисков, — могла стать и стала истинной школой реалистического мастерства <...> Работали внимательно, подробно, поэтично, стараясь не упустить ни одной стороны человеческой психологии <...> Образы наполнялись плотью и кровью, становились сочными, убедительными в своем поведении, во всех своих действиях, мыслях, чувствах»³⁷.

Через индивидуальную человеческую судьбу театр стремится раскрыть социальную сущность явления.

Необходимо особо отметить, что пьесы Островского находят свое место в рабочем театре, репертуар которого составляют «Мать» Брехта по роману М. Горького, «Металл» И. Бехера, «Платон Кречет» Корнейчука, «Чужой ребенок» Шкваркина, «Миллион терзаний» Катаева.

Театр ставил своей задачей учить зрителя и воспитывать гражданскую сознательность. Руководители театра рассматривали зрителей как творчески активную массу, часть театрального действия. В рецензии на спектакль «Волки и овцы» газета «Кормило» писала: «Как будто все собралось для какой-то общей работы. А когда занавес поднялся и началась игра,



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ЛЕС»

Болгарский народный театр, София, 1946—1947 гг.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

процесс слияния между залом и сценой, между зрителями и артистами стал окончательно ясным и непрерывно нарастал»³⁸.

В 1938 г. рабочий театр еще раз обращается к творчеству русского драматурга. Стефан Сырчаджиев, режиссер, тяготеющий в своем творчестве к монументальности, яркой зрелищности, ставит «Бешеные деньги». Это была последняя постановка Реалистического театра. Сразу же после премьеры театр был закрыт.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что постановки пьес Островского на сцене рабочего театра служили задачам революционной критики современной действительности.

3

В своей театральной практике мастера театра Народной Болгарии используют творческий опыт деятелей болгарской сцены, работавших до 9 сентября 1944 г.

«Русские классики Гоголь, Островский, Чехов, Горький и Толстой не сходят со сцен наших театров, и можно сказать, что каждая их пьеса была событием <...> Их творчество подняло на высокий художественный уровень развитие нашего театра. Глубоко демократический и прогрессивный дух русской классической драмы в огромной степени способствовал укреплению демократического духа нашего театра»³⁹, — писал в 1948 г. крупнейший болгарский драматург Камен Задаров.

Большую роль в пропаганде и изучении русского и советского театра сыграл критик и историк театра Стефан Любомирович Каракостов (род.

в 1915 г.). Автор ряда трудов по истории русского театра, он особенно известен книгой «Руската драматургия пред 50—60-те и 70-те години на XIX век и отражението ѝ в българския театър» (София, 1962). В центре внимания Каракостова — творчество Островского. Каракостов тщательно и подробно анализирует творческий путь писателя, останавливается на характеристике персонажей. Книга его построена очень просто — материал организован по хронологическому принципу, что позволяет исследователю проследить творческий путь русского драматурга.

В своем исследовании Каракостов широко опирается на достижения русской как дореволюционной, так и советской критики. Многократно использует он статьи Добролюбова. В книге есть глава «Островский на болгарской сцене», доводящая обзор постановок Островского до конца 50-годов.

Анализируя творчество болгарских драматургов Добри Войникова и А. Страширирова, Каракостов проводит параллель между ними и Островским и говорит о влиянии русского драматурга на их творчество. Каракостов подробно характеризует мастерство Островского.

В 50—60-е годы интерес к творчеству Островского усилился в болгарском театроведении. В 1957 г. в «Трудах Высшего института театрального искусства» опубликовано исследование Л. Атанасовой «А. Н. Островский и столичная драматическая труппа «Слеза и смех» в 90-е годы прошлого века».

Ярким примером современного прочтения классики стал спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» в постановке Ф. Филипова (род. в 1914 г.) на сцене Народного театра им. Ивана Вазова (1961). Этот спектакль со всей убедительностью продемонстрировал жизненную важность и современность драматургии Островского.

Театральная практика подтвердила слова болгарского режиссера А. Михайлова, сказанные в дискуссии 1961 г.: «Отказ от драматургии Островского оправдывается обыкновенно двумя видами мотивов. Первый, что его драматургия устарела, чужда интересам и чувствам современного зрителя. Пьесы А. Н. Островского не имеют успеха. Второй вид мотивов, что он трудный автор <...> Для меня такие мотивы не убедительны, не основательны <...> Да <...> Островский действительно трудный автор. Но систематическая ссылка на подобные трудности, систематическое продвижение по линии наименьшего сопротивления принесут неблагоприятные результаты. Требуется отметить, что бегство от такого автора, как А. Н. Островский, автора—представителя полнокровного реалистического письма, приведет к сильному снижению культуры реалистического актерского искусства»⁴⁰.

В постановке «На всякого мудреца довольно простоты» Ф. Филипов, «яркий приверженец традиционного реализма и «бытовизма» в режиссуре, воспользовался методами условного гротеска»⁴¹. Спектакль Народного театра привлек зрителей театральностью и яркой зрелищностью: «Филипов вторгается в сценическое действие с размахом и опытностью исследователя, с авантюристической страстью юноши, жаждущего приключений»⁴².

Болгарский театральный критик Веселин Витов отмечает, что «Филипов достигает особой глубины при разоблачении религиозных предрассудков, карьеризма, подлости и лицемерия»⁴³.

Создание роли Крутицкого было одной из последних работ блестящего болгарского актера, огненно-темпераментного К. Кисимова (1897—1965). Присутствие Кисимова создает особое очарование спектакля, «кисимовскую атмосферу»; он становится центром, магнитным полем, ему подчиняется все зрительское внимание.

Фанатически преданный театру, этот выдающийся актер много и постоянно работает над ролью. Его работа не ограничивается премьерным спектаклем, каждый его выход на сцену — событие. Дневник актера пестрит заметками по поводу каждой роли. О Крутицком Кисимов пишет: «Глупец с манерами вояки, Наполеон перед Ватерлоо, маньяк с солидным атеросклерозом»⁴⁴.

В роли Глумова выступил Апостол Карамитев (род. в 1923 г.). Осуществляя замысел режиссера, определившего Глумова как образ «многих лиц», он наделил свой персонаж целой гаммой человеческих пороков. Актер играет не комедию нравов минувшего века, а создает философский образ извращенной личности, человека, неправильно использующего талант, насилующего человеческую природу. Глумов—Карамитев вызывает самые противоречивые чувства, он то восхищает зрителя, то озадачивает.

Участием в спектакле Марты Поповой в роли Турусиной было отмечено 50-летие сценической деятельности и 70-летие со дня рождения актрисы. Актёры разных поколений составили ансамбль этого спектакля — К. Кисимов, М. Попова, И. Тасева, А. Карамитев, Н. Попов, М. Павлова.

Спектакль Народного театра «На всякого мудреца довольно простоты» является наглядным примером творческого осмысления опыта болгарского театра. Филип Филипов, окончивший театральную школу под руководством Н. О. Массалигинова и Б. Дановского, начинал свой путь в рабочих театрах 30-х годов. Классовая определенность оценок, обобщенность, масштабность, гротеск — все, что мы отмечали в искусстве рабочих театров, находит свое продолжение в современном болгарском театре.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Славянско братство», т. I, 1877, стр. 88.

² А. Н. Островский. Драматические переводы. СПб., С. В. Звонарев, 1872.

³ «Славянин», 1883, № 50 (цит. по кн.: К. Державин. Болгарский театр. М. — Л., 1950, стр. 95).

⁴ Л. Атанасова. Островски и столицната драматическа трупа «Сълза и смях» пред 90-те години на миналия век. — В кн.: «Годишник на Висшия институт за театрално изкуство «Кръсто Сарафов», т. II, 6, 1957. София, 1958, стр. 183—204.

⁵ Т. Танев. Спомени от първите години. — «Театър», 1954, № 12, стр. 29.

⁶ Л. Атанасова. Указ. соч., стр. 193.

⁷ А. В. Каменец-Безоева. Театр в Болгарии. — «Театр и искусство», 1906, № 38, стр. 581.

⁸ Ил. Миларов. Вълци и овце. — «Периодическо списание», кн. LXIII, 1902, стр. 299—303. (цит. по Л. Атанасовой, стр. 194).

⁹ «Театър», 1902, бр. 4, стр. 2 (цит. по кн.: С. Каракостов. Руската драматургия през 50—60-те и 70-те години на XIX век и отражението ѝ в българския театър. София, 1962, стр. 340).

¹⁰ Н. Зограф. Александр Павлович Ленский. М., «Искусство», 1955, стр. 266—267.

¹¹ «Български преглед», ч. VI, 1899, кн. 2, стр. 152 (цит. по Каракостову, стр. 339).

¹² И. Попов. Миналото на Българския театър, т. IV. София, 1956, стр. 90.

¹³ С. Каракостов. Васил Кирков. — В кн.: «Годишник на Висшия институт за театрално изкуство «Кръсто Сарафов», т. II, 1957. София, 1958, стр. 19.

¹⁴ В. М. Масалова. На родной чужбине. — «Петербургский дневник театра», 1904, № 17, стр. 7.

¹⁵ К. Державин. Болгарский театр, стр. 203.

¹⁶ «Софийски ведомости», 1903, № 146, стр. 3.

¹⁷ «Театър», 1968, № 1.

¹⁸ Описание спектакля из газеты «Мир», неоднократно цитируемое в различных исследованиях (цит. по указ. кн. К. Державина, стр. 101).

¹⁹ А. Касарин. Софийский народный театр. — «Журнал театра литературно-художественного общества», 1907—08, вторая половина сезона, № 2, стр. 61.

²⁰ «Театр и искусство», 1908, № 22, стр. 383.

- ²¹ К. Б е р б е н к о. София. (От нашего корреспондента.) — «Театр и искусство», 1908, № 27, стр. 468.
- ²² «Театър», 1953, № 3-4, стр. 50.
- ²³ А. А л ь т ш у л л е р. Петербург — София. О русско-болгарских театральных связях и К. Н. Державине. — «Театър», 1968, № 4, стр. 114.
- ²⁴ П. П. И в а н о в с к и й. Болгарский театр и война. — «Театр и искусство», 1915, № 42, стр. 774.
- ²⁵ Цит. по статье: Н. Павлов. «Доходно място» на сцената на Народния театър. Из страниците на нашия печат. — «Театър», 1954, № 12, стр. 50.
- ²⁶ С. К а р а к о с т о в. Руската драматургия..., стр. 350.
- ²⁷ М. П о п о в а. Мои роли в русском репертуаре. — В кн.: «Сто лет болгарского театра». М., ВТО, 1962, стр. 198.
- ²⁸ С. К а р а к о с т о в. Борбата на българския артист за овладяване на съветския опит. — «Театър», 1951—1952, № 1, стр. 13.
- ²⁹ Цит. по кн.: К. Д е р ж а в и н. Болгарский театр, стр. 300.
- ³⁰ Н. Э ф р о с. Московский Художественный театр. 1898—1923. М. — Пг., 1924, стр. 386—387.
- ³¹ В. К а р а к а ш е в. Спорни мисли срещу мълчанието. — «Театър», 1965, № 4, стр. 5—6.
- ³² Н. Л и л и е в. «Петко Атанасов». — В кн.: «Столетие болгарского театра». София, 1956, стр. 140.
- ³³ Н. И н д ж е в а. Театър на революционния протест. София, «Наука и искусство», 1966, стр. 114.
- ³⁴ «Фронт на трудово-борческите писатели», 1932, № 1 (цит. по кн.: К. К и р я к о в. Борьба за становление социалистического реализма в болгарском театре. Автореферат. М., «Мысль», 1966, стр. 13).
- ³⁵ П. Р у м я н и н. Страницы из полицейских архивов. — «Театър», 1961, № 6, стр. 62.
- ³⁶ С. С т о я н о в. Проблемы режиссуры. — «Театър», 1969, № 6, стр. 62.
- ³⁷ М. Б е н и е ш. Мисли през антракта. София, «Български писател», 1966, стр. 129.
- ³⁸ «Кормило», 1935, 3 июля (цит. по кн.: К. Т. К и р я к о в. Борьба за становление социалистического реализма в болгарском театре, стр. 15).
- ³⁹ «Славяне», 1948, № 5, стр. 64.
- ⁴⁰ «Театър», 1961, № 7, стр. 73.
- ⁴¹ Н. В. П р а в д е в. Некоторые проблемы современной болгарской режиссуры. Автореферат. М., 1966, стр. 14.
- ⁴² Ю. В у ч к о в. «И най-мъдрият си е малко прост» от Островски в Народния театър «Ив. Вазов». — В кн.: Ю. В у ч к о в. Театрални светове. София, «Наука и искусство», 1966, стр. 198.
- ⁴³ В. В и т о в. Островски и нашата съвременност. — «Театър», 1961, № 8, стр. 36.
- ⁴⁴ Цит. по кн.: С. Г ъ р о в а. Константин Кисимов. София, 1971, стр. 162.

ОСТРОВСКИЙ В ПОЛЬШЕ

I. НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ

Обзор Т. Позняка*

1

Первыми сведениями об Островском, которые проникли в Польшу, точнее, в Царство Польское, до 90-х годов XIX в., мы обязаны русским¹. В начале 70-х годов о русском драматурге впервые упомянул переводчик «Пана Тадеуша», редактор правительственной газеты «Варшавский дневник» Николай Берг в своих переведенных на польский язык «Записках о польских заговорах и бунтах» (1873)². Позднее пьесы автора «Грозы» ставились гастролировавшими в Царстве Польском, главным образом в Варшаве, русскими труппами. Впервые пьесы Островского были показаны варшавской публике актерами московского Малого театра — во главе с Гликерией Федотовой. Вскоре после январского восстания этот театр показал в Варшаве «Грозу», «На бойком месте» (1865), «Пучину» (1866), «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского», «Тушино» (1867), «Василису Мелентьеву», «На всякого мудреца довольно простоты» (1868). Актеры Малого театра ставили Островского и в 70-е годы. Перечень пьес Островского, сыгранных в Варшаве в одном только 1870 г., очень велик: «Светит, да не греет» (1 апреля), «Свои люди—сочтемся!» (11 мая), «Бесприданница» (12 мая), «Без вины виноватые» (14 мая), «Лес» (26 мая), «На всякого мудреца довольно простоты» (28 мая), «Гроза» (2 июня и 8 сентября).

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

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

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

* Перевод с польского Д. С. Гальпериной.

(артисты Александринского театра при следующем составе исполнителей: Савина — Тугина, Далматов — Дульчин, Стрельская — Глафира Фирсовна, Медведев — Прибытков, Глинская — Ирина), «Женитьба Белугина» (также в исполнении артистов петербургского театра: Агишин — Далматов) и «Правда — хорошо, а счастье лучше» (в исполнении артистов Александринского театра: Медведев — Барабашев, Савина — Поликсена, Сазонов — Платон, Александрова — Филицата, Жулева — Мавра Тарасовна). В 1898 г. московский Малый театр показал в Варшаве следующие спектакли: «Волки и овцы», «Свои люди — сочтемся!», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Гроза». 1894 год был единственным «неурожайным» годом — лишь в конце апреля провинциальная труппа Д. В. Пальмина показала «Грозу», с которой театр перед тем выступил в Ломже⁴. Этот пробел был с лихвой восполнен в следующем году, когда вновь организованная гастрольная труппа во главе с Федотовой показала «Последнюю жертву», «Без вины виноватые» и «Василису Мелентьеву» (последняя пьеса в том же году была поставлена петербургской труппой с Савиной в заглавной роли). Эта же труппа Федотовой в 1896 г. сыграла «Волки и овцы» (с Жулевой в роли Мурзавецкой и Варламовым — Чугуновым). 1897 год принес драму «Без вины виноватые» (с Южиным — Муровым) и «Бешеные деньги» (с Федотовой в роли Чебоксаровой, Рыбаковым в роли Василькова и Лешковской — Лидией).

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

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

Последующие годы приносили с собой все меньше пьес Островского. Их ставили от случая к случаю, главным образом русские гастролирующие труппы. В 1903 г. Варшава увидела «Не было ни гроша, да вдруг алтын» с Федотовой в роли Анны. В 1907 г. труппа Плещеева показала «Грозу» в постановке известного режиссера Александринского театра Е. П. Карпова, с участием Е. Н. Роциной-Инсаровой, сыгравшей роль Катерины. В 1908 г. Комиссаржевская, отправляясь со своим театром в гастрольное турне по Америке, показала варшавской публике «Бесприданницу», а в канун войны труппа Александринского театра дала представление «Шутников», закончив, таким образом, определенный период в истории постановок пьес Островского в Варшаве и Царстве Польском⁵. Настало время, когда Островский должен был все чаще уступать место на афишах Чехову, Горькому, символистам.

2

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

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

Театр в г. Ченстохов, 1953 г.

Фотография



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

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

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

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

С этих пор имя Каминского будет связано с большинством постановок «Доходного места» в Польше. Львовская премьера этой комедии состоялась 1 марта 1895 г. в театре гр. Скарбека, когда директором был Людвиг Геллер. Поставил спектакль режиссер Роман Желязовский. Исполнители пьесы составили превосходный коллектив, сплоченный традицией длительной и плодотворной совместной работы. Сюда входили: Юзеф Хмельницкий — Вышневицкий, Желязовская — Анна Павловна, Роман Желязовский — Жадов, Рышард Рушковский — Юсов, Адольф Валевицкий — Белогубов, Анна Гостынская — Кукушкина, Бернацкая — Юлинька, Квечинская — Полина, Клишевский — Мыкин, Франтишек Высоцкий — Досужев. До 1911 г. «Доходное место» играли во Львове в каждом сезоне. Успех был неизменным. Этому способствовали в первую очередь гастрольные выступления того же Казимежа Каминского (вскоре Каминский взял на себя постоянное исполнение роли Юсова, а в 1906 г. передал ее Владиславу Квяткевичу), а также прекрасное исполнение роли Жадова Каролем Адвентовичем¹⁰.

И во львовском театре, так же как в краковском, направленность всего спектакля определялась игрой Казимежа Каминского, который с большим мастерством и последовательностью выдерживал сатирический портрет Юсова в рамках художественной правды, не впадая в грубую и плоскую карикатуру, как это делал Рушковский. Вот что мы читаем в одном из номеров «Слова польского» за 1899 г.: «Нужен необыкновенный дар наблюдательности, чтобы так тонко подметить мельчайшие черточки, из которых складывается физический и моральный портрет г. Юсова и целого ряда подобных ему деятелей (!) Г. Каминский не только с большим искусством отобрал жизненные наблюдения, но с редкостной интуицией связал воедино психологические элементы, которые составляют характеры именно таких, а не других чиновников. Глядя на <...> Юсова, мы попросту забывали, что находимся в театре, а не в гуще повседневной жизни — так естественно выглядел этот начальник отделения, его мимика, движения, мелкие привычки». Чем подлиннее казался Юсов, тем большее впечатление он производил на публику. В нем видели олицетворение системы, «колесиком» которой он являлся. Театр это хорошо понимал. 29 июня 1906 г., в те дни, когда революция потрясала основы Российского государства, Городской театр во Львове дал, как гласила афиша, специальное представление для рабочих¹¹.

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



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

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

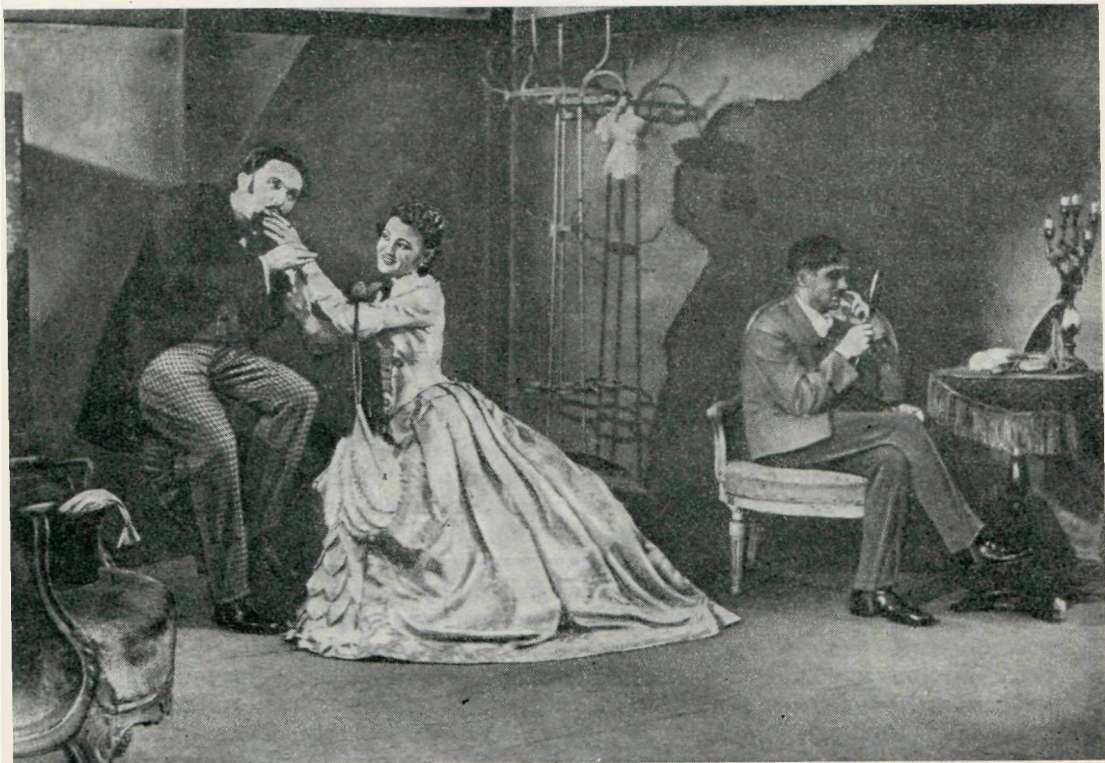
Дисциплинированную и слаженную труппу Каминского высоко оценили и во время выступлений в Варшаве. В манере исполнения критика увидела влияние Станиславского. Есть сведения о том, что Каминского даже приглашали играть в императорских театрах. Артисту пришлось отказаться, так как ему не дали возможности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

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

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

В 1895 г. «Доходное место» поставил познанский театр. Отклика у публики спектакль не нашел. «Доходное место» вернулось на познанскую афишу лишь через несколько лет, 1 октября 1904 г., и тогда оно встретило относительно хороший прием у публики. Шла пьеса в неопубликованном переводе актера познанского театра А. Четрнастого и имела заимствованный с краковских и львовских афиш подзаголовок «Взяточники». В одном только 1904 г. «Доходное место» ставилось пять раз, что для Познани (если учесть тяжелое финансовое и политическое положение польского театра в этом германизированном городе) было определенным успехом. «Познанский курьер» оценивал пьесу как произведение, «написанное с большой силой и показывающее страшную язву, разъедающую русское чиновничество, — взяточничество». Ошибочно называя эту постановку премьерой, газета писала, что благодаря хорошей игре большинства актеров спектакль прошел на высоком уровне. Анонимный рецензент газеты очень хвалил игру Станислава Станиславского (Вышне-вский), Антонины Подгурской (его жена), Прохазки (Жадов), Болеслава Щуркевича (Юсов) и в особенности Добжанского за реалистическое изображение фигуры сломленного жизнью адвоката Досужева¹⁵.

В ноябре 1906 г., вскоре после возвращения к жизни Театра Польского, в Вильне был показан спектакль «Доходное место». Это была четвертая премьера пьесы Островского, исполнявшаяся на польском языке. Основательница и руководительница театра Нуна Млодзеевская-Щуркевичова ввела «Доходное место» в репертуар виленского театра, где эта комедия исполнялась наряду с «Затонувшим колоколом» Гауптмана, «Двенадцатой ночью» Шекспира и «Дзядями» Мицкевича и имела не меньший, чем названные пьесы, успех. Пьеса Островского, кроме того, сыграла большую роль в становлении идейно-художественного направления Театра Польского. Ставил спектакль Юзеф Поплавский, игравший роль Досужева. В роли Юсова выступил Болеслав Щуркевич, один из наиболее выдающихся актеров этого театра¹⁶. К сожалению, в связи с неустойчивым финансовым положением театра, а главное, из-за неблагоприятной политической обстановки, которая сложилась в период реакции после револю-



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»

Театр в г. Ополе, 1952 г.

Фотография

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

В 1915 г., когда в Варшаву вступили немцы, на подмостках бывшего театра «Розмаитости» актерами этого театра были поставлены «Доходное место» и гоголевский «Ревизор». Пятнадцатое представление «Доходного места» прошло с особым блеском, так как в нем снова принял участие Казимеж Каминский, исполнивший роль Юсова¹⁷.

Но вернемся к концу XIX в.

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

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

Роль Катерины исполнила Ванда Семашкова, актриса реалистического плана, одна из наиболее выдающихся польских трагических актрис. Как писал Бопре, она «с обаянием и чувством сыграла роль героини, удачно оттенив все переживания ее мятущейся души». По мнению же Фляха, актриса «была излишне слезлива и, что еще хуже, как бы скована — возможно, из-за костюма, по-византийски негнувшегося». Остальные роли не вызвали замечаний со стороны рецензентов¹⁸.

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

«Гроза» имела меньший успех, чем «Доходное место». Она ставилась в Кракове только в год премьеры (1896) и не более трех раз. «Доходное место», пьеса, о которой можно определенно сказать, что она ввела «Грозу» на афиши Театра им. Словацкого, сама же эту драму оттуда и вытеснила. Дело в том, что «Гроза» изображала жизнь тех сословий русского общества, которые сохраняли старые национальные формы, и потому была более далека полякам, нежели «Доходное место», рисующее жизнь чиновников. Кроме актеров, которые, по словам Людвика Сольского, страстно увлеклись обеими пьесами¹⁹, эта драма никого не заинтересовала.

Тем не менее польские театроведы ставили имя Островского рядом с именами Тадеуша Павликовского, Ибсена, Бьёрнсона, Стриндберга, Гауптмана, Уайльда, Чехова, Горького, Льва Толстого. Пьесы этих писателей дали возможность молодому краковскому коллективу не только продолжить традиции козьяновской школы, но и взять на себя роль весьма смелого художественного авангарда²⁰. Судьба «Грозы» в Кракове не была исключением. И во Львове эта пьеса, не имевшая такого резко выраженного обличительного политического звучания, как гоголевский «Ревизор» или «Доходное место», вскоре после премьеры в театре гр. Скарбека была снята с афиши. Публика увидела лишь три представления. Премьера пьесы состоялась 8 мая 1896 г. Перевод был сделан Поплавским, ставил пьесу весьма квалифицированный режиссер Роман Желязовский. Как сообщала афиша, костюмы к спектаклю были выполнены «по оригинальным моделям». Состав исполнителей возглавляли: лучший польский создатель тяжелых, деспотических русских типов Фердинанд Фельдман (Дикой) и Желязовский (Борис). Роль Катерины играла Желязовская. За исключением Фельдмана, в этом спектакле не было выдающихся актерских индивидуальностей. Цихоня играла Кабаниху, Ружковский — совершенно неожиданно — Кулигина, Клишевский — Кудряша, Ендовский — Шапкина, Гостынская — Феклушу, Рыбичка — Глашу²¹. Не пользовавшаяся успехом «Гроза» должна была и во Львове уступить место «Доходному месту».

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

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

3

Первые признаки возникшего у польской критики интереса к автору «Грозы» отмечаются уже в конце 80-х годов²². Они были далеким отголоском популярности драматурга у себя на родине. В Западной Европе тогда увлекались Толстым и Достоевским. Островский же был почти неизвестен. Поляки столкнулись с пьесами Островского случайно. Это произошло еще в 70-е годы. Во время поездки по России корреспондент «Колосьев» Евгений Бораковский и профессор Станислав Тарновский побывали в театрах Петербурга, Москвы и Киева. К сожалению, они не поняли того значения, которое приобрел к тому времени Островский в репертуаре русских театров. А ведь уже более десятка лет «Гроза» и ряд других его произведений с большим успехом ставились в России. Бораковский случайно попал на представление «Последней жертвы», но оставил об этой пьесе лишь несколько замечаний, касающихся языка.

Не знавший русского языка Тарновский чаще бывал в опере. Что же касается драмы, то он не обнаружил в ней ничего, кроме переводов и переделок французских и немецких пьес. Более того, познакомившись с польскими переводами исторических драм А. К. Толстого, которые тогда впервые появились в Польше, профессор был удивлен, что в России существует оригинальная драматургия и что есть даже такие таланты, как Алексей Толстой²³.

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

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

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

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

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

Бытовой комедией нравов, покрытой патиной архаичности и наивности, назвал «Доходное место» в своей корреспонденции из Москвы для «Свята» Рышард Ордынский, ставший впоследствии известным режиссером Театра Польского и Национального в Варшаве. Содержащуюся в пьесе критику русского общества Ордынский отнес к эпохе 50-х годов²⁹.

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



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

Театр в г. Ополе, 1952 г.

Фотография

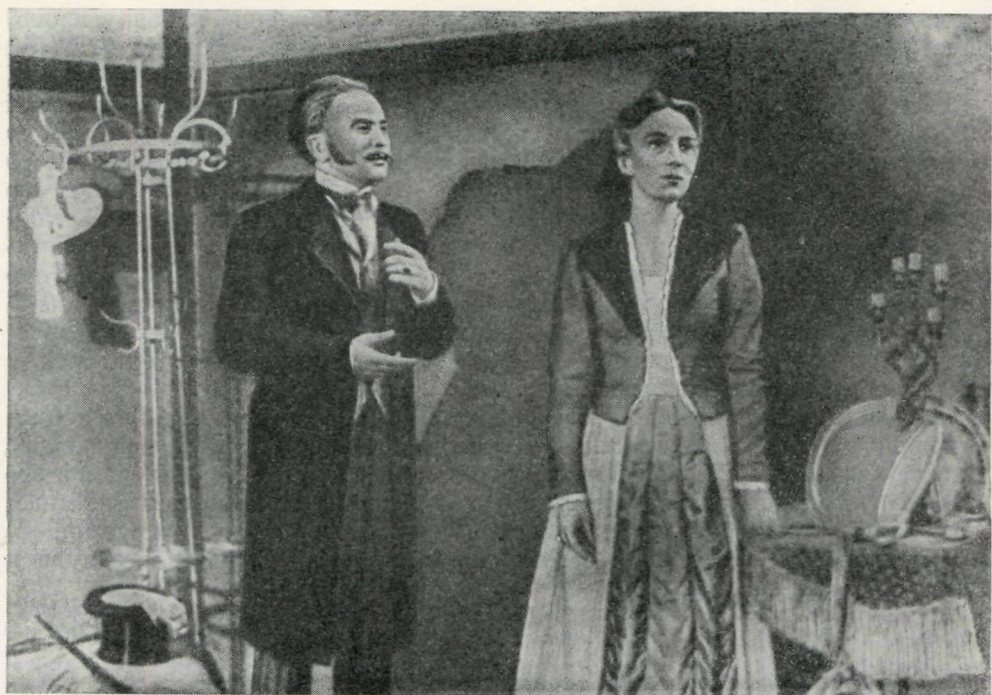
жизненный круг», потому что «в своих реалистических комедиях: «Гроза», «Доходное место», «Бесприданница», «Поздняя любовь» и др. очень наглядно, но чрезвычайно прозаично рисует типы московского купечества»³⁰.

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

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

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

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



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

Театр в г. Ополе, 1952 г.

Фотография

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

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

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

* оставь всякую надежду! (итал.).

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

Александр Брюкнер в своей «Истории русской литературы», изданной в 1905 и 1909 гг., выразил мнение, близкое к суждению польских авторов 80-х годов. Брюкнер уделил много внимания проблеме художественного мастерства Островского-реалиста и меньше — анализу содержания его пьес. Своеобразие Островского он видел не в том, что писатель ввел образы купцов в литературу, которая до того времени занималась преимущественно дворянами и бюрократией. Вслед за Добролюбовым Брюкнер назвал купеческую среду «темным царством» («Reich der Finsternis»). Узкими рамками этой среды он ограничил все показанные русским писателем коллизии и катастрофы, причины которых он видел в столкновении «молодых» со «старыми», бедных с богатыми, внешнего европеизма с патриархальной традицией³⁷. На Брюкнера явно оказала влияние традиционная русская школьная интерпретация. Мнение дворянско-мещанского крыла польской критики об идейной позиции Островского и значении его творчества можно выразить в следующей весьма тенденциозной формуле: русский драматург был беспощадным обличителем не только агрессивной, бюрократической, отсталой России, но России вообще, русского духа и русской психологии.

4

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

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

По мнению Юзефа Фляха, некоторая растянутость действия и резонерство персонажей не снижают ценности произведения. Рецензент видел в пьесе то, что искал «напрасно во многих произведениях, написанных с большим мастерством, в соответствии с законами сцены <...>: талант истинный, свежий, оригинальный, способный к созданию высокохудожественных законченных образов. Островский был сатириком-эпиком, использовавшим драматургическую форму только как орудие, как наиболее действенный инструмент. Московский буржуа и богатый купец — вот два главных персонажа его комедий. В «Доходном месте» появляется еще и чиновник-взяточник. Островский описывает своих героев без гоголевской саркастической улыбки, но он и не рисует их одной черной или белой краской, не делает из отрицательных фигур чудовищ, а из положительных — идеал совершенства». Флях справедливо отмечал у Островского сочетание реалистического и сатирического элементов³⁸.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ускользнул от внимания критиков, занятых исключительно анализом реалистической манеры Островского, с какой он описывал особенности «русской души». Композиция же пьес Островского характеризовалась как свободная, почти эпическая, лишенная сценического нерва, присущего французской драматургии второй половины XIX в., ее называли «вольной», «утомительной», «тяжеловесной»⁴¹, стоящей выше французской только благодаря отточенной до совершенства характеристике действующих лиц. Этот характерный для прозы пиетизм рассматривался как типичная и оригинальная черта создателя русского национального репертуара⁴².

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

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

лая Соловьева и Алексея Потехина, но не дал точного определения характера их сценичности. Кроме того, он несколько поверхностно говорил о переломных этапах в творчестве Островского⁴⁴.

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

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

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

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

* * *

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

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

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ M. J a k ó b i e c. Literatura rosyjska wśród Polaków w okresie Pozytywizmu. Wrocław, 1950, str. 42.

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

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

⁴ Afisz teatralny. — Biblioteka Jagiellońska, sygn. 224 660 v

- ⁵ «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne» (Warszawa), 1890, N 340, str. 170; N 339, str. 279; N 395, str. 230; N 391, str. 183; N 393, str. 205; N 394, str. 219; N 391, str. 181; N 390, str. 171; 1892, N 442, str. 140; N 441, str. 129; 1893 N 508, str. 296; N 506, str. 272; N 505, str. 261; 1895 N 13, str. 153; 1896 N 12, str. 144; 1897 N 12, str. 141; N 15, str. 176, 1900, N 36, str. 428; 1901, N 10, str. 119; N 13, str. 142; E. K o ł o d z i e j c z y k. Bibliografia słowianoznawstwa polskiego. Kraków, 1911; Fr. G e r m a n. A. Ostrowski w Polsce. Bibliografia (maszynopis); S. Dąbrowski. Sztuki A. Ostrowskiego na polskich scenach i ich wykonawcy. — In: Program Państwowego Teatru Dolnośląskiego. Wrocław, 1949, str. 17—20; «Театральная библиотека» (М.), № 1 стр. 57; «Театр и искусство» (СПб.), 1908, № 10, стр. 209; «Артист» (М.), 1890, кн. VII, стр. 193; А. И. Ю ж и н-С у м б а т о в. Воспоминания. Записки. Статьи. Письма. М.—Л., 1941, стр. 551, 604, 608, 612; Д. Т а л ь н и к о в. Комиссаржевская. М.—Л., 1939, стр. 335; Г. Г о я н. Указ соч., стр. 373, 382.
- ⁶ W. P o r k e s c h. Cracoviana. — «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne», 1895, N 8, str. 93—94; J. F. <J. F l a c h>. Teatr krakowski. — «Przegląd Polski» (Kraków), 1895, t. 115, str. 441—442.
- ⁷ J. F l a c h. Ibidem, str. 442.
- ⁸ K. K o t a r b i ń s k i. Dwie gwiazdy. — «Gazeta Narodowa» (Lwów), 1905, N 70; S. Dąbrowski. K. Kamiński. Warszawa, 1956, str. 18.
- ⁹ b. <Antoni B e a u p r é>. Z teatru. — «Czas» (Kraków), 1898, N 98, str. 3.
- ¹⁰ Repertuar teatru lwowskiego. — «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne», 1895, N 12, str. 141; Afisz teatru lwowskiego. — Biblioteka Jagiellońska, 1906, sygn. 224 666 V.
- ¹¹ Z teatru. — «Słowo Polskie» (Lwów), 1899, G 131, str. 3; Afisze teatru lwowskiego, 1906. — Biblioteka Jagiellońska, sygn. 224 666 V.
- ¹² W. R a b s k i. Kamiński. — «Kurier Warszawski», 1966, N 38.
- ¹³ S. Dąbrowski, R. G ó r s k i. Kazimierz Kamiński. Warszawa, 1956, str. 76.
- ¹⁴ J. F. <J. F l a c h>. Teatr krakowski. — «Przegląd Polski», 1895, t. 116, str. 757—759.
- ¹⁵ R. Z teatru. — «Kurier Poznański», 1904, N 221, 277.
- ¹⁶ Afisz teatralny. — Biblioteka Jagiellońska, sygn. 224, 660 V.
- ¹⁷ Teatry polskie w Warszawie. — «Rocznik Teatralny», 1 VIII 1915—1 I 1917. Warszawa, 1917, str. 80.
- ¹⁸ «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne», 1896, N 15, str. 187; A. B e a u p r é. Z teatru. — «Czas», 1896, N 84, str. 3; J. F. <J. F l a c h>. Teatr krakowski. — «Przegląd Polski», 1896, t. 120, str. 503.
- ¹⁹ L. S o l s k i. Wspomnienia (1893—1994). Kraków, 1956, str. 46.
- ²⁰ J. M a c i e r a k o w s k i, W. N a t a n s o n. Aleksander Zelwerowicz. Warszawa, 1957, str. 20.
- ²¹ Afisze teatralne. — Biblioteka Jagiellońska, 1906, sygn. 224, 660 V.
- ²² L. P. Aleksander Ostrowskij. — «Prawda» (Warszawa), 1886, N 11, str. 307.
- ²³ M. J a k ó b i e c. Op. cit., str. 42, 47.
- ²⁴ Teatr rosyjski. — «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne», 1886, N 140, str. 229—230.
- ²⁵ Там же, № 142, стр. 249—250.
- ²⁶ Там же, № 140, стр. 229.
- ²⁷ Там же, 1895, № 13, стр. 153.
- ²⁸ (E. R o l i k o w s k i). Z teatru Stanisławskiego. «Literatura i Sztuka». — «Dziennik Poznański», 1910, N 19, str. 15.
- ²⁹ R. O r b y ń s k i. Ostatnia premiera w teatrze Stanisławskiego. — «Świat» (Warszawa), 1910, N 19, str. 15.
- ³⁰ W. G o s t o w s k i. Historia literatury powszechnej w zarysie. Warszawa, 1908, t. II, str. 696.
- ³¹ L. J. Ostrowskij. — In: Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana. Warszawa, 1905, t. V—VI, str. 845—846.
- ³² J. F. <J. F l a c h>. Teatr krakowski. — «Przegląd Polski», 1895, t. 115, str. 439—441.
- ³³ K. E. <K. E h r e n b e r g>. Z teatru. — «Czas», 1896, N 84, str. 3.
- ³⁴ b <A. B e a u p r é>. Z teatru. — «Czas», 1896, N 84, str. 3.
- ³⁵ R. Z teatru. Intratna posada A. Ostrowskiego. — «Kurier Poznański», 1904, N 227, str. 3.
- ³⁶ L. G e r m a n. Przegląd dziejów literatury powszechnej. Lwów, 1903, t. IV, str. 239.
- ³⁷ A. B r ü c k n e r. Geschichte der russischen Literatur. — In: Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen. Leipzig, 1905 (2 Ausgabe: Leipzig, 1909), Bb. II, S. 448.
- ³⁸ J. F. <J. F l a c h>. Teatr krakowski, str. 439—441.
- ³⁹ K. E. <K. E h r e n b e r g>. Z teatru. — «Czas», 1895, N 14, str. 1.
- ⁴⁰ b <A. B e a u p r é>. Z teatru. — «Czas», 1896, N 84, str. 3.
- ⁴¹ J. F l a c h. Teatr krakowski, str. 439—441; R. — «Kurier Poznański», 1904, N 277, str. 3.

⁴² Teatr ruski.—«Echo Muzyczne...», 1891, N 391, str. 181.

⁴³ R. O r b y ŋ s k i. Op. cit.

⁴⁴ A. B r ü c k n e r. Op. cit. S. 458—462.

⁴⁵ L. J. Op. cit., str. 845—846.

⁴⁶ P. C h m i e l o w s k i. Dramat doby najnowszej. Lwów, 1902, str. 27—28.

II. В НАРОДНОЙ ПОЛЬШЕ *

Обзор Е. С. Курбатовой

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

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

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

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

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

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



ЭЛЬЖБЕТА ВЕЧЕРКОВСКАЯ В РОЛИ ОГУДАЛОВОЙ, ТАДЕУШ КУБАЛЬСКИЙ В РОЛИ КНУРОВА, НОРБЕР НАДЕР В РОЛИ ВОЖЕВАТОВА, ВЛАДИСЛАВ ТРОЯНОВСКИЙ В РОЛИ ИВАНА («БЕСПРИДАННИЦА»)

Театр повшехны в Варшаве, 1953 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

этих драм и тип их конфликтов отличала необыкновенная простота и ясность.

Сюжеты свои драматург черпал из хроник ежедневной жизни и из собственного жизненного и литературного опыта. Это было следствием его художественной программы. В методике обработки тем он пришел к реализму, но произведения его отнюдь не были фотографической копией действительности. Под его пером житейский анекдот приобретал силу и размах обобщения. Из маленьких психологических и житейских штрихов возникали реалистические картины общественной действительности <...>. В построении ситуаций и типов Островский умеет привлечь на помощь и метафору, и гротескную деформацию. Даже фамилии его героев обладают своеобразной выразительностью, чаще всего это так называемые «говорящие фамилии». Во многих случаях они подчеркивают сатирическую фактуру персонажей своим анекдотическим характером. Своим положительным героям писатель давал, как правило, простые русские имена, иногда имеющие символическое значение, как, например, Лариса (чайка).

Для творческого метода Островского характерно использование контраста. Основным композиционным принципом его пьес является отчетливое противопоставление ложным ценностям ценностей истинных. Ибо в паре с разоблачением существующих порядков шли поиски идеала, стремление к изображению позитивных явлений русской жизни. Очень знаменательно: этот необычайно плодотворный творец своеобразной «мрачной литературы» не был пессимистом. Среди самых темных сторон пред-

ставлявшей писателем жизни он умел найти светлые пятна, указать на влияние и значение элементов морально чистых. Даже демонстрируя самые острые моральные конфликты, драматург умеет сохранить доброжелательность к людям и понимание их слабостей». И далее: «Как уже говорилось, драматург высказался за реалистический метод. Об этой отличительной черте своего таланта он говорил еще в 1851 году, когда писал о методе реализма как «о чистоте представления и отображении жизни во всей ее непосредственной простоте» <...> Если Гоголя можно назвать поэтом «зрительных впечатлений», то Островский, — который, как и большинство писателей 40-х годов, черпает из опыта Гоголя, — заслуживает названия поэта «слуховых впечатлений». В общей массе своих художественных свершений Островский представляет собой совершенно оригинальное явление. На базе его репертуара родилась целая школа сценической игры, традиции которой сохранились до сегодняшнего дня в Малом театре, целые годы связанном с личностью и творчеством драматурга и называемом поэтому «Домом Островского»⁵.

В статье Анджея Валицкого о Чернышевском читаем: «Кольцов, Островский и Некрасов — писатели, которые никогда не отрывались от родной почвы, да, пожалуй, даже и не смогли бы от нее оторваться»⁶.

Известную ценность, для того чтобы понять, как трактует польское литературоведение Островского, представляет книга Р. Сливовского «От Тургенева до Чехова» (R. Sliwowski. Od Turgeniewa do Czechowa, PIW, Warszawa, 1970, 574 s.). Она содержит систематическое изложение истории русской драмы. В библиографии даны не только работы на русском языке, но и французские, и английские, и даже итальянские книги. Островский дан во взаимоотношениях с кружком «Москвитянина», показан его отход от кружка. Центральное место в анализе занимает «Гроза», может быть, даже в ущерб другим шедеврам писателя. Исходя из того, что драма живет на сцене, Р. Сливовский останавливается на постановках русских классиков в Польше в 1950—1960-е годы.

Как видим, польские литературоведы писали об Островском интересно и верно.

В двух существующих и имеющих широкое распространение в Польше энциклопедиях даны характеристики творчества Островского. Привожу тексты этих статей полностью:

«Островский Александр Н. родился 12.IV 1823 в Москве, умер 14.IV 1886 в Щелыкове (Костромской губернии), русский драматург. Уже во время учебы на юридическом факультете Московского университета сблизился с группой артистов Малого театра. На его раннее творчество оказал влияние В. Г. Белинский и писатели натуральной школы. Популярность получила его комедия «Свои люди — сочтемся» (1849 г., польская публикация — 1952 г.). В 1852—1855 гг. О. склонялся к консервативным идеалам славянофилов; что сказалось в его комедиях «В чужие сани не садись» (1853), «Бедность не порок» (1854), «Не так живи, как хочется» (1855).

Новый период творчества Островского начинается прежде всего драмами «В чужом пиру похмелье» (1856), «Доходное место» (1856, в 1952 г. издано в Польше), критикующей русский бюрократизм, и «Гроза» (1859 г., польское издание 1951 г.), выражающей горячий протест против существующих общественных отношений.

В 60-е годы Островский работал над историческими пьесами, во взглядах на историю России он приближался к русским революционным демократам. С 1868 г. он устанавливает постоянный контакт с журналом «Отечественные записки». Тогда им написаны самые выдающиеся произведения: «Лес» — 1871 г. (польское издание — 1950), «Волки и овцы» — 1875 г. (польское издание — 1951), «Последняя жертва» — 1877 г. (польское изда-

ние — 1954), «Бесприданница» — 1878 г. (польское издание — 1954), «Таланты и поклонники» — 1881 г. (польское издание — 1954), «Без вины виноватые» — 1883 г. (польское издание — 1958).

В этих драмах Островский нарисовал современную ему русскую действительность, представил обычаи и нравы, поставил психологические и моральные проблемы, характерные для разных слоев общества, наиболее полно и с большой силой рисуя русское кучество».

«Островский Александр Н. (1823—1886) — русский драматург; создатель современного национального театра; реалистические драмы, в которых он представлял современную ему действительность России, показывал обычаи, моральные и психологические основы различных общественных слоев: «Доходное место», «Гроза», «Лес», «Волки и овцы», «Бесприданница», «Без вины виноватые», «На всякого мудреца довольно простоты»⁷.

Оценки эти действительно близки к оценкам советской науки.

Гораздо значительнее (по объему) и разнообразнее по трактовкам постановки Островского на польской сцене.

Островского ставили на польской сцене много. По данным, опубликованным Отделом театра Министерства культуры ПНР, с 1946 по 1949 г. было поставлено 49 спектаклей по пьесам Островского.

В первый период польский театр в своих трактовках Островского и по форме и по содержанию следовал за русским советским театром. Линия постановок Островского в Народной Польше открывается спектаклем «Доходное место» в Городском театре Бялостока (премьера 27 ноября 1946 г.). Режиссер спектакля В. Шипульский, художник Е. Гнятовский. Польский театр не случайно обратился именно к этой пьесе. Она была наиболее популярной пьесой Островского в польском театре конца XIX — начала XX в., так как оказалась близка старой польской традиции.

Следующим спектаклем была постановка «Волков и овец» в варшавском Театре польском (режиссер Кароль Боровский, художник Зофья Венгеркова, 1947 г.). Очень интересна программка, предпосланная спектаклю и написанная известным польским писателем Ярославом Ивашкевичем. В ней он пишет: «Волки и овцы» — вторая пьеса русского драматурга, которая входит в репертуар польских театров. Своим увлекательным сложным сюжетом, смелым рисунком характеров, наконец, несравненным комизмом она дает актерам широкое поле деятельности и представляет необычайно занимательное, красочное и живое зрелище». Ивашкевич так формулирует идейный смысл пьесы: «Для нашего поколения, которое уже знает, как этот мир (мир волков и овец) сгорел в очистительном огне, комедия Островского — ключ к пониманию царской России и ее упадка». Пьеса шла в переводе Козловского, известного переводчика, воссоздавшего на польском языке Шекспира, Бодлера, Пушкина.

Козловский стремился приблизить свой перевод к современному польскому зрителю. В ряде случаев он отходил от оригинала, чтобы сделать его более понятным и доступным. Так, например, исходя из того, что в Польше не употребляются отчества, он отбросил их в своем переводе.

Режиссер Кароль Боровский создал реалистический спектакль, проявив понимание проблематики пьесы и уважение к тексту Островского.

Однако театру не вполне удалось передать своеобразие русской жизни. Так, декорации З. Венгерковой, очень жизнерадостные, светлые и яркие, изображали скорее какой-то замок в западноевропейском духе, нежели русскую помещичью усадьбу Кулавиной.

Театру не удалось передать несколько замедленный ритм русской комедии. Он привнес в нее нечто от европейских занимательных пьес. На первый план была выдвинута интрига Глафира — Лыняев, в Кулавиной, вопреки тексту автора, были подчеркнуты сексуальные стремления.

По-настоящему суть русской пьесы передали только два исполнителя. Прежде всего, этого достиг Годик, игравший роль Чугунова. Актер этот бывал в Москве, знает русский язык и первоначально учил даже роль по-русски. Он великолепно воплотил образ недалекого стряпчего. Настоящий шедевр создала Вендрова в роли Анфусы. Перед зрителем предстала подлинная русская старуха.

Несмотря на все свои недостатки, спектакль этот сыграл свою положительную роль в истории польского театра. Позднее, говоря о трех постановках пьес Островского («Волки и овцы» в Польском театре, «Банкрот» в Театре им. Ярача в Лодзи, «Гроза» в Новом театре в Лодзи), осуществленных на польской сцене в 1949—1952 гг., Юлиуш Вирский писал в заключение: «Лес, полный сов и филинов, дикие джунгли, где погибал слабый человек и безнаказанно властвовал человек-зверь, рухнул под топором великой революции на огромном пространстве земного шара. Как бы порадовался маститый художник театра, если бы дожил до этого времени!»⁸

1949 год приносит постановки «Грозы» в Театре имени Жеромского в Радоме, «Без вины виноватых» в Городском театре Бялостока и «Бешеных денег» в Нижнесилезском театре во Вроцлаве. В это время (1949) руководителем театра во Вроцлаве становится видный театральный деятель, актер и режиссер Генрик Шлетынский. Как позднее сказал о нем известный театральный критик и театровед Эдвард Чатó, «Шлетынский — режиссер-аналитик, достигающий наибольшего успеха в работе над теми пьесами, крепкая конструкция которых выражается в диалоге и психологической структуре образов. Из послевоенных его постановок внимания заслуживают «Месть» Фредро <...> комедия Александра Островского «Таланты и поклонники»⁹.

О методах и формах работы Г. Шлетынского, в том числе и работы над «Талантами и поклонниками», говорит такое, например, высказывание: «Постановки бытовых драм, представлявших минувшее время, прошлый век, были выдержаны в хорошем стиле. Эти постановки готовились тщательно, состав исполнителей подбирался таким образом, чтобы соответствовать определенной общественной типологии; проявлялась максимальная забота о тщательных отделах, о деталях реквизита, декораций, мизансцен. Все «салонные» сцены проводились со всевозможной старосветской галантностью и вниманием, хотя театр открыто выступал на стороне персонажей из народа <...>. Высокого академического уровня достигла в первую очередь осуществленная таким образом постановка «Талантов и поклонников» Генриком Шлетынским»¹⁰.

Осенью того же 1949 г. был проведен фестиваль русской и советской пьесы, в отчете о котором на страницах журнала «Театр» Збигнев Митцнер, в частности, пишет: «Мы узнали выдающиеся произведения драматургии Чехова, Островского и Горького. Мы увидели скрывавшиеся от широкого зрителя в прошлом пьесы русских авторов, занимающие достойное место в одном ряду с высочайшими достижениями мировой драматургии. Они многое объясняют нам в генезисе социалистической революции, показывают генеалогию современного советского человека...»¹¹

В 1950 г. на польской сцене Островского играют в Торунь, в Театре Земли Поморской («Без вины виноватые», «Бешеные деньги») и в Театре польском в Познани («Лес»). Познанскими сценами в это время руководил замечательный польский режиссер Вилиам Хожица. Познанские сцены за время работы В. Хожицы — с 1948 по 1951 г. — были одними из самых заметных в стране. Хожица был человеком высокой культуры, большого художественного таланта, обладавшим необыкновенным сценическим видением. Его постановки стали хрестоматийными для целого поколения польских деятелей театра, и среди лучших достижений Вилиама Хожицы



ЯНИНА МАРТИНИ В РОЛИ ЛАРИСЫ, ТАДЕУШ БАРТОСИК В РОЛИ КАРАНДЫШЕВА
(«БЕСПРИДАННИЦА»)

Театр повшехны в Варшаве, 1953 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

постановка «Леса» Островского занимает одно из первых мест. Об этом спектакле известный польский критик Ян Альфред Шепанский написал в статье, посвященной 75-летию познанского Театра польского, что Вилиам Хожица «добился отличного успеха, поставив «Лес» Островского»¹². По поводу того же спектакля Генрик Родкевич пишет в небольшой заметке: «Острие реалистического пера Островского направлено здесь против отсталого мещанства, против прогнивших слоев помещиков, бюрократии, против затхлой атмосферы жизни тогдашней России... Все обитатели дома Гурмыжской созданы режиссером со знанием эпохи»¹³.

После фестиваля советской пьесы Министерство культуры Польши совместно с Союзом писателей и рядом общественных организаций проводит конкурсы на лучший перевод советской и русской пьесы. Из пред-

ставленных на конкурс двумя переводчиками четырех пьес Островского два перевода получили премии: II премию получил Е. Енджеевич за перевод «Грозы», III премию — Ч. Ястшембец-Козловский за перевод «Волков и овец». Не получившие награды переводы «Без вины виноватых» (Ястшембец-Козловский) и «Леса» (Енджеевич), тем не менее, были признаны достойными издания и наравне с двумя награжденными переводами до сих пор верой и правдой служат пропаганде творчества Островского в Польше.

1951 год ознаменован новыми постановками пьес Островского на сценах многих польских городов. Так, Театр повсехны в Лодзи ставит «Без вины виноватые»; Силезский театр в Катовицах — «Доходное место», бялостокский Театр им. Венгерко — «Лес», Театр повсехны в Варшаве — «Бесприданницу», Театр им. Словацкого в Кракове — «Таланты и поклонники».

Первые послевоенные постановки в основном ставили перед собой задачу раскрыть пьесу Островского так, как он ее написал, не видоизменяя произведение, а просто его интерпретировать. Однако уже в 1951 г. появился спектакль, который вызвал со стороны критики упрек в неверной интерпретации Островского, отступлении от его художественной и идейной концепции. Критик Ежи Помяновский пишет в статье «Театр рабочей Лодзи»: «Без вины виноватые» А. Островского дождалась здесь своей постановки с Марией Малицкой в главной роли. Пьеса эта, известная в Польше и по хорошему советскому фильму, и по другим постановкам, относится к самым популярным произведениям классика русской драматургии. Однако знаменательно, что из всех великолепных пьес этого писателя у нас обычно выбираются именно те, которые дают простор для интерпретаций, совершенно не согласующихся с основной линией творчества Островского. В спектакле «Без вины виноватые» в Театре повсехном господствует мелодрама и слезливость <...>.

Режиссер, работающий над Островским, только тогда добьется успеха, когда сумеет проникнуть в самую глубину исполненного горячей общественной страстности течения его драм, отказавшись от дешевой слезливости...»¹⁴ (Режиссером спектакля была М. Малицкая.)

Идет 1952 год. Казимеж Деймеж ставит в Новом театре в Лодзи «Грозу» (художник Юзеф Рахвальский). Спектакль, хорошо принятый зрителем, был, однако, разноречиво оценен критикой. Юлиуш Салони в статье «О «Грозе» Островского» писал: «Гроза» Островского, поставленная Новым театром, — спектакль ровный, режиссерски продуманный, сыгранный реалистически. Реализм этот, согласно с идеей произведения, проявился и в обрисовке мира самодуров»¹⁵. Другой рецензент поставил в вину создателям спектакля, что вместо «обвинения общественного строя и морали российского мещанства» он показал «мелодраму личных чувств Катерины и Тихона»¹⁶.

Но, очевидно, намерение режиссера именно и было таково. Он хотел показать личную трагедию двух любящих людей в бездушном и страшном мире Диких и Кабановых. Именно человеческая, живая, трепетная душа Катерины прежде всего и должна была привлечь внимание режиссера спектакля, учитывая, что ставился он во время зарождавшегося интереса польского искусства ко внутреннему миру человека, и его личным переживаниям.

Вместе с тем «Гроза» в Новом театре Лодзи, если судить по прессе, была едва ли не единственным спектаклем, поставленным и сыгранным на высоком профессиональном уровне.

Все другие спектакли, а их немало, или не были положительно оценены критикой, или вообще не упоминаются¹⁷.

Так было с постановкой «Леса» в Театре народоном. Известно, что в спектакле были заняты первоклассные артисты — Пежановская, Крас-

новецкий, Девонский, Жардецкий. Художником спектакля был Ян Косинский. И, тем не менее, Тадеуш Пайпер на трех журнальных страницах подробнейшим образом излагает содержание «Леса» и ни единым словом не упоминает ни одного актера, ни единой сцены, не говорит ни об одной детали постановки.

Постановки Островского в областных театрах («Лес» в Жешуве, «Последняя жертва» в Воеводском театре в Лодзи, «Без вины виноватые» в Калише, «Горячее сердце» в Гданьске) были в общем оценены отрицательно. Очевидно, Островский был просто не по силам этим театрам. Один из критиков закончил свою статью таким энергичным заявлением: «Такие спектакли просто подрывают доверие к творчеству Островского, к русской драматургии и к польскому театру»¹⁸.

Та же судьба постигла и спектакль «Банкрот» в Театре им. Ярача в Лодзи. Рецензенты В. Анджеевский и П. Казимерский писали о нем: «Этот спектакль не может быть назван хорошим. У Островского мы видим обнаженное изображение капиталистических отношений в период их бурного развития. Реализм в данном случае не является лишь одним из возможных методов, которыми можно воспользоваться. Без реализма нет Островского. Островский без реализма уже не будет Островским. А в лодзинском спектакле мы видели пустую театрализацию, какие-то непродуманные манерные приемы»¹⁹. Очевидно, и здесь причина была прежней — невозможность для театра «средней руки» справиться с теми сложными задачами, которые предлагает актерам и режиссерам драматургия Островского.

1953 год приносит польской сцене постановки «Бесприданницы» в Театре повшехном (режиссер Кароль Боровский), «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре людовом (режиссер З. Хмелевский, художник А. Садовский) и «Без вины виноватые» в Ополе (режиссер Ян Коханович, художник Войцех Краковский). Об этом последнем спектакле Александр Баумгардтен писал в статье «Без вины виноватые» в Ополе: «Выбор этой трудной пьесы хорошо характеризует вкусы труппы, но это же одновременно требует и безошибочного распределения ролей. Между тем, из 19 человек, участвующих в спектакле, большинство не смогло вынести на своих плечах свалившейся на них тяжести. Так, Анна Боркевич в роли Любови Кручининой, творческого и зрелого человека, актрисы, создает образ во многих случаях неубедительный, даже в чем-то плоский (особенно это заметно в первом акте). Кроме того, Боркевич, обладающая интересным, глубоким голосом, обязательно должна поработать над дикцией»²⁰.

Далее критик отмечает, что слабо сыграна роль Незнамова, хотя уж этот-то образ должен иметь особое значение для всего спектакля. По мнению А. Баумгардтена, лучше других сыграли Муроу и Коринкину Славомир Мисюркевич и Ирена Мальярчик. Есть у рецензента претензии и к художнику спектакля: «Зачем эта ненужная стилизация деталей при общей излишней простоте постановки? Хотелось бы более ясных и более реалистических декораций в IV акте»²¹.

Объяснение этих неудач польского театра, неудач, так сурово раскрытированных польской критикой, надо искать прежде всего в отсутствии опыта работы над пьесами Островского, в отсутствии традиций, нужных для постановки пьес такого типа.

В следующем году число постановок Островского растет, захватывая провинцию («Бесприданница» поставлена в Гданьске, «Лес» — в Ольштыне, «Свои люди — сочтемся!» — в Гнезно, «Поздняя любовь» — в Калише). Очевидно, росту популярности драматургии Островского способствуют гастроли Малого театра, приуроченные к 10-летию освобождения страны.

Гастрольный репертуар состоял из следующих спектаклей: классика — «Горе от ума», «Доходное место», «Варвары», «Васса Железнова»; советская драматургия — «Северные зори», «Порт-Артур», «Когда ломаются копыя». Было дано всего 36 представлений: 16 в Варшаве и по 4 в других городах. «Доходное место» было сыграно 9 раз.

Однако последующие годы приносят спад числа постановок Островского (как и вообще русской классики) на польской сцене. Сохраняются лишь спектакли старого репертуара, которые продолжают делать сборы. Новых постановок почти нет.

В 1955 г. в Театре польском во Вроцлаве режиссер Якуб Ротбаум и художник Александр Енджеевский ставят «На всякого мудреца довольно простоты». Критик Евг. Житомирский, в статье «Глумов говорит с вроцлавскими зрителями», отмечал интересную работу всего коллектива и особенно лестно отзывался о декорациях, выдержанных «в классических традициях русского театра». Резюмируя, он писал: «Это отличный, творческий спектакль по великолепной русской комедии»²². В том же журнале приведены фотографии двух мизансцен.

В 1958 г. вроцлавский театр привозит в гастрольную поездку на Украину «На всякого мудреца довольно простоты» — спектакль, «с 1954 года <...> занимавший незабываемую позицию в репертуаре этого театра»²³.

В статье, опубликованной журналом «Театр» после этих гастролей, критик и театровед Ежи Соколовский приводил отзывы украинских критиков, в частности на страницах киевской «Литературной газеты», о спектакле «На всякого мудреца довольно простоты»: «С точки зрения актерского мастерства самым интересным спектаклем из всех показанных театром украинскому зрителю был «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. Это, пожалуй, вообще самая интересная послевоенная постановка Островского в Польше. Думается, театр делает очень хорошо, сохраняя этот спектакль в своем репертуаре. Заслуга Ротбаума, режиссера этого спектакля, видна прежде всего в национальном решении сценического материала. То есть, в очень индивидуальном, считающемся с традициями польского театра, данными и темпераментом польских актеров, точном решении спектакля — режиссерском, актерском и постановочном»²⁴.

Украинский актер Любич так писал об этом спектакле: «Для нас всех было чрезвычайно интересно посмотреть спектакль, столь хорошо нам известный, в исполнении польских актеров, потому что по этому спектаклю легче судить о намерениях и достижениях театра<...> В целом спектакль по пьесе Островского еще раз показал великолепную режиссуру Ротбаума и высокий актерский класс театра. Яков Ротбаум очень точно, легкими штрихами нарисовал атмосферу эпохи <...> углубил многие образы пьесы и, прежде всего, сумел добиться постоянного напряженного ритма спектакля, живого ритма действия, благодаря чему представление смотрится со все возрастающим интересом. Режиссеру можно было бы сделать лишь один упрек в том, что он недостаточно ярко подчеркнул реакцию актеров в момент чтения дневника Глумова, когда всем становится ясно, что Глумов был не тем, за кого его принимали»²⁵. В заключение Е. Соколовский пишет: «От себя прибавлю, что такого триумфального и вполне заслуженного приема, какого удостоился Пшегородский в роли Глумова, я давно не наблюдал в театре»²⁶.

В своем подходе к Островскому в послевоенные годы польский театр пережил некоторую эволюцию. От первого этапа, когда режиссер был движим стремлением выразить драматурга, интерпретировать пьесу соответственно авторскому замыслу, он перешел к новому этапу, этапу так называемого «нового прочтения», требующего активного вмешательства в художественную ткань и переосмысления пьесы в духе современности.



ЯНИНА МАРТИНОВСКАЯ В РОЛИ МАМАЕВОЙ, ИГОРЬ ПШЕГРОДСКИЙ В РОЛИ ГЛУМОВА
(«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»)

Вроцлавский драматический театр, 1958 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

В известном смысле примером и образцом для постановщиков был Мейерхольд с его «Лесом». Первой такой работой был показанный в Катовицах в 1964 г. на очередном фестивале русских и советских пьес спектакль краковского Театра им. Словацкого «Лес» в постановке Владислава Кшеминского. Постановщик, а также исполнитель роли Несчастливцева Виктор Садецкий получили первые премии: первый — за режиссерскую работу, другой — за исполнение.

Связь с известным спектаклем, поставленным Мейерхольдом, бесспорна, да и сам постановщик, очевидно, не отрицает ее. Однако, в отличие от мейерхольдовского «Леса», в спектакле Кшеминского нет ни плакатности, ни буффонады, ни биомеханики, которая наличествовала в постановке знаменитого советского режиссера.

Основная режиссерская идея Кшеминского — идея театра в театре. Для того чтобы выразить ее, режиссер пошел на некоторую перекомпоновку текста. Несчастливцев и Счастливец и открывают и завершают спектакль. Они пришли из жизни, из реальной действительности. Все остальные персонажи — персонажи театра, которых Несчастливцев и Счастливец выводят на некую особую сцену, существующую на сцене театра.

На этой второй сцене и разыгрывается комедия, являющая собой не жизнь, а театральное представление. Художник спектакля Казимеж Висняк отделил в своих декорациях эту вторую, малую сцену от того, что является реальной жизнью. Однако в определенный момент спектакля декорации, стоящие на малой сцене, взрываются вверх и исчезают. Правда побеждает условную театральную игру, театр сливается с жизнью.

Как видим, концепция спектакля очень своеобразна и в известном смысле далека от концепции Островского²⁷.

Большим событием в области интерпретации Островского на польской сцене была постановка «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене Современного театра в Варшаве, осуществленная известным советским режиссером Г. Товстоноговым в 1965 г. Постановка эта была сделана в порядке обмена. Руководитель Современного театра Аксер поставил в Театре имени М. Горького в Ленинграде «Карьеру Артура Уи» Брехта.

По многим рецензиям мы имели возможность представить себе спектакль, поставленный Товстоноговым. Так как на польском языке нет поговорок, адекватной «на всякого мудреца довольно простоты», то пьеса названа по-польски «Дневник подлеца, собственноручно им написанный». Эта фраза взята из пьесы Островского. Она не случайно поставлена в заглавие. Весь спектакль — спектакль прежде всего о Глумове. «Герои Бальзака и Стендаля хотели овладеть Парижем. Глумов хочет завоевать Москву», — писал Товстоногов. Подлец и пройдоха Глумов показан как карьерист, пробирающийся себе дорогу в обществе при помощи подхалимства, обмана, лести, виртуозной смены масок и личин. «Глумов наделен истинно актерским талантом перевоплощения», — пишет Товстоногов.

Глумова играет Тадеуш Ломницкий, известный характерный актер.

Играя Глумова, Ломницкий демонстрирует блестящее техническое мастерство молниеносных перевоплощений. Он нарочито, не стремясь к правдоподобию, демонстрирует маски и разоблачает их перед зрителем. «В последней сцене, — пишет Товстоногов, — Глумов своего рода иллюзионист, раскрывающий секреты своего искусства. Каждый из присутствующих знает одну маску Глумова, в другой его просто не знают». Интересно, что свои монологи Глумов произносит, обращаясь к зрительному залу, для него он пишет свой дневник, только со зрительным залом он вполне искренен. Все, что показано на сцене, — иллюстрация содержания его дневника. Поэтому все другие персонажи пьесы играют подчиненную по отношению к Глумову роль.

Персонажи эти не стремятся передавать русскую специфику. Они играют, если угодно, польские и даже интернациональные типы.

Художник Владислав Дашевский создал изящные исторически точные костюмы, близкие к карикатурам 1870-х годов. Интерьер коричневого тона составляет фон, на котором происходит действие. Из исполнителей критика выделяет Тадеуша Фиевского — Крутицкого, очень смешного, но отнюдь не карикатурного, Мечислава Павличковского — Мамаева, натурального и непосредственного, тоже лишнего гротеска. Русский колорит хорошо передает Станислава Пежановская в роли Манефы. Весь спектакль идет под магнитофонную запись органчика, наигрывающего пошлые мелодии²⁸.

В № 20 журнала «Театр» за 1971 г. дано перечисление новых спектаклей сезона 1970/71 г. В этом перечислении указаны 4 спектакля по пьесам Островского. Один из них «Лес», показанный впервые 3 июля 1971 г. Театром им. Л. Кручковского в городе Зелена Гура (режиссер Ванда Лясковская, художник З. Петрусинская). Другой постановкой была «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре Ярача в Ольштыне, воеводском центре на юге страны. Поставила спектакль режиссер С. Доманская. Играющий роль Глумова А. Бужинский дает в его образе русский вариант Жюльена Сореля. Критика отмечает свежее исполнение роли Машеньки молодой выпускницей театральной школы У. Лоренц.

В том же журнале «Театр» за 1971 г., № 21, опубликован сводный репертуарный план на сезон 1971/72 г. В него входят три пьесы Островского. Два из этих спектаклей уже осуществлены. Один из них — «Доходное место» в Новом театре в городе Забже (режиссер М. Дашевский, художник Ланге, премьера состоялась 3 ноября 1971 г.). Два других спектакля — постановки комедии «Без вины виноватые». У нас нет никаких сведений о том, осуществлен ли спектакль в Бялостоке в Театре им. Бенгерко, но в Варшаве он осуществлен. Премьера в Театре польском состоялась 16 октября 1971 г. (режиссер Ежи Раковецкий, художник Отто Аксер). Естественно, что центром и притягательной силой спектакля стала выдающаяся актриса Эльжбета Барщевская в роли Кручининой. Собственно, ради нее, очевидно, этот спектакль и был поставлен. Ирена Келльнер пишет в журнале «Театр»: «После премьеры спектакль отчаянно высекали. Согласный хор говорил, что это совсем не то, да и вообще зачем это?.. Но, с другой стороны, где же еще могли бы мы увидеть Эльжбету Барщевскую в роли Кручининой? Да что увидеть! Увидеть — мало: насладиться вдоволь всем тем, что является наиболее покоряющим в актерской индивидуальности этой актрисы — чудесной, благородной женственностью, изяществом, имеющим своим источником светлые чувства, доброту, невинность и простоту. Кручинина Эльжеты Барщевской покоряет»²⁹. И далее: «Первый акт проходит без какого-либо резонанса в зрительном зале. Холодный зрительный зал абсолютно не реагировал, и только после того как занавес опускается, раздаются редкие аплодисменты. Но уже во втором акте чувствуется растущая в зале заинтересованность, и постепенно люди, сидящие в зале, становятся истинными участниками спектакля, который заканчивается сердечным горячим приемом <...> Главное внимание Раковецкого (режиссера спектакля) сосредоточено на интриге, состряпанной завистливой актрисой, жаждущей скомпрометировать знаменитую коллегу в глазах труппы провинциального театра и поклонников Кручининой. Образ Коринкиной в исполнении Алиции Рацишувны — уточненной, с фальшивым обаянием — являет в спектакле фигуру, равную Кручининой.

Спектакль прежде всего можно назвать актерским <...> И хотя звезда Эльжеты Барщевской светит в нем ярче других, трудно не отдать дань должной справедливости остальным исполнителям — Алиции Рацишувне (Коринкиной), Анджею Шаевскому (остроумно, легко, стилистически точно сыгравшему «первого любовника» Петю Миловзорова), Леону Петрашкевичу (Дудукин), Казимежу Деюновичу (Иван)»³⁰.

Несмотря на известные успехи, которых добился польский театр при постановке пьес Островского, не Островский является тем русским драматургом, который стоит в центре внимания польских театральных деятелей. Из русских драматургов их привлекает Чехов, с интересом обращаются они к инсценировкам Достоевского. Тем не менее можно надеяться, что прошедший юбилей Островского пробудит новый интерес к его пьесам.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Не привожу гастрольный репертуар других театров, где русская классическая драматургия была представлена другими именами.
- ² A. O s t r o w s k i. *Burza*. Kł.—Wr., «Ossolineum», 1958.
- ³ René Sliwowski: *Od Turgieniewa do Czechowa (Z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XX wieku)*. PIW, 1970.
- ⁴ *Literatura Rosyjska*, t. II. PWN, 1971.
- ⁵ Там же, стр. 126—128.
- ⁶ Там же, стр. 241.
- ⁷ *Wielka Encyklopedia Powszechna*. PWN, 1966, t. 8, str. 346.
- ⁸ «Teatr», 1953, № 21, str. 21.
- ⁹ Edward C s a t o. *Polski Teatr Współczesny (pierwszej połowy XX wieku)*.—«Polonia», 1967, str. 67.
- ¹⁰ St. M a r c z a k-O b o r s k i. *Życie teatralne w latach 1944—1964*. Warszawa, 1968, str. 71.
- ¹¹ «Teatr», 1950, № 2-4, str. 102.
- ¹² «Teatr», 1951, № 3, str. 104.
- ¹³ «Teatr», 1950, № 11, str. 72.
- ¹⁴ «Teatr», 1971, № 11-12, str. 99—100.
- ¹⁵ «Dziennik Łódzki», 28 VI 1952 r.
- ¹⁶ Maria C z a n e r l e. *Teatr pokolenia*. Łódź, 1964, str. 30.
- ¹⁷ «Teatr», 1952, № 20, str. 11.
- ¹⁸ «Teatr», 1952, № 13, str. 13.
- ¹⁹ Там же, стр. 12.
- ²⁰ «Teatr», 1953, № 21, str. 17.
- ²¹ Там же.
- ²² «Teatr», 1955, № 6, str. 8.
- ²³ «Teatr», 1958, № 20, str. 12.
- ²⁴ Там же, стр. 13.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ «Teatr», 1965, № 6. Статья Ю. Окуньковой и Б. Ростоцкого.
- ²⁸ «Teatr», 1966, № 7. Статья Анджея Владислава Краля «Приятная неожиданность с пьесой Островского», перепечатанная из польского журнала.
- ²⁹ «Teatr», 1972, № 2, str. 19 (статья называется «В защиту виноватых»).
- ³⁰ «Teatr», 1972, № 2.

ОСТРОВСКИЙ В РУМЫНИИ

Обзор Г. С. Коробчинского

1

При жизни Островского ни одна его пьеса не была переведена на румынский язык.

Некоторые румынские писатели и деятели литературы владели русским языком, но в большинстве случаев читающая публика знакомилась с произведениями русских классиков во французских и немецких переводах. И только позднее они появлялись на румынском языке. Так было, например, с некоторыми повестями Гоголя, романами Тургенева, Толстого.

Официальная критика королевской Румынии ориентировала читателя и зрителя на легковесные комедии и слезливые мелодрамы, старалась отвлечь их внимание от реалистической драматургии, драматургии актуальных социальных проблем.

Румынский историк театра Иоан Масоф в обзоре репертуара румынских театров за 1900—1935 гг. приводит очень характерные цифры. В репертуаре румынских театров тех лет французская драматургия занимала более 30%, немецкая — 20%, русская — 1%. Правящие классы Румынии весьма подозрительно относились к творчеству прогрессивных русских писателей. Александру Одобеску в книге «Псеудокинегетикос» говорил: «Теперь у нас, когда кто-нибудь заговорит о славянах, будь это по вопросам литературы, филологии, истории, он сразу становится подозрителен и навлекает на себя беду»¹.

Но передовые деятели румынской культуры высоко ценили русскую классическую литературу вообще и драматургию в частности. В 1876 г. в газете «Курьерул де Яшь» выдающийся румынский поэт Михаил Эминеску выступил со статьей «Французская и русская комедия», в которой показал необходимость освобождения румынского театра от влияния упадочной западноевропейской литературы и движения его в сторону реализма и социальной тематики, свойственных русской драматургии. С большим уважением относился к прогрессивным традициям русской сцены известный румынский актер Матей Милло (1814—1896).

«Русский театр,— писал один из бухарестских театральных критиков,— не похож на тот, к которому привыкли мы, постоянные зрители французских бульварных пьес, в которых лучшие наши актеры издеваются над собой, воплощая на сцене буржуазный адюльтер и чувственные комбинации марионеток без души и без серьезных занятий»².

В сознании передовых представителей румынской интеллигенции устанавливается неразрывное единство между русской прогрессивной мыслью и русской художественной литературой. Постепенно это превращается в устойчивую традицию восприятия демократических элементов русской культуры.

В середине прошлого века, в годы зарождения румынского рабочего движения, усиливаются русско-румынские литературные связи. В рамках этого общего процесса происходит первое знакомство румынских читателей с произведениями великого русского драматурга.

В 1889 г. в первом номере журнала «Контемпоранул» («Современник»), боевого органа румынских революционных демократов, появился перевод драмы «Гроза»³. Перевод был осуществлен идейным вдохновителем журнала, пропагандистом марксизма в Румынии К. Доброджану-Герей (1855—1920).

Знаменательно, что первой пьесой Островского, переведенной на румынский язык, была именно «Гроза», пьеса, ярко отразившая неудовлетворенность социальными порядками царской России и стремление к свободе. Знаменательно также и то, что перевод появился в самом прогрессивном румынском органе XIX века — «Контемпоранул».

Журнал «Контемпоранул» (1881—1889) занимает видное место в румынской социалистической печати конца прошлого века. Удачное определение значения этого журнала в формировании революционного сознания румынских трудящихся дал румынский академик П. Константинеску-Яшь: «Современник» был вдохновителем журнала румынских социалистов «Контемпоранул», одолев ему заглавие и концепции борьбы»⁴. Общность обоих журналов была не только в названии, но и в содержании, и в идейной направленности. При этом «Контемпоранул» отражал особенности своей страны и своего времени.

В «Истории Румынии», изданной Академией наук СССР в 1971 г., об этом журнале говорится:

«Восприняв лучшие черты демократической литературы Румынии, «Контемпоранул» вместе с тем следовал традициям русского «Современника». Не случайно он широко пропагандировал передовую русскую литературу. Разоблачая идеалистическую концепцию общества «Жуниям», журнал утверждал принципы материалистической эстетики и ратовал за реалистическую литературу, тесно связанную с жизнью народа»⁵.

В журнале «Контемпоранул» публиковались переводы произведений Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Гаршина, Некрасова. Знакомство с произведениями русской литературы оказало большую помощь в формировании румынского реализма 80—90-х годов XIX столетия и позже, в борьбе, которую вели революционные демократы против общества «Жуниям» и его органа — журнала «Конворбирь литераре».

Переводчиком «Грозы», как уже сказано, был передовой деятель румынской культуры К. Доброджану-Геря.

Интересна характеристика, данная Герю корреспондентом «Славянского обозрения» еще в 1894 г.: «Геря — в своем роде румынский Белинский, Добролюбов, Писарев — по справедливости считается теперь первым румынским литературным критиком»⁶.

Горячий пропагандист марксизма в Румынии, Геря в конце своей жизни подпал под влияние реформистов из немецкой социал-демократической партии. Но в период «Контемпоранула» он принес большую пользу румынскому рабочему движению. Велика его роль в румынской литературной критике. В работах «О критике», «Художники-граждане», «О критике и литературе», «Личность и мораль в искусстве» он впервые в Румынии связал литературную критику с критикой буржуазных устоев общества, эстетические идеи с материалистическим истолкованием мира.

Доброджану-Геря боролся за коренное улучшение работы румынского театра. В статье «Национальный театр» он указывал, что из-за отсутствия достаточного количества оригинальных пьес румынский театр вынужден обращаться к переводному репертуару. Он видел основную причину неудовлетворительного состояния театрального дела в том, что во главе его поставлены не специалисты, а чиновники. Переводы пьес поручаются некомпетентным лицам. Геря выступает против пустых комедий и слезливых мелодрам, наводнивших румынскую сцену. «Мелодрамы — не художественные произведения», — писал он.

Румынская буржуазная критика резко отрицательно относилась к деятельности Гери и журнала «Контемпоранул».

Чтобы подчеркнуть естественность и органичность появления «Грозы» в «Контемпорануле», напомним, что журнал придавал большое значение проблеме женской эмансипации. Статьи по этому вопросу писала румынская публицистка София Надежде, показавшая рабское положение женщины в капиталистическом обществе. Судьба Катерины в «Грозе» как бы иллюстрировала публицистические идеи Софии Надежде.

Отметим, что за несколько лет до появления перевода «Грозы» в «Контемпорануле» была напечатана пьеса одного из его редакторов Морцуна — «Штефан Худич», в которой также поднимался вопрос о раскрепощении женщины. Можно, однако, предполагать, что Морцун был знаком с содержанием драмы Островского: идейно-тематическое влияние «Грозы» на пьесу «Штефан Худич» так же ощутимо, как и влияние статьи Добролюбова «Луч света в темном царстве» на рецензию К. Доброджану-Гери об этой пьесе.

Сейчас трудно судить, какое впечатление произвел первый перевод «Грозы» на румынских читателей. Известна только небольшая рецензия в журнале «Вяца ромыняскэ» (1911, № 8, подписанная буквой «Е.»).

«Эта драма, — писал рецензент, — печальное изображение дел в классе русского купечества. Это драма в высшей степени русская, особенно хорошо понятная тем, кто жил среди русских, видел близко классовые особенности соседней империи и знал остатки варварского деспотизма и темноты, господствующие среди купечества.

Кто-то рассказывал мне, что такое жизнь для женщины из купечества. Растет ребенок в страхе перед отцом, варваром и тираном, который ругает и избивает его за малейшую провинность; не знает радости детства, невинных удовольствий на солнце, на свежем воздухе; за высоким забором, в тени, растет и увядает и <...> стремится к запретным развлечениям <...>

Эти обычаи, суровые правила жизни, невежество и суеверия создают глухую стену вокруг купечества. В темной крепости женщина мечется, несчастная, безжалостно подавленная.

Против такого положения вещей восстает Островский в своих драмах. <...> «Гроза» хорошо переведена, но без объяснений для нашей публики мало интересна...»

Рецензент, как видно, правильно понял идейное содержание «Грозы» и был знаком с другими произведениями Островского. Слова «темная крепость», которыми он характеризует жизнь купечества, близки к «темному царству» Добролюбова. Можно согласиться и с замечанием, что для читателей того времени не мешало дать некоторые объяснения к переводу.

Интерес румынской критики к творчеству Островского не ослабевает и в дальнейшем. На второй странице газеты «Сяра» («Вечер») 9 августа 1911 г. была опубликована статья «Островский — величайший русский драматург», подписанная «В.»⁷.

Русская классическая драматургия, в том числе и драматургия Островского, в практике румынских авторов была опорой в борьбе за реализм; она способствовала формированию цельной системы передовых идей и взглядов на театр и его социальные функции, взглядов, которые нашли свое воплощение в творчестве И. Л. Караджале.

В упомянутой статье «Славянского обозрения» Г. Самуриан писал: «...в комедии Караджале «Напасть» бичуются пороки так называемого среднего сословия — купцов, мещан — в румынских городах, причем эта комедия, во многом напоминающая драматические произведения знаменитого русского драматурга Островского, тоже изображающего купе-

ческий быт, стоит в румынской современной, особенно драматической, литературе на такой же высоте, как и прежние комедии Караджале «Бурная ночь» и «Потерянное письмо»⁸.

В борьбе, которую вела прогрессивная румынская критика, связанная с журналом «Контемпоранул» и другими передовыми изданиями, за гражданственность искусства, русская классическая литература и творчество Островского, в частности, воспринимались как высокий образец.

2

Как литературный критик, Геря боролся и за высокое качество художественного перевода, посвятив этому вопросу три статьи: «Переводы и литературный язык», «Трудности перевода» и «Что нужно переводить»⁹. Ратуя за перевод на румынский язык лучших произведений мировой литературы, он указывал: «Само собой разумеется, я говорю о настоящих, художественных переводах, которые останутся как художественные произведения в нашей литературе»¹⁰. Геря считал ошибочным мнение о том, что переводчику достаточно хорошо знать оба языка. Переводчик должен глубоко понять идею и художественное богатство переводимого произведения, «переводчик должен быть художником»¹¹.

Насколько велика слава Гери как критика, настолько он мало известен как переводчик. В 1883 г. он переводит «Накануне» Тургенева. Предполагают, что ему принадлежит также перевод раннего рассказа Короленко «Старый звонарь», появившийся в бухарестской газете «Телеграфул» 20—21 мая 1889 г.¹²

Перевод «Грозы», осуществленный Герей, заслуживает подробного анализа. Рассматривая этот перевод, необходимо учесть все трудности, с которыми столкнулся Геря в своей работе. Прежде всего румынский язык не был его родным языком, и все тонкости последнего он мог познать лишь постепенно.

ПЕРЕФРАЗИРУЯ выражение Фридриха Энгельса «сильный немецкий язык нужно передавать сильным английским языком»¹³, можно сказать, что сильный русский язык нужно было передать сильным румынским языком. Словарный состав, грамматический строй и структура этих языков различны.

Невозможно было идти по пути дословного перевода. Нужно было искать соответствующие синонимы, завоевавшие право гражданства именно в румынском языке, надо было «...отдаляться от слов подлинника нарочно для того, чтобы быть к нему ближе»¹⁴ (порочность буквального перевода теперь, кажется, общепризнанна).

Ценность первого перевода «Грозы» заключалась прежде всего в том, что это был перевод с русского оригинала, осуществленный хорошим знатоком этого языка.

Совершенно естественно, что у Доброджану-Гери, крупного пропагандиста марксизма в Румынии, на первом плане — социальная трактовка пьесы, бытовая отступает на второй план, а музейно-этнографическая вообще отсутствует. «Гроза» в переводе Гери оставалась глубоко идейной, современной реалистической пьесой, насыщенной острыми социальными конфликтами, богатой типическими образами.

Перевод в основном сохранил глубокий драматизм пьесы, крупные и цельные характеры персонажей, большие человеческие страсти. Это значит, что была сохранена речевая характеристика героев, было верно раскрыто их восприятие внешнего мира.

Если у переводчика и возникали некоторые трудности, то прежде всего в переводе необычных слов и устойчивых фразеологических сочетаний, к которым нередко прибегал Островский.

В переводе Гери много удачных мест, доказывающих, что у него было тонкое чувство языка, художественная восприимчивость, способность к стилизации. Примером могут служить удачно переведенные идиоматические и образные выражения. Некоторые из них переведены точно, так как они могут легко восприниматься румынским читателем и от перевода ничего не теряют:

«Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается» (д. I, явл. 3).

«На нее-то глядя, сердце рвется» (д. V, явл. 1).

«Старый человек на ветер слова не скажет» (д. IV, явл. 5).

«...ласка-то его мне хуже побоев» (д. V, явл. 3).

В некоторых случаях переводчик подбирает выражения, буквально не передающие русский текст, но близкие к нему по смыслу и характерные для румынского языка:

«Он бы шелковый сделался» (д. I, явл. 1. Буквально передано: «Он сделался бы, как хороший хлеб»). Кудряш, в уста которого Островский вложил это выражение, — приказчик. Для него понятие о хорошем качестве связано с шелком. Для простого человека аграрной Румынии понятие о хорошем теснее связано с хлебом.

«Смотри ж, помни. На носу себе заруби!» (д. II, явл. 3. Буквально передано: «На лбу себе заруби»). Это выражение принято употреблять в румынском языке. В немецком — под ушами.

«Дальние проводы — лишние слезы» (д. II, явл. 5. Буквально передано: «Длинные разговоры — бедность человека»). Это часто употребляемая в румынском языке поговорка, близкая по смыслу к русской.

«Вас куда бог несет?» (д. III, сц. 2, явл. 2. Буквально передано: «Вас куда ветер несет?»).

«У меня все одно, что умерло» (д. II, сц. 2, явл. 2. Буквально передано: «Из меня и клещами никто слова не вытащит»).

«Она просто сама не своя сделалась» (д. IV, явл. 3. Буквально передано: «Она на человека не похожа»).

«Вот мне теперь гораздо легче сделалось; что гора с плеч свалилась» (д. V, явл. 3. Буквально передано: «Теперь мне легче сделалось, точно гора с груди свалилась»).

Примеры удачно переведенных фраз можно было бы продолжить.

Есть, однако, в переводе Гери такие места, в которых отдана дань существовавшей тогда манере перевода, мало считавшейся со стилем автора.

Так, Дикого в афише, 1 и 2 явления I действия, вместо Савел Прокофьевич, зовут Павел Прокофьевич. Пропущены некоторые ремарки: Катерина (*одна*, задумчиво) (д. II, явл. 8). Автор в афише пишет о Диком: «купец, значительное *лицо* в городе». Переводчик передает это: «значительный *купец* в городе». Кулигина автор характеризует: «часовщик-самоучка», переводчик — просто: «часовщик». В 5 явлении I действия слова Тихона приписаны Кабановой. Цитаты из Ломоносова и Державина иногда даются без кавычек.

Имеются случаи снижения экспрессивности текста, особенно это касается народной фразеологии. Некоторые характерные для этой пьесы народные слова и выражения переводчик передает нейтральными словами и оборотами, а некоторые просто пропускает. Отметим, что все это было в то время обычным явлением.

Кулигин: Пригляделись вы либо не понимаете, какая красота в природе *разлита* (д. I, явл. 1. В переводе: «Пресытились вы красотой или не понимаете ее»).

Кудряш — Кулигину: Ты у нас *антик*, *химик* (там же. В переводе: «Ты философ!»).

Иногда искажение или пропуск какого-либо слова снижают социальную заостренность выражения:

К у д р я ш: Нет, уж я перед ним *рабствовать* не стану (там же. В переводе: «Нет, я ему не покорюсь»).

К у л и г и н: А у кого деньги, сударь, тот старается бедного закабалить, чтобы на его труды *даровые* больше денег наживать (д. I, явл. 3). В переводе слово «даровые» пропущено).

Изредка можно столкнуться и с искажением смысла некоторых выражений:

«Люблю разговор *рассыпать*» передано: «люблю говорить» (д. I, явл. 3).

Характерное для Феклуши слово «бла-алепии» передано просто словом «красиво».

Чтобы подчеркнуть разницу между самоучкой Кулигиным и образованным Борисом, Островский заставляет первого произносить «перпету-мобиль», а второго «перпетуум мобиле». В переводе они оба произносят это слово одинаково правильно.

«Схожу на *ключик*» (д. I, явл. 7. Передано «к колодцу»).

Это до некоторой степени ослабляет силу выражения оригинала.

Ф е к л у ш а: ...Сладко поесть люблю. Ну так что ж! По немощи моей господь *посылает* (д. II, явл. 1. В переводе: «По немощи моей меня господь наказывает») и т. д.

Сказанное не относится к таким выражениям, которые передать по-румынски просто невозможно: нешто, пушай, учтивость, небось, надоть, впусе, ребята, вороги.

Из краткого разбора мы видим, что в большинстве случаев переводчик, оставаясь в рамках и пропорциях оригинала, избегая буквального перевода, придал пьесе местный румынский колорит. И он добился успеха. В тех редких случаях, когда проявлялась небрежность, исчезала красота оригинала, терялась величественная фигура автора.

Несмотря на некоторые недостатки, этот перевод остается важным событием историко-литературного значения.

После опубликования в журнале перевод «Грозы» вышел отдельным изданием в издательстве «Gacsa» («Факел»).

В переводе Гери пьеса успешно шла на сцене Ясского национального театра.

Других публикаций пьес Островского в старой Румынии не было.

3

В культурном строительстве социалистической Румынии драматургическое наследие Островского заняло высокое и достойное место. Широкие народные массы Румынии начали по-настоящему знакомиться с пьесами Островского только после 23 августа 1944 г.

В послевоенной Румынии были изданы сборники драматургических произведений Островского и целый ряд отдельных пьес. Переводы были осуществлены опытными литераторами: поэтом и драматургом Раду Боуряну, критиком Александру Филипиде, писательницами Валерией и Профирой Садовяну.

В 1953 г. В. и П. Садовяну вновь перевели «Грозу». Они стремились не исправлять Герю (переводы во многом совпадают), а лишь отразить изменения, происшедшие в румынском языке более чем за шестьдесят лет.

Появились переводы и других пьес. Переводчики стремились к правильному, современному прочтению каждой из них, и все же передать все богатство языка Островского не всегда удавалось. Для примера приведем два фрагмента из пьес «Лес» и «Не все коту масленица».

У Островского Несчастливцев и Счастливец названы «пешими путешественниками», в переводе — «бродячими актерами». У Островского Гур-

мыжская названа «богатой помещицей», в переводе — «богатой собственнойцей».

Оригинал

А к с ю ш а: Продала
Раиса Павловна лес!

К а р п: Все продаем-с, а
чего ради!

К а р п: Надо полагать-с.
Мудрено сотворено.

Iar a vîndut din pădure
Raisa Pavlovna?

Vindem, vindem și dece,
dumnezeu știe

Numai că așa trebuie sa
fie. Bine chibzuit.

Перевод

А к с ю ш а: Опять прода-
ла Раиса Павловна лес!

К а р п: Продаем, прода-
ем, а чего ради — бог
знает.

К а р п: Так оно и долж-
но быть. Хорошо задумано.

(«Лес», д. I, явл. 1)

Такие же отступления, ведущие к сглаживанию и некоторой нивелировке языка оригинала, мы находим и во второй упоминаемой пьесе

Оригинал

А г н и я: Погода-то! Да-
же удивительно! А мы
сидим. Хоть бы погулять
куда, что ли.

К р у г л о в а: А вот по-
годи, дай срок, сосну
полчасика, пожалуй, по-
гуляем.

А г н и я: Кавалеров-то у
нас один, другой — обчел-
ся, гулять-то не с кем.

К р у г л о в а: А кто ви-
новат? Не мне же ло-
вить для тебя кавалеров!
Сети по улицам не рас-
ставить ли!

Ce vreme! O frumusețe!
Si noi stăm în casă. Ce
bine ar fi sa mergem un-
deva la plimbare.

Așteaptă lasă-mă să dorm
măcar o jumătate de ceas
și pe urmă ne-om plimba.

D-apoi n-avem cu cine,
unde-s cavalerii?

Cine ții de vină? Doar
n-am să-ți vânez eu cava-
leri. Nu cumva am să
umblu cu arcanul pe uli-
ți?

Перевод

А г н и я: Какая погода!
Красота! А мы сидим в
доме. Как хорошо бы
пойти куда-нибудь погу-
лять.

К р у г л о в а: Подожди,
дай мне поспать хотя бы
полчаса, потом погуляем.

А г н и я: Да ведь и не с
кем, где кавалеры-то?

К р у г л о в а: Кто тебе
виноват? Не буду же я
охотиться за кавалера-
ми? Не ловить же мне
их арканом на улице.

(«Не все коту масленица», д. I, явл. 1)

Конечно, речь идет о приблизительном переводе, а не о грубых искажениях (что часто случалось в старой Румынии, когда переводы шли через какой-либо третий язык). Послевоенные румынские переводы Островского были в основном удачными, хотя им, может быть, кое-где и не хватало достаточно бережного отношения к своеобразие и красоте речи великого драматурга.

Следует отметить, что румынские литературоведы не обходят проблемы перевода произведений Островского. Так, А. Закордонец¹⁵ ставит интересный вопрос о переводе пословиц — названий пьес Островского: «Пословицы, которыми Островский озаглавил ряд своих комедий, поднимают проблему перевода, которая не может быть легко решена. Лучшее ее решение состоит в том, чтобы найти в румынском языке тождественную или хотя бы равноценную пословицу. Например, Nu-i totdeauna praznic (буквально: «Не всегда праздник»), которая полностью соответствует «Не все коту масленица».

Автор осуждает переводчика книги К. Н. Державина «Островский-драматург» за буквальный, искажающий смысл перевод названий-пословиц: «Свои люди — сочтемся», «В чужом пиру похмелье» и др.

Румынская литературная общественность подходит со всей серьезностью к проблеме издания и перевода драматургических произведений Островского.

4

Особенно много статей, посвященных великому русскому драматургу, было в юбилейные дни (апрель 1953 г.). Кроме того, печатались отзывы о переводах пьес, театральные рецензии.

Высокая оценка творчества Островского дана в юбилейной редакционной статье газеты «Скынтейя»:

«В мировой литературе XIX в. Островский — исключительная, монументальная фигура. Его богатое творчество — около 50 пьес — сохранило всю свежесть и ценность до наших дней.

Как на своей родине, так и во всех странах народной демократии пьесы Островского пользуются большим успехом у зрителя. Они стали достоянием широких масс»¹⁶.

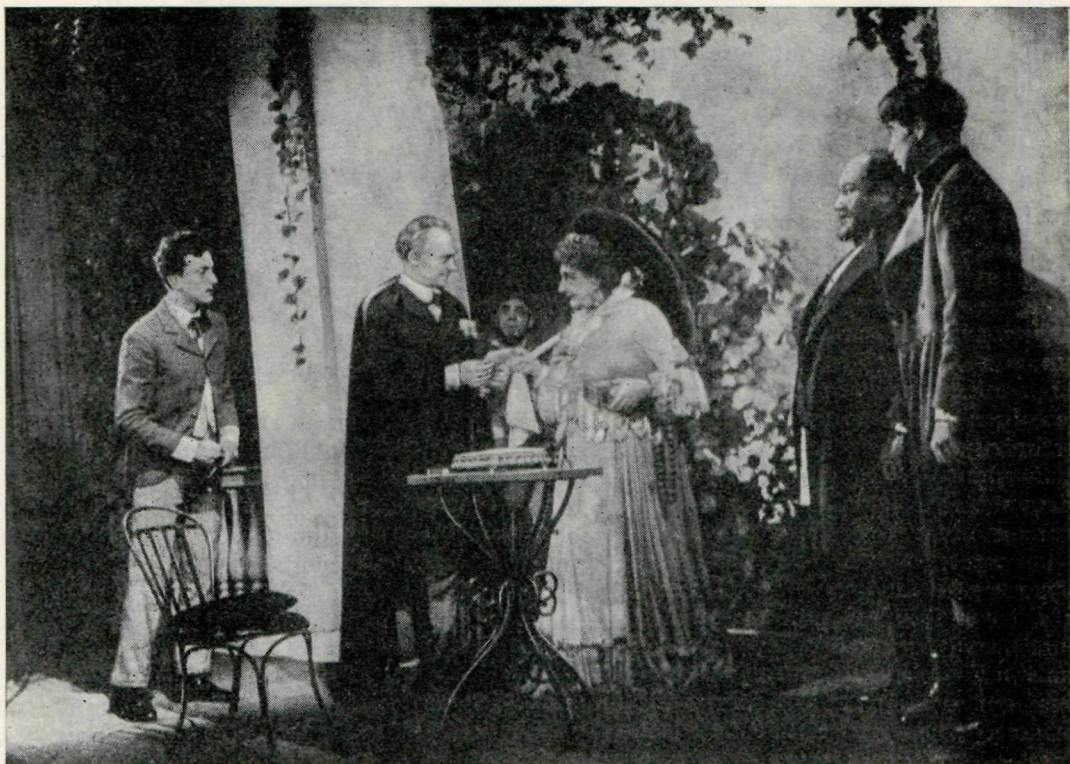
В творческом портрете великого русского драматурга, данном в румынской энциклопедии, в частности, говорится: «В его комедиях содержится целая галерея типических образов, выхваченных из водоворота жизни с острым чувством наблюдательности.

Создатель нового национального репертуара, Островский вывел на сцену жестокую правду, прогрессивные и демократические тенденции эпохи, дух народности и патриотизма»¹⁷.

Румынский писатель Ион Марин Садовяну подчеркивает в своей статье многогранность творчества Островского: «Александр Николаевич Островский был несомненно крупнейшим представителем русской классической литературы и культуры <...> Все профессии, все социальные слои, обреченные силой экономических законов, преобразовывавших Россию, на возвышение или падение, получили свое отражение в творчестве Островского»¹⁸.

В рецензии на первый сборник пьес Островского, вышедший в 1950 г., литературовед М. Букур писал: «Конечно, драматический конфликт Островского не может быть положен в основу современной драмы в странах, где был уничтожен капитализм. Уничтожив эксплуатацию человека человеком, они создали и создают новый, высший тип отношений между личностью и обществом. Но несмотря на это, в эпоху строительства социализма и коммунизма, Островский — один из самых любимых классиков...»¹⁹ «Народный характер творчества Островского, оптимизм и вера в светлое будущее России... — писал румынский исследователь Ф. Калояну, — сделали Островского дорогим писателем для всех, кто любит искусство и справедливость»²⁰. Известный румынский специалист по русской литературе Тамара Гане говорит: «Разоблачая с огромной силой мир террора, беззакония и произвола, Островский бичевал оружием сатиры темное царство капитала, которое топчет ногами человеческое достоинство и под маской свободы узаконивает бесчеловечные отношения материальной и моральной зависимости от имущих, от эксплуататоров. <...> Реалистически обрисовывая с присущим ему талантом поразительные контрасты русской жизни своего времени, великий драматург создал разнообразные картины, полные глубокого социального содержания»²¹.

Публикуя юбилейные материалы о творчестве великого русского драматурга, румынские газеты старались разъяснить читателю многогранность, величие и мировое значение творчества Островского, познавательную и воспитательную роль его драматургии в наши дни. Газета «Ромыния либерэ»: «Острым взглядом пронизательного наблюдателя, вдохновляемый любовью к народу и высоким идеалом служения народу, Островский сумел показать, как рушатся основы строя, обреченного на неминуемую гибель»²². Газета «Скынтейя тинеретулуй»: «Созданные им образы являются мощным художественным обобщением специфических черт буржуазного общества того времени <...> Сила реализма Островского состоит



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ЛЕС»
(В РОЛИ ГУРМЫЖСКОЙ ЛУЧИЯ СТУРДЗА-БУЛАНДРА)

Муниципальный театр, Бухарест, 1951—1952 гг.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

в том, что созданные им герои <...> выражают сущность определенных социальных сил, среды и времени и являются людьми с ярко выраженной многосторонней индивидуальностью <...> С большой сатирической силой Островский разоблачил в своем творчестве пороки всего буржуазно-помещичьего мира, основанного на грабеже и угнетении; его пьесы стали настоящим «учебником жизни», призванным воспитывать простых людей <...> Творчество Островского — значительный вклад в золотой фонд мировой драматургии»²³. Журнал «Тынэрул ленинист»: «Ничто в жизни России не проходило мимо взгляда Островского. Его творчество имеет энциклопедический характер. Величественна сила его искусства, ибо чувства, которые оно у нас вызывает, преследуют нас долго и заставляют размышлять, страстно любить и ненавидеть»²⁴.

Газета «Вяца капиталей»: «Только на основе тесной связи с народом Островский сумел достичь самых высоких вершин искусства, создать произведения, любимые массами <...> Его пьесы пользуются сегодня горячей симпатией в странах народной демократии, где их постановка является особой честью для каждого театра»²⁵.

Несомненный интерес представляют отзывы румынской критики об отдельных пьесах Островского. В них звучит искреннее стремление понять глубокий социальный смысл произведений великого русского драматурга, показать значение той или иной пьесы, ее современное звучание, замечательное художественное мастерство писателя.

Упомянутый уже Ион Марин Садовяну писал о «Грозе»: «Пьеса является сильнейшим выступлением в защиту человека вообще и женщины в частности»²⁶.

Провинциальный журнал «Скрисул бэнэцян» помещает в рубрике «Заметки зрителя» отзыв о «Бесприданнице», в котором говорится: «Центральная идея пьесы — контраст между стремлением бедной девушки к человеческой жизни и отсталыми взглядами буржуазного общества, где на женщину смотрят как на товар»²⁷.

Контраст между личностью и обществом подчеркивал и журнал «Сче-на ши экранул» в рецензии на постановку пьесы «Поздняя любовь»: «Созданная в пору полной творческой зрелости автора, «Поздняя любовь» — это драма простого человека, достойного, охваченного чистыми чувствами, но живущего в обществе, подтачиваемом подлостью, немощью и мелкими амбициями»²⁸.

В совершенно ином аспекте рассматривает столичная газета пьесу «Без вины виноватые». Она подчеркивает ее познавательное значение для румынского зрителя: «Только «Без вины виноватые» в постановке Рабочего железнодорожного театра шли более 200 раз, охватив десятки тысяч зрителей. Спектакль значительно способствовал неуклонному подъему культурного уровня зрителя, обогащению его знаний о жизни, о борьбе между новым и старым в условиях развития капитализма в царской России»²⁹.

Живо откликается румынская критика на издание исторических пьес Островского. Вот слова рецензента Константина Сырбу о пьесе «Козьма Захарыч Минин, Сухорук»: «Это произведение еще незнакомо румынской публике, вместе с пьесой «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» оно принадлежит к произведениям на исторические темы — о тяжелом периоде в жизни России, так называемом «смутном времени». Народный характер, оптимизм, вера в светлое будущее России придали этой пьесе необходимую силу, чтобы выдержать испытание временем. Стихотворный перевод Раду Боуряну дает читателю возможность познать именно то, что хотел передать Островский»³⁰.

Критик М. Георгиаде о пьесе «Воевода, или Сон на Волге» писал следующее: «Сон на Волге» читается как поэма. Нередки стихи, перед которыми благоговеешь, очарованный излучаемой ими свежестью»³¹. Автор считает, что издание этой пьесы — «высокая дань уважения выдающемуся русскому драматургу».

В «Снегурочке» критика отмечала слияние правды и сказки:

«Пьеса воспевае красоту борьбы, утверждает непрерывность жизни и, несмотря на исчезновение Снегурочки, провозглашает идею торжества больших человеческих чувств, даже если они достигнуты ценой самопожертвования (...) Показательно, что автор, владеющий мастерством современного писателя-реалиста, сумел ввести в сцены этой феерической сказки художественные образы и персонажи, полные жизненной правды, реальных человеческих чувств и переживаний»³².

Приведенные высказывания свидетельствуют об искреннем стремлении румынских критиков и историков литературы дать глубокий анализ многогранного творчества великого русского драматурга.

5

Первая постановка пьесы Островского на румынской сцене связана с именем известной ясской актрисы Аглаи Прутяну. Специально для нее русский консул в Яссах Де Гирс перевел «Дикарку». Пьеса появилась на сцене Ясского Национального театра под названием «Лесной цветок». Премьера состоялась 1 марта 1898 г.

Видный румынский актер Петре Стурдза, исполнявший роль Апшметьева, вспоминает: «Постановка пьесы была осуществлена переводчиком, который, будучи по профессии дипломатом, обладал тонкой артистической душой. Супруга его была хорошей певицей и замечательной пианисткой, а он виртуозно играл на виолончели. Еженедельно у них в здании консульства собирались преподаватели консерватории и несколько любителей и исполняли камерную музыку. Супруги часто бывали в румынском театре, выделили среди актеров Аглаю Прутяну, для нее решено было перевести пьесу, в которой она должна была исполнять главную роль. Им не пришлось раскаяться, ибо, если исполнение других ролей было более или менее удачным, в большей или меньшей степени соответствовало художественному уровню пьесы, Прутяну своим талантом покрывала все недостатки, которые, впрочем, были естественны: атмосфера и характеры пьесы были нам чужды. Пьеса пользовалась большим успехом...»³³

Думается, что в этих воспоминаниях есть один сугубо противоречивый и субъективный момент. С одной стороны, Стурдза говорит о том, что пьеса была чужда актерам, а с другой — отмечает, что спектакль пользовался большим успехом. А успех-то как раз объяснялся тем, что зрители видели на сцене ситуации, вполне сходные с житейскими³⁴.

Сама Аглая Прутяну в своих воспоминаниях подчеркивает, что артисты легко поняли «Дикарку», и каждый из них четко увидел в воплощаемом герое отпечаток соответствующего общественного класса.

Кстати, тот же Стурдза дает характеристику образа, воплощенного им на сцене, которая отнюдь не свидетельствует о том, что актер не понял своего героя: «Я играл русского помещика лет пятидесяти, несколько утомленного и морально пресыщенного. Вернувшись из-за границы, где он проводил почти все время, в собственное имение, он встречает здесь дочь своего управляющего, существо резвое, первобытное, наивное и дикое; он влюбляется в нее, с ума по ней сходит, отсюда возникает ряд сцен, одна забавнее другой»³⁵.

Стурдза хорошо исполнял свою роль, как, впрочем, и другие актеры. Аглая Прутяну вспоминала: «А потом Апшметьев — Стурдза, который так хорошо играл барина, дворянина с его изысканными, утонченными манерами парижанина <...> Алена Джорджеску в роли няни, такая правдивая и естественная <...> А отец, Кирилл Максимович — КонстантINESКУ. Он был идеальным, чудесным, так замечательно подходил к характеру этой роли здорового, сильного, простого и добродушного человека, такого же веселого и наивного, как и его дочь. Госпожа Кузинская в роли Марьи Петровны, жены Апшметьева, дородной обходительной хозяйки, в совершенстве передавала все тонкости роли. И, наконец, замечательный ансамбль <...> Вот почему мне так полюбилась моя Варя»³⁶.

Итак, «Дикарка» прошла на румынской сцене удачно, покорила актеров и понравилась публике. Касаясь этой постановки, одна из газет отмечала в театральном обозрении: «Великие русские писатели всегда творили для того, чтобы учить, разоблачать, бичевать»³⁷.

30 октября 1903 г. на сцене Ясского Национального театра состоялась премьера «Грозы» в переводе К. Доброджану-Гери. Роль Катерины исполняла Аглая Прутяну, исполняла, как всегда, талантливо, о чем свидетельствуют отзывы прессы того времени. Тихона играл известный ясский актер и деятель культуры Стате Драгомир.

Как уже отмечалось, после установления в Румынии народной власти пьесы Островского заняли достойное место в репертуаре румынских театров. В статье «Классики не хотят стареть» критик Андрей Беляну, подчеркивая роль классической драматургии в воспитании современного зрителя, пишет: «Мы видим много личного, своего в той жажде свободы

Прометея, которую описал Эсхил, верим, как и Фауст, в познавательные способности человека, в его умение завоевать свое счастье, ненавидим «темное царство» так же, как Катерина Островского»³⁸.

Но прежде чем прийти к зрителю, произведения русского драматурга становились достоянием актеров, были определенным этапом на их пути, играли соответствующую роль в их творческой судьбе. Мария Филотти, известный в стране мастер сцены, первая румынская актриса, посетившая СССР в 1934 г. и выразившая восхищение достижениями советского театра, играла в пьесе Островского в 1946 г. Она вспоминает: «Следующая пьеса стала высшей ступенью в создании нашего репертуара. Этот сезон мы заканчивали спектаклем, посвященным великому русскому писателю Александру Островскому. Арлюс <общество румыно-советской дружбы. — Г. К.> оказал нам большую помощь материалами, предоставив в наше распоряжение целый ряд рисунков, связанных с различными постановками пьес Островского в СССР. Это подало нам мысль организовать в фойе по случаю премьеры небольшую выставку, посвященную Островскому. Из обширного творчества отца русского театра — в свое время мне очень хотелось сыграть в «Грозе» на сцене Национального — мы выбрали «Бешеные деньги», ибо они предоставляли нам возможность для достойного распределения ролей: в этой пьесе меньше действующих лиц, чем в большинстве пьес Островского <...> Михай Попеску замечательно исполнил роль Саввы Геннадьевича Василькова, раскрыв в этом исполнении свою несравненную сценическую интеллектуальность. Эльвира Годяну в роли Лидии Юрьевны была ему равным партнером, а я в роли Надежды Чебоксаровой вместе с Бульфинским, Соряну и Ману в ролях Глумова, Кучумова и Телятьева — этих трех смешных влюбленных — вторили им с удовольствием, зная, что мы служим воплощению гениального произведения. Декорации Т. Кирьякова выразительно подчеркивали тонкий режиссерский замысел молодого Дину Неграну. Постоянным движением персонажей по кругу режиссура выражала их ограниченный жизненный круг, а декорации, где все — окна, занавески, комнатные растения — было рисованным, подчеркивали искусственность образа жизни действующих лиц, искусственность их чувств»³⁹.

Прекрасная румынская актриса, чьим именем назван один из крупнейших театров Бухареста, Лучия Стурдза-Буландра прямо заявляла: «Мы, артисты, которые, будучи пожилыми людьми, еще играем на сцене, вполне отчетливо понимаем, как много дали для нашего роста произведения таких писателей, как Островский, Чехов, Горький»⁴⁰. Актриса вполне самокритично признает, что, несмотря на огромный сценический опыт, Островский давался ей нелегко: «Я не отрекаюсь от своей прошлой работы и достижений. Ничто не строится на песке <...> Тем не менее не могу не видеть того, что бросается в глаза, не понимать того, что стало таким ясным, очевидным. Например, несколько лет назад я обошла пьесу «Волки и овцы» Островского. Я не могла согласиться исполнять роль помещицы в пьесе этого великого классика: персонаж казался мне слишком чудовищным. Мне так казалось, ибо я не понимала глубины критической мысли автора. Теперь я играю Гурмыжскую в «Лесе» того же автора и добиваюсь большого успеха в этой роли именно потому, что после больших усилий мне удалось подняться до того критического уровня, к которому стремился Островский. Это было нелегко. Я вспоминаю, как на репетициях «Леса» я робела, не решаясь показать Гурмыжскую во всей полноте ее отрицательного характера, обнаружить всю алчность старой помещицы, всю суровость по отношению к молодой племяннице, сорвать маску добропорядочности, под которой она прячет свои пороки. В конце концов я преодолела сдержанность — корни ее были в некоторых предрассудках — и «вошла в плоть» персонажа, такого, каким его видел и задумал автор»⁴¹.

Румынский критик Эмма Бенюк подчеркивает, что «такие пьесы, как «Бешеные деньги», «Без вины виноватые», «Волки и овцы», «Лес», дали театрам возможность создавать ценные реалистические спектакли, а актерам — возможность совершенствовать свое мастерство»⁴². В подтверждение этого высказывания можно привести тот факт, что многие исполнители «Леса» в Бухарестском городском театре были удостоены Государственной премии.

Даже краткий перечень постановок пьес Островского на сценах румынских театров в первые годы народной власти свидетельствует о его большой популярности в Социалистической Республике Румынии:

«Без вины виноватые»	Национальный театр им. Караджале, Бухарест, сезон, 1946—1947 гг.
«Бедность не порок»	Рабочий железнодорожный театр, Бухарест, сезон 1946—1947 гг.
«Горячее сердце»	Там же, сезон 1948—1949 гг.
«Без вины виноватые»	Рабочий железнодорожный театр, Бухарест, сезон 1950—1951 гг.
«Лес»	Городской театр, Бухарест, сезон 1951—1952 гг.
«Бесприданница»	Национальный театр им. Караджале, Бухарест, сезон 1953—1954 гг.
«Доходное место»	Там же, сезон 1958—1959 гг.
«Поздняя любовь»	Государственный театр, г. Турда, сезон 1958—1959 гг.
«Бесприданница»	Государственный театр, г. Решица, сезон 1958—1959 гг.

«Островский и отрицательный мир» — так назвал румынский драматург Михня Георгиу рецензию на спектакль «Доходное место» в Национальном театре им. Караджале⁴³. Рецензент отмечает отрядный факт культурного обмена: на московской сцене идет пьеса Караджале, на бухарестской — пьеса Островского.

Резко осуждая внесение формалистических элементов в постановку, Георгиу указывает, что благодаря важной теме и силе текста пьесы спектакль был хорошо принят публикой.

Серьезное внимание уделяют сценическому воплощению произведений Островского историки румынского театра. Так, в первой монографии Института истории искусств Академии РНР, посвященной послевоенному румынскому театру, о спектакле «Бесприданница» говорится: «Бесприданница» Островского, поставленная советским режиссером В. В. Васильевым в 1953 г. в Национальном театре, утвердила реалистические принципы, окончательно укрепившиеся в коллективе первой сцены страны...»⁴⁴

Подобные отзывы о спектаклях по пьесам Островского можно найти и в других книгах и статьях.

Творчество великого русского драматурга множит славу русского народа и содействует укреплению культурных связей между румынским и советским народами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ A. O d o b e s c u. Pseudokyneghetics. Buc., 1947, p. 46.

² G. S p i n a. Teatrul rusesc.—«Opinia», 29 octombrie 1929, p. 1.

³ «Contemporanul» (Iasi), 1889.— Пьеса печаталась в трех номерах журнала: № 1 (январь — февраль), стр. 1—48; № 2 (июнь), стр. 97—120 и № 3 (июль — август), стр. 193—221. Этот перевод не учтен советскими исследователями. А. И. Ревякин датирует первый румынский перевод «Грозы» 1953 годом (А. Р е в я к и н. «Гроза» А. Н. Островского. Учпедгиз, 1955, стр. 235).

⁴ P. Constantinescu-Iași. Din relațiile româno-ruse de-a lungul veacurilor. Academia R.P.R., Studii și conferințe, 1957, p. 11.

⁵ «История Румынии (1848—1917)». М., «Наука», 1971, стр. 597—598.

⁶ Г. Самурян. Обзор важнейших сочинений по румынской истории и литературе.—«Славянское обозрение». СПб., 1894, стр. 496.

⁷ Это уже второй случай, когда пишущий об Островском опасался по цензурным соображениям называть свою фамилию. Начало XX века — время наступления румынской реакции на демократическую культуру. Пропаганда русской литературы в этих условиях была связана с большими трудностями. Известно, например, что Министерство просвещения уволило с работы директора Ясского театра Михаила Садовяну (впоследствии писатель—академик СРР) за то, что еще до 1905 г. на сцене этого театра ставились «На дне» Горького, пьесы Островского, Толстого.

⁸ Г. Самурян. Обзор важнейших сочинений по румынской истории и литературе, стр. 505.

⁹ C. Dobrogeanu-Gherea. Traducerile și limba literară. Greutățile traducerii. Ce trebuie să traducem. Studii critice, v. I. E.S.P.L.A. Buc., p. 334—338, 338—341, 341—345.

¹⁰ Там же, стр. 337.

¹¹ Там же, стр. 340.

¹² «Об издании произведений В. Г. Короленко в Румынии и Молдавии». — «Днестр» (Кишинев), 1958, № 7, стр. 157.

¹³ Ф. Энгельс. Как не следует переводить Маркса. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. 16, стр. 230.

¹⁴ Н. В. Гоголь. Письмо М. А. Максимовичу 20 апреля 1834 г. — Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1940, стр. 311.

¹⁵ A. Zăcordonet. A. Ostrovski. — «Iașul literar», 1956, № 9, p. 74—90.

¹⁶ «Scinteia», 12 aprilie 1953, p. 3.

¹⁷ Dicționar enciclopedic român, vol. III, ed. politică. Buc., 1965, p. 622.

¹⁸ Ion Marin Sadoveanu. A. Ostrovski. — «Veac nou», 8 iunie 1956, p. 2.

¹⁹ M. Bucur. A. Ostrovski. Teatru. — «Viața românească», 1950, № 6, p. 256.

²⁰ Fl. Caloianu. A. N. Ostrovski. — «Literatura clasică rusă. Indice bibliografice». Buc., 1956, p. 181.

²¹ Tamara Gane. Prefață la «Fata de zapadă» de A. N. Ostrovski. Buc., 1954, p. 5—6.

²² «România liberă», 12 aprilie 1953, p. 2.

²³ «Scinteia tineretului», 12 aprilie 1953, p. 2.

²⁴ «Tînărul leninist», 1956, № 5, p. 64.

²⁵ «Viața capitalei», 14 aprilie 1953, p. 2.

²⁶ «Veac nou», 8 iunie 1956, p. 2.

²⁷ «Scrișul bănețean», 1956, № 4, p. 93.

²⁸ «Scena și ecranul», 1956, № 3, p. 6.

²⁹ «Viața capitalei», 14 aprilie 1953, p. 2.

³⁰ C. Sîrbu. «Kozma Zaharici Minin, Suhoruk» de A. N. Ostrovski. — «România liberă», 20 octombrie 1956.

³¹ M. Gheorghia de. Voievodul. — «Steaua», 1958, № 8, p. 84—85.

³² Tamara Gane. Prefața la piesa «Fata de zăpadă» de A. N. Ostrovski. Buc., 1954, p. 9, 11.

³³ Petre Sturdza. Amintiri. 40 de ani de teatru. Buc., 1966, p. 151.

³⁴ Этот момент отмечен и в диссертации Иланы Берлоджи «Русская драматургия на румынской сцене» (М., 1964).

³⁵ P. Sturdza. Amintiri, p. 152.

³⁶ Aglae Pruteanu. Amintiri teatrale. Iași, p. 154—155. — Цит. по диссертации И. Берлоджи «Русская драматургия на румынской сцене», стр. 50—51.

³⁷ «Opinia», 3 martie 1898, p. 2.

³⁸ «Teatrul românesc în contemporaneitate. Studii critice». Buc., 1964, p. 246.

³⁹ Maria Filotti. Am ales teatrul. Buc., 1961, p. 309—310.

⁴⁰ Lucia Sturdza-Bulandra. Amintiri... Amintiri... Buc., 1956, p. 149.

⁴¹ Там же, стр. 141—142.

⁴² Emma Beniuc. A. N. Ostrovski. — «Viața românească», 1953, № 4, p. 291.

⁴³ M. Gheorghiu. Ostrovski și lumea negativă. — «Contemporanul», 10 octombrie 1958, p. 5.

⁴⁴ «Teatrul în România după 23 august 1944». Academia R.P.R. Buc., 1959, p. 262

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 Ганке¹. 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»².

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)»³. В письме 30 сентября 1852 г. Берг рассказывает: «Островский, составивший себе имя в нашей литературе первую свою комедией «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»⁴.

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 провинции⁵. 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...»⁶ Об этой же пьесе Берг пишет и в следующем письме, отмечая, что она занимает «первое место» среди новых, оригинальных вещей в репертуаре московской сцены⁷. 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. Васильева⁸.

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 журналах⁹.

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»¹⁰.

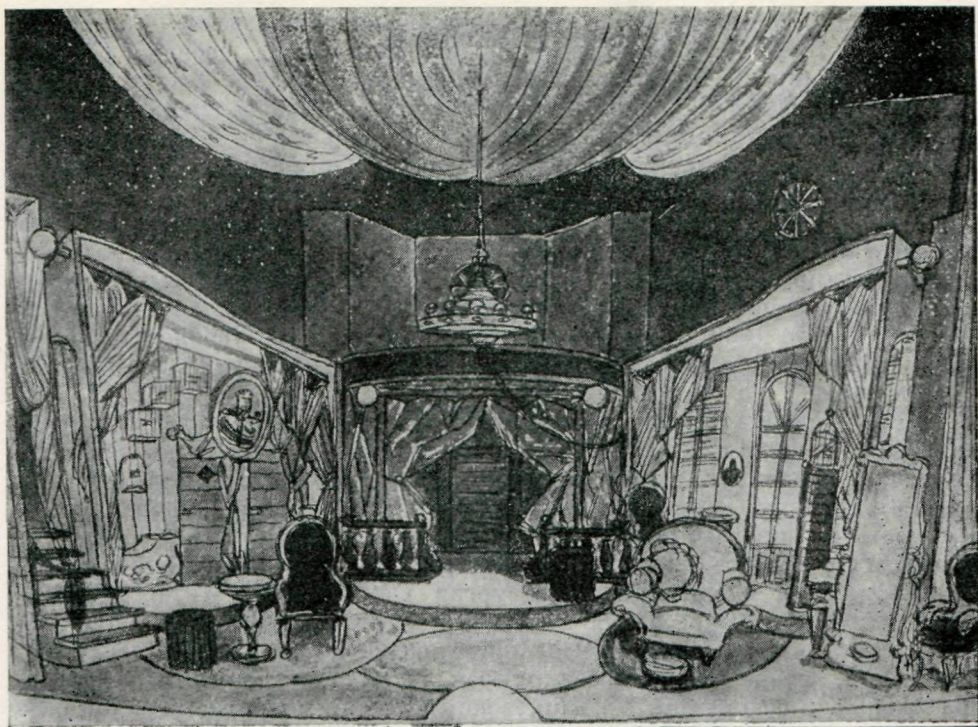
И только статьи Пыпина о русской литературе, помещенные тогда же в «Часописе», дали чехам более подробную информацию об Островском и критическую оценку его творчества¹¹.

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 искусству¹².

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»¹³. 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 Бидлас¹⁴, 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»¹⁵, 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»¹⁶). 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 хочешь»), 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»¹⁷.

Перу Вавры принадлежат и другие статьи и заметки об Островском, например статья в чешской энциклопедии¹⁸, многочисленные заметки об Островском в журнале «Кветы» за 1867—1869 годы, как отмечает К. И. Ровда¹⁹.

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 Островского²⁰ 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»²¹.

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...»²² Эта записка была вручена Палацкому в день приезда 18/30 апреля 1862 г., о чем свидетельствует отметка на записке, сделанная рукой Палацкого²³.

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)²⁴.

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 депутатов²⁵. 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 полугода-месячное путешествие в Петербург, Москву и Орловскую губернию и, вернувшись в Прагу, восторженно рассказывал «о виденном и слышанном в России»²⁶.

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. Плещеев²⁷.

Надо полагать, что в результате этой встречи круг чешских знакомств Островского расширился. В частности, сохранились сведения о встрече Островского с Ваврой²⁸, 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 статей²⁹. 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»³⁰.

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.»³¹ 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»³². 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 литературы³³, в том числе таких, как «Обломов» Гончарова (1861) и «Мертвые души» Гоголя (1864). К. И. Ровда, слившийся 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»³⁴.

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»³⁵.

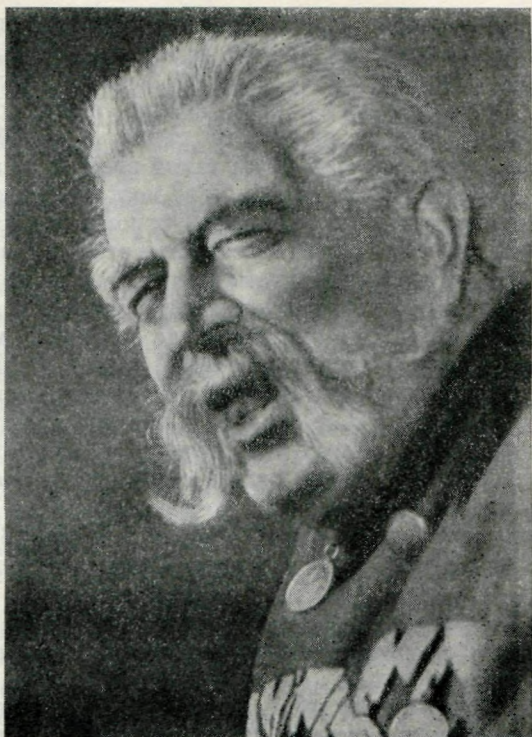
Не удивительно поэтому, что спектакль потерпел полный провал и больше не давался на чешской сцене. Неруда винил в этом низкий уровень исполнения. Актеры, писал он, «не знали, как вдохнуть жизнь там, где она намечена лишь словами; они не поняли характеров, не знали даже, как примерно одеваться, хотя кое-где 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»³⁶. 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 слова³⁷.

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»³⁸.

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. II³⁹) 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 чтоб). 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 всего сословия; 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.)⁴⁰.

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 (Вышневецкий), 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.⁴¹). 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.)⁴².

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 отрадным. 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, Сухово-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 Сухово-

Кобылина и Островского. Это не удивительно: Неруда придавал огромное значение роли театра в национальной культуре. Многолетний театральный рецензент газеты «Народни листы», деятельный участник комитета по созданию Национального театра, Неруда много сделал для выработки программы этого театра, его реалистического репертуара, даже для становления актерской реалистической школы. Драматургия Островского, к которой он постоянно возвращается, представляется ему ценнейшим воплощением 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 главное свойство его творчества: «Островский — писатель, смело вторгающийся в жизнь и обнаруживающий в ней оригинальные типажи»⁴³. Это качество чрезвычайно важно для Неруды, много сил отдавшего борьбе за реалистический чешский театр. Уже в этой рецензии Неруда поднимает тот вопрос, 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 писателей 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 представлений о «здоровом начале», которое было свойственно славянофилам, увидевшим, как известно, в пьесе «Бедность — не порок», и прежде всего в образе Любима Торцова, воплощение своих идеалов. В то же время Неруда 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»⁴⁴. Неруда также отмечает драматургическую неубедительность всеобщего примирения.

По мнению Неруды, постановка и актерское исполнение оказались на довольно низком уровне из-за незнания театральным коллективом русского 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 особенности 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.⁴⁵ 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 знакомить и с другими образцами его творчества. Конечно, такое утверждение продиктовано тем огромным значением, которое Неруда придавал славянской, 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, самодуrow, 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»⁴⁶ Неруда находит разящие слова, чтобы передать то впечатление от «темного царства», которое оставляет драма. Не раз отмечалось, что Неруда приближается к добролюбовской 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, социально весомая 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.⁴⁷ Он сравнивает впечатление от постановок Островского с впечатлениями человека, попавшего прямо из пропитанного духами салона, где все присутствующие повторяют истрепанные остроты, 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 требуется 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»⁴⁸.

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 мастера 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 письмом⁴⁹. 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»⁵⁰. 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»⁵¹.

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 вообще⁵². Шуберт, не получив ответа, вновь написал Островскому 3 марта 1884 г., повторяя свою просьбу⁵³. 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»⁵⁴. 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 Александрийского 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»⁵⁵. Вскоре пьеса была переведена на чешский язык Павлом Дурдиком (сокращенный перевод вышел в Праге в 1886 г. в серии «Ochoťnické divadlo») и поставлена Йозефом Шмагой на сцене пражского Национального театра (премьера 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 листы» (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»⁵⁶. 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. Шимакеа, «слишком элегантного, слишком изящного, слишком благополучного и слишком похожего на приличного и в меру романтического героя с безупречным костюмом и с подобающим налетом меланхолии»⁵⁷. 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»⁵⁸.

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 драматургии⁵⁹. 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 пьесы⁶⁰.

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»⁶¹. 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»⁶².

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 Врхлицкий⁶³, 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»⁶⁴. 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, «подрубают тот сук, на котором должна покоиться реалистическая драма»⁶⁵.

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 стихи, 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»⁶⁶.

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»⁶⁷. 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 перевода⁶⁸. 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»⁶⁹.

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 искусства⁶⁹. Дурдик считает, что драмы, написанные Островским между 1850 и 1860 годами, заложили основу самобытной русской комедии, отличительной чертой которой является исклѹчительная 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»⁷⁰. 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 переуточенности 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»⁷¹.

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»⁷². 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»⁷³. 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»⁷⁴.

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»⁷⁵.

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»⁷⁶.

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 грязь и кровавыми происшествиями, 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»⁷⁷. 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»⁷⁸. 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»⁷⁹.

* * *

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, братья Мрштík). 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»⁸⁰.

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»⁸¹.

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, рецензенты⁸² 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 Квapiла). Но на этот раз настроение критики, выступившей с оценкой спектакля, не благоприятствовало правильному его пониманию. Рецензент газеты «Народни листы»⁸³ 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 щемящей 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 обделывают 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 безотрадно 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.

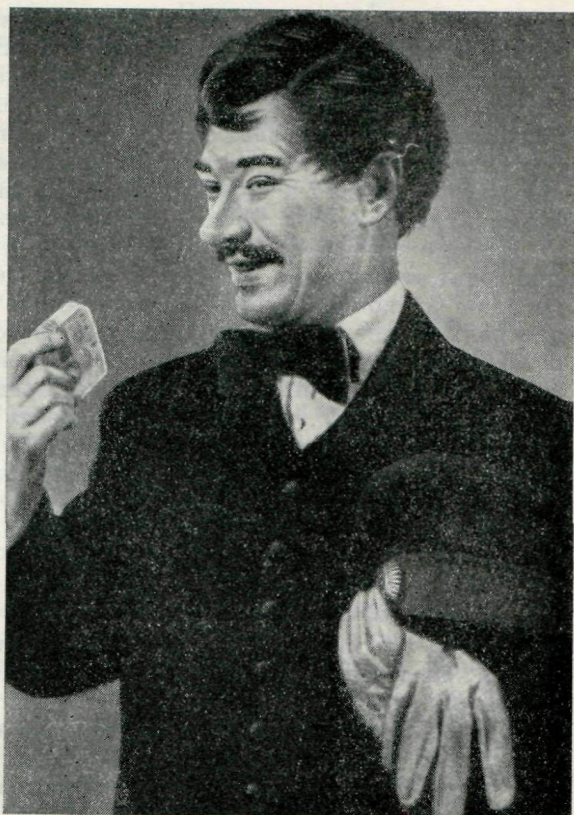
Не нашла понимания «Бесприданница» и в оценке известного чешского писателя и историка литературы Отокара Фишера⁸⁴. Увлекавшийся в ту пору Ницше и близкий к исканиям так называемой «чешской модерны», Фишер был явно чужд эстетике реализма, с такой силой выраженной в творчестве Островского: «Ни эта пьеса, 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 беспроектная 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»⁸⁵.

* * *

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 Губнеровой. 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»⁸⁶.

Обстоятельный анализ «Грозы» как драматургического произведения мы найдем в статье известного чешского театрального критика И. Водака, посвященной этой же постановке в Национальном театре⁸⁷. 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»⁸⁸. 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»⁸⁹.

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, таящихся 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»⁹⁰. Критик полагает, что драма Островского разыгрывается 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»⁹¹. 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 трупa <...> должен испытывать не только растроганность, но и глубокое убеждение, что необходимо заботиться о громоотводах и башенных часах, показывающих, что времена уже изменились»⁹². 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»⁹³.

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 выразительностью⁹⁴.

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»⁹⁵.

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 Елинек⁹⁶.— 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»⁹⁷. 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 смотрят 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 Майерова⁹⁸. 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 оживает 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 ансамбля⁹⁹.

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»¹⁰⁰.

«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»¹⁰¹.

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!»¹⁰² 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»¹⁰³.

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»¹⁰⁴.

* * *

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 спенических 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 послужило великую службу развитию нашего театрального искусства»¹⁰⁵.

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»¹⁰⁶, — 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 сцене¹⁰⁷. 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»¹⁰⁸. 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 купчихи-самодурки несколько стиралась. Недооценено было и значение образа Кулигина, который предстал в виде традиционного режонера.

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»¹⁰⁹.

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»¹¹⁰. 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 сознания, 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 свободолобие, 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 удалось 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 революционера-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 лучом света 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»¹¹¹. 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, тенденции 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 глубокою связь этого типа со всей структурой буржуазного общества»¹¹².

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 театре¹¹³: «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»¹¹⁴. 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»¹¹⁵.

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-ся 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»¹¹⁶. 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 Островского¹¹⁷. 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»¹¹⁸. Основу драматического конфликта в пьесе Островского, поставленной в Реалистическом театре, критика видит, с одной стороны, в сатирическом разоблачении ханжеского симбиоза Гурмыжской и Восьмибратова, 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 Счастливцева и Несчастливцева. Критики говорят о бескомпромиссной, резкой границе, разделяющей персонажи: «В спектакле подчеркивается непримиримость конфликта между Гурмыжской и Несчастливцевым, невозможность компромисса между Аксюшей и Гурмыжской, которую уже нельзя переделать»¹¹⁹.

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 Счастливец в этом спектакле в исполнении Б. Прокоса. 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 Восмибратава 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 удаchi (например, игра заслуженной артистки Ярмилы Урбанковой в роли Мурзавецкой), в спектакле, — отмечала пресса ¹²⁰, — 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 Неедлы 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 правов исчезнувшей навсегда старой России, показывающей, каково-то было жить в старые времена, но мысль, способная взволновать нашего современника, тут отсутствует»¹²¹.

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»¹²² 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. Ралец 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. Ралец гротескно подчеркивает способность Глумова приспосабливаться 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 — Ралец, нарочито растрепав прическу, на всех парах пускается в либеральное красноречие. 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 вызывает 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, отражающая 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»¹²³. Эти слова режиссера объясняют, что привлекало его, да и не только его одного, в художественном наследии Мейерхольда.

Рецензент замечает по этому поводу¹²⁴: 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 Счастливецца и Несчастливецца во втором явлении второго акта превращена в пролог к пьесе. После слов Несчастливецца 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. Гынтт 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 актерской 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»¹²⁵.

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»¹²⁶. Автор статьи Карел Мартинек 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 Мартинек высказывает уверенность, что эти качества позволяют пьесам Островского играть значительную роль и в современном репертуаре чехословацкого театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

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

² Там же, стр. 1070.

³ Там же, стр. 55.

⁴ Там же, стр. 63.

⁵ Там же, стр. 64.

⁶ Там же, стр. 66.

⁷ Там же, стр. 71.

⁸ Там же, стр. 73—74.

⁹ «Časopis českého musea» (Praha), 1852, str. 174—176 (письма Берга 30 сентября и 20 октября 1852 г.); «Lumír» (Praha), 1853, str. 377—379 (письмо Берга 18 марта 1853 г.).

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

¹¹ «Časopis českého musea», 1859, str. 125—126.

¹² Эмануэл Ваара (1839—1891) в 1862—1865 гг. сотрудничал в газ. «Hlas», 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.

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

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

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

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

¹⁷ «Čeští radikální demokraté o literatuře», str. 213.

¹⁸ «Slovník Naučelý». Praha, 1865, díl 5, str. 1161.

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

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

- ²¹ Rukopis Kralodvorský i jiné vybornějšíe narodnie spěvopravné básně. Slovně i verně v povodniem starém jazyku. Vyd. 10-e. V. Hany. Praha, 1851.
- ²² Цит. по кн.: В. А. Ф р а и ц е в. М. П. Погодин и Фр. Палацкий. Прага Чешская, 1928, стр. 3.
- ²³ Там же.
- ²⁴ 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.
- ²⁵ См. «Историю Чехословакии», т. II. М., 1959, стр. 66—67.
- ²⁶ «Московские ведомости», 1864, 15 декабря.
- ²⁷ П. А. Р о с с и е в. Артистический кружок в Москве (1865—1883).—«Исторический вестник», 1912, № 5, стр. 482—498.
- ²⁸ Сообщено К. И. Ровдой.
- ²⁹ «Květy» (Praha), 1868, str. 50.
- ³⁰ 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. Sehnal v Jičíně.
- ³¹ Цит. по кн.: Jan Neruda. O umění. Praha, 1950, str. 324.
- ³² Ljubov C i m l e r o v á - K l o s o v á. Ruské realistické drama a české divadlo XIX století. Praha, 1953, str. 20—21.
- ³³ «Замок Венден» Бестужева-Марлинского, отрывки из «Губернских очерков» Салтыкова-Щедрина, «Выстрел» Пушкина, «Хаджи-Абрек» и «Маскарад» Лермонтова, «Автоп Горемыка» Григоровича, «Красильниковы» Мельникова-Печерского, «Севастополь в декабре» Л. Толстого, «Фауст» и «О соловьях» Тургенева, «Петербургские трущобы» Крестовского и др.
- ³⁴ К. И. Р о в д а. Русско-чешские литературные связи. 50—60-е годы XIX века. Докторская дисс. Л., 1971, стр. 591.
- ³⁵ L. C i m l e r o v á - K l o s o v á, str. 21.
- ³⁶ «Národní noviny» (Praha), 1867, 29 června. Перепеч.: Jan Neruda. České divadlo. III. Praha, 1954, str. 234.
- ³⁷ L. C i m l e r o v á - K l o s o v á, str. 22.
- ³⁸ Jan Neruda. České divadlo. III, str. 234.
- ³⁹ См. прим. 30.
- ⁴⁰ Цит. по указ. кн.: L. C i m l e r o v á - K l o s o v á, str. 24.
- ⁴¹ Там же, стр. 25.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Jan Neruda. České divadlo. III, str. 233—234.
- ⁴⁴ Н. Г. Ч е р н ы ш е в с к и й. Полн. собр. соч., т. II. М., 1949, стр. 240.
- ⁴⁵ Jan Neruda. České divadlo. IV. Praha, 1958, str. 52—55.
- ⁴⁶ Там же, V, 1967, стр. 125—128.
- ⁴⁷ Там же, стр. 379—381.
- ⁴⁸ Там же, стр. 379.
- ⁴⁹ 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.
- ⁵⁰ L. C i m l e r o v á - K l o s o v á, str. 49.
- ⁵¹ «Неизданные письма», стр. 7—9.
- ⁵² L. C i m l e r o v á - K l o s o v á, str. 49.
- ⁵³ ГЦТМ, шифр: 2569.
- ⁵⁴ «Divadelní listy» (Praha), 1880, č. 26.— Цит. по статье: Ljubov K l o s o v á. J. V. Frič a české divadlo.—«Divadlo» (Praha), 1954, č. 9, str. 855.
- ⁵⁵ «Slovanský Sborník» (Praha), 1884, č. 4, str. 223—225.
- ⁵⁶ Цит. по указ. кн.: L. C i m l e r o v á - K l o s o v á, str. 53.
- ⁵⁷ Там же, стр. 54.
- ⁵⁸ Там же.
- ⁵⁹ «Slovanský Sborník», 1885, č. 12, str. 655—656.
- ⁶⁰ «Osvěta» (Praha), 1885, č. 12, str. 1103—1104.
- ⁶¹ Цит. по указ. кн.: L. C i m l e r o v á - K l o s o v á, str. 73.
- ⁶² «Osvěta», 1887, č. 4, str. 358.
- ⁶³ Цит. по кн.: Ludvik P a l e n í č e k. Jaroslav Vrchlický divadelním kritikem. Praha, 1949, str. 96.
- ⁶⁴ Цит. по указ. кн.: L. C i m l e r o v á - K l o s o v á, str. 74.
- ⁶⁵ «Osvěta», 1888, č. 12, str. 1140.
- ⁶⁶ «Čas» (Praha), 1888, č. 13, 20 června, str. 206.
- ⁶⁷ «Vlast» (Praha), 1888, č. 10, červenec, str. 734.
- ⁶⁸ «Čas», 1888, č. 2, 5 ledna, str. 28.
- ⁶⁹ «Dějiny české literatury», sv. III. Praha, 1961, str. 471.
- ⁷⁰ «Květy», 1889, str. 324.
- ⁷¹ Там же, стр. 325—326.
- ⁷² Там же.
- ⁷³ 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 dramatu. 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, s. 130, 4 června, str. 4.
¹⁰² Статья «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его».— А. В. Пл у-
на 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.

ОСТРОВСКИЙ В ЮГОСЛАВИИ

Сообщение Г. А. Покровской

Пьесы Островского стали переводиться и ставиться в Югославии еще при жизни великого русского драматурга. Кроме того, как во всех остальных славянских странах, югославские зрители имели возможность познакомиться с исполнением пьес Островского на русском языке.

Первым переводчиком пьес Островского на сербскохорватский язык был крупный сербский писатель Милован Глишич, а первым театром, осуществившим постановку пьес Островского, был старейший сербский театр — Белградский Национальный (Народный) театр. В 1881 году Белградский Национальный театр поставил пьесу Островского «Гроза», переведенную Милованом Глишичем под названием «Злая свекровь». В том же году театр осуществил постановку «Доходного места» (спектакль назывался «Писарско место»). В 1882 г. в Национальном театре состоялась премьера комедии «На всякого мудреца довольно простоты», также в переводе Милована Глишича.

В течение десяти лет новых постановок не было. Только через шесть лет после смерти Островского, в 1892 г., Национальный театр поставил пьесу «Шутники».

Белградский Национальный театр собирал и долгие годы хранил в архиве интересные материалы об этих первых постановках пьес Островского на своей сцене. Но во время войны и фашистской оккупации архив театра сгорел, и многое из того, что относилось к этим спектаклям, оказалось невозможным восстановить. И все же к 125-летию со дня рождения Островского в 1948 году Национальный театр собрал материал о первых постановках Островского. Директор театра Милан Джокович сообщил: «Особое значение имела постановка «Грозы». Пьеса призывала передовых людей сопротивляться власти тьмы и произвола, она возбуждала у зрителей ненависть к королевско-феодальному правительству, безжалостно угнетавшему народ. Она призывала к борьбе за человеческие права и свободу»¹.

В 1897 г. «Гроза» была поставлена в Загребе, но успеха не имела. По этому поводу «Театрал» сообщал: «На днях в столице Хорватии Загребе «Гроза» представлена была в первый раз в переводе на сербскохорватский язык под названием «Бура». К сожалению, эта лучшая пьеса первого нашего драматурга оказалась непонятною для славян, и она не имела положительно никакого успеха»².

В 1911 г. состоялось возобновление «Грозы» в новой постановке бывшего артиста Московского Художественного театра Андреева. «Русское слово» от 2 декабря 1911 г. сообщало: «Нам пишут из Белграда, что там в Национальном театре в первый раз поставлена в переводе на сербский язык «Гроза» А. Н. Островского. Постановкой пьесы руководил бывший артист Художественного театра г. Андреев, приглашенный в режиссеры королевского Национального театра.

Как пьеса, так и дебют г. Андреева-режиссера имели успех. Характерно, что сделанное нововведение г. Андреева, чтобы артисты при



НЕГИНА — М. СТУПИЦА
 («ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ»)

Народный театр, Белград,
 1953—1954 гг.

Фотография

Центральный театральный музей,
 Москва

НЕГИНА — М. СТУПИЦА,
 НАРОКОВ — Д. ДУБАШИЧ,
 ГРОМИЛОВ — М. ШИВАНОВИЧ
 («ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ»)

Народный театр, Белград,
 1953—1954 гг.

Фотография

Центральный театральный музей,
 Москва





СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ЛЕС»

Народный театр, Белград, 1958 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

игре могли обращаться спиной к публике, явилось там диковинкой и отмечено критикой, как нечто совершенно новое. Появление учеников Художественного театра среди славян приветствуется всеми любителями русского сценического искусства»³.

В 1912 г. «Гроза» под названием «Бура» шла в Белграде⁴.

В 1920—1921 гг. белградцы и загребчане имели возможность увидеть спектакль Московского Художественного театра «На всякого мудреца довольно простоты», показанный в Белграде и в Загребе группой В. И. Качалова. По поводу гастролей этой группы югославский поэт и критик Милан Дединац писал: «На другой день раскрылся перед нами мир Островского, жестокий, живописный, пестрый, уродливый до карикатурности: мир выживших из ума генералов, мнимых пророчиц, забитых богомолков, продувных приказчиков»⁵. «Игра Крижановской напоминает нежный полевой цветок», — писал Глигорич.

В 1939 г. была поставлена заново «Женитьба Бальзаминова» под названием «За чем пойдешь, то и найдешь». В 1940 г. в Национальном театре состоялись две премьеры: «Лес» и «Бесприданница», которые были включены снова в репертуар 1946—1947 гг.⁶

Пьесы Островского сохранили популярность в новой, демократической Югославии. Они прочно вошли в репертуар как столичных, так и провинциальных театров. На сцене Белградского драматического театра исключительным вниманием пользуется спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», поставленный Ю. Ракитиным и М. Милошевичем. Не менее любимы «Бесприданница», «Бедность не порок», «Гроза», «Без вины виноватые», «Доходное место» и др. В Загребе большую популярность приобрел «Лес» в постановке Тито Строцци⁷. 11 апреля 1946 г.



БРОНИСЛАВ ЗЕРИНИЧ В РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА, МИША АЛЕКСИЧ В РОЛИ СЧАСТЛИВЦЕВА («ЛЕС»)

Народный театр, Белград, 1972 г.

Фотография

Центральный театральный музей, г. Москва

Национальный театр возобновил комедию «На всякого мудреца довольно простоты» в переводе Кирилла Тарановского⁸. В том же 1946 г. был издан сборник избранных драм и комедий Островского. В него вошли «Бедность не порок», «Гроза», «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес» и «Бесприданница». Перевел пьесы Кирил Тарановский. Предисловие — «Жизненный и творческий путь А. Н. Островского» написано А. А. Зерчаниновым⁹. В 1947 г. Хуго Клайн, первым из югославских режиссеров обратившийся в своей практике к системе Станиславского, поставил в Национальном театре пьесу «Лес». Подробную рецензию на эту постановку написал Милан Дединац¹⁰. В рецензии имеется следующее весьма существенное примечание: «Целый ряд пьес А. Н. Островского прошел на



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»

Народный театр, Белград, 1972 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

белградской сцене от открытия здания театра на площади Республики, в октябре 1869 г., до настоящего времени. 1881 г. — «Злая свекровь» («Гроза»), возобновлена в 1911 году в постановке русского режиссера Андреева; 1882 г. — «На всякого мудреца довольно простоты», 1921 г. — гастроли Московского Художественного театра, возобновлено в 1946 г.; 1892 — «Шутники», 1926 г. — «Женитьба Бальзаминова», 1936 г. — «Таланты и поклонники» (гастроли Крижановской), 1939 г. — «За чем пойдешь, то и найдешь», 1940 г. — «Бесприданница» и «Лес», возобновлен в 1947 г. Разве уже одно это перечисление не говорит о прекрасных традициях белградской сцены в постановках пьес Островского?»¹¹. В репертуар Македонского народного театра в Скопье на сезон 1946/47 г. были включены комедии Островского «Волки и овцы» и «На всякого мудреца довольно простоты»¹².

В марте 1948 г. Постановлением Комитета по делам культуры и искусства при Совете Министров СССР первыми премиями были награждены режиссер Люблянского театра Боян Ступица за постановку спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» и артист театра Стане Север за исполнение роли Крутицкого в этом спектакле. Первой премии был удостоен и режиссер Народного театра в Скопье Д. Кностаров за постановку «Доходного места».

В 1949 г. Белградский драматический театр (ныне Современный) поставил «Доходное место», а Югославский драматический театр — «Таланты и поклонники». В 1959 г. в Малой югославской энциклопедии сооб-

щалось: «Островский Александр Николаевич (1823—1886) — величайший русский драматург, реалист, создатель русского национального театра; его произведения показывают тяжелую и мрачную жизнь России того времени, разорение дворян и социальную несправедливость. Основные произведения: «Банкрот», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Гроза», «Бесприданница», «Без вины виноватые», «Таланты и поклонники», «Волки и овцы», сказка «Снегурочка». Многие переведены у нас»¹³. В 1964 г. Боян Ступица поставил «Таланты и поклонники», а советский режиссер И. С. Анисимова-Вульф — «Без вины виноватые»¹⁴. В 1968 г. Македонский народный театр в Скопье открыл свой театральный сезон пьесой Островского «Без вины виноватые»¹⁵. В 1969 г. второе издание Малой энциклопедии отмечало: «Островский Александр Николаевич (1823—1886) — драматург, реалист; написал около 50 драматических произведений, которые создали основу русского классического репертуара и показали тяжелую жизнь России той эпохи <...> <Островский> обличал пороки своего времени и на этом строил комические ситуации. В непосредственном контакте с актерами — исполнителями ролей оказал огромное влияние на создание величайших традиций русского сценического искусства. Главные произведения: «Гроза», «Доходное место», «Бесприданница», «Лес», «Свои люди — сочтемся!», «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые»»¹⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Милан Д е д и н а ц. Позоришне хронике. Београд, 1950, стр. 147. Там же сообщается, что в 1923 г. в Белграде прошла премьера «Без вины виноватые» (стр. 323), в 1924 г. — впервые поставлен «Лес» (стр. 188). В 1926 г. в Национальном театре состоялась премьера «Женитьба Бальзамина» (см. «Позоришни годишњак». Београд, 1926, стр. 3).

В 1936 г. Национальный театр в Белграде поставил «Таланты и поклонники». Роль Негиной исполняла артистка Московского Художественного театра Крижановская. Ее игре посвятил восторженную рецензию крупный югославский критик Велибор Глигорич (В. Г л и г о р и ч. Позоришне критике. Београд, 1946, стр. 227—229).

² «Театрал», 1897, № 138, стр. 50.

³ «Русское слово», 1911, № 272, 11 декабря, стр. 6.

⁴ «Позоришни годишњак», 1911—1912.

⁵ ЦГАЛИ, архив ВТО, ф. 970, оп. 12, ед. хр. 28, стр. 17—18.

⁶ Там же, оп. 9, ед. хр. 194, стр. 61.

⁷ Там же, оп. 12, ед. хр. 28, стр. 17.

⁸ Там же, оп. 9, ед. хр. 194, стр. 60.

⁹ А. Н. О с т р о в с к и. Избране комедије и драме. Београд, 1946.

¹⁰ Милан Д е д и н а ц. Позоришне хронике. Београд, 1950.

¹¹ Там же, стр. 99.

¹² ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 12, ед. хр. 28, стр. 17.

¹³ Малая энциклопедия. Београд, 1959, изд. «Просвета», стр. 226.

¹⁴ Материалы Театрального музея в Белграде.

¹⁵ «Советская культура», 1968, 24 октября.

¹⁶ Малая энциклопедия. Београд, 1969, изд. «Просвета», стр. 237.

ОСТРОВСКИЙ НА ВОСТОКЕ

Обзор Л. Р. Левиной

Островский на Востоке — тема огромная и имеющая большое принципиальное значение. До настоящего времени она почти не была разработана в научной литературе. Это небольшое сообщение является лишь первой попыткой систематизировать материал по данному вопросу. Нами учтены все статьи и заметки, появившиеся в советской печати, просмотрены каталоги, картотеки и справочные материалы, имеющиеся в советских библиотеках (Библиотека иностранной литературы, Библиотека им. Ленина, библиотека Института мировой литературы, Гос. центральная театральная библиотека, Библиотека ВТО, Библиотека института востоковедения, Библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и частично — Пушкинского Дома). Очевидно, приведенный перечень переводов и постановок пьес Островского в странах Востока не совсем полный. Однако даже этот обзор позволяет представить, какую неожиданно широкую читательскую и зрительскую аудиторию получил русский драматург на Востоке.

Произведения Островского становятся известными в странах зарубежного Востока только после Великой Октябрьской социалистической революции. Деятели литературы и искусства разных стран отмечали, что именно Великая Октябрьская революция побудила их обратиться к русской классической литературе. В ней они искали объяснение того, что произошло в России, находили мысли, чувства и настроения, созвучные их собственной борьбе за национальную независимость и демократические преобразования. География переводов и постановок Островского очень широка. Островский, такой национально-своеобразный и связанный с проблемами русской жизни драматург, известен в Китае, Корее, Вьетнаме, Монголии, Японии, Турции, Индии, Ливане. В одних странах это и большое число переводов и много постановок его пьес, в других — лишь первые попытки подойти к творчеству драматурга.

Но дело не в количестве. Народы этих стран находят в произведениях Островского созвучные и близкие себе идеи. Не случайно, в Иране, Китае, Монголии наиболее популярной пьесой Островского стала «Гроза». Повышенный интерес к ней совпадает с периодом широкого демократического движения за эмансипацию женщины.

Островский в Китае. Из всех стран Востока именно в Китае драматургия Островского получила самое большое распространение¹.

Начало XX в. — время бурного распространения в Китае русской классической литературы. Раньше всех пришли сюда басни Крылова, затем произведения Л. Толстого, Пушкина, Горького, Чехова, Гоголя, Островского.

Первый перевод пьесы Островского появился в 1921 г. Это был перевод драмы «Гроза», сделанный с языка оригинала исследователем и переводчиком русской литературы Гэн Цзи-чжи. Пьеса вошла тогда же в «Сбор-

ник русских драматических пьес», изданный в Шанхае в 1922 г. издательством «Гунсюэшэ».

В 1922 г. вышли в свет «Грех да беда на кого не живет» (перевод Хэ И-цзя) и «Бедность не порок» (перевод Чжэн Чжэнь-до). Эти два перевода были сделаны с английского языка, и пьесы вышли в серии «Русская литература». В предисловии к пьесе «Бедность не порок» переводчик писал, что в истории русского театра нет ни одного человека, которого можно было бы поставить рядом с Островским, с ним можно сравнить только англичанина Шекспира.

«Грех да беда на кого не живет» была напечатана в переводе Чжао Цзин-шэня в 1923 г. в специальном выпуске журнала «Чао-ся» («Утренняя заря», № 6), посвященном 100-летию со дня рождения Островского. В 1931 г. был переиздан первый перевод пьесы. В 1940 г. вышла пьеса «Бешенные деньги» (перевод Хоу Фэна), в 1946 и в 1949 гг. была издана драма «Бесприданница» (переводы Бай Ханя и Лян Сяня). Оба перевода были сделаны с русского языка.

В 1949 г. — «На всякого мудреца довольно простоты» (перевод Линь Лина), в 1953 г. — «Доходное место» (перевод Чжун Цзюэ), в 1954 г. — «Поздняя любовь» и «Последняя жертва» (перевод Бай Линя), «Светит да не греет» (перевод Чжоу Туна и Цэн Сянь-цзю), в 1956 г. — «Бедность не порок» (перевод Фан Сяня), «Бешенные деньги» (перевод Гу Юн-чжуна), в 1957 г. — «Без вины виноватые» (перевод Цю Цзин-шэня) и «Свои люди — сочтемся!» (перевод Фан Сяня), в 1958 г. — «Воспитанница» (перевод Фан Сяня) и «Волки и овцы» (перевод Ян Юна), в 1959 г. — «Бешенные деньги». И это, очевидно, еще не полный перечень переводов.

В 1956 г. газета «Дружба» (Пекин) писала, что за последние годы издательство иностранной литературы КНР выпустило в свет 40 000 экземпляров пьес Островского².

Китайские зрители познакомились впервые с произведениями писателя в 1936 г. В Шанхайском театре режиссером Чэнь Нин-цю была осуществлена постановка пьесы «Бедность не порок» в переводе профессора Чжэн Чжэнь-до. Значительным событием театральной жизни Китая стала постановка «Грозы» в начале 1937 г. силами коллектива Шанхайского общества артистов-любителей. (Во всех многочисленных постановках драма «Гроза» неизменно исполнялась в русских костюмах.) «Несмотря на то, что на сцене одна за другой появлялись картины старой русской жизни, основная антифеодальная тема «Грозы» имела для китайского зрителя реальное воспитательное значение <...> Яркий образ Катерины, борющейся с окружающими ее силами зла, естественно порождает в сердцах людей сочувствие к угнетенным и ненависть к угнетателям»³.

За 10 лет, с 1937 по 1947 г., «Гроза» ставилась также драматической труппой «Синяя птица», труппой «Новый Китай», Обществом актеров Чэнду, Обществом актеров Чунцина, Передвижной образцовой драматической труппой, Государственным драматическим училищем, 2-й, 12-й и 14-й драмтруппами. Спектакли шли в Шанхае, Пекине, Нанкине, Чэнду, Чунцине, Чанша, Гуйлине, Куньмине, Бэйпине, Ханькоу и других городах Китая.

С 1937 по 1948 г. пьесу посмотрело более ста тысяч человек, в течение этих десяти лет драма ставилась 17 раз.

Интересно, что зимой 1938 г. в Шанхае, оккупированном японскими войсками, китайские актеры, объединившиеся в труппу «Синяя птица», играли «Грозу» в театре «Синь гуан да»⁴.

Известная нам последняя постановка «Грозы» была осуществлена летом 1959 г. Пекинским экспериментальным театром⁵. Постановщик спектакля Сунь Вэй-ши — выпускница Московского государственного института театрального искусства. Роли исполняли: Яо Сян-ли (другая ис-

полнительница роли — Чжэн Чжэнь-яо) — Катерина, Ма Хуэй-тянь — Борис, Ши Юй — Тихон, Лань Ин — Кабаниха.

В Китае делалось много адаптаций пьес Островского. Надо отметить, что при адаптации в одних случаях происходила коренная переделка основного замысла драматурга, как это было с пьесой «Грех да беда на кого не живет», в других случаях это было простое изменение места действия (перенесение его в Китай), имен действующих лиц («Без вины виноватые», «Бесприданница»).

Пьеса «Грех да беда на кого не живет», например, в переводе никогда не ставилась (хотя, как мы сказали, переводы ее на китайский делались). В 1937 г. Цянь Ин и Чжан Гэн переработали пьесу, и она вышла под заглавием «Любовь и ненависть». Постановку этой переработки осуществила шанхайская труппа «Муравей». Спектакль был поставлен в июле 1937 г. и сыгран всего два раза. Сохранив количество действующих лиц, авторы полностью изменили содержание пьесы (из 4-актной она превратилась в 3-актную). Вместо молодого помещика Бабаева в китайский вариант пьесы введен молодой офицер Бай И-фу. Он уходит на фронт (условия японской оккупации лишали авторов переработки возможности сказать, что он идет сражаться против японского нашествия). Тан Лу-ин (вместо Татьяны у Островского) не просто не любит своего мужа, мелкого лавочника Ло Бао-шэна (вместо лавочника Краснова) за грубость, но еще и потому, что он предатель, торгующий из-под полы японскими товарами. Она хочет уйти от мужа и вместе с Бай И-фу включиться в борьбу. Как видим, пьеса была приспособлена к условиям войны, начавшейся против вторжения в Китай японских агрессоров.

Пьеса «Бесприданница» ставилась в Китае только в переработке. В 1947 г. драматург Чэнь Бай-чэнь переработал пьесу и издал ее под названием «Любовь на отвесной скале», на сцене же она шла под названием «Делец». Поставил спектакль видный китайский драматург и режиссер Хун Шэнь с труппой «Новый Китай». С 20 августа по 21 сентября 1947 г. в шанхайском театре «Хайгуан цзюйюань» было дано 43 представления, на которых побывало 14 тысяч зрителей⁶.

Содержание пьесы «Любовь на отвесной скале» («Делец») следующее. Летом 1945 г. Чунцин задыхается в волнах палящего зноя, накатывающихся на город. Южный берег Янцзы благодаря близости гор и реки считается сравнительно прохладным местом. Некоторые торговые воротилы живут за рекой, в виллах. Управляющий импортно-экспортной торговой фирмой «Чанчэн гунсы» («Великая стена») Юй Ю-нань по рекомендации своих приятелей Ван Ци и Ху Цзы-юня тоже отправился присмотреть себе дом на южном берегу. Он решает купить виллу только потому, что обнаруживает, что поблизости живет молоденькая студентка Фань Янь. Воспользовавшись случаем, Юй Ю-нань начинает оказывать знаки внимания наивной девушке; ее расположения пытается добиться и мелкий чиновник Сунь Кэ-оу. Юй Ю-нань добивается доброго отношения девушки, а затем завоевывает и ее пылкую любовь.

Вскоре поступают сообщения о капитуляции Японии, цены на товары стремительно падают. Чтобы спасти свою фирму от убытков, Юй решает немедленно переправиться через реку в Чунцин и самолетом вылететь в Шанхай. Он бросает Фань Янь и отправляется туда, чтобы нажиться на победе.

Юй не подает о себе никаких вестей. В течение года Сунь Кэ-оу настойчиво добивается руки Фань Янь. Стараясь забыть свои прошлые страдания, Фань Янь просит, чтобы Кэ-оу немедленно увез ее из Чунцина в город Лэшань. Сунь настаивает на том, чтобы провести помолвку в Чунцине. Они объявляют, что помолвка назначена на следующий день. В этот момент из Шанхая возвращается Юй Ю-нань.

Любовь Фань Янь к нему вспыхивает с новой силой. Они тайком отправляются в Чунцин и всю ночь предаются бурному веселью. Но на следующее утро Юй снова исчезает и теперь уже покидает Фань Янь навсегда.

Кэ-оу страшно разгневан, он ненавидит Юя и готов на все. Угрызения совести мучают Фань Янь, она кончает с собой...

Помимо того, что действие переработанной пьесы перенесено с берегов Волги на берега Янцы (где тоже есть отвесная скала), действие развертывается летом 1945 г., накануне разгрома Японии во второй мировой войне. Главный герой Юй оставляет бесприданницу и, пробыв в Шанхае около года, делает блестящую партию. Он не только выбирает невесту с большим приданым, но к тому же обогащается на войне.

Хотя в переработанной пьесе сохранился сюжет «Бесприданницы» и даже расстановка трех главных действующих лиц, показанная китайскому зрителю пьеса, конечно, очень далека от произведения Островского.

Пьеса «Без вины виноватые», была переведена с русского и переделана Гэн Цзи-чжи. Под названием «Любящее сердце матери» она была напечатана в журнале «Вэнь чуньцю» за 1945 г. (т. 4, №№ 5 и 6; т. 5, №№ 1 и 2). Но переработка Гэн Цзи-чжи не получила сценического воплощения. Чэнь Пин, также переводивший с русского, совместно с Цзо Линем переработали пьесу и назвали ее «Царица славы». Впоследствии пьеса перерабатывалась еще не менее шести раз. В 1945 г., незадолго до победы над Японией, пьеса была поставлена шанхайской драматической труппой «Тяжкий труд» под руководством режиссера Цзо Линя на подмостках Гранд Опера.

В 1947 г. Ли Пин-цзянь переработал пьесу «Без вины виноватые» для кино (фильм был назван «Мать и сын» и снят на студии «Вэньхуа»). Сюжет и действующие лица сценария почти совпадают с пьесой «Царица славы».

В 1948 г., к 125-летию юбилею драматурга, в Шанхае издательством «Шидай чубаньшэ» («Эпоха») был выпущен сборник «Изучение Островского» под редакцией Гэ Бао-цюаня и Линь Лина. В нем дана всесторонняя оценка творчества драматурга. В сборник вошли автобиография Островского, статьи русских критиков (в их числе и статья Добролюбова «Луч света в темном царстве»), актеров и драматургов о творчестве Островского, о постановках его пьес на русской дореволюционной и советской сцене. Особенную ценность представляет 5-й раздел сборника, «Островский в Китае». В него вошли: библиографический перечень переводов пьес Островского на китайский язык, составленный Гэ Бао-цюанем, статья Линь Лина «Островский на китайской сцене и экране» и многочисленные иллюстрации, афиши спектаклей и либретто постановок.

К юбилею драматурга в том же 1948 г. в переводе Цзян Лу вышла книга А. Л. Штейна «А. Н. Островский» (издательство «Эпоха»).

С началом китайской «культурной революции» отношение к творчеству Островского, так же как и других зарубежных классиков, резко изменилось. Пьесы Островского исчезают из репертуара театров. Наибольшим нападкам подвергался в 1967 г. Китайский молодежный театр, созданный вскоре после образования КНР. Самым крупным обвинением было то, что театр ставит произведения зарубежной классики — и среди них — «Ревизор» Гоголя, «Дядю Ваню» Чехова, «Грозу» Островского и другие⁷.

В Японии Островский представлен в основном переводами. В справочнике «Библиография переводной литературы с 1868 г. по 1955 г.», изданном в Токио в 1959 г. Национальной парламентской библиотекой, учтены следующие переводы: «Гроза» (1923. Переводчик Ёнакава Масао, т. 16 издания большой серии «Современная драма»), «Снегурочка» (1923. Переводчик Мацуда Мамори), «На всякого мудреца довольно простоты» (1927. Переводчик Кумадзава Матароку, т. 24 серии «Мировая драма»). «Гро-

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ
«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА
ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ».

АЛИК ПАДАМСИ
В РОЛИ МАМАЕВА,
СИЛЬВЕСТР ДА КУХНА
В РОЛИ КРУТИЦКОГО

«Литтл театр групп», Бомбей, 1968 г.

Фотография



за» (1928. Переводчик Ямаути Фусукэ), «Доходное место» (1947. Переводчик Исиямо Масадзо. Издание «Нихон хёронся» в серии «Библиотека мировой классики»), «Снегурочка» (1954. Переводчик Икэда Ютака. Издательство «Согэнся», т. 31 серии «Мировая детская литература»).

Д. Позднеев в статье «Русская литература в Японии»⁸ отмечает двух переводчиков русской художественной литературы (в том числе и Островского) с русского языка — Ёнэкава Масао⁹, занимающего первое место по точности перевода и красоте японского стиля, и Кумадзава Матароку, состоящего специальным переводчиком русских произведений для театра Цукудзи-дза в Токио. Пьесы Островского в Японии ставились очень мало. В книге К. Одзаки «Новый японский театр» (М., 1966), содержащей огромный фактический материал, нет ни одного упоминания об Островском.

Удалось установить лишь, что в 1929 г. в Малом театре Цукидзи был поставлен «Лес» (под большим влиянием Мейерхольда). Спектакль прошёл в токийском театре Хонгодза с 27 сентября по 1 октября 1929 г. Пьеса шла в переводе Кумадзава Матароку и постановке режиссеров Аояма Сугудзукуру и Китамура Кихати¹⁰.

В первом томе шеститомной японской театральной энциклопедии (1960) помещена небольшая статья об Островском (автор О. Худэтора). В библиографии к статье названы три книги о творчестве драматурга: «История русской литературы» Д. Н. Овсянко-Куликовского, «Островский» Н. К. Пиксанова и предисловие Исиямо Масадзо к пьесе «Доходное место», изданной в 1947 г. в серии «Библиотека всемирной литературы».

В 1960 г. «Лес» был поставлен группой Сюкё режиссером Мураёмо Томоёси, одним из руководителей движения пролетарских театров. Осенью 1974 г. на сцене Государственного театра в Токио состоялась премьера пьесы «Таланты и поклонники» (силами труппы «Мингэй»). Постановщик спектакля Иосико Окада несколько лет работала в Москве помощником режиссера¹¹.

Первые статьи о русской литературе на урду (Индия) принадлежат Муххамеду Муджибу, игравшему заметную роль в культурной жизни страны и в развитии прозы урду. Ему принадлежат исследования «Русская литература», «Рассказ в мировой литературе» и др. Его статьи появились в журнале «Урду» в 1936—1937 гг. Одна из них посвящена творчеству Островского. В ней он дал краткую биографию драматурга, охарактеризовал основные черты его творчества, разобрал важнейшие его драмы. Островского он считает крупнейшим и оригинальнейшим драматургом. В статье, посвященной развитию русской драмы, М. Муджид писал, что только в 1898 г., когда была поставлена первая драма Чехова, «все почувствовали, что Россия получила заместителя Островского»¹². Между тем произведения драматурга мало знакомы индийскому зрителю и читателю. Б. Гарги¹³ в статье «Народные традиции индийского театра»¹⁴ пишет: «Раньше (до 40-х годов) произведения русских мастеров — Гоголя, Островского, Чехова — ставились лишь время от времени любительскими труппами, но полного представления о них не было».

Не получила распространения драматургия Островского и в последние годы. Известна лишь одна постановка пьесы драматурга. В 1958 г. в Дели театральным коллективом «Литтл тизтр груп» была осуществлена постановка пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» (режиссер Сильвестр да Куха)¹⁵.

Есть сведения о распространении пьес драматурга в Корею. В 1946 г. в КНДР была поставлена пьеса «Без вины виноватые», в 1956 г. — «Лес»¹⁶. В фонде Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина имеется сборник пьес писателя (Пхеньян, 1958) в переводе Цой Чжан Сона (редактор Цой Бон Ын). В сборник вошли пьесы «Лес», «Бесприданница», «Без вины виноватые» и послесловие «О жизни и творчестве писателя» (автор не указан). В фонде Государственной библиотеки иностранной литературы находится «Гроза» на корейском языке 1954 г. издания.

В годы второй мировой войны пьесы Островского появляются в Турции: «Бедность не порок» (1945) в переводе Фан Чакрыоза и «Гроза» (1946) в переводе Нафиа Таныра¹⁷. В Стамбуле в 1955 г. с успехом шла пьеса «Волки и овцы»¹⁸. В небольшой заметке «Русские классические и советские пьесы на турецкой сцене»¹⁹ говорится о том, что в последнее время турецкие театры познакомили зрителей с произведениями Гоголя, Островского, Л. Толстого. В сезоне 1971/72 г. осуществлена постановка комедии «Лес» режиссером Хысейн Кемаль Гюрменом на сцене Фатых Стамбульского городского театра²⁰. Пьеса идет в переводе Махмуда Саид Кылыччы. Отмечая недостатки постановки и игры актеров, турецкая критика в целом высоко оценивает спектакль. В частности, положительно оценена игра известной актрисы Гюлистан Гюзей в роли вдовы Гурмыжской и молодой актрисы Тыжен Пар в роли Аксюзки. Интересные образы создали исполнители других ролей: Энгин Гюрмен (Буланов), Атфы Авджи (Восьмибратов), Кахраман Эджехан (Петр), Исмет Ай (Несчастливцев), Недждет Якын (Счастливцев), Озмир Хан (Милонов), Улуер Сюэр (Бодаев), Метин Чобан (Карп), Шевки Май (Улита).

В статье Я. Рыжакина «Искусство Монгольской Народной Республики»²¹ находим упоминание о том, что «Лес» переведен на монгольский язык, в библиографии же переводов на монгольский язык ни одна пьеса Островского не упоминается (по 1960 г. включительно). На сцене Государственного музыкально-драматического театра шла «Гроза»²². В статьях народной артистки МНР, кандидата искусствоведческих наук и директора Государственного театра им. Нацагдоржа Э. Оюун «Искусство свободного народа»²³ и «Живая душа народа»²⁴ говорится о популярности у монгольского зрителя произведений мировой литературы — Гоголя, Островского, Чехова, Шекспира, Мольера, Гольдони.

В 1948 г. во время 50-летнего юбилея МХАТ'а на протяжении всей юбилейной недели в кинотеатрах столицы Монгольской Народной Республики шли фильмы с участием артистов МХАТ'а «Без вины виноватые», «Гроза» и др.²⁵

В 1949 г., к 125-летию Малого театра, на сцене Музыкально-драматического театра был поставлен спектакль «Не в свои сани не садись» (в переводе Э. Оюун) режиссером Н. Цэгмидом и оформлен Л. Намхайцэрэном. Среди исполнителей ролей: Н. Цэгмид и Л. Лувван (в роли Русакова), Ч. Долгорсурэн (Авдотья Максимовна), Дугарсанжаа (Бородин), Лувсанжамц (Маломальский), Е. Гомбодорж (Вихорев), Цэрэндулма (Анна Федотовна), Цевэнжав (Анна Антоновна). Спектакль шел на сцене театра с неизменным успехом шесть лет.

Значительным событием в жизни театра и культурной жизни страны стал спектакль «Гроза» (перевод Ш. Бира), поставленный в 1953 году режиссером Л. Ванганом и оформленный Л. Намхайцэрэном. Среди исполнителей: Г. Гомбосурэн (Дикой), Б. Пурэв (Борис), Д. Ичинхорло (Кабаниха), О. Ринцинноров (Катерина), Д. Цэрэндулма (Варвара), Д. Баточир (Кулигин). Сведения о спектаклях прислал Музыкально-драматический театр (Улан-Батор).

Интерес монгольского театра к драматургии Островского был связан с тем, что зрители получили возможность познакомиться с жизнью России XIX века, а для актеров это была прекрасная школа для повышения своего актерского мастерства.

В 1943 г. в Иране было создано Общество культурных связей Ирана с Советским Союзом. В годы войны литературная секция Общества провела большую работу по пропаганде творчества русских писателей. Еженедельно читались доклады и лекции по русской литературе. Доклады о творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Некрасова, Тургенева, Островского, — «этой сверкающей звезды среди русских драматургов»²⁶.

Успех первых постановок пьес Островского на фарси в Иране связан с именем известной актрисы и театрального деятеля Ирана Махин Оскуи²⁷. В первой половине 50-х годов она училась в Московском государственном институте театрального искусства, где ее педагогами были Ю. А. Завадский и И. С. Анисимова-Вульф. Еще в Москве она мечтает создать иранский «Малый Художественный театр», который воплотил бы лучшие традиции национального театра и системы Станиславского. По возвращении в Тегеран она вместе с группой энтузиастов арендовала старый кинотеатр, переоборудовала его с учетом минимальных требований драматической сцены и начала готовить к постановке русские классические пьесы. Так, в начале 1960-х годов в Тегеране впервые были поставлены «Медведь» Чехова, «Волки и овцы» Островского, «Белые ночи» Достоевского.

Первые шаги самодеятельного реалистического театра были сложными, однако Махин Оскуи продолжала переводить на фарси русские и советские пьесы. Так, тегеранские зрители увидели «Таню» Арбузова и «Грозу» Островского. Постановка на фарси «Грозы» стала серьезным творческим успехом Махин Оскуи и ее коллег. Идеи пьесы перекликались с идеями общественного движения за эмансипацию женщины, развернувшегося в стране, и Махин Оскуи это несомненно учитывала. Среди исполнителей ролей в спектакле: Махин Оскуи (Катерина), Вали Ширанандом (Тихон), Афруз Ширанандом (Варвара), Манучехр Азари (Дикой).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этой темой занимается М. Е. Шнейдер; опубл. след. работы: «Пьесы А. Н. Островского в Китае (к вопросу о национальной адаптации)». — В кн.: «Литература и культура Китая. Сб. статей к 90-летию со дня рождения акад. В. М. Алексеева». М., 1972, стр. 324—330; «Пьесы А. Н. Островского в Китае». — «Азия и Африка сегодня», 1973, № 4, стр. 48—49; «Драматургия А. Н. Островского в Китае (1920—1950 гг.)». — «Проблемы Дальнего Востока», 1974, № 1, стр. 179—182.

² Н. Федоренко. Китайская литература. М., 1956, стр. 427.

³ Гэ И-хун. А. Н. Островский в Китае. — «Дружба» (Пекин), 1956, 16 июня.

⁴ Линь Линь. Островский на китайской сцене и экране. — В кн.: «Изучение Островского». Шанхай, 1948 (на китайском языке).

⁵ «Театральная жизнь», 1959, № 18, стр. 2.

⁶ Мною использованы материалы статьи М. Е. Шнейдера «Пьесы А. Н. Островского в Китае» (см. примеч. 1), а также материалы из газеты «Дружба», 1956, 16 июня.

⁷ М. Левада. Театр во мгле. — «Советская культура», 1967, 5 октября.

⁸ «На литературном посту», 1927, № 17-18, стр. 28.

⁹ Енэкава Масао (род. 1891) — известный переводчик и исследователь русской литературы. Перевел на японский язык произведения Толстого, Пушкина, Достоевского, Чехова и других. Назван в числе наиболее заслуженных переводчиков в статье Н. И. Конрада «Нобори Сёму» в его книге «Запад и Восток». М., 1966, стр. 428.

¹⁰ Секи Сано. Через моря и кордоны. Театральное движение в Японии и советский театр. <Л.>, 1934, стр. 5—7. Секи Сано — режиссер токийского «Левого театра», преобразованного в 1928 г. из театра «Авангард», где Секи Сано в 1926 г. поставил первую советскую пьесу «Освобожденный Дон-Кихот» Луначарского. Статьи Секи Сано печатались в 1933—1934 гг. в журнале «Интернациональный театр».

¹¹ Акиба Таро. История нового японского театра, т. 2. Токио, 1956, стр. 741 (на японск. яз.); «Известия», 1974, № 236, 7 октября.

¹² Цит. по работе: А. П. Баранников. Индийцы о русской литературе. — «Советское востоковедение», т. VI, 1949.

¹³ Б. Гарги (род. в 1916) — индийский писатель (прозаик и драматург), литературовед. Пишет на пенджабском языке. Окончил Лахорский университет в 1936 г. Печатается с 1940 г. Автор книги «Театр и танец Индии». М., «Искусство», 1963 (пер. с англ.).

¹⁴ «Иностранная литература», 1956, № 3, стр. 237.

¹⁵ Театральная энциклопедия, т. 3, стлб. 1034; «Вечерняя Москва», 1958, № 100, 28 апреля.

¹⁶ В. А. Филиппов. Островский за рубежом. — В кн.: «Материалы ежегодных конференций, посвященных великому русскому драматургу А. Н. Островскому, 1956—1957 годов». М., 1958, стр. 81.

¹⁷ М. С. Михайлов. Русские классики второй половины XIX века в Турции. М., 1957.

¹⁸ «Современная Турция». М., 1965, стр. 300—301.

¹⁹ «Иностранная литература», 1971, № 5, стр. 285—286.

²⁰ Сообщено Х. Чорекчяном.

²¹ «Советское искусство», 1946, 26 июля.

²² «Советская культура», 1954, 27 ноября.

²³ «Казахстанская правда» (Алма-Ата), 1966, 24 ноября.

²⁴ «Правда Востока» (Ташкент), 1969, 25 июня.

²⁵ Ежегодник МХАТ. 1948. М., 1950, т. 1, стр. 284.

²⁶ Д. В. Валиева. Советско-иранские культурные связи (1921—1960 гг.). Ташкент, «Наука», 1965, стр. 64—65 (дана ссылка на газету «Дусте Иран», 1945, 21 апреля, 26 мая, 1 августа).

²⁷ Т. Ерофеева. Махин Оскуи и ее коллеги. — «Азия и Африка сегодня», 1970, № 5, стр. 41—42.

ОСТРОВСКИЙ В ВЕНГРИИ И АВСТРИИ

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ

«ВОЛКИ И ОВЦЫ».

МУРЗАВЕЦКАЯ — Д. МАРГИТ.

Театр им. Имре Мадача,

Будапешт, 1951—1952 гг.

Фотография



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ

«МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК

ДЕЛАЕТ КАРЬЕРУ»

(«НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА

ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»).

ГЛУМОВ — ВАЛЬТЕР КОШУТ

Театр в г. Позефштадт,

Вена, 1961 г.

Фотография



ОСТРОВСКИЙ В ШВЕЙЦАРИИ И ДАНИИ



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ЛЕС».
НЕСЧАСТЛИВЦЕВ
(«ДОНКИХОТОВ») —
ИОГАННЕС КИЛЛЕРТ,
СЧАСТЛИВЦЕВ
(«ФОРТУНАТОВ») — АРНИМ
ВАЛЬДЕР-СУШЕНГУТ

Городской драматический театр,

Базель, 1961 г.

Фотография

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ
«СНЕГУРОЧКА».
СНЕГУРОЧКА — УЛЛА БРИТТА
ЕРГЕНСЕН, БОБЫЛИХА — МАРИ
БРИНК, ВОБЫЛЬ — БЕРГЕ
ХИЛЬБЕРГ

Орхусский театр, 1963 г.

Фотография



СООБЩЕНИЯ

В УСАДЬБЕ ЩЕЛЫКОВО

І. МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК ОСТРОВСКОГО ЩЕЛЫКОВО

(ПО МАТЕРИАЛАМ ЗАПОВЕДНИКА)

Сообщение Е. М. Хмелевской

Имение Островского Щелыково расположено на юге Костромской области, в 15 километрах от Кинешмы¹. Писатель приезжал в Щелыково почти ежегодно с 1848 г., там он и умер 2 (14) июня 1886 г. и похоронен на ближайшем кладбище.

Щелыково было объявлено Государственным музеем-заповедником А. Н. Островского четверть века тому назад, 11 мая 1948 г., когда отмечалось 125-летие со дня рождения драматурга. Однако подготовка к этому решению началась буквально сразу после революции.

В рукописном отделе Музея хранится черновик «Справки о состоянии усадьбы Щелыково и предложения о мероприятиях по ее сохранению», составленной Михаилом Андреевичем Шателеном (1865—1957), который был женат на дочери Островского, Марии Александровне.

«В усадьбе «Щелыково», — говорится в «Справке», — Иваново-Вознесенской губ., Кинешемского уезда <...> находится два дома со службами.

Один дом — старый, в котором жил и работал Александр Николаевич, другой — новый, перестроенный из небольшого домика, построенного Александром Николаевичем для приезжавших к нему из Москвы писателей и деятелей сцены. Кроме того, школа для 100 детей.

В домах находится библиотека, содержащая много журналов русских, часто с первых месяцев их выхода в свет, некоторое количество мебели покойного писателя, собрание фотографических портретов деятелей сцены и т. п.

В настоящее время, по имеющимся сведениям, предполагено местными властями мебель распродать и библиотеку распределить между культурно-просветительными учреждениями. Часть книг уже вывезена. Если бы было признано желательным, сохранение усадьбы как культурного центра было бы возможно:

1. В старом доме устроить музей-библиотеку в память А. Н. Островского, сосредоточив в ней все, что имеется в усадьбе из книг и вещей, имеющих значение, а также все, что можно получить от наследников в Петрограде (рукописи, портреты современников, альбомы и пр.).

2. В новом доме устроить воздушную санаторию для деятелей сцены, писателей и т. д., совместно с Комиссариатом социальной помощи.

В связи с этим развить деятельность Щелыковской школы в смысле удовлетворения культурно-просветительных нужд населения.

К сотрудничеству может быть привлечено имеющееся в Кинешме Общество им. А. Н. Островского, уже обзаведшееся своим театром, библиотекой им. А. Н. Островского и другими учреждениями.

Для сохранения библиотеки и прочего инвентаря, имеющего значение для музея и санатории, следует немедленно послать в Кинешемский уездный Совдеп телеграмму с просьбой приостановить совершенно вывоз книг и продажу мебели и пр. в усадьбах б. Шателен и Островских (с. Щелыково Ивашевской волости) и с уведомлениями, что предполагается использовать усадьбу для культурных целей, для выяснения которых,

совместно с местными культурно-просветительными организациями, будет прислано особое лицо»².

Судя по содержанию, этот документ можно датировать 1918—1919 гг. Упомянутый в нем «новый дом», выстроенный еще при жизни писателя, в 1902 г. был перепланирован и перенесен на другое место, на расстояние около километра от «старого дома». В настоящее время «новый дом» является одним из корпусов дома творчества ВТО.

Куда М. А. Шателен адресовал подлинник своей «Справки», кому его передал и было ли по этому поводу вынесено какое-либо решение, — пока остается неизвестным. Во всяком случае это первый известный нам документ, где говорится о необходимости сохранения усадьбы Щелыково как памятника Островскому.

Следующим по времени документом уже о подготовке открытия в Щелыкове Музея Островского является письмо последнего управляющего имением Н. Н. Любимова к сыну писателя, Сергею Александровичу, написанное в день 100-летия со дня рождения Островского, 13 апреля 1923 г. Письмо полно любви и уважения к памяти «всмерннчотимого Александра Николаевича»³ и горечи от того, что юбилей Островского не был отмечен в Щелыкове. Из этого письма мы узнаем, что восстановительные работы в усадьбе в это время уже начались. Правда, в своем письме Любимов жаловался на качество и медлительность работ («Восстановители работают весьма несправедливо и к своим обязанностям относятся весьма халатно»), однако интересно отметить, что ремонт дома начался еще до передачи его в ведение Наркомпроса, состоявшейся 5 сентября 1923 г.

25 января 1924 г. Иваново-Вознесенский губисполком принял решение для сохранения библиотеки Островского вывезти ее из Щелыкова и передать в губархивбюро⁴.

В феврале того же года это решение было выполнено, и уцелевшую часть библиотеки из Щелыкова вывезли в Иваново. Но дальнейшая судьба книг осталась неизвестной. Куда была отправлена библиотека позднее и кому передана — не выяснено и по настоящее время.

7 мая 1924 г. на заседании художественного отдела Главнауки одним из пунктов стоял вопрос «Об усадьбе Щелыково б. А. Н. Островского», а на заседании коллегии Главнауки 23 сентября того же года был организован Комитет содействия восстановлению усадьбы Щелыково под председательством тогдашнего директора Малого театра А. И. Южина⁵.

В 1928 г. Совнарком принял решение передать Щелыково из ведения Наркомпроса Малому театру. 4 мая того же года было вынесено постановление об организации в двух комнатах усадьбы (кабинете и гостиной) мемориального музея, который и был открыт 14 июня 1936 г. в день 50-летия со дня смерти писателя⁶. Дирекция Малого театра понимала необходимость превратить в музей весь дом Островского, но недостаток средств тормозил выполнение этого плана⁷.

Музей во всем доме был основан только после Великой Отечественной войны. Первым его директором был сын деревенского друга Островского, Ивана Викторовича Соболева, — Иван Иванович Соболев (1872—1949). Он оставил несколько листков воспоминаний об усадьбе: «В доме было расположение комнат так. Кабинет Александра Николаевича, 2-я — гостиная, 3-я — спальня, 4-я — столовая, 5-я, комната с северной стороны, — кабинет брата его, Михаила Николаевича, 6-я — передняя, 7-я — прихожая. Второй этаж — восемь комнат, где находились его дети и гувернер (светлых комнат с окнами на 2-м этаже — 6 и 2 — темные, проходные. — Е. Х.). Рядом с домом находились кухня и квартира для управляющего, дальше располагались придворные постройки для рабочих людей, вблизи усадьбы стоял скотный двор и двухэтажный амбар для



ДОМ ОСТРОВСКОГО В ЩЕЛЫКОВЕ. СЕВЕРНЫЙ ФАСАД

Фотография А. М. Кондратьева, 1889

С дарственной надписью Н. И. Музилью на отдельном листке: «Дорогому Николаю Игнатьевичу Музилью на память поездки в Щелыково от А. Кондратьева. 1889 г. июня 2-го»

Дом-музей А. Н. Островского, Щелыково

уборки зерна. Усадьба была обнесена кругом палисадом, а также и парком сосновым. В нем была двухэтажная беседка, в которой нередко бывал Островский и писал свои произведения, а в парке были приличные дорожки и через овражки построены мосточки. По левую сторону парка находился пруд. Ниже пруда, на реке Куекше расположены были плотина и мельница. В пруде было очень много различной рыбы <...>.

Неоценимый был человек, как великий русский писатель и драматург, Александр Николаевич Островский. В честь его памяти я работаю зав. Музеем имени Островского в Щелыкове и с любовью отношусь к делу, вспоминая свое детство, как ходил каждый день к Александру Николаевичу на уроки...» Дата этой записи — 20 сентября 1945 г.⁸

Как уже было указано, в 1948 г. Щелыково стало Государственным музеем-заповедником Островского, а в 1953 г. перешло в ведение Всерос-

сийского театрального общества. С этих пор работа по собиранию и хранению музейных ценностей приняла более систематический и последовательный характер.

Из всех усадебных построек сохранился только дом. Дом этот — самая драгоценная часть заповедника. Он деревянный, двухэтажный, под железной крышей, с двумя крыльцами на северной стороне и двумя балконными дверями. Одна, с северной стороны, ведет на открытый балкон, другая, с южной, — на большую крытую террасу.

По воспоминаниям старожилов, в начале XX в. дом был окрашен красновато-бурой краской. По свидетельству же современников Островского, он был серого цвета. Вот что писала дочь друга писателя Бурдина — Татьяна Федоровна Склифосовская (1867—1944?): «Вы въезжаете в Щелыково <...>. Спустились с горки вниз, переехали мост через неширокую, но довольно глубокую речку Куекшу <...> поднялись в гору, повернули влево, и вот перед вами скромный серенький дом с садом, спускающимся к реке, — это и есть Щелыково». Более подробное описание внешнего вида дома читаем в воспоминаниях артиста К. В. Загорского: «Господский дом, в котором жил Александр Николаевич, находится на горе. Он деревянный, окрашен серой краской, с четырьмя колоннами, двумя крыльцами и с лицевой стороны задний фасад обращен в сад, с террасой, перед которой разбит цветник»⁹. В это описание следует внести поправку: колонн в доме — восемь, по четыре на северной и южной сторонах. Что же касается цвета дома, то воспоминания Загорского сходятся со свидетельством Склифосовской, и в настоящее время дом окрашен в серовато-голубой цвет.

Следует указать, что в фондах Музея хранится небольшой обрывок рисунка дома, выполненный карандашом и датированный 11 июня 1869 г.¹⁰ Дом на этом рисунке окрашен розовато-кирпичным цветом. Этот рисунок является проектом новых фигурных столбиков балюстрады балкона, и архитектора в это время мог не интересоваться цвет дома. Но, возможно, что мы имеем обрывок проекта не только балюстрады, но и новой окраски здания. С 1868 г. — фактически, а с 1873 г. — официально Островский и его брат Михаил Николаевич сделали владельцами имения, выкупив его у своей мачехи Эмилии Андреевны Островской. В эти годы они и могли задумать перекраску дома. Однако время выполнения этого плана, т. е. перекраски дома из серого цвета в кирпичный, — до сих пор установить не удалось.

Другим ценным памятником заповедника является парк.

На другой день после приезда в усадьбу, 2 мая 1848 г., Островский записал в дневник свое впечатление от Щелыкова: «С первого разу оно мне не понравилось, исключая дому, который удивительно хорош как снаружи оригинальностью архитектуры, так и внутри удобством помещения <...>. Нынче поутру ходили осматривать места для дичи. Места удивительные. Дичи пропасть. Щелыково мне вчера не показалось, вероятно, потому, что я построил себе прежде в воображении свое Щелыково. Сегодня я рассмотрел его, и настоящее Щелыково настолько лучше воображаемого, насколько природа лучше мечты. Дом стоит на высокой горе, которая справа и слева изрыта такими восхитительными оврагами, покрытыми кудрявыми сосенками и липами, что никак не выдумаешь ничего подобного». Через несколько дней, 10 мая, Островский сделал подобную же запись: «Что за реки, что за горы, что за леса. У нас все реки текут в оврагах — так высоко это место. Наш дом стоит на высокой горе, побольше нашей Воробинской, а есть места, например, деревня наша Сергеево, откуда наш дом кажется в яме, а эта деревня в четырех верстах от нас на север. На юг от нас есть, верстах в пяти, деревня Высоково, из той виден почти весь Кинешемский уезд. Под этой деревней течет Мера, —



«ГРОЗА. ЛЮДИ РАЗНОГО ЗВАНИЯ»

Акварель Б. М. Кустодиева, 1920 г.

Дом-музей А. Н. Островского, Щельково

что это за удивительная река. Если бы этот уезд был подле Москвы или Петербурга, он бы давно превратился в бесконечный парк, его бы сравнивали с лучшими местами Швейцарии и Италии...» (XIII, 186—188).

Природа Щелькова и его окрестностей и теперь прекрасна. Но некогда многоводная и богатая рыбой речка Куекша, протекающая вблизи дома, сильно обмелела, и рыболовство, которым так увлекался Островский, в этих местах уже невозможно.

Многочисленные овраги, поросшие лесом, и сейчас придают местности чрезвычайно живописный вид.

С южной стороны от дома к реке спускается широкая каменная лестница. Но река из дома уже не видна, заслоненная разросшимися деревьями. Не видна и колокольня ближайшей от Щелькова церкви на погосте Николо-Бережки, где похоронены члены семьи Островских.

Из парковых построек интересны многочисленные мостики через овраги и двухэтажная беседка подобные тем, которые украшали парк и при Островском. Время от времени их приходится подновлять.

И сейчас красива река Мера, принимающая в свое течение воды речек Сендеги и впадающей в нее Куекши. Сама же Мера — это приток Волги, до которой от Щелькова около 15 км. Вид из деревни Высоково и теперь

так же широк и величествен, как пишет Островский. Многие окружающие усадьбу места сегодня носят названия, связанные с творчеством писателя и в первую очередь с его пьесой-сказкой «Снегурочка»: «Зачарованный лес», «Ярилиная долина», «Голубой ключик», или «Сердце Снегурочки», и др.

Примерно в двух километрах от дома — кладбище с уцелевшей двухэтажной церковью из розового кирпича. Она построена в XVIII в., так же как и дом. Расположенный на берегу крутого оврага, этот погост носит название Бережки, а по имени святого, в честь которого основана церковь, называется Николо-Бережки. Во многих книгах и статьях, посвященных Островскому, место это ошибочно названо селом. В действительности возле церкви и кладбища стоит всего несколько домиков, построенных для церковных служителей и сторожей. Один из домов принадлежал Ивану Викторовичу Соболеву, столяру и резчику «по иконостасной части»¹¹. Сейчас в некоторых из этих домов живут рабочие и служащие Заповедника, дом Соболева восстановлен, и в нем развернута музейная экспозиция.

Рядом с церковью окруженные оградой находятся могилы А. Н. Островского, его отца, Николая Федоровича, жены писателя, Марии Васильевны, и дочери, Марии Александровны Шателен.

В Музее хранятся живописные и фотографические изображения Щелыкова и его окрестностей. Картина, выполненная масляными красками, — «Мост через Меру около Высокова» (1901—1903 гг.) работы Б. М. Кустодиева, несколько акварелей конца 1890—начала 1900 гг. художника Садкевича, акварели 1930-х годов художника П. П. Пашкова, среди которых есть изображение строений, ныне уже не существующих, и А. П. Андреанова — «Дом А. Н. Островского в Щелыкове», серия этюдов маслом художника В. С. Максимова, выполненных в 1936 г. (12 картин) и в 1962 г. (20 картин), «Могила А. Н. Островского в Бережках» (масло, 1957 г.) художницы О. Р. Абрамовой, «Дом-музей А. Н. Островского в Щелыкове» (этюда, уголь, 1962 г.) художника А. И. Благонравова и др.

Самое раннее фотографическое изображение дома Островского относится к 1889 г. — работы артиста и режиссера Малого театра А. М. Кондратьева. Эта фотография не раз воспроизводилась в различных изданиях, но в Музее, кроме нее, хранится также записка Кондратьева, адресованная артисту Н. И. Музилю: «Дорогому Николаю Игнатьевичу Музилу на память поездки в Щелыково от А. Кондратьева. 1889 г. Июня 2-го»¹². Оба они ездили в Щелыково на третью годовщину смерти писателя, когда Кондратьев и сделал свой снимок дома. Ряд фотографий от конца 1890-х до 1930-х годов изображают некоторые, уже несохранившиеся строения, эскижи, служившие Островскому, отдельные виды местности и т. д. К сожалению, многие из этих старинных фотографий потускнели и выцвели. Хранятся в Музее и современные фотографии Щелыкова.

Одной из первых задач устроителей Музея было воссоздание внутренней отделки и меблировки комнат дома Островского. Следовало по возможности приблизить их к тому виду, какой они имели при жизни писателя.

Сохранилась копия «Описи имущества и находящегося в нем живого и мертвого инвентаря», составленная 18 января 1918 г. членами Ивашевского волостного земельного комитета в присутствии последнего управляющего имением — Н. Н. Любимова.

Из этой описи явствует, что в имении было 14 построек (из них до настоящего времени, как указано выше, сохранился только один «старый»



А. А. ЯБЛОЧКИНА

Фотография К. А. Фишера, Москва, 1902 г.

С дарственной надписью Е. М. Сушковой: «Хорошему человеку, милой, сердечной Елизавете Михайловне Сушковой на память от любящей ее А. Яблочкиной. 31-го декабря 1902 г.»

Дом-музей А. Н. Островского, Щельково

дом. Некоторые строения, в том числе второй, так называемый «новый» дом, перенесены на другие места и перестроены, остальные — разрушились). Далее следует перечисление скота и вещей, от мебели до мелких предметов домашнего обихода, посуды, белья и пр., а также дан список вещей, реквизируемых волостным советом¹³.

Но в этой описи не указано расположения мебели по комнатам. Не пишут об этом и мемуаристы.

К началу организации Музея в доме, по-видимому, еще оставалась кое-какая мебель. Любимова не раз приглашали для консультаций, и он охотно и подробно рассказывал все, что знал о домашней жизни Островских. В упомянутом письме к С. А. Островскому 13 апреля 1923 г. Любимов писал: «Я был вызван в среду на масленице для показания более подробных сведений по обстановке дома и зарисовке всех комнат художником. Много было показано: все, что только могло зависеть от меня, я указал многое из вещей, принадлежащих вам, и которые должны быть поставлены на свои места по моему указанию. Но, придя в день памяти Александра Николаевича, в пятницу 13/IV, я увидел полное бездействие тех лиц, которые были присланы из города...»

Никаких зарисовок плана комнат и записей пояснений Любимова пока отыскать не удалось.

Назначение комнат и планировка мебели в них воспроизведены в Музее по указаниям лиц, еще помнивших усадьбу во времена жизни Марии Васильевны Островской и ее дочери, Марии Александровны Островской-Шателен, большую услугу в этом оказала внучка драматурга, Мария Михайловна Шателен, записавшая со слов матери и бабушки подробности обстановки Щельковского дома¹⁴.

Однако трудностей было и остается очень много. Подлинных вещей писателя, сохранившихся в доме и перевезенных из московской квартиры Островского, далеко не достаточно для заполнения всех комнат дома.

К мемориальным вещам, принадлежавшим Островским, родителям писателя, позднее ему и его семье, относятся: письменный стол, раздвижной обеденный стол, ломберный стол, керосиновая лампа-молния, медный самовар, фортепьяно, настенное зеркало в резной раме, круглый стол, деревянная пепельница-песочница, бельевой шкаф, стол овальный, кровать, туалетный стол, умывальник с мраморной доской, кресло, ныне стоящее у письменного стола, подставка для скульптуры, стул из гарнитура, некогда сделанного И. В. Соболевым, и другие. Хранятся в Музее также некоторые мемориальные вещи родственников Островского: его жены, сына, Сергея Александровича, тетки, Татьяны Федоровны Гиляровой (сестры отца писателя).

Но всего этого было мало для воссоздания обстановки жилого дома 2-й половины XIX в. Поэтому наряду с мемориальными вещами, подлинность которых засвидетельствована потомками Островского, Музей собрал и продолжает собирать типовые предметы домашнего обихода того времени: мебель, посуду, столовое белье, хозяйственную утварь и т. д.

Невозможно в кратком очерке дать описание или даже простое перечисление наиболее интересных экспонатов, хранящихся в Музее. Невозможно хотя бы только потому, что каждое музейное собрание находится в постоянном движении, каждый день может принести новые, более интересные и важные, чем были до сих пор, находки или новые атрибуции уже имеющихся материалов. Мы познакомим читателей только с частью находящихся в Музее фондов. В первую очередь это будет фонд самого Островского.

В Музее имеются и частично экспонируются вещи, сделанные руками драматурга. Это рамки для фотографий, настенная коробочка для бумаг, нож для разрезания книжных страниц. Островский любил работать по дереву. В ГЦТМ находится верстак, принадлежащий писателю, на котором он работал. В музее Щелыково хранится копия этого верстака. Из других личных вещей Островского назовем: походный секретер в виде шкатулки-ларца, серебряный портсигар, деревянную табакерку, портфель, подставку для спичек, серебряный венок, поднесенный ему ко дню рождения в 1863 г.

Сохранились также некоторые фотографии, висевшие в комнатах еще при жизни писателя. Это фотографии с картин В. Г. Перова «Птицелов» и «Сын дьячка, получивший первый чин», а также фотография с гравюры Джеймса Фида «Шекспир и его современники». На пастарту первой из них — дарственная надпись: «Сердечно уважаемому Александру Николаевичу Островскому от В. Перова. 1870»¹⁵.

Из иконографических материалов Островского в Музее находятся три портрета писателя, выполненные на холсте масляными красками, — работы А. П. Ленского (1884), копия с работы художника В. Г. Перова, сделанная М. А. Островской-Шателен в 1907 г., и неизвестного художника. Хранится пять гравюр и пять литографий с изображениями Островского; бронзовые бюсты писателя неизвестного мастера, с фотографии 1884 г., и скульптура В. А. Кафки (1886); три небольшие гипсовые скульптуры работы Н. А. Андреева — эскизы его памятника Островскому. (Как известно, Андреев — автор памятника, поставленного в 1929 г. в Москве, у здания Малого театра.) В Музее имеется двенадцать подлинных фотографий драматурга. Из них самая ранняя относится к 1861 или 1863 гг. Это сцена из комедии «Свои люди — сочтемся!», в которой автор играл роль Подхалюзина. Две следующие по времени фотографии датированы: 1862 г. («светопись быв. Левицкого») и 1860-ми годами (фотограф неизвестен). Далее идет группа — «Первый комитет Общества драматических писателей и оперных композиторов» с Островским в центре (1874). Четыре фотографии писателя работы И. Г. Дьяговченко датированы 1879 г. Одна фотография работы Г. В. Трунова имеет дарственную надпись: «Ивану Васильевичу Промптову. А. Островский»¹⁶. Рукой, вероятно, Промптова указано, что фотография подарена ему в 1883 г. (до настоящего времени она всюду датировалась 1884 г.¹⁷). И, наконец, в Музее имеются две одинаковые фотографии писателя работы М. М. Панова (1884).

В Музее собрано также значительное количество фотокопий и репродукций с подлинников, хранящихся в других собраниях.

Из личных документов Островского в Музее находятся четыре.

Первый по времени — это его записка в дирекцию Малого театра 1 мая 1864 г., в которой писатель отказывается от причитающейся ему части гонорара за спектакль «Тяжелые дни» в пользу бенефициантов гг. Ермолова и Витнебена. Николай Алексеевич Ермолов и Николай Петрович Витнебен были суфлерами Малого театра. Речь идет о спектакле, сыгранном 4 мая 1864 г.

Второй — расписка Островского под заявлением в правление Московского городского кредитного общества с просьбой о выдаче ссуды в 4 000 рублей облигациями. В расписке указано, что Островский подписывает документ «За себя и по доверенности брата» (Михаила Николаевича). Заявление относится к 1870-м годам, точная дата не указана.

Третий документ — телеграмма Островского из Петербурга в Москву 12 декабря 1885 г., адресованная жене. Здесь говорится о назначении Островского заведующим репертуарной частью московских императорских театров, а Майкова — управляющим¹⁸. Это было последним радостным событием в жизни писателя.

В. В. Федорову на память от М. А. Вербова



в 15-20 минут, по
поразительно схвачено!
Это в «Давыдове» Карку-
нова в роли М. А. Островского. С. Г.
и т. д. «Сердце» 3 действ.

В. Н. ДАВИДОВ В РОЛИ КАРКУНОВА («СЕРДЦЕ НЕ КАМЕНЬ»)

Рисунок (чернила, перо) М. А. Вербова, 1923 г.

С дарственной надписью Вербова В. В. Федорову и автографом Давыдова: «в 15—20 минут и поразительно схвачено! Это я — Давыдов в роли Каркунова в пьесе А. Н. Островского «Сердце не камень» 3 действ.»

Дом-музей А. Н. Островского, Щелыково

Четвертый документ — письмо Островского к Ивану Васильевичу Промптову — кинешемскому почтмейстеру, 11 апреля 1886 г., в котором писатель благодарит адресата за быстрое исполнение своей просьбы. В Петербурге для производства Островского в чин статского советника, необходимый для его новой должности в дирекции Московских императорских театров, понадобилось свидетельство об его службе в Кинешме, в качестве почетного мирового судьи. При помощи Промптова свидетельство это было послано очень быстро. «В этой быстроте есть что-то сказочное: так делается только по щучьему велению», — писал Островский¹⁹. Действительно, в понедельник в Москве он получил из Петер-



В. Н. ДАВЫДОВ В РОЛИ КОРШУНОВА («БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК»)

Рисунок (цветные карандаши) М. А. Вербова, 11 мая 1924 г.

С автографом Вербова и надписью Давыдова В. В. Федорову: «Малый театр. Бенефисный спектакль «Бедность не порок». В. Н. Давыдов — Коршунов.

Дорогой мой друг, Василий Васильевич, с грустью подписываю этот портрет и только для вас, потому что портрет хорош бесспорно, но исполнение роли Коршунова мною... гм... неважно, чтобы не сказать больше... В. Давыдов — (не мое это дело)

Дом-музей А. Н. Островского, Щелыково

бурга уведомление о необходимости представить свидетельство, а в четверг это свидетельство уже было в Петербурге. Однако производство не успело состояться из-за смерти писателя.

Из других архивных материалов, касающихся Островского, назовем некоторые: расписку А. А. Майкова в получении от писателя «денег за право участия в Обществе драматических писателей», 12 декабря 1870 г.; адрес, преподнесенный ему в 1872 г. Петербургским собранием художников в честь 25-летия его творческой деятельности, подписанный М. А. Шиш-

ковым, И. Ф. Горбуновым, М. О. Микешиним и др.; «Вводный лист на право владения имением Щелыково, выданный А. Н. и М. Н. Островским 8 октября 1873 г. мировым судьей 3-го участка Кинешемского судебного округа».

В Музее собрана и продолжает пополняться коллекция материалов, относящихся к постановкам пьес Островского. Это — афиши, программы, буклеты, режиссерские экземпляры, эскизы художников, живописные портреты и фотографии артистов, исполнявших роли из произведений Островского, памятные вещи некоторых из них.

Здесь хранятся эскизы декораций и костюмов, выполненные различными художниками к постановкам около сотни спектаклей из пьес Островского и опер на сюжеты его произведений.

Самой ранней из этих работ является акварель В. М. Васнецова — эскизы костюмов для постановки «Снегурочки» в Московской частной опере С. И. Мамонтова в 1885 г. Далее укажем работы художников: Н. П. Акимов («На всякого мудреца довольно простоты»); Д. Афанасьева («На всякого мудреца довольно простоты»); И. С. Белицкого («Свои люди — сочтемся!»); Григория Белоуско («Василиса Мелентьева»); А. Ф. Босулаева («Бесприданница» — опера Д. Г. Френкеля, «Гроза», «На бойком месте», «На всякого мудреца довольно простоты», «Пучина», «Снегурочка»); А. П. Васильева («Свои люди — сочтемся!»); Б. И. Волкова («На всякого мудреца довольно простоты», «Невольницы», «Последняя жертва», «Правда хорошо, а счастье — лучше»); М. А. Григорьева («Бесприданница», «Волки и овцы», «Не все коту масленица»); В. В. Дмитриева («Бесприданница», «Горячее сердце»); В. Иванова («На всякого мудреца довольно простоты»); С. Иванова («Не было ни гроша, да вдруг алтын»); Д. Н. Кардовского («Свои люди — сочтемся!»); А. И. Константиновского («Волки и овцы», «Гроза»); К. А. Коровина («Снегурочка»); Н. П. Крымова («Бесприданница», «Не было ни гроша, да вдруг алтын»); Ф. М. Кузнецова («Горячее сердце»); Б. М. Кустодиева («Гроза», «Не было ни гроша, да вдруг алтын»); В. Я. Левенталья («Снегурочка»); В. Н. Мешкова («Сердце не камень», «Воспитанница»); Г. Н. Мосеева («Гроза»); В. П. Москаленко («Бесприданница»); Н. П. Охлопкова («Снегурочка»); Ю. И. Пименова («Бесприданница»); югославского художника Данилы Решетара («Бесприданница», «Волки и овцы»); А. В. Рыкова («Гроза», «Женитьба Бальзаминова», «Сердце не камень», «Шутники»); В. Ф. Рындина («Без вины виноватые», «Бедная невеста», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Снегурочка»); И. В. Севастьянова («Без вины виноватые»); М. Соколова («Снегурочка»); В. А. Стенберга («Гроза»); Э. Г. Стенберга («Бешеные деньги»); В. Л. Талала («Без вины виноватые», «Поздняя любовь», «Снегурочка»); И. С. Федотова («Волки и овцы», «Женитьба Бальзаминова», «На всякого мудреца довольно простоты»); К. Ф. Юона («Доходное место», «Сердце не камень») и другие.

В фотографиях представлено около двухсот спектаклей, сыгранных не только в России, но и за рубежом: в театрах Венгрии, Болгарии, Германии, Чехословакии, Голландии, Швеции, Польши, Румынии, Австрии, Франции, Японии, Китая, Норвегии, Дании, Канады (перечисляем в хронологии постановок).

Собрана также коллекция фотографий артистов в ролях из пьес Островского и в жизни. Многие фотографии имеют автографы. Например: Н. А. Белевцевой, В. Ф. Комиссаржевской, Н. Ф. Костромского, Е. К. Лешковской, В. О. Массалитиновой, Н. М. Медведевой, А. Б. Никритиной, П. М. Садовского, З. В. Свиарской, П. А. Стрепетовой, А. Я. Таирова, Г. Н. Федотовой, Ф. И. Шалапина, К. Ф. Юона, А. А. Яблочкиной, Н. К. Яковлева.

Из памятных вещей некоторых артистов укажем кресло А. П. Ленского, альбом для фотографий Г. Н. Федотовой, трость, табакерку и очки Н. Н. Рыбникова.

Из костюмов к пьесам Островского назовем костюм Василисы Мелентьевой, принадлежавший А. А. Яблочкиной, Катерины из «Грозы» — Е. Н. Козыревой, Кукушкиной из «Доходного места» и Улиты из «Леса» — Е. П. Корчагиной-Александровской, Кисельникова из «Пучины» — А. Ф. Борисову.

В фондах Музея хранятся также документы, письма, дневники и воспоминания М. С. Щепкина, А. П. Ленского, М. П. Садовского, В. А. Макшеева, В. Н. Давыдова, А. А. Яблочкиной, В. О. Массалитиновой, П. М. Садовского, В. Н. Рыжовой, В. Н. Пашенной, Е. Д. Турчаниновой и других мастеров сцены.

Остановимся на некоторых документах, характеризующих отношения того или иного артиста к Островскому.

Листок воспоминаний о знакомстве с драматургом передала в Музей А. А. Яблочкина. «В 74-летней моей театральной жизни я сыграла в репертуаре Островского 23 роли. Я безмерно счастлива, что могла быть полезна знакомству своего народа и своей отчизны с великим, гениальным драматургом», — писала актриса в 1960 г.²⁰

Несколько эпизодов, связанных с Островским, поместил в свою тетрадь М. П. Садовский. Тетрадь эта, озаглавленная «Отрывочные, не связанные между собой воспоминания актера Мих. Пр. Садовского», содержит различные забавные случаи из театральной жизни, анекдоты, курьезные происшествия²¹.

Его сыну, Прову Михайловичу Садовскому, было 12 лет, когда умер Островский. В своих воспоминаниях, также хранящихся в Музее, он пишет: «Я помню, несмотря на ребяческий возраст, то громадное впечатление, какое произвела эта смерть. Когда уже к ней должны были более менее все привыкнуть, я вспоминаю, как мы <...> старшие дети, вместе с мамой поехали встречать приезжавшего отца, и когда мы оказались на обратном пути в купе с долго не видевшим нас отцом, меня поразила какая-то его пришибленность, и первое слово встречи с матерью у него было: Какой ужас, Александр Николаевич умер!»²² В это время М. П. Садовский возвращался в Москву с труппой Малого театра из гастрольной поездки в Варшаву, которая прервалась в связи со смертью Островского.

Много интересных замечаний о произведениях Островского и об исполнении ролей его пьес отдельными артистами оставила в своих воспоминаниях В. О. Массалитинова. Актриса считала, «что вообще за Островского братья страшно», «что даже такое известное и много раз сыгранное произведение как «Без вины виноватые», по-настоящему все же еще не раскрыто...» По ее мнению, «только О. О. Садовская — Галчиха и А. П. Ленский — Дудукин своим тончайшим исполнением сумели, по моему, вскрыть тайну образов Островского». «Чтобы включить в репертуар пьесу «Без вины виноватые», надо: 1-ое — иметь хороших актеров, а 2-ое — уметь гениально говорить. Чтобы играть «Без вины виноватые», надо суметь воскресить в себе ощущение России, но не старой, а новой — нарождающейся. Наше горе в том, что мы все отстали от жизни, мало наблюдаем жизнь, а присмотритесь, как изменился тип женщины!.. Ах, если бы сейчас для нашей эпохи появилась вторая Ермолова...» — запись эта сделана в 1944 г. И мы читаем, как училась у жизни сама Массалитинова. В образ Манефы («На всякого мудреца довольно простоты») она внесла черты встретившейся ей на пароходе монаха-расстриги. Образ Фелицаты («Правда хорошо, а счастье — лучше») помогла ей создать встреча в одной из замоскворецких улиц: «Я встретила хорошо от-

кормленную старушку с узелком яблок, сочных, розовых. Она аппетитно жевала на ходу. Вся ее повадка говорила, что она, наверное, нянька, куда-то спешившая. Когда я за ней наблюдала, она обернулась, улыбнулась. Я запомнила цвет ее платья, ее фартук, головную покрывку, и тогда же мне что-то хлынуло в душу. Через год мне дали роль, и, работая над созданием образа, я имела уже готовый материал.

Образ Гурмыжской («Лес») создавался ею по воспоминаниям юности. Однажды актриса гостила в имении, где соседкой была помещица, влюбившаяся в молодого человека — тамошнего телеграфиста. «Как я ни была чиста и глупа, — вспоминает Массалитинова, — я все-таки что-то замечала»; «Вот этот образ остался у меня в памяти...»

«Когда впоследствии в Малом театре мне дана была эта роль и я сказала об этом одному своему знакомому, Н. К. Метнеру, он, как-то брезгливо на меня посмотрев, сказал: «а разве можно играть «помойную яму». Ну, может быть, вы эту роль идеализируете — это будет честь вашему дарованию». Под влиянием, может быть, этих слов я этот образ романтизировала, а когда наступала сцена свидания с гимназистом, проводила ее в комическом разрезе.

Я очень боялась этой роли, т. к. получила роль неожиданно, без надлежащего количества репетиций и только через лет 5—7 ее играла уже спокойно и играла свыше 10 лет» (первая постановка «Леса» в Малом театре с участием Массалитиновой состоялась в 1922 г.).

Большое впечатление произвела на актрису постановка «Леса» В. Э. Мейерхольдом в 1924 г.; спектакль шел в текстовом варианте Мейерхольда и был разбит на 33 эпизода: «Лес» у Мейерхольда считая постановку гениальной. У него не было стройности Островского, но эпизоды были гениальны (поп — золотой, гигантские шаги, Аркаша — Ильинский, сцена у моста).

Интересны также ее воспоминания об участии в кинофильме «Гроза» (1934), где Массалитинова исполняла роль Кабанихи, и о том, как ей пришлось «пострадать» за создание этого образа.

«Хотя я выросла в среде не купеческой, но я доподлинно видела эту среду еще в детстве и в поисках образа, сделав «скрещение» на 2—3 известных мне старух, создала мой образ. Самое главное в создании образа — личное толкование образа, и, если созданный образ дошел до толпы, если получился огромный реэагж в массах, — задача выполнена.

Так вот, применительно к Кабанихе, как она дошла до массового зрителя, могу рассказать немало интереснейших эпизодов. Как-то, в бытность мою на Кавказе, я лечилась в Ессентуках. Помню, однажды вечером я зашла далеко от источников. Иду, и вдруг, ко мне навстречу с гор сбегает группа молодежи — экскурсантов. Окружив меня, они узнали образ свекрови. Их пристальные взгляды меня начали даже волновать. Я даже струсил и обратилась к ведущему — экскурсоводу. И что же выяснилось?! Оказывается, после просмотра молодежью кинокартины «Гроза» я — Кабаниха была приговорена к высшей мере наказания. Мы долго беседовали, в результате расстались друзьями, получила от них цветы и вынуждена была дать слово, чтобы реабилитировать себя, сыграть добрую роль, и только после этого я смогу получить их прощение. Этот эпизод я буду помнить вечно <...>.

Выходя из кино с утреннего просмотра, я, помню, получила по плечам вожжами от своего зрителя, который узнал во мне Кабаниху, со словами: «Вот тебе, свекруха, получай».

Хотя было и неприятно получить удар вожжами, все же этот реэагж радовал меня.

Идя под вечер в кино на «Грозу», я была обстрелена снежками утреннего зрителя, видевшего Кабаниху. Помню, один удар в нос был настолько

сильным, что была даже принуждена вернуться домой и перевязать нос»²³.

Вот что написала Массалитинова на своей фотографии в роли Кабанихи: «Создавала я этот образ на дрожжах лучших традиций старого Малого театра. Руководимая народной мудростью и подталкиваемая современной эпохой, в этом образе Кабанихи я произнесла беспощадный приговор Насилию, Произволу и Дикости.

Народная артистка Республики В. М а с с а л и т и н о в а»²⁴.

Перед нами маленькая визитная карточка В. Ф. Комиссаржевской. Ее подарила Музею актриса Большого драматического театра им. М. Горького (Ленинград), заслуженная артистка РСФСР Н. А. Ольхина, исполнительница роли Ларисы («Бесприданница»). К этой карточке приложено следующее письмо Нины Алексеевны:

«На премьере «Бесприданницы» в 1948 г. от профессора Ленинградской консерватории Зои Петровны Лодий, с которой я работала над романсом «Он говорил мне...», я получила замечательный подарок — визитные карточки Веры Федоровны Комиссаржевской, на одной из них было написано:

«В моей юности Вера Федоровна была для меня источником радости и вдохновения... Сейчас твоя юность! Ты даешь мне надежду, что высоко понесешь Ее заветы — Правду и Человечность.

«Бесприданнице» — Нине Ольхиной
от Зои Лодий

7—V.1948 г.»

А когда-то эти визитные карточки были подарены певице Зое Лодий Верой Федоровной за прекрасное исполнение романса «Он говорил мне...».

Одну из этих визитных карточек я дарю Музею А. Н. Островского.

Н. О л ь х и н а

1970 г.»²⁵

Каждый экспонат Музея, будь то произведение искусства, фотография, бытовая вещь или документ, может рассказать о многом. Мы сообщали только о небольшой части музейного собрания. За 25 лет своего существования Музей-заповедник А. Н. Островского превратился в один из прекрасных мемориальных ансамблей.

В 1973 г. в ознаменование 150-летия со дня рождения драматурга в Щелькове был установлен памятник Островскому работы скульптора А. П. Тимченко и архитектора В. И. Ровнова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: В. Бочков, А. Григоров. Вокруг Щелькова. Ярославль, Верхне-Волжское книжное издательство, 1972, стр. 30.

² Музей Островского Щельково, Р* — 5.

³ Там же, Р — 53.

⁴ Иваново, областной архив, ф. 33, оп. 1, № 1025.

⁵ Выписки из протоколов этих заседаний — Музей Островского Щельково, Р — 561.

* Буквы обозначают; Р — рукописи, Ф — фотографии, И — изобразительные материалы.

- ⁶ В. Маслих. Из воспоминаний крестьян.—«Театральная жизнь», 1973, № 2, стр. 29.
- ⁷ См. протокол совещания по вопросу об организации музея в Щельково 25 апреля 1930 г.—Музей Островского Щельково, Р — 151.
- ⁸ И. И. Соболев. Мое воспоминание.—Музей Островского Щельково, Р — 541. Опубл.: «Щельковский сборник». Ярославль, 1973, стр. 38—39.
- ⁹ Т. Ф. Склицовская. Несколько слов о А. Н. Островском в быту; Н. В. Загорский. Воспоминания об Александре Николаевиче Островском. — «Островский в воспоминаниях современников», стр. 326 и 366.
- ¹⁰ Музей Островского Щельково, Р — 153.
- ¹¹ <А. М. Часовников>. Крестьяне об А. Н. Островском.— «Островский в воспоминаниях современников», стр. 497.
- ¹² Музей Островского Щельково, Ф — 322.
- ¹³ Там же, Р — 545.
- ¹⁴ М. М. Шателен. Сельцо Щельково. Описание усадьбы-музея А. Н. Островского «Щельково» в 70—80-е гг. XIX в. по рассказам современников и личным воспоминаниям. 1969 г.— ИРЛИ, Р I, оп. 36, № 207, 62 лл.
- ¹⁵ Музей Островского Щельково, И — 155.
- ¹⁶ Там же, Ф — 3.
- ¹⁷ См., например: «Летопись», стр. 343; Описание изобразительных материалов Пушкинского Дома. VI. А. Н. Островский. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 22, № 48 и др.
- ¹⁸ Музей Островского Щельково, Р — 540, Р — 653 и Р — 22.
- ¹⁹ Там же, Р — 23.— Это письмо Островского, а также его записка в дирекцию Малого театра и телеграмма к жене опубл.: «Щельковский сборник». стр. 17—22.
- ²⁰ Там же, Р — 6. Опубл.: «Щельковский сборник», стр. 37.
- ²¹ Там же, Р — 524. Частично опубликовано: «Щельковский сборник», стр. 33—35.
- ²² Там же, Р — 649; «Щельковский сборник», стр. 81—82.
- ²³ Там же, Р — 150; «Щельковский сборник», стр. 89—119.
- ²⁴ Там же, кн. пост., № 192.
- ²⁵ Там же, Р — 420.

II. ВОСПОМИНАНИЯ Н. Н. ЛЮБИМОВА

Запись А. И. Ревякина

Николай Николаевич Любимов (1883—1967) сын Николая Алексеевича Любимова (1848—1905), управляющего Щелыковым при жизни Островского. После смерти своего отца он служил 13 лет управляющим у М. В. Островской.

Село Угольское соседствует с усадьбой Щелыково, где летом жил Островский.

Николай Николаевич Любимов, сидя на лавочке во дворе своего дома, неторопливо передает мне то, что слышал от своего отца, от крестьян и других лиц, современников Островского, о его жизни в Щелыкове.

— Как же отзывался об Островском ваш отец, ведь он много лет жил у него приказчиком, знал его характер, привычки?

— Я от своего отца про Александра Николаевича, кроме хорошего, ничего не слышал. Отец шибко хвалил его за все. Папаша говорил, что Александр Николаевич был очень добрый ко всем служащим и рабочим в усадьбе Щелыково.

У меня оставались два собственноручных письма Александра Николаевича к папаше, просьба беречь свое здоровье и заботливые распоряжения по усадьбе.

— А как отзывались крестьяне — современники Островского — о нем?

— Худой памяти он по себе ни у кого не оставил. Шибко жалел крестьян неимущих: давал лесу на избы, дров, а кому, по надобности, и денег на оплату податей или на что-либо иное.

Островский проявлял большую заботу о бедняках и в других местах, будучи гласным при собрании дворян в г. Кинешме, вплоть до критики членов земского собрания.

— Куда же вы дели письма Островского к вашему отцу?

— Их у меня выпросили в библиотеку при городе Иваново-Вознесенске.

Когда открывали эту областную библиотеку, то намечали устроить при ней уголок Островского. Ко мне приезжали из города представители, спрашивали меня, нет ли у меня каких-либо книг и писем.

В первые годы революции много писем пропало у Прасковьи Николаевны Волковой, приближенной Островских. Были письма и во флигеле, да работники сожгли их на самовары.

— А какие места Островский особенно любил?

— Папаша говорил мне, что Александр Николаевич особенно любил посещать «Забывтый уголок», пруд, мельницу, святой ключ, «Стрелку», деревню Высоково, Твердово.

«Забывтый уголок» — это широкая, красивая полянка против лестницы от главного дома к реке. Тут в жаркую пору Александр Николаевич писал пьесы.

Пруд расположен внизу, позади большого дома, правее его. На этом пруду — островок, с которого Островский ловил рыбу.

Мельница работала на два постава. Рядом стояла маслобойка. Чуть повыше мельницы — омут. Вот тут Островский чаще и ловил рыбу. А кругом маслобойки находилось строение, вроде терасы, крытой, с перилами над самой водой. Здесь тоже много водилось рыбы.

«Святой ключ» (Ярилова долина) — ниже мельницы, на правом берегу реки Куекши. Это большая поляна, в углу которой начинается ключ. Источник ключа был обнесен шестигранным срубом, возвышавшимся над землей двумя рядами бревен. Кругом — загородь, в которую входили через калиточку. По рассказам стариков, здесь когда-то, может быть, еще до Островских, была часовня и в ней икона.

На полянке «Святого ключа» в троицын и духов день происходили гулянья. Сюда приезжали торговцы и прямо с телег бойко торговали разными товарами: красным, бакалеей, сладостями.

«Стрелка» располагалась между деревнями Лобаново и Сергеево. Это было возвышенное, привольное, чистое от леса место. Сюда собиралась со всей округи молодежь. С этой горы было видно очень далеко, верст на 5—8. Александр Николаевич приезжал сюда на долгуше, по своей простоте правил лошадьми сам. Интересовался деревенским гуляньем. Приезжали и другие помещики. На «Стрелке» были беседки для сидения (лавочки) и одна большая беседка, крытая — гриб.

На «Стрелке» Островский со всем семейством кушал чай. Он шуточно объяснял своим знакомым, что едет и везет своих цыплят погулять.

Еще более привлекала его гора деревни Высоково, с которой видна половина Кинешемского уезда. Это излюбленное его место. Сюда он выезжал с гостями ловить рыбу неводом. Им помогали крестьяне дер. Высокова и Бужерова. В мою бытность приказчиком у Марьи Васильевны и я один раз ездил с гостями ловить рыбу.

Александр Николаевич обязательно ездил и в село Твердово. Там было гулянье в троицын день. 13 сентября в храмовой праздник воскресения Словущего народ пел песни, водил игры, хороводы. Александр Николаевич записывал песни, наблюдал старину.

— А что вы, Николай Николаевич, помните о библиотеке Островского?

— Ужасно много книг было. Ее в начале революции увезли в Адищево, в народный дом.

В библиотеке очень много было также альбомов с красивыми картинками.

— Николай Николаевич, была ли внизу, за лестницей, какая-либо беседка?

— Была. В мои юные годы я помню ее очень ветхой. После ее поновили. Работал плотник под наблюдением Николая Александровича Островского. Она имела такую же форму, как в верхнем парке, двухэтажная, но много меньше размером и похуже.

— Не слышали ли вы о том, что Островский свои наблюдения о людях щельковских окрестностей использовал в пьесах?

— Прямо не могу сказать. Но тут были в округе разные помещики. Вот я расскажу о соседях Островских — о Белиховой, Молчановой, Сабанеевой и Витове.

Ирина Андреевна Велихова, мелкопоместная дворянка, имела всего одну семью, над которой шибко издевалась.

От моей матери, Александры Васильевны, я слышал такое: Велихова, владелица усадьбы Тимино, послала моего деда Василия, ее крепостного, в г. Кинешму. Он там задержался допоздна, Велихова не выдержала и пошла встречать его на Угольскую гору, тогда уже вымощенную камнем. Показался дед Василий. Кинулась к нему Белихова и строго спросила:



ОСТРОВСКИЙ С ГРУППОЙ АКТЕРОВ

Фотография, 1863 г.

Сидят: Островский и Л. П. Никулина-Косицкая. Стоят (слева направо): Ф. А. Бурдин, А. А. Нильский, И. Ф. Горбунов, К. Н. Полтавцев

Исторический музей, Москва

— Почему долго?

— Задержался на перевозе через Волгу.

— Ты врешь!

— Нет, не вру!

— Ты пьян! Дохни на меня!

Деддохнул и видно немного выпил, пахло вином.

Белихова, злая, бросилась на деда, одной рукой схватила его за ворот и бросила броском об мостовую и лежащего начала бить, нажала коленом на шею деда и свихнула ее. Так со свихнутой шеей дед Василий и умер.

Помещица Молчанова из села Покровского заставляла заготавливать дрова, а пил не давала, их у ней не было, приходилось рубить деревья топорами.

У нее была масса кошек, которых она баловала, а своих людей держала в черном теле.

Помещица Сабанеева из села Угольского была такой жадной, что бывало давала своим рабочим только черный хлеб с картошкой в мундире, редко постный суп. А заставляла работать на пашне днем и ночью.



Выходит, по своей части, и он у его... сторож.
И. Горбунов.

И. Ф. ГОРБУНОВ

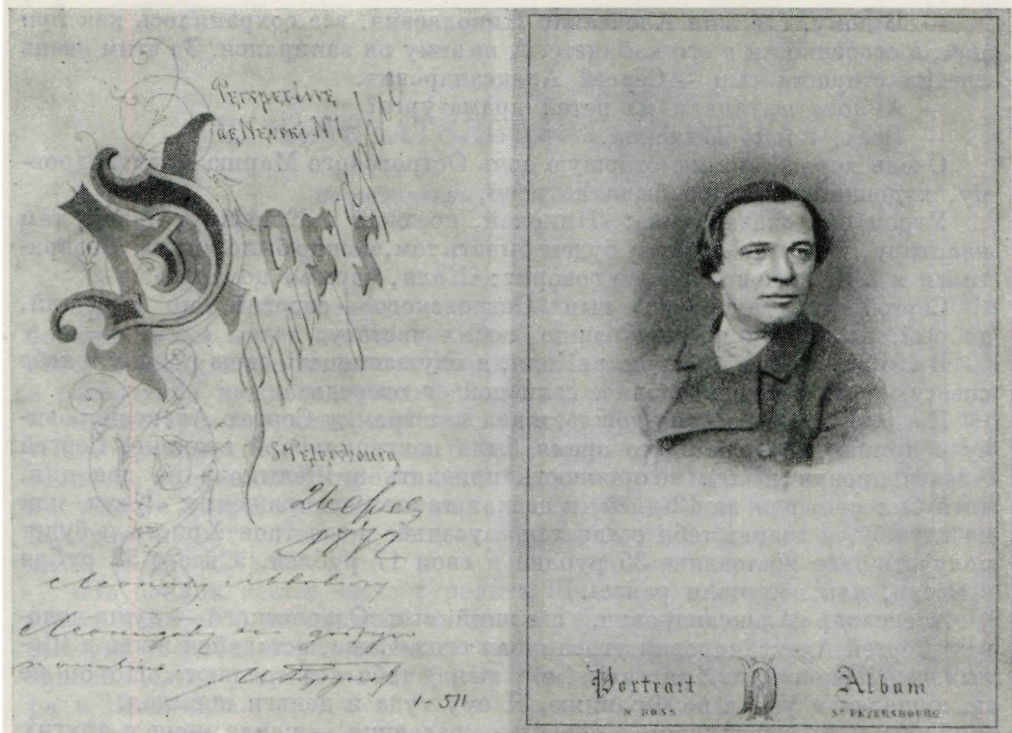
Фотография Н. Досса, Петербург, 1870-е гг. С автографом артиста:
«Выходит, по своей части, и он у его... сторож. И. Горбунов»
Исторический музей, Москва

Я сам у нее работал. Попашешь ночью, рано утром, а в жару едешь домой, так как мухи и слепни не дают работать, лошади заморились, а Сабанеева стоит в воротах и орет, кричит, гонит нас обратно в поле.

Купец Федор Витов, миллионер, так жадно и принудительно вел себя с крестьянами, что требовал с них деньги и за выгон, за клочок травы, за всякую мелочь, даже с сирот.

Сказывают, что хозяин постоянного двора в пьесе «На бойком месте» списан с местного разбойника Титова. Я помню дорожного грабителя Михаила Титова в его старости, когда он воровством и грабежом уж не занимался, а стал портным. Он мне жилетку шил, когда мне было 10 лет.

— А что вы скажете о жене Александра Николаевича, Марье Васильевне?



И. Ф. ГОРБУНОВ

Фотография Н. Досса, Петербург, начало 1870-х гг. С дарственной надписью Л. Л. Леонидову:

«26 февраля 1872. Леониду Львовичу на добрую память. И. Горбунов»

Исторический музей, Москва

— Для меня она была хорошая, добрая, но, правда, с прислугой шумела.

Мне случалось слышать, как она давала распоряжения повышенным голосом, в раздражении, в горячем духе. Приходилось видеть ее и на поле, когда там жали рожь и яровые за выгон (т. е. за возможность пасти своих коров на лугах, принадлежащих Островским). Она наблюдала работу и добродушно вела разговор про деревенскую жизнь. А когда замечала, что некоторые женщины были беременны и им работать в наклон трудно, то их снимала и переводила на более легкие работы: в саду, в огороде.

При окончании жатвы, полевых работ, Марья Васильевна заставляла папашу или домашнюю прислугу подносить всем понемногу водки.

При последнем своем отъезде в Москву она, прощаясь со мной, просила меня после ее смерти заменить папу и послужить ее наследникам.

Эту просьбу Марьи Васильевны я выполнил.

— Сколько в усадьбе Щельково при Островском и после его смерти было обслуживающего персонала?

При Островском и Марье Васильевне были: управляющий, семь работников, кучер, конюх, садовник, два лесника, скотник, скотница, кухарка для рабочих, помощница кухарки, прачка. Всего 18 человек.

Имелась также домовая прислуга: повар, помощник повара, горничная к столу, лакей. Всего 4.

— Как охранялся главный дом после смерти Марьи Васильевны?

— В доме, где жил Александр Николаевич, все сохранялось как при нем, в особенности в его кабинете. А на зиму он запирался. За этим очень следил старший сын — Сергей Александрович.

— А кого вы знали из детей драматурга?

— Всех, кроме Михаила.

Очень хорошо помню старшую дочь Островского Марию Александровну, художницу. Добра была ко всем.

Утром она сказала мне: «Николай, поезжай в Кинешму, поищи там квартиру, чтобы нам, когда будем бывать там, можно было жить». Возвратился я в Щелыково, а жена говорит: «Коля, барыня померла».

Сергей Александрович, сын Островского — строгий, но хороший, добрый, не терпел ябед, страшно любил чистоту.

В 1914 г. он мне объяснил: «Коля, я иду защищать свою родину и тебе советую идти беспрекословно, если дойдет очередь».

Когда очередь до меня дошла, я дал телеграмму Сергею Александровичу в армию, которая в это время была на германской границе. Сергей Александрович нашел возможность приехать в Щелыково на два дня, хотя был отпущен на 12 дней, и сделал такое распоряжение: «Коля, иди на службу, а взамен тебя останется в усадьбе жена твоя Христина и будет получать твоё жалованье 35 рублей и свои 17 рублей, а всего 52 рубля в месяц, как получали ранее».

Александр Александрович, старший сын Островского — душа-человек. Сергей Александрович уговаривал его: «Саша, оставайся жить в Щелыкове, Николай и Христина (моя жена) тебе все сделают». Но он не послушался и уехал во Францию. Я ему туда и деньги посылал.

Любовь Александровна — писаная красавица — учила меня и других ребят грамоте.

Николай Александрович, младший сын Островского, приезжал в Щелыково с женой Екатериной Александровной.

Однажды меня поразил такой случай. Екатерина Александровна потребовала от меня ключи от сундуков, в которых хранилось спальное и столовое белье, а также от кладовой, где хранилась кухонная и столовая посуда. Потребовала также на все опись. Но при поступлении на службу я принял от Сергея Александровича все вещи без описи. Когда Екатерина Александровна узнала это, то возмутилась и заставила своего мужа, Николая Александровича, все переписать. Приступили к делу. Но в самый разгар приехал Сергей Александрович, узнал о составлении описи и повышенным голосом приказал все приостановить.

— Не смейте делать опись, у Коли без описи все хранится в целости и ничего никогда не пропадало!

Так Сергей Александрович показал, что он доволен моей службой и верностью.

Островский оставил по себе память среди крестьян как на редкость добродетельный человек.

Его наследники тоже славились добротой.

Таких хозяев-помещиков, как Островские, было мало.

Крестьяне, сравнивая Островских с другими владельцами усадеб, одобряли их, как людей сострадающих бедным, делавших много добра.

III. ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

Воспоминания В. В. Темкиной

Среди пьес Островского, связанных со Щелыковым, комедия «На бойком месте» имеет особое значение. Сам драматург высоко ценил эту пьесу, считал ее одним из тех своих произведений, которые должны быть в репертуаре каждого народного театра.

Существует предание, что при въезде в Щелыково находился трактир «На бойком месте»; сама же пьеса, очевидно, подсказана следующей записью, сделанной Островским в «Дневнике»: «В Ситкове содержатель постоялого двора, толстый мужик, с огромной седой бородой, с глазами колдуна, не пустил нас; у него гуляли офицеры с его дочерьми, которых пять» (XIII, 227).

«На бойком месте» часто играли в Щелыкове. Актеры Малого театра показывали свой знаменитый спектакль на помосте, выстроенном на территории усадьбы, перед множеством местных жителей. Сбор от этих спектаклей шел на устройство Музея Островского и дома отдыха Малого театра в Щелыкове.

Спектакль этот, как и сама пьеса, настолько слились в моем сознании с усадьбой Островского, что мне кажется уместным рассказать о нем.

Спектакль «На бойком месте» был одним из образцов глубокого и верного истолкования Островского. Шел он на сцене Малого театра много лет и пережил известную эволюцию. В те годы, когда я его застала, это был блестящий спектакль. Выдающимися истолкователями двух центральных ролей — Евгении и Миловидова — были В. Н. Пашенная и П. М. Садовский. Они играли эти роли почти четверть века. Но и второстепенные роли игрались с удивительным проникновением в стиль эпохи.

Я хотела бы восстановить в памяти несколько сцен из этого замечательного спектакля, принадлежащего, как мне кажется, не только истории театра, но и истории истолкования Островского, взятой в более широком смысле.

Помещик Миловидов приехал на постоянный двор «На бойком месте» со своим казачком Гришкой. Образ Гришки, созданный А. П. Грузинским, был настоящим шедевром.

В ремарке Островского написано — «Гришка, человек Миловидова, молодой малый, одетый казачком». Пьеса «На бойком месте» была написана в августе 1865 г., когда еще сильна была память о крепостном праве. Образ Гришки был связан в сознании Островского с этой эпохой.

Немного реплик в пьесе Островского у Гришки, но как много сделал талантливый артист для художественного раскрытия этого скромного персонажа. Грузинский был не только одет казачком, но и играл мальчика-казачка. Из злобещей российской мглы этот казачок принес страх перед барином, перед розгами, которыми запарывали на конюшнях.

Много раз видела я этот удивительный спектакль и каждый раз поражалась игре Грузинского. Как выразил артист эту мглу российской! В его глазах был блеск одаренного человека и... страх! Страх перед барином, перед малейшей оплошностью, страх не угодить! Отсюда действенная линия — следить за «шорохом ресниц» барина. Появляясь вместе с Миловидовым, казачок вносил его вещи, раскладывал, убирал или расстав-

В. И. ЖИВОКИНИ

Фотография Н. Гольдгаммера,
1850-е гг.Из альбома, поднесенного москов-
скими артистами М. С. Щепкину
в 1855 г.

Исторический музей, Москва



А. С. Савицкий

В. И. Живокини

лял — все делал с ощущением барина, его желаний и оценки, а уж как он обращался с трубкой! Только поэт или музыкант может это выразить! В его руках она была живым существом, грудным младенцем в руках матери... Прodelав все, он боязливо поглядывал на барина, проверяя по нему, так ли он сделал, и стушевывался, отходил на третий план и стоял у притолки в дверях.

Миловидов (П. М. Садовский) павлинился, во всю красу распускал свой «хвост», командовал людьми и лошадьми, помыкал сбитой с толку Евгенией, из бабьей корысти оболгавшей Аннушку, хорохорился и глумился над бедной, беспредельно его любящей девушкой. — Эй, где гитара моя? — Трепетная Аннушка (чаще всего ее играла В. А. Обухова), голову терявшая от перемены настроения и отношения к ней Миловидова, выносит ему гитару, как Гришка трубку.

— Вот вам гитара! Извольте!

— Я сказал, чтоб мою гитару не смели трогать. Вот я ее домой увезу.

— Ее никто и не трогал. Я играю иногда.

Конечно, Островский подсказал решение образа, назвав Миловидова Павлином Ипполитычем. Красавец-мужчина, не знавший отказов, и вдруг «простая девка». «Жениться хотел», но услышал одно слово о неверности Аннушки, и «как рукой сняло», «оборвал сразу». Темперамент Садовского — Миловидова выражался в сцене с гитарой, он ее выхватывал из рук, будто пощечину давал несчастной Аннушке, перебирал струны, сердился, негодовал, не смотрел на нее:

— Вот как! Так это ты играешь! Мило! Что же ты играешь! — В эти фразы артист вкладывал боль за оскорбленное мужское достоинство,

С. П. АКИМОВА

Фотография Н. Гольдгаммера.

1850-е гг.

Из альбома, поднесенного московскими артистами М. С. Щепкину в 1855 г.

Исторический музей, Москва



Снимок Н. Гольдгаммера

С. П. Акимова

выражал презрение к Аннушке, нет, не к Аннушке, ко всему женскому полу. Исполнительница роли Аннушки естественно недоумевала, терялась, не понимала, за что ее казнят, и «держала ответ»:

— Те песни, которым вы меня учили.

Аннушка словно погружалась в омут, а барин хорохорился и снисходил:

— Что ж! От скуки хорошо, все-таки занятие!

От скуки! У нее земля горела под ногами, петля на шее затягивалась, а он: «от скуки». Отчаянье и безысходность охватывали чистую душу.

Он перебирает струны гитары, которая выражает и его думы и его сердце.

Миловидов аккомпанирует, Аннушка поет:

— Пела, пела пташечка,
да замолкла;
Знало сердце радости
да забыло.

— За что вы, Павлин Ипполитыч, загубили всю жизнь мою? Вы мне хоть слово скажите!

Только ноздри раздувал Миловидов, только сильнее рвал струны. Бурлила кровь в Миловидове, готовая зарыдать, еле держалась Аннушка. Несмотря на все свое фанфаронство и извечную мужскую несправедливость, топчущий любовь и нежность Садовский был обольстителем. В тоне, в голосе, в движениях это был с головы до ног — мужчина! Сильный и великолепный! У него надо было учиться смотреть на женщину, обнимать ее, целовать, преклоняться и отвергать, проклинать и радовать!

На крик, а это был крик, сильный, разрывающий разбойничье гнездо,—«Гришка!!!»—будто с сундучка, с облучка, где он приткнулся на мгновение, вылетал пред ясны очи барина Гришка — Грузинский: вопрошающий взгляд, готовность ринуться в бой... Гришка замирал в ожидании приказа. Аннушка продолжала: «Я, Павлин Ипполитыч, с жизнью расстаюсь, а вы шутите... Наговорили вам что-нибудь или другая есть лучше меня» Гришка — Грузинский неподвижен. Только глаза устремлены на хозяина. Кобенясь, Миловидов берет лучинку, ломает ее пополам, разбрасывает и сокрушает свою жертву: «Попробуй составить,— не составишь. Так и любовь. И разговаривать нечего! Гришка, ходи!». Тут началась сцена танца мальчонки-казачка, которую можно назвать — «жизнь или смерти!»

Миловидов начинал играть трепака. Гришка — Грузинский чуточку пятился назад для разбегу, руки робко пристраивал на боках, судорожно переминался, «подстраивался» к музыке, успевал взглядывать на барина и нелепым движением, с подскоком и выбрасыванием ноги, согнутой в колене, шел на зрителя... Он показывал придуманное и вытренированное коленце, желая удивить и обрадовать своего тирана. «Дробь! Дробь, говорят тебе! Скоро ли я тебя, подлеца, выучу». Грузинский останавливался; во всей маленькой, хрупкой фигурке была такая трогательность, такая незащищенность, такая мольба: «Уж я, сударь, сам немало казниюсь на себя; самому до смерти хочется поскорее выучиться. Начнешь это в людской протверживать, так бы, кажется, об стенку себе голову и расшиб». Он чуть не плакал и словно просил прощения: «Кабы меня с малолетства, сударь». «А что?» Ух, как он радовался: значит, не ударит, значит, не убьет, раз соизволил спросить. Мальчик оживлялся, перед зрителем раскрывалась еще черта этого казачка — талантливость, огонек, желание не только угодить, но и показать свои способности, «блеснуть»: «Потому у меня к этому охота большая. Да я, сударь, помаленьку дойду. Уж это вы будьте покойны. Вот извольте посмотреть вот это колено». Миловидов — Садовский смотрел на него мрачно, расстроенный своими любовными заботами: «спотыкаясь» о его лицо, Гришка быстро садился на пол, сбрасывая сапоги, оставался в одних деревенских чулках, штанишки, высвободившись, болтались на нем. Приняв позу, эдакое па-де-де по-деревенски, он крестился и произносил: «Извольте, сударь, играть»,—шел в неравный бой с судьбой, все сильнее расходясь, выдавая причудливые и простые «антраша», он радостно взвизгивал: «Почаще, сударь». Своим солнечным и одновременно трагическим темпераментом он увлекал самого Миловидова, тот молодецки кричал: «Ходи круче!»; Гришка радовался, что угодил барину, и так крутился и приседал, что зритель начинал аплодировать, но артист не унимался и... неожиданно! для зрителя неожиданно! вдруг садился и, выкидывая вперед ноги и подбираясь к ним, шел в «атаку» на зрительный зал... Хохот, аплодисменты, крики «браво». Грузинский не останавливаясь продолжал жить в образе и, сидя на полу, обращал покорный взгляд к хозяину: Ну, что, мол, как? Угодил ли сегодня? Не прибьешь?

Садовский подхватывал настроение зрителей и сочно восклицал: «Молодец! Молодец!» И зал вновь ликовав и приветствовал артистов.

Напомним, что на постоянный двор Бессудного приезжает также купеческий сын Непутевый со своим приказчиком Сепей, а сам Бессудный находится в сговоре с ямщиком Раззоренным, который способен продать ему все на свете.

У Островского плохих ролей нет! Но все-таки есть более и менее выигрышные. На первый взгляд роль Сени выигрышная. Сеня — приказчик разгульного Петра Мартыныча Непутевого. Его функция оберегать купеческого сына — задача нелегкая! Подобно Грузинскому,

В. Ф. Лебедев, игравший эту роль, создал мир интересов и поступков этого человека, попавшего в разбойничье гнездо, кишачее вокруг главы — злодея Бессудного и его тароватой, обольстительной жены Евгении. Вид у Лебедева был благообразный: русский парик «под кружок», приказчиный. Голубая сатиновая рубашка, на нее надевался жилет с карманчиками для часов, брюки навывпуск, сапоги поблескивающие и сюртук темный, типа поддевки. Появляясь вслед за Евгенией (Пашенная), он носовым платком вытирал вспотевшую, видимо, и от чая и от вина шею... Очень игриво поглядывал на Евгению, спрашивал об Анне Ермолаевне, а сам лкнул к этой озорной и вкусной бабенке. У Лебедева были симпатичные покрякивания, будто он проглатывал слюну, предвкушая вкусненькое, в нем таилась плотоядность.

Появляется пьяный Непутевый (Н. И. Рыжов), задирающий и пристающий к Аннушке... Очень хлопотал около своего подопечного Лебедева — Сеня. «Меня родители-то с ним и посылают нарочно для бережения, чтоб его беречь в дороге». Поглядывая на Аннушку и Евгению, он пытался к дверям, как перед «царицами», к которым нельзя быть спиной. Взглядом он как бы говорил: мы еще побеседуем, а теперь, увы, удаляюсь, а то вы можете и без окон и без дверей остаться.

Умный и хитрый Сеня-«опекальщик» чует плутни ямщика Раззоренного; тарантас новый, «до Туречины, не чиня, доедешь», а тут — ехать нельзя! — А вот посмотреть пойти, не врет ли он! Ужасно смешно, вкусно, колоритно говорил Раззоренный — Чернышов: «Посмотреть пойти! Много ты знаешь! Скрыпит колесо на ходу, ну, и значит рассохлось. Аль вам рубля жалко? А еще купцы!» Карие глаза С. М. Чернышова озорно поблескивали, ображали, сколько денег надо! Бушевал Непутевый — Рыжов. Чернышов оживлялся, покрякивал в предвкушении: «Кузнец — он знает» — поворачивался, чтобы уходить, но задерживался: «А теперича с вашей милости надо на водку!». Он это говорил так, как будто без этого ни одно колесо в мире не двинется.

Сеня оберегал своего хозяина, опасался получить «вздрычку» от его отца, но с сыном он вместе и «вкушал» хмельное и прицеливался на хорошеньких хозяек, да и руки запускал в кошель хозяина, ничего не видевшего затуманенными от хмеля глазами.

Конечно, такому Сене сориентироваться в «обстановке» нужно точно, а то и своя голова загремит, но даже в волнении (находка Лебедева) Сеня не терялся. Оставляя деньги Непутевого для расплаты за постой и угощение, говоря «а один ямщику возьмем», — золотой рубль, показав всем, он клал себе в карман. Эту «заботу» зрительный зал встречал улыбкой и смехом. Занятная была находка у Раззоренного — Чернышова, которую в антрактах зрители повторяли, как шлягерную песню или куплеты. Находясь в сговоре с Бессудным и имея от него «поживу», Раззоренный — Чернышов смешно спотыкался на слове «чемодан», с трудом его выговаривая...

Если представить себе, что в 60-е годы прошлого столетия в российском захолустье поклажа чаще всего содержалась в сундуках, корзинах, узлах и еще очень редко в чемоданах, то артист, играющий простого мужика-ямщика, был прав, произнося замысловатое для него слово необычно.

На протяжении многих десятилетий сурово и правдиво играл Бессудного С. А. Головин. Его «герой» был словно из дремучих лесов, красивый, благообразный, сильный, страшный, лютый, беспощадный. Рядом с таким Бессудным вырастала фигура Евгении. Какой лихостью, страстью, смелостью, находчивостью и дерзостью надо было обладать, чтобы отважиться на «бабские увертки», на обман такого человека, на то, чтобы под носом у него завести роман. Пашенная показывала, что она все время

П. М. САДОВСКИЙ

Фотография Н. Гольдгаммера,
1850-е гг.Из альбома, поднесенного москов-
скими артистами М. С. Щепкину
в 1855 г.

Исторический музей, Москва



чувствует топор над головой. Она играла эту роль много лет, с годами углублялось понимание социальной сущности персонажа, раскрывались новые грани. Подводя итоги своей творческой жизни, актриса писала: «Играя Евгению, я стремилась передать ее жизненную силу, яркость и размах, темперамент и обаятельное лукавство — словом, талантливость русской бабьей натуры, все ее привлекательные качества, которые могла извратить, но не могла уничтожить грубая и своекорыстная среда. Я обвиняла таким исполнением грубые социальные условия, искажившие характер Евгении, и, показывая, как вспыхивают и искрятся обаятельные свойства этого характера, раскрывала гуманистический и общечеловеческий план роли» (В. Пашенная. Ступени творчества. М., ВТО, 1964, стр. 86).

Евгения стремится обольстить барина Миловидова, влюбленного в Аннушку. Она разрушает наметившуюся между ними лирическую связь, оболгав золовку и сказав Миловидову, что у нее был любовник и что она только с ним так манежится; чтоб оженить. Покинутая и оскорбленная Аннушка случайно натолкнулась на целующихся Евгению и Миловидова. В минуту отчаяния она способна выдать свою разлучницу брату, Бессудному: «Кабы не своими я глазами видела... Тут вот, на самом этот месте». Грозный и лютый Бессудный — Головин наливался кровью, и могло произойти вот сейчас, сию секунду убийство неверной жены...

Евгения — Пашенная с ловкостью джигита, жонглера, фокусника, дьявольской озаренностью спасала свою жизнь! Именно спасала жизнь, а не просто выкручивалась. У нее был такой внутренний накал, что она могла обмануть всех разбойников мира, обмануть и обольстить! Первая ее задача была остановить нависающий над ней топор, просто остановить:

Л. П. НИКУЛИНА-КОСИЦКАЯ

Фотография Н. Гольдгаммера,
1850-е гг.

Из альбома, поднесенного москов-
скими артистами М. С. Щепкину
в 1855 г.

Исторический музей, Москва



Л. П. Никулина Косицкая

— Не слушай ты ее, Ермолаич!

Эта бестия еще не придумала того, что будет говорить дальше, она творила! Сочиняла нечто правдоподобное! Сообразила и с чарующей улыбкой, не глядя на Аннушку, начинала разглагольствовать:

— Теперь-то я догадалась!

Она боялась повернуться к Бессудному спиной, глядя ему в глаза, «творчески» оттягивала ответ.

— Не говори, пожалуйста, не простят тебя. Я сама все расскажу...

Начинала смеяться, как над смешной историей, не заслуживающей внимания.

— Ишь, какая диковина!

Бессудный, знающий цену гордой, честной Аннушке и своей крутихвостке жене Евгении, наступал, но понимал, что она манит к себе, а значит, в его «гнездо». Крути, верти, завлекай, деньги из всех выгребай, но свой долг жены не забывай...

Чем грознее становился муж, тем улыбчивее жена:

— Ох, смех, право, смех! Слушай-ка ты, Ермолаич! А я уж думала, бог знает что...

Бессудный — Головин не спускал с нее глаз, а чтобы (пока!) сдержаться, большими пальцами рук цеплялся за пояс, повязанный поверх холщевой рубахи, надетой сверх деревенских портов.

— Что вертись-то! Говори толком!

Угроза вот-вот могла обернуться трагическим исходом... Евгения — Пашенная начинала хохотать, но как! — Что, мол, вы со своей сестричкой придумали... вот блаженные-то, что «узрели» — увидели? Хохот раскаты-

вался, разливался, захватывал, как стихия... Казалось, вся вселенная смеялась, и только два мрачных человека — Бессудный и его сестра Аннушка — не понимали этой ликующей прелести бытия.

— Ха, ха-ха, ха-ха-ха-ха!

Как провожали мы барина-то, бегу это я в сени-то, таково тороплюсь ... а он...

«Творчество» Евгении нарастало.

— Ха-ха-ха!

И с совершенно невинной интонацией говорила:

— И схватил меня.

У Головина — Бессудного глаза становились рачьими, он, как скала, нависал над Евгенией и не кричал, а «внушал»:

— Схватил, да? Ну?

Пашенная — Евгения «соглашалась» с ним, будто речь шла об улетевшем зернышке:

— Во-от!

Подобную невиннейшую интонацию можно услышать только, когда мама и близкие смотрят на первый шаг дитяти.

— Она выходит... (в интонации чувствовалось «твоя сестричка — недотрога», из-за которой от нас хорошие люди бегут, чего доброго совсем ездить перестанут и барышей не будет никаких!). Евгения опять «творила» и придумывала ей в насмешку. Сообразила! Ха-ха-ха и... Акцент был на «ей в насмешку», да еще на поцелуй в щеку «И... поцеловал меня!» Вера Николаевна указательным пальцем тыкала в щеку: эх мол поцелуй! Всегда, при всех мы так-то целуемся, когда встречаемся, когда прощаемся... Грех какой!

— Да он меня и не видел, и ты меня не видела, — говорит Аннушка.

Вот тут «топор», казалось, совсем навис над Евгенией... Словно молния прошла по всем жилам, по всем суставчикам этой бестии. Со всей мощностью своего симфонического голоса, со всем темпераментом, с абсолютнейшей категоричностью страстного трибуна, глядя мужу в глаза, она утверждала: «Видел!» Крестилась. Гневно смотрела на Аннушку и на Бессудного, осмелившихся заподозрить ее! Чистую и невинную! И крупно, с жирной точкой еще «Видел. Видел». Настолько это было искренне, что даже видевший мог скорее в себе усомниться, чем в ней. Она их еще раз оглядывала и начинала смеяться, как над детьми: «Видел! Ох, видел. Ха-ха-ха, ох, видел, видел». Внутренне она плясала, цела и всех обвиняла:

— Милые вы мои, ну до чего же вы дуралеи-насмышленныши! И как же ловко она действовала!

— Сказывай, Анна, как что было!

Пашенная не давала говорить Аннушке, опять оттягивала «топор» и всхлипывала: «Вот радуйся теперь, коли тебе муж больше верит». Ну, жертва! Бедная! Все ее едят! «Жертва» не остывала, она мыслила, она творила, фантазировала, и вдруг, в самый разгар ее выныривания из смерти, приезжает причина всего события — Миловидов!

Бессудному не резон ссориться с барином — барыш! Престиж дела! Евгения как-то сжималась, шея уходила вглубь, ее глазщици «висели» на муже...

По уходе Бессудного Евгения — Пашенная со взволнованностью чистой души бросалась на Аннушку, причем говорила она тихо, боясь, что муж услышит:

— Змея, змея, за что ты меня губишь! Какая тебе польза! Ушла Аннушка. Монолог Евгении. Обычно все занятые в спектакле актеры собирались в кулисах и смотрели, как сегодня Пашенная будет молиться, а П. М. Садовский за ус себя дергать.



П. А. СТРЕПЕТОВА

Фотография Ш. Бергамаско, Петербург, 1870-е гг. С дарственной надписью А. В. Протасовой:
 «На память о Стрепетовой в «Грозе» Александре Васильевне Протасовой от любящей ее П. Стрепетовой.
 24 февр<аля> <18>79 г.»
 Исторический музей, Москва

Она совсем просто говорила:

— Ах, батюшки! Вот страх-то! Рученьки опустились, ноженьки подкосились. Падаю! Ох, падаю.

Ну и хохот же стоял в зрительном зале...

Эта продувная bestия смотрела на иконы и «торговалась» с богом. Пашенная показывала богу два пальца, сложенные перстом, как для креста, и говорила моляще:

— На полчасика...

И ждала «ответ» от «партнера»-бога. Потом наступала ласково:

— А уж я б что-нибудь придумала.

Она вела совершенно конкретный «сговор» со своим богом сначала ласково, а потом более требовательно:

— Помяни, господи, царя Давида и всю кротость его! Укроти сердце раба Вукола.

Какое счастье было на нее смотреть! Сколько радости она с щедростью великой бросала через рампу! «На бойком месте» можно было смотреть столько раз, сколько шел спектакль; он был всегда первороден; мысли и чувства, действия, столкновения, события, конфликты зарождались сейчас на ваших глазах и... вперые!

Роскошен был и Садовский — Миловидов. В характерах, созданных им и Пашенной, был масштаб! Чего стоило его появление во время «сговора» Евгений с богом. Он на цыпочках к ней подкрадывался и поддевал легким жестом под «микитки». Евгению будто кипятком ошпарили, в долю секунды она опять «творила», соображала, муженек-то с топориком ыл рядышком, и «злодейка» — золовка тоже. Она стремительно

снимала со стола скатерть (сообразила!), по-хозяйски ею занималась и зловеще шептала:

— Ой, не подходи! Ой, не подходи.

Ничего не понимая и любуясь ею, Павлин — Садовский спрашивал громко:

— Что так?

Евгения — Пашенная вздрагивала и говорила в бешеном ритме, в то время как скатерть стелила почти медленно, так что если бы вошел муж, он увидел бы свою жену за работой.

— Золовка-злодейка подсмотрела да все рассказала...

Садовский смотрел на нее понимающе, лукаво и с юмором.

«Все, злодейка, рассказала», — яростно шептала она. С усмешкой и без всякого страха перед бородатым мужем произносил Миловидов — Садовский:

— Плохо твое дело!

Евгения, боясь оглянуться назад, кидала своему другу «спасательный круг»:

— Ты за ус себя дергай!

Миловидов не понимал. Сердясь на его недогадливость, гневалась обольстительница:

— За у-у-с! Себя дергай!

Такой ее еще не видывал Павлин Ипполитыч, старался разобраться:

— Никак ты помешалась?

И с мольбой, и с гневом на недогадливость любовника, и с ощущением близости Бессудного — «топора», она добивалась помощи от Миловидова:

— Мне оглядываться-то нельзя (в интонации звучало — пойми, пойми ты это!): он подумает, что мы с тобой шепчемся. Садовский совершенно просто, с позиции лихого рубахи-парня, беспечно и резонно отвечал:

— Ну, не оглядывайся!

Будет он, барин, еще в «дрязги» лезть.

— А ты дерни себя за ус-то, как он войдет, дерни (кипела Евгения), я и буду знать, что он здесь, такую и речь поведу; нарочно, чтоб он слышал.

Наконец Миловидов — Садовский начинал понимать ловкость Евгении, игра на острие ножа стала его увлекать, и при появлении Бессудного он лихо, с удовольствием то поглаживал, то покручивал усы, с упоением подавал просимые «сигналы».

— Вам-то, барин, шутки, а муж-то мой сердится. — Не очень громко, но явственно выговаривала bestия-Евгения. Шла увлекательнейшая, азартная игра!

О, насколько Евгения была ловчее, азартнее, хитрее «ходока» — Миловидова! Всеми оттенками плутовства, лукавства, расчета она владела в совершенстве и столь обаятельно всех обкручивала, что нельзя было в нее не влюбиться, хитрость ее была сатанинская и беспредельная. Где надо она и Бессудного защищала; на вопрос Миловидова, куда ночью уедет Бессудный, «на разбой, что ли?», Евгения — Пашенная отвечала легко, между прочим, как говорят о чем-то несущественном:

— Кто его знает! Лошадь с поля пригнали, тележку готовят да с Жуком шепчутся. Так ты и приезжай.

По «сигналу» Миловидова, зная, что муж сзади, Вера Николаевна скромно, слегка кланяясь, любовно говорила о муже:

— Мы завсегда вам рады, и просто не знаем с мужем, как вам и угодить; только уж вы оставьте, вперед этого не делайте, прошу я вас.



Намилейшей
Portrait
от Н. Стрелетовой
1878 г. 5-го марта

Александр Васильевич
Протасов
Album
S^T PETERSBURG

Н. А. СТРЕПЕТОВА

Фотография Н. Доса, Петербург, 1870-е гг. С дарственной надписью А. В. Протасовой:
«Милейшей Александре Васильевне Протасовой от П. Стрелетовой <18>78 г. 5-го марта»

Исторический музей, Москва

Совершенно обычно, как и с другими постояльцами, «служебной» фразой звучало в ее устах:

— Чем потчевать прикажете? Чайку не угодно ли?

Она невинно поправляла правой рукой сережку в левом ухе. Искусно «обрабатывала» Евгения и Аннушку; на выраженное Миловидовым желание «хоть бы с ней поболтать», она «свято», с нежностью, с сердечной теплотой, заботливо говорила об этой недотроге-скандалистке:

— Кто ее знает, должно быть, в светелке. Я, пожалуй, пойду кликну.

Стоп машина! Сзади «топор-топор!» Маленькое движение, чтобы уйти, и остановка. Мы не знаем, что еще выкинет эта бой-баба! Какую искреннюю любовь к мужу и тревогу за него она выражала:

— Только вы мужу не говорите, что я вам выговаривала; а то он, пожалуй, рассердится: скажет, как ты, дура деревенская, смеешь господ учить, которые умнее тебя.

Миловидов смеялся ее находчивости вкусно, смачно, снисходительно смеялся над глупыми подозрениями ревнивца.

Евгения — Пашенная пятилась к двери, слегка кланяясь и прося «прощения»; она пятилась, как миллионы слуг перед царями. Сбитый с толку Бессудный, уж не ударяя ее, а скорее, защищаясь, вытягивал руку и попадал ею между лопаток. Евгения пугалась от «неожиданности» и одновременно радовалась, как от жгучей ласки:

— Ох, чтой-то ты, Ермолаич, как перепугал. Я тебя и не вижу.

В интонациях звучало: «как хорошо, что ты пришел, как вовремя! Милый ты мой, ненаглядный!» Наивно, как пятнадцатилетняя девочка Евгения спрашивала:

— Да когда же ты, Ермолаич, взошел-то?

Надо было видеть лицо Миловидова — Садовского! Он был в восторге от Евгении. Глаза блестели, сам еле сдерживался от сотрясающего его смеха; широко улыбался Бессудному, будто другу лучшему.

Евгения — Пашенная смотрела на мужа — Бессудного, как на обожаемого любовника, угодить которому — смысл ее жизни; теперь она стояла спиной к Миловидову, да и не нужен он ей был вовсе. для твоей сестры — Аннушки сюда он ездит, я его привечаю для тебя, для барышей твоих, а то бы и не взглянула на него.

На приказ Бессудного:

— Уж ты ступай, куда тебя посылают, — радостным «фонтаном» взмывалась Евгения — Пашенная! Лихим «кругалем» вокруг мужа, спиной к Миловидову, спиной к зрительному залу, она обегала Бессудного и мчалась выполнять приказ мужа, а на самом деле радовалась придуманным «уверткам» и еще раз спасенной жизни.

Зрительный зал восторженно бушевал, аплодировал, ликовал! Всматривался Бессудный в Миловидова, прикидывал, взвешивал, старался догадаться.

С. А. Головин играл весомо, скупно, значительно, почти без жестов; ни одного пустого взгляда; строгий старик, и лишь блеск глаз выдает его замыслы или волнение; его взгляд настолько напоминался, что когда Евгения вела разговор с «богом» и жаловалась ему: «Экой муж-то у меня страшный! Глазищи-то, как у дьявола!», — зрители смеялись над ее «горестями», но и соглашались с ней. Характер Бессудного, начертанный Головиным, был фундаментальным, угрожающим. Встретиться с таким в лесу было бы страшно.

После ухода Евгении Миловидов — Садовский, говоря о Евгении: «Какая жена-то у тебя строгая», — хвалил Бессудного, что он нашел себе достойную подругу. Головин — Бессудный, думая об отношениях Миловидова и упорхнувшей жены, взвешивал:



Марья Александровна
Фишера
на память М. Ермоловой.
1908 г. 22 апреля
К. Фишер
в М. С. К. В. В.
Кузнецкий мост №11

М. Н. ЕРМОЛОВА

Фотография К. Фишера, Москва, 1900-е гг. С дарственной надписью:

«Марье Александровне Фишер на память М. Ермолова. 1908 г. 22 апреля»
Исторический музей, Москва

— Полоумная она или умна, что ль, очень, уж я и не разберу. У него на прицеле был уже рассказ — притча о сожженной неверной жене, он был на подступах к этому рассказу.

Садовский — Миловидов сочувственно спрашивал:

— А ведь, должно быть, скверно, когда жена обманывает! Как ты думаешь?

Бессудный — Головин только вскидывал глаза на Миловидова и спокойно отвечал, словно излагая таблицу умножения:

— Что хорошего! Да ведь каков муж, другого обманет, так и сама не рада будет, что на свет родилась.

Серьезно и пристально слушал и смотрел на него Садовский — Миловидов. Он сидел, развалившись на диване со спинкой, а страшила — Бессудный стоял во весь рост за столом перед диваном.

— Был у меня приятель, мужик богатый, человек нраву крутого, — вещал эпически Бессудный — Головин. — Только стал он за женой замечать, что дело не ладно... (взгляд, что стрела! Миловидов поправлял ворот рубахи).

— Вот он раз из дому и собрался, будто в город, а сам задворками и воротился, заглянул в окно, а жена-то с парнем.

На серьезном лице Миловидова — Садовского — напряженное внимание.

— Что ж он, сударь, сделал!

Какая-то жилка дрогнула в Миловидове:

— А что?

Сверлит, сверлит глазами Бессудный Миловидова:

— А вот что: парню-то он дал уйти; затопил овин, будто хлеб сушить, да пошел с той, с женой-то, с подлой-то, да живую ее, шельму, и зажарил.

Головин кулачищем опирался о стол; единственным жестом через всю сцену с Миловидовым он выражал свое отношение к жене: он бы ее «придушил». Еще раз блеснув глазами, он как бы говорил Миловидову о том, что его ждет... и совсем, совсем просто завершал:

— Вот что он сделал!

Углубляясь в диван и не меняя шикарной позы, Пров Михайлович дрогнувшим голосом спрашивал:

— Судили его за это?

Бессудный — Головин отвечал совершенно безразличным голосом:

— Нет.

— Отчего же? — удивлялся Пров Михайлович.

— Да кто ж видел! Кто докажет? — спокойно въедался Бессудный. — Сгорела, да и все тут.

Бессудный — Головин смотрел на Миловидова, проверяя впечатление от рассказа и внушая ему возможную «перспективу». Как глубоко верующий, он (это разбойник-то!) произносил: «он потом на Афон молиться ушел». Интонация у С. А. Головина была такая, что меня-то бог помилует, отмолю грехи-то, старые и новые, а вот от вас дым пойдет...

Энергично заканчивал он свою мысль:

— А по-моему, так и судить-то не за что: моя жена, я в ней и влас-тен.

Сие звучало абсолютной, незыблемой, ничем не опровергаемой истиной: взгляд карих глаз «повисал» на Миловидове, продолжая мысль.

То немногое, что рассказала я об этом спектакле, помогает сделать некоторые выводы. «Реализм не есть что-нибудь новое, но есть ни более ни менее как настоящее творчество», — писал сам Островский (XIII, 162). Спектакль был глубоко, последовательно реалистическим и этим отвечал идейно-художественному смыслу пьесы.

Изъ комедии Островскаго

«СВОИ ЛЮДИ СОЧТЕМЯ!»



Липочка, дочь Самсона Силича



Аграфена Кондратьевна, жена его



Лазарь Елизарыч Подхалюзин
старший приказчик у Большова



Сысой Псоич Ресположенский,
ходатай по делам

ПЕРСОНАЖИ КОМЕДИИ «СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМЯ!»

Рисунки П. М. Боклевского, 1860-е гг.

(Липочка, дочь Самсона Силича; Аграфена Кондратьевна, жена его; Лазарь Елизарыч Подхалюзин, старший приказчик у Большова; Сысой Псоич Ресположенский, ходатай по делам)

Собрание И. С. Зильберштейна, Москва

ДНЕВНИК М. В. ОСТРОВСКОЙ

Сообщение А. И. Ревякина

Мария Васильевна Островская, жена драматурга (см. о ней в кн. 1 настоящ. тома, стр. 77—201), кончила московскую театральную школу 16 февраля 1863 г., в возрасте 18 лет. Происхождение Марии Васильевны неизвестно. В театральной школе она числится воспитанницей Московского воспитательного дома и носит фамилию Васильевой. Все годы ее пребывания в театральной школе плату за обучение и содержание вносит некая мешанка Наталья Александровна Податчина. А между тем ее родные братья — Бахметьевы.

16 мая 1863 г. Мария Васильевна принята в драматическую труппу Малого театра с оплатой 300 р. в год и играет второстепенные роли. В делах конторы имп. московских театров имеются ее прошения об отпусках в Петербург в 1868 г. и в Щельково в 1869 г. (ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 584). Она оставила театр, по-видимому, в 1874 г.

Мария Васильевна привлекала внимание своим ярко выраженным южным (цыганским) внешним обликом, любила петь цыганские песни. По характеру она — сложный человек. Темпераментной, жизнерадостной, энергичной, ей не были чужды проявления доброты и гуманности, но она легко раздражалась и в этом состоянии не всегда сохраняла справедливость. Это служило причиной семейных размолвок.

Дневник М. В. Островской — не оригинал, а копия. Вернее, это отрывки из ее дневника, переписанные чужой рукой (ГЦТМ, ф. 200, № 3558). Они раскрывают тяжелое душевное состояние Марии Васильевны после смерти Островского.

Ниже мы приводим несколько фрагментов из дневника М. В. Островской.

День смерти моего неоцененного мужа и учителя.

Мой дневник 1886* года. Мне 40 лет.

2 июня 1886*. День великой скорби для меня.

Ах, если бы кто-нибудь мог закрыть от меня будущее: зачем оно всегда тут, передо мной. Я вижу все, кроме счастья, я никогда не буду счастлива, даже желать этого — безумие, страшно, мучительна жизнь. Как много людей страдают, не ощутив в жизни ничего, кроме скорби. Человек, видно, везде готов более на зло, чем на добро. Что за цивилизация, которая не делает людей ни великодушнее, ни справедливее. <...>

25 мая 1890 года. Здоровье мое неважно, но у меня еще сохранилось довольно энергии, чтобы забыть мою болезнь и действовать, как нужно. Я больше всего люблю себя за то, что во мне бес сидит и мне бывает весело. Нервная система доведена в настоящее время до последней крайности <...>

1 февраля 1900 года. Не стало моей бесценной дочери Любви. <...> Женская добродетель и честь — эта добродетель и есть семья. Радость забывается, а печаль никогда. Моя радость после смерти мужа была такой, как молния — блеснет для того, чтобы возвестить опять к грозе. <...> Я уже начала приближаться к старости, и отчасти это кажется мне странным! Я привыкла быть молодой, почему-то думалось, что старость не осмелится приблизиться ко мне. То есть, я, конечно, знала, что она должна наступить; точно так же, как знаю, что рано или поздно я непременно умру. Тем не менее оба эти соображения были весьма отвле-

* В копии ошибочно — 1896.

Уважаемому дядюшке.

Павлу Федоровичу

Островскому от автора.

КОЗЬМА ЗАХАРЬИЧ МИНИНЪ, СУХОРУКЪ.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА.

(1611—1612).

ВЪ ПЯТИ ДЕЙСТВІЯХЪ, СЪ ЭПИЛОГОМЪ, ВЪ СТИХАХЪ.

СОЧИНЕНІЕ

А. И. ОСТРОВСКАГО.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

1862.

ОТДЕЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ ПЬЕСЫ «КОЗЬМА ЗАХАРЬИЧ МИНИН, СУХОРУКЪ» (1862)

С дарственной надписью П. Ф. Островскому:

«Уважаемому дядюшке Павлу Федоровичу Островскому от автора»

Центральный театральный музей, Москва

ценными, казались событиями чрезвычайно отдаленного будущего. И вот они подходят все ближе и ближе, а я встречаю их равнодушно. Я спрашиваю себя: есть ли во мне сожаление об отлетающей молодости и чистосердечно отвечаю: нет, мне ее не жаль.

А между тем меня не раз называли счастливой. Мою жизнь находили оригинальной, меня причисляли к разряду тех людей, которым все удается. Положим, далеко не все, но многое из того, чего я в разное время желала для себя лично, мне удавалось, люди приписывали мне запас энергии. <...> Следует помнить, что жить <нужно> не для себя одного, а всегда для кого-нибудь и для чего-нибудь.

ОСТРОВСКИЙ И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ В ФОНДАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Сообщение М. А. Орловой

В настоящем сообщении приводятся краткие сведения о некоторых документальных, иконографических и изобразительных материалах, хранящихся в фондах Государственного исторического музея и связанных с Островским и его современниками.

Годы творчества драматурга совпали с годами жизни основателей Музея. Известные русские ученые, коллекционеры, общественные деятели, трудами которых было заложено это крупнейшее культурно-просветительное учреждение в центре Москвы, были современниками Островского.

I

Долгое время почетным председателем музейного Совета был выдающийся историк Иван Егорович Забелин.

О взаимоотношениях его с Островским рассказано в 1-й кн. настоящ. тома (стр. 312—315).

Среди книг библиотеки Забелина, вошедшей в его огромный архив, имеются два подарка от Островского.

Один из них — первый том собрания сочинений драматурга, изданный в 1868 г., с дарственной надписью: «Ивану Егоровичу Забелину от уважающего его автора».

Другой — оттиск из «Вестника Европы» (1873, № 9) с текстом первой публикации драмы «Снегурочка». На нем написано: «Ивану Егоровичу Забелину в знак искреннего уважения от автора».

К сожалению, в многочисленных дневниках Забелина не удалось обнаружить данных об его общении с Островским.

В Отделе письменных источников Музея находятся три до сих пор неизвестных в печати автографа драматурга: две записки и отрывок письма, без начала.

Вот текст первой записки:

Пришлите экземпляры комедии «Свои люди — сочтемся» и экземпляр «Не в свои сани не садись».

О с т р о в с к и й

5 июля 1853 года.

(ф. 204, ед. хр. 36).

Вторая записка без даты:

Пришлите «Современник» и «Библиотеку <для чтения>», если вышли, да последние [№№] «Моск<овского> вест<ника>».

Нет ли мне письма из конторы «Современника» или от Некрасова.

А. О с т р о в с к и й

(ед. хр. 54803, арх. № 233).

Кому адресованы эти записки, установить не удалось. Что же касается автографа письма Островского, то его первая страница не сохранилась. Приводим уцелевший текст:

...<благо>дарили меня и просили передать такую же благодарность и вам. Вчера же, являсь на репетицию в М<алый> т<еатр> (в 10 час.), я узнал, что у Ермоловой умер накануне отец; надо было отодвинуть

*Ивану Егоровичу**Забелину**отъ уважающаго ея автора*

СОЧИНЕНИЯ

А. Н. ОСТРОВСКАГО.

ТОМЪ ПЕРВЫЙ

СОЧИНЕНИЯ А. Н. ОСТРОВСКАГО.

I.

ИЗДАНИЕ Д. Е. КОМАНЧИКОВА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Въ Книжномъ магазинѣ Д. Е. Команчикова, въ Гостиницкомъ дворѣ, Загородная, на Невск. протокѣ, противъ Английскаго дворца, № 64.

1868.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ. СОЧИНЕНИЯ. Т. I. СПб., 1868.

С дарственной надписью И. Е. Забелину:

«Ивану Егоровичу Забелину от уважающего его автора»

Исторический музей, Москва

бенефис на 14-е число и переделывать репертуар. Кое-как сладили; но изъятие одного представления «Марии Стюарт» не может обойтись без некоторого ущерба для сборов. Вечером я был в обоих театрах; все пока благополучно. Я вчера весь день провел в театре, с 10 ч. утра до 12 ч. ночи, и устал порядочно; а не быть нельзя. Сейчас иду на репетицию, а потом в школу; нынче приемный день. Генеральная репетиция «Марии Стюарт» в четверг, а «Светланы» в субботу. Известите, когда приедете.

Искренне преданный вам А. Островский.

11 февраля 1886 г.

(ф. 204, ед. хр. 36).

С 5 по 15 февраля 1886 г. Островский исполнял обязанности управляющего московскими императорскими театрами вследствие отъезда А. А. Майкова в Петербург. 13 февраля в Малом театре состоялась генеральная репетиция «Марии Стюарт», а 15 февраля в Большом театре драматург присутствовал на репетиции балета Н. С. Клеповского «Светлана, славянская княжна».

На автографе этого письма имеется надпись известного палиографа В. Н. Щепкина, который установил, что оно адресовано А. А. Майкову.

Первые два автографа Островского поступили в Музей вместе с коллекцией П. И. Щукина.

Интерес представляют также копии писем в папке с заглавием «К творческой истории комедии «Свои люди — сочтемся!» (ф. 440, ед. хр. 1264). Это письмо Островского к провинциальному артисту Д. А. Гореву-Тарасенкову, опровергающее его претензии на соавторство в пьесе и ответ артиста. Впервые опубликованы А. И. Ревякиным в журн. «Русская литература», 1963, № 4.

*Ивану Егоровичу
Забелину
В знак искреннего уважения
от автора*

СНЕГУРОЧКА

Восенняя сказка.

В четырех действиях с прологом.

Действие происходит в стране Берендеев, в доисторическое время. Пролог на Красной горке, близ Берендеева посада, стоим царь Берендей. Первое действие в зариной слободке Берендеев. Второе действие во дворце царя Берендея. Третье действие в зариной слободе. Четвертое действие в Зариной слободе.

ПРОЛОГЪ

Лето

ВЕСНА-КРАСНА.

ДОЛЬ-МОРОЗЪ.

ДОБРУШКА-СНЕГУРОЧКА.

ДЪШЬ.

МАСЛЕНИЦА-СОЛОМЕННОЕ ЧУЧЕЛО.

КОМЬ-БАКУЛА.

ДОБРАНИХА—его жена.

Породил своего сына и маленького возраста.

Собаки: Волки, овцы: журавли, гуси, утки, грачи, серы, скворцы, жаворонки и другие.

Начало осени. Полночь. Красная горка, покрытая снѣгомъ. Направо кусты и рѣдкій безлистный березнякъ, налѣво соломенная, частая лѣсъ большаго.

«СНЕГУРОЧКА» (ОТТИСК
ИЗ «ВЕСТНИКА ЕВРОПЫ»
1873, № 9)

С дарственной надписью
Островского И. Е. Забелину:
«Ивану Егоровичу Забелину
в знак искреннего уважения
от автора»

Исторический музей, Москва

II

В фонде скульптуры Отдела изобразительных материалов находится малоизвестный портрет Островского. Это бронзовый бюст, выполненный в 1888 г. чешским скульптором Вацлавом Кафкой.

Вацлав (Вячеслав Антонович) Кафка (1850—1889) жил в Праге, где учился в Академии художеств. В студенческие годы был дружен с Миколошем Алешем (1852—1913), в будущем — знаменитым чешским живописцем, автором полотен на исторические темы и известным иллюстратором народных песен. Встречался Кафка и с прогрессивными чешскими и словацкими художниками. Постоянно общался с выдающимся чешским скульптором, борцом за идейное реалистическое искусство Йозефом Вацлавом Мыслибеком (1848—1922); увлекался философией, литературой, знал русский язык и читал русских классиков в оригинале. В 1877 г. Кафка переехал в Россию и навсегда поселился в Москве. В 1882 г. участвовал во Всероссийской выставке, где экспонировались три его работы: «Дети», «Офелия», «Мужской бюст».

В справочной литературе даются сведения о Кафке, как о русском скульпторе, учившемся до 1884 г. в Петербургской академии художеств¹. Очевидно, переехав в Россию, Кафка решил продолжить начатое художественное образование.

В ЦГИАЛ'е хранится прошение Кафки, поданное в Академию художеств:

«... честь имею покорнейше просить Совет, приняв во внимание мое произведение, имеющееся налицо в Академии, ограниченные средства при обремененном семей положении — что не позволяет исполнить требования академических условий, освободить меня от экзаменов, удостоив меня звания классного художника»².

В этом же году за скульптуру «Ермак» Кафка получил звание «классного» художника. В 1884 г. «Ермак» выставлялся на весенней выставке Петербургской академии



КУПЕЧЕСКАЯ ПАРА

Фотография, 1850-е годы

Исторический музей, Москва

художеств. В 1888 г. Кафка участвовал в Парижском салоне, а в 1889 г. представил две работы на XVII выставку передвижников. Это скульптурная группа «Агарь и Измаил» и скульптурный портрет Минина.

Многие работы из-за недостатка средств скульптор делал в глине, они не сохранились. О «Ермаке» можно судить лишь по репродукциям. Судьба этой работы неизвестна.

Неизвестно также, сохранились ли портрет Яна Жижки, скульптурная группа «Дети» и аллегорическая скульптура «Труд».

Еще живя в Праге, Кафка дружил с известным чешским скрипачом, педагогом и композитором Фердинандом Лаубом, который в 1866 г. переселился в Москву. Лауб в 1846 г. окончил Пражскую консерваторию, а в России был до 1874 г. профессором Московской консерватории. Лауб общался с П. И. Чайковским, В. Ф. Одоевским, Н. Г. Рубинштейном, Островским. Возможно, Лауб повлиял на решение Кафки переехать в Москву.

В Москве Кафка встречался со многими ведущими мастерами русского искусства. Частыми гостями в его доме были В. И. Суриков, С. А. Иванов. Скульптор посещал известного московского мецената В. И. Шмаровина, где бывали по средам также И. И. Левитан и А. К. Саврасов.

В конце жизни скульптором был исполнен бронзовый бюст Островского. Размеры бюста: 20 × 15 × 5 см. Композиция традиционная: квадратная деревянная подставка, небольшой круглый пьедестал, срезанная по грудь фигура. На пьедестале подпись: «Кафка 1888 год».]



КУПЕЦ

Фотография А. Беляева.
Казань, 1870-е гг.
Исторический музей,
Москва

Скульптура выполнена в строгой реалистической манере с очень подробной, несколько жесткой проработкой деталей. Скульптор как бы поставил перед собой задачу воссоздать портрет живого человека с его особенностями — осанкой, выражением лица, взглядом.

Кафке прекрасно удалось передать образ сильного, одухотворенного, мудрого художника. Скульптор запомнил выражение его острых, сосредоточенных и в то же время мягких, улыбающихся глаз, уловил пробегающую по губам улыбку.

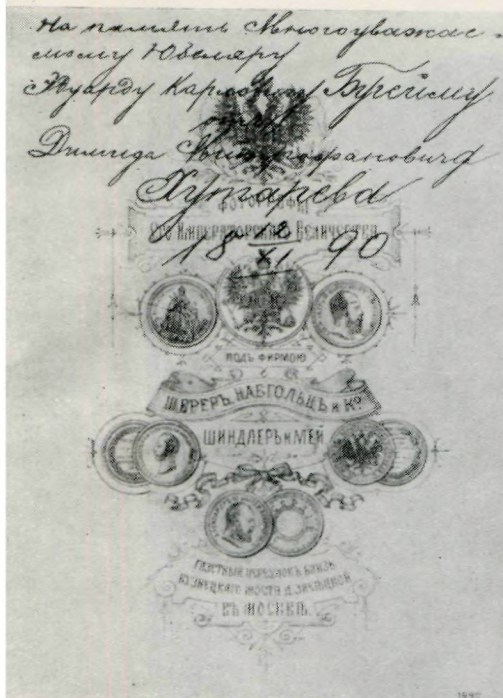
Трудно судить, какое место бюст Островского занимал во всем творчестве чешского скульптора, но одно ясно, что Кафка был большим мастером глубокого психологического портрета. «Известный театровед Алексей Александрович Бахрушин считал этот портрет одним из лучших портретов Островского...», — писал Л. С. Кишкин³.

Работал Кафка над портретом после смерти Островского. Вероятно, у него были зарисовки, сделанные при жизни писателя. В мемориальном доме-музее Островского в Щелькове хранится вариант этой скульптуры Кафки, датированный 1886 г.

В Музей бюст поступил от дочери скульптора Людмилы Вячеславовны Кафки в 1926 г.⁴

III

Широко представлены в фотосекторе Отдела изобразительных материалов Музея портреты актеров, соратников Островского и первых исполнителей ролей в его пьесах. Это подлинные фотографии тех лет. Самые ценные из них поступили в составе архива А. И. Станкевича, коллекций П. И. Щукина и А. П. Бахрушина.



МОСКОВСКИЙ КУПЕЦ Д. М. ХУТАРЕВ

Фотография, 1890 г. С дарственной надписью Э. К. Бухгейму:

«На память Многочуважаемому Юбелю

Эдуарду Карловичу Бугейму от Димида Митрофановича Хутарева. 12.XI 1890»

Исторический музей, Москва

Около тысячи фотографий знаменитых артистов Москвы, Петербурга и провинциальных городов. Многие из них имеют автографы и дарственные надписи. Некоторые фотографии запечатлели интересные встречи и отдельные сцены из спектаклей.

Ценной реликвией, хранящейся в фотосекторе Музея, является альбом фотографий русских артистов, поднесенный Щепкину в день юбилея 26 ноября 1855 г., когда отмечалось пятидесятилетие его артистической деятельности (ф. 276, ед. хр. 14). Событие это происходило в зале Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Среди подробных описаний торжественного дня есть упоминание, что в заключение Щепкину были поднесены подарки и среди них: «... Сочинения Пушкина и Гоголя, с гравированными названиями любимых пьес Щ., альбом с портретами выдающихся русских и иностранных артистов»⁵.

Альбом представляет собой небольшую коричневую папку с металлической застежкой сбоку. В нее вложены белые паспарту, на которых наклеены 12 фотографий актеров, сделанных известным фотографом Николаем Гольдгаммером: П. М. Садовского, Л. П. Косицкой, В. И. Живокини, С. П. Акимовой, В. В. и Е. В. Бороздиных, Е. Н. и С. В. Васильевых, А. Е. Мартынова, Н. И. Музиля, К. Н. Полтавцева, Н. М. Никифорова. Вместе с фотографиями лежит лист бумаги с надписью: «Фотографический альбом портретов артистов Московской драматической труппы, поднесенный М. С. Щепкину в день его юбилея 26-го ноября 1855 года московскими артистами». На обороте листа в более позднее время отмечено: «Портрет артиста Мартынова определен Н. С. Тихонравовым и подписан им в день столетнего юбилея М. С. Щепкина 6 ноября 1888 года. В. Щепкин».

Последняя подпись принадлежит Вячеславу Николаевичу Щепкину, внуку актера, ученому-палеографу, бывшему сотруднику Музея.



ОСТРОВСКИЙ

Бюст В. А. Кафки (бронза), 1888 г.

Исторический музей, Москва

Долгое время альбом хранился в семье артиста, а в 1900 г. его подарила Музею Александра Владимировна Щепкина (рожд. Станкевич), жена Николая Михайловича, сына великого актера.

В 1860 г. фотографический альбом был опубликован московским издателем Иваном Фромандером, в оформлении, копирующем оригинал, и размножен.

В память о встрече драматурга с московскими и петербургскими артистами в одном из волжских городов в Музее хранится фотография, напечатанная в 1860-х годах.

На ней запечатлены Островский, Косицкая, Бурдин, Нильский, Горбунов и Полтавцев. На обороте фотографии отсутствует штамп, указывающий, где и когда производилась съемка, но существуют воспоминания А. А. Нильского о том, что в первой половине августа 1863 г. Островский встретился в Нижнем Новгороде с группой актеров. На память «они фотографируются группой»⁶.



ОСТРОВСКИЙ

Бюст В. А. Кафки (бронза), 1888 г.

Исторический музей, Москва

Для многих из них лето 1863 г. было памятным. 2 августа Академия наук присудила Островскому Уваровскую премию за драму «Грех да беда на кого не живет». В конце августа была закончена работа над комедией «Тяжелые дни». В это же время готовилась к постановке на сцене Александринского театра новая комедия «Доходное место».

Косицкая играла этот сезон в Нижнем Новгороде. Ролью Лизаветы в «Горькой судьбине» Писемского прощалась она с репертуаром молодых героинь. Бурдин, Нильский и Горбунов приехали из Петербурга в связи с предстоящей премьерой «Доходного места».

Лучшие фотопортреты актеров Малого театра поступили из коллекции известного московского собирателя П. И. Щукина. Это небольшие, визитного формата, фотоснимки П. М. Садовского, А. И. Шуберт, С. П. Акимовой, В. И. Живокини. Интересно представлено в фотографиях новое поколение актеров, творчество которых расцвело в 80—900-х годах.

Жене московского фотографа Карла Андреевича Фишера подарен один из лучших фотопортретов Ермоловой.

Многочисленны фото Г. Н. Федотовой, М. П. Садовского, О. О. Садовской, Н. А. Никулиной.

Особое место в коллекции фотопортретов занимают фотографии замечательной трагической актрисы Стрепетовой. Все они с ее автографами. Пять фотографий с дарственными надписями одному и тому же лицу — Александре Васильевне Протасовой. Очевидно, это была близкая знакомая Стрепетовой.

Фотографии, оставившие нам память о Василисе Мелентьевой в исполнении Стрепетовой, о знаменитой стрепетовской Катерине.

В фотокolleкции Отдела хранится свыше двухсот портретов ведущих актеров Александринского театра. Это прежде всего фотографии М. Г. Савиной, Н. Ф. Сазонова, А. М. Читау, И. Ф. Горбунова, Ф. А. Бурдина, М. И. Писарева и других.

IV

Драматургия Островского принесла в литературу и на театральные подмостки множество ярких социальных типов. Характеристики их внешности, речи, быта настолько точны и выразительны, что, глядя на иные колоритные фотографии купцов того времени, мы как будто видим в них персонажей Островского.

В фототеке Музея собраны портреты известных и неизвестных купцов Москвы, Ярославля, Казани, Самары. Это ценный иконографический материал, дающий представление о том, кого наблюдал драматург, с кем общался, богатый источник для изучения быта и нравов эпохи.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ «Кафка, Вячеслав Антонович. Уч. Ак. художеств (до 1884 г.) Скульптор». — Список русских художников. К юбилейному справочнику имп. Академии художеств. Составил С. Н. Кондаков. СПб., (1914), стр. 256. — Allgemeines Lexikon der Bildender Künstler. Herausgegeben von Hans Vollmer. Leipzig, 1926, S. 430.

² ЦГИАЛ, ф. 789, п. 1/226, л. 3—3 об. Текст прошения опубликован в статье Душана Конечного. — Сб. «Пути развития и взаимосвязи русского и чехословацкого искусства». М., 1970, стр. 11—12.

³ L. S. Kiškin. Po stopách Václava Kafky českého sochaře v Rusku. — «Slovan-ský přehled», 1963, № 6.

⁴ Л. В. Кафка (1885—1971) долгое время жила в Москве, окончила Московские высшие женские курсы и до 1930 г. работала в должности научного сотрудника и преподавателя в Историческом музее. В 1924 г. вышла ее книжка «Искусство обработки металла». Последние годы своей жизни дочь скульптора жила в Калуге, где и умерла. Л. С. Кишкин, автор статьи о Кафке, в начале 1960 г. побывал у нее. Людмила Вячеславовна показала ему фотографию отца, альбом рисунков, сделанных скульптором в Эстонии в последние месяцы жизни, письма и рассказала о многих фактах его биографии. Все эти документы Л. В. Кафка переслала в Прагу в музей Миколаша Алеша. Упомянутая статья Л. С. Кишкина написана на основании рассказов Л. В. Кафки. В статье воспроизведен фотопортрет В. Кафки и отдельные рисунки, сделанные скульптором в 1889 г. в Эстонии.

⁵ Т. С. Гриц. М. С. Шепкин. Летопись жизни и творчества. М., 1966, стр. 567.

⁶ А. Нильский. Закулисная хроника. СПб., 1900, стр. 195, 281—282.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Все ссылки на произведения Островского даются по изданию: А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. I—XVI. М., Гослитиздат, 1949—1953 (указываются тома римскими цифрами, страницы — арабскими)

«Дневники и письма» — Дневники и письма. Театр Островского. Под ред. Вл. Филиппова. Статьи и коммент. Н. П. Кашина, Вл. Филиппова. М.—Л., «Academia», 1937

«Летопись» — Л. Р. Коган. Летопись жизни и творчества А. Н. Островского. М., Госкультпросветиздат, 1953

«Неизданные письма» — Неизданные письма к А. Н. Островскому. Из архива А. Н. Островского по материалам Театрального музея им. А. А. Бахрушина. Пригот. к печати М. Д. Прыгунов, Ю. А. Бахрушин, Н. Л. Бродский. М.—Л., «Academia», 1932

ОРДП — Общество русских драматических писателей

«Островский в воспоминаниях современников» — А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1966

«Островский и Бурдин» — А. Н. Островский, Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. Из собрания Театрального музея им. А. А. Бахрушина. Под ред. Н. Л. Бродского, Н. П. Кашина, при ближайшем участии А. А. Бахрушина. М.—Л., ГИЗ, 1923

ГБЛ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (Москва)

ГИАМО — Государственный исторический архив Московской области (Москва)

ГИМ — Государственный исторический музей (Москва)

ГПБ — Государственная публичная библиотека РСФСР им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград)

ГЦТМ — Государственный Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва)

ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР (Ленинград)

ЛГТМ — Ленинградский государственный театральный музей

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (Москва)

ЦГАОР — Центральный государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства (Москва)

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ*

Составила Е. М. Львова

I. ПОРТРЕТЫ ОСТРОВСКОГО

СКУЛЬПТУРА

Островский. Бюст работы Л. А. Бернштама, 1882 г. Гипс. ИРЛИ — I 633
Островский. Бюст работы В. А. Кафки, 1888 г. Бронза. ГИМ — II 522, 523

ФОТОГРАФИИ

Островский. Фото С. Л. Левицкого. Петербург, 1856 г. ИРЛИ — I фронтиспис
Островский. Фото Оже и Богдана. Петербург, вторая половина 1850-х гг., с дарственной надписью А. С. Кошерову. ГЦТМ — I 87
Островский. Фото С. Л. Левицкого. Париж, 1862 г. ИРЛИ — I 151
Островский. Фото С. Л. Левицкого. Париж, 1862 г. ИРЛИ — I 235
Островский. Фото М. Б. Тулинова. 1860-е гг. ИРЛИ — I 353
Островский. Фото 1860-х гг., с дарственной надписью Н. А. Никулиной. ГЦТМ — I 397
Островский. Фото. 1860-е гг. ГЦТМ — II 57
Островский. Фото. 1860-е гг. — II 103
Островский. Фото. 1860-е гг. ГЦТМ — II 163
Островский. Фото. Конец 1860-х гг. ГЦТМ — I 461
Островский. Фото М. Н. Коварского(?). Конец 1860-х — начало 1870-х гг. ИРЛИ — I 121
Островский. Фото. 1870-е гг., с дарственной надписью С. П. Окопишникову. — II 9
Островский. Фото. 1870-е гг. ГЦТМ — II 141
Островский. Фото И. Г. Дьяговченко. Москва, 1879 г. ИРЛИ — I 197
Островский. Фото И. Г. Дьяговченко. Москва, 1879 г. ИРЛИ — I 441
Островский. Фото Г. В. Трунова. Москва, 1883 г., с дарственной надписью на обороте И. В. Промптову 30 августа 1883 г. Дом-музей А. Н. Островского, Щельково — II 78, 79
Островский. Фото С. В. Трунова. 1884 г., с дарственной надписью И. А. Булдину. ГЦТМ — I 283
Островский. Фото М. М. Панова. Москва, 1884 г., с дарственной надписью П. А. Стрепетовой. ИРЛИ — II фронтиспис
Островский. Фото М. М. Панова. Москва, 1885 г., с дарственной надписью А. М. Кондратьеву. ГЦТМ — I 409

ОСТРОВСКИЙ В ГРУППАХ

Островский с группой актеров (Л. П. Никулина-Косицкая, Ф. А. Бурдин, А. А. Нильский, И. Ф. Горбунов, К. Н. Полтавцев). Фото. 1863 г. ГИМ — II 495
Островский среди членов комитета Общества русских драматических писателей и оперных композиторов (Н. А. Чаев, В. И. Родиславский, А. А. Майков, М. П. Цветков, И. М. Кондратьев, И. А. Мещерский, В. Н. Кашперов). ГЦТМ — I 309

II. АВТОГРАФЫ ОСТРОВСКОГО

Начало письма Островского к А. В. Дружинину (на обороте письма Дружинина 29 сентября 1858 г.). ГЦТМ — I 213

* Список условных сокращений:

АТ — Александринский театр, Петербург — Ленинград

ГИМ — Государственный исторический музей, Москва

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва

ИРЛИ — Институт русской литературы АН СССР, Ленинград

МТ — Государственный академический Малый театр Союза ССР, Москва

МХТ — Московский художественный академический театр, Москва

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, Москва

- Записка Островского актрисе А. И. Шуберт (на последнем листе письма К. В. Загорского), 1873 г. ГЦТМ — I 203
 Заметка Островского по поводу писем издателя Д. Е. Кожанчикова. Конец 1870-х гг.(?). ГЦТМ — I 263
 Телеграмма Островского к М. П. Погодину, 1882 г. ГЦТМ — I 205
 Рукописный экземпляр пьесы «Старое по-новому» П. М. Невежина и Островского, с правкой Островского, 1882 г. ГЦТМ — I 435

III. КНИГИ С ДАРСТВЕННЫМИ НАДПИСЯМИ ОСТРОВСКОГО

- «Гроза». Отдельное издание (1860), с дарственной надписью П. В. Анненкову, 20 февраля 1860 г. ИРЛИ — I 189
 «Не так живи, как хочется». Отдельное издание (М., 1855), с дарственной надписью Г. Н. Бурлакову. ИРЛИ — I 143
 А. Островский. Сочинения. Т. I (СПб., 1868), с дарственной надписью И. Е. Забелину. ГИМ — II 517
 «Снегурочка». — «Вестник Европы», 1873, № 9, с дарственной надписью И. Е. Забелину. ГИМ — II 518
 «Не в свои сани не садись». Отдельное издание (М., 1853), с дарственной надписью А. А. Корзинкину. ГЦТМ — II 15
 «Козьма Захарыч Минин, Сухорук». Отдельное издание (СПб., 1862), с дарственной надписью М. Н. Лонгинову. ГЦТМ — I 241
 А. Островский. Сочинения. Т. I (СПб., 1859), с дарственной надписью А. Н. Майкову. ИРЛИ — I 175
 А. Островский и Н. Соловьев. Драматические сочинения (СПб., 1881), с дарственной надписью Островского Н. М. Медведевой, 26 февраля 1881 г. ГЦТМ — II 57
 «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Второе издание (СПб., 1867), с дарственной надписью М. О. Микешину. ИРЛИ — I 217
 «Козьма Захарыч Минин, Сухорук». Отдельное издание (СПб., 1862), с дарственной надписью П. Ф. Островскому. ГЦТМ — II 515
 А. Н. Островский. Собрание сочинений. Т. I, с дарственной надписью А. Ф. Писемскому, 1 декабря 1874 г. ГЦТМ — II 73
 А. Н. Островский. Сочинения. Т. IX (М., 1878), с дарственной надписью А. Ф. Писемскому. ЦГАЛИ — II 75
 «Дикарка». Отдельное издание, с дарственной надписью А. Ф. Писемскому, 5 марта 1880 г. ГЦТМ — I 413
 А. Островский. Сочинения. Т. I (СПб., 1859), с дарственной надписью В. И. Родиславскому. ГЦТМ — II 53
 «Бедность не порок». Отдельное издание (М., 1854), с дарственной надписью М. И. Семеvскому. ИРЛИ — I 107
 «Не так живи, как хочется». Отдельное издание (М., 1855), с дарственной надписью М. И. Семеvскому. ИРЛИ — I 297
 А. Островский. Сочинения. Т. I (СПб., 1859), с дарственной надписью Ф. А. Светковой. ГЦТМ — I 325
 «Не от мира сего». — «Русская мысль», 1885, № 2, с дарственной надписью Г. Н. Федотовой. ГЦТМ — I 159
 А. Островский. Сочинения. Т. I (СПб., 1859), с дарственной надписью Е. А. Эдельсон. ИРЛИ — I 255

IV. ПОРТРЕТЫ РОДНЫХ И ДРУЗЕЙ ОСТРОВСКОГО

- С. П. Акимова. Фото Н. Гольдгаммера, 1850-е гг. ГИМ — II 501
 А. В. Бахметьев, брат М. В. Островской. Фото. ИРЛИ — I 201
 С. В. Васильев. Фото, начало 1860-х гг. ГЦТМ — II 149
 С. В. Васильев. Фото, начало 1860-х гг. ГЦТМ — II 155
 М. В. Васильева (Островская) с сыном. Фото М. М. Панова, 1860-е гг. ИРЛИ — I 93
 И. А. Всеволожский. Фото с дарственной надписью Островскому, 1882 г. ГЦТМ — I 339
 И. Ф. Горбунов. Фото Н. Досса, Петербург, начало 1870-х гг., с дарственной надписью Л. Л. Леонидову 26 февраля 1872 г. ГИМ — II 497
 И. Ф. Горбунов. Фото Н. Досса. Петербург, 1870-е гг., с автографом Горбунова. ГИМ — II 496
 Н. А. Дубровский. Фото, 1850-е гг. ИРЛИ — I 304
 М. Н. Ермолова. Фото К. А. Фишера, Москва, 1900-е гг., с дарственной надписью М. А. Фишер 22 апреля 1908 г. ГИМ — II 511
 В. И. Живокини. Фото Н. Гольдгаммера, 1850-е гг. ГИМ — II 500
 Н. М. Медведева. Фото с дарственной надписью М. Н. Ермоловой, 26 февраля 1881 г. Дом-музей А. Н. Островского, Шелыково — II 60, 61
 Л. П. Никулина-Косицкая. Фото, 1850-е гг. ГЦТМ — II 127

- Л. П. Никулина-Косицкая. Фото, 1850-е гг. ГЦТМ — II 111
 Л. П. Никулина-Косицкая. Фото Н. Гольдгаммера, 1850-е гг. ГИМ — II 505
 Л. П. Никулина-Косицкая в неизвестной роли. Фото. ГЦТМ — II 121
 М. Н. Островский. Фото, 1880-е гг. ГЦТМ — I 229
 М. Н. Островский с племянницей (?). Фото, 1880-е гг. ГЦТМ — I 245
 Н. А. Островский, сын писателя. Фото, 1880-е гг. ИРЛИ — I 99
 С. А. Островский, сын писателя. Фото, 1878 г. ИРЛИ — I 98
 М. И. Писарев. Фото, начало 1900-х гг. ГЦТМ — II 185
 М. И. Писарев и В. Н. Андреев-Бурлак. Фото М. Н. Конарского. ГЦТМ — II 173
 В. И. Родиславский. Фото, 1880-е гг. ГЦТМ — I 431
 П. М. Садовский. Фото Н. Гольдгаммера, 1850-е гг. ГИМ — II 504
 Н. Я. Соловьев. Фото с дарственной надписью Островскому 6 мая 1880 г. ИРЛИ — I 501
 П. А. Стрепетова. Фото Н. Досса, Петербург, 1870-е гг., с дарственной надписью А. В. Протасовой 5 марта 1878 г. ГИМ — II 509
 П. А. Стрепетова. Фото Ш. Бергамаско, Петербург, 1870-е гг., с дарственной надписью А. В. Протасовой 24 февраля 1879 г. ГИМ — II 507
 А. А. Яблочкина. Фото К. А. Фишера, Москва, 1902 г., с дарственной надписью Е. М. Сушковой 31 декабря 1902 г. Дом-музей А. Н. Островского, Щелыково — II 483

V. ЭСКИЗЫ ДЕКОРАЦИЙ, КОСТЮМОВ; ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПЬЕСАМ ОСТРОВСКОГО

- Персонажи комедии «Свои люди — сочтемся!» (Липочка, Аграфена Кондратьевна, Подхалюзин, Ресположенский). Рис. П. М. Боклевского, 1860-е гг. Собрание И. С. Зильберштейна, Москва — II 513
 Эскиз декорации IV действия к постановке пьесы «Поздняя любовь». Акварель П. А. Исакова. МТ, 1873 г. ГЦТМ — I 573
 Эскиз декорации IV действия к постановке пьесы «Трудовой хлеб». Акварель П. А. Исакова. МТ, 1874 г. ГЦТМ — I 427
 Эскиз декорации IV действия «Снегурочки». Акварель К. Ф. Вальца. Большой театр, 1893 г. ГЦТМ — I 423
 Эскиз декорации I действия «Снегурочки» в постановке А. П. Ленского. Акварель А. П. Ленского. Новый театр, Москва, 1900 г. ГЦТМ — I 495
 Эскиз декорации IV действия «Бесприданницы». Акварель В. К. Коленды. Театр В. Ф. Комиссаржевской, 1904 г. ГЦТМ — I 475
 Эскизы костюмов берендеев к постановке «Снегурочки» в театре С. И. Зимина. Акварель Ф. Ф. Федоровского, 1909 г. ГЦТМ — I 465
 Эскиз декорации I действия «Грозы» в постановке В. Э. Мейерхольда. Акварель А. Я. Головина. АТ, 1916 г. ГЦТМ — I 41
 Эскизы костюмов к постановке «Грозы». Акварель А. Я. Головина. АТ, 1916 г. ГЦТМ — I 557
 Эскиз костюма Дикого к постановке «Грозы». Акварель А. Я. Головина. АТ, 1916 г. ГЦТМ — I 560
 Эскиз костюма Катерины к постановке «Грозы». Акварель А. Я. Головина. АТ, 1916 г. ГЦТМ — I 561
 «Гроза. Люди разного звания». Акварель Б. М. Кустодиева, 1920 г. Дом-музей А. Н. Островского, Щелыково — II 481
 Эскиз декорации II действия к постановке «Женитьба Бальзаминова». Акварель С. П. Сергеева. Студия МТ, 1927 г. ГЦТМ — I 467

VI. ПЬЕСЫ ОСТРОВСКОГО НА СЦЕНЕ

- Е. М. Левкеева в роли Варвары, И. Ф. Горбунов в роли Кудряша («Гроза»). АТ, 1859 г. Фото. ГЦТМ — II 31
 Афиша спектакля «Свои люди — сочтемся!». МТ, 31 января 1861 г. (бенефис П. М. Садовского). ГЦТМ — II 21
 Сцена из спектакля Малого театра «Доходное место» (первая постановка, 1863 г.). В ролях: Юсов — П. М. Садовский, Жадов — С. В. Шумский; Белогубов — А. А. Рассказов. Литография. ГЦТМ — I 403
 Сцена из пьесы «Бедность не порок». Народный театр на Политехнической выставке в Москве, 1872 г. Фото. ГЦТМ — I 129
 Н. А. Никулина в роли Варвары, К. Н. Рыбаков в роли Кудряша («Гроза»), 1873 г. ГЦТМ — I 317
 П. А. Стрепетова в роли Катерины («Гроза»). Фото Ш. Бергамаско. Петербург, 1870-е гг. ГИМ — II 41
 М. Т. Иванов-Козельский в роли Андрея Белугина («Женитьба Белугина»). Первое исполнение роли. АТ, 1880 г. Фото. ГЦТМ — I 569

- В. Н. Давыдов в роли Бальзаминова («За чем пойдешь, то и найдешь»). АТ, 1880 г. Фото. ГЦТМ — I 346, 347
- М. И. Писарев в роли Несчастливцева («Лес»). Театр А. А. Бренко, 1880 г. Фото. ГЦТМ — II 169
- М. И. Писарев в роли Большова, В. Н. Андреев-Бурлак в роли Подхалюзина. Театр А. А. Бренко, 1881 г. Фото. ГЦТМ — II 179
- И. П. Уманец-Райская в роли Ларисы («Бесприданница»). МТ, 1881 г. Фото. ГЦТМ — I 375
- А. П. Ленский в роли Шалыгина («Воевода»). МТ, 1886 г. Фото. ГЦТМ — I 529
- А. И. Южин в роли Степана Бастрыкова («Воевода»). МТ, 1886 г. Фото. ГЦТМ — I 535
- Г. Н. Федотова в роли Василисы Мелентьевой («Василиса Мелентьева»). МТ, 1880-е гг. Фото. ГЦТМ — I 161
- О. А. Правдин в роли Шуйского («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»). МТ, 1892 г. Фото. ГЦТМ — I 543
- П. М. Садовский в роли Подхалюзина, В. А. Макшеев в роли Рисположенского («Свои люди — сочтемся!»). МТ, 1892 г. Фото. ГЦТМ — I 289
- И. П. Уманец-Райская в роли Липочки Большой («Свои люди — сочтемся!»). МТ, 1892 г. Фото. ГЦТМ — I 473
- Афиша спектакля «Бешеные деньги». МТ, 12 ноября 1893 г. (бенефис Е. К. Лешковской). ГЦТМ — II 81
- Афиша спектакля «Василиса Мелентьева». МТ, 8 сентября 1894 г. ГЦТМ — II 85
- Ф. П. Горев в роли Ивана Грозного («Василиса Мелентьева»). МТ, 1894 г. Фото. ГЦТМ — I 481
- Сцена из спектакля «Комик XVII столетия». Дьяки — С. И. Яковлев и А. А. Усачев. АТ, 1894—1895 гг. Фото. ГЦТМ — I 271
- В. Ф. Комиссаржевская в роли Ларисы («Бесприданница»). АТ, 1896 г. Фото. ГЦТМ — I 521
- Сцена из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». Глузов — П. М. Садовский, Крутицкий — Н. М. Падарин. МТ, 1896 г. Фото. ГЦТМ — I 365
- Н. К. Яковлев в роли Дормидонта («Поздняя любовь»). МТ, 1896 г. Фото. ГЦТМ — I 615
- В. Н. Давыдов в роли Рисположенского («Свои люди — сочтемся!»). Первое исполнение роли — АТ, 1896 г. Фото. ГЦТМ — I 447
- П. М. Садовский в роли Миловидова («На бойком месте»). МТ, 1897—1898 гг. Фото. ГЦТМ — I 599
- К. А. Варламов в роли Иннокентия («Сердце не камень»). АТ, 1899 г. Фото. ГЦТМ — I 577
- К. А. Варламов в роли царя Герендея («Снегурочка»). АТ, 1900 г. Фото с автографом артиста. ГЦТМ — I 181
- Н. Н. Ходотов в роли Леля («Снегурочка»). АТ, 1900 г. Фото. ГЦТМ — I 419
- С. В. Айдаров в роли Вышневого («Доходное место»). МТ, 1907 г. Фото. ГЦТМ — I 553
- А. А. Остужев в роли Незнамова («Без вины виноватые»). МТ, 1908 г. ГЦТМ — II 87
- А. А. Остужев в роли Незнамова, А. И. Сашин-Никольский в роли Шмаги («Без вины виноватые»). МТ, 1908 г. Фото. ГЦТМ — II 65
- О. В. Гзовская в роли Марины Мнишек («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»). МТ, 1909 г. Фото. ГЦТМ — I 607
- М. Ф. Ленин в роли Ивана Калачника («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»). МТ, 1909 г. Фото. ГЦТМ — I 611
- А. А. Остужев в роли Дмитрия Самозванца («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»). МТ, 1909 г. Фото. ГЦТМ — I 587
- И. М. Москвин в роли Голутвина («На всякого мудреца довольно простоты»). МХТ, 1910 г. Фото. ГЦТМ — I 590
- К. С. Станиславский в роли Крутицкого («На всякого мудреца довольно простоты»). МХТ, 1910 г. Фото. ГЦТМ — I 591
- В. А. Шухмина в роли Ларисы («Бесприданница»). МТ, 1911 г. ГЦТМ — I 385
- М. М. Климов в роли Кудряша («Гроза»). МТ, 1911 г. Фото. ГЦТМ — II 205
- В. П. Далматов в роли Несчастливцева («Лес»). АТ, 1911 г. Фото. ГЦТМ — I 583
- В. Н. Давыдов в роли Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты»). АТ, 1911 г. Фото. ГЦТМ — I 11
- Сцена из спектакля «Гроза». Е. А. Полевицкая в роли Катерины, Я. В. Орлов-Чужбинин в роли Бориса. Харьков, антреприза Н. Н. Синельникова, 1912 г. Фото. ГЦТМ — I 331
- С. В. Айдаров в роли Дулебова («Таланты и поклонники»). МТ, 1912 г. Фото. ГЦТМ — I 507
- О. А. Правдин в роли Нарокова («Таланты и поклонники»). МТ, 1912 г. Фото. ГЦТМ — I 547

- П. М. Садовский в роли Мелузова («Таланты и поклонники»). МТ, 1912 г. Фото. ГЦТМ — I 601
- О. А. Правдин в роли Грознова («Правда хорошо, а счастье лучше»). МТ, 1913 г. Фото. ГЦТМ — I 549
- А. И. Южин в роли Ивана Грозного («Василиса Мелентьева»). МТ, 1914 г. Фото. ГЦТМ — I 563
- А. А. Яблочкина в роли Василисы («Василиса Мелентьева»). МТ, 1914 г. Фото. ГЦТМ — II 67
- Н. К. Яковлев в роли шута («Василиса Мелентьева»). МТ, 1914 г. Фото. ГЦТМ — I 491
- П. М. Садовский в роли Степана Бастрюкова («Воевода»). МТ, 1915 г. Фото. ГЦТМ — II 197
- К. А. Варламов в роли Грознова («Правда хорошо, а счастье лучше»). 1910-е гг. (первое исполнение роли — АТ, 1876 г.). Фото. ГЦТМ — I 27
- О. А. Правдин в роли Оброшенова, Е. К. Леонтович в роли Верочки («Шутники»). МТ, 1917 г. ГЦТМ — II 91
- О. А. Правдин в роли Кучумова («Бешеные деньги»). МТ, 1918 г. Фото. ГЦТМ — II 199
- П. М. Садовский в роли Несчастливцева («Лес»). МТ, 1920—1921 гг. Фото. ГЦТМ — II 214
- Сцена из первого акта пьесы «Бедность не порок». Митя — А. А. Остужев, Любим Торцов — Н. К. Яковлев. МТ, 1923 г. Фото. ГЦТМ — I 621
- В. Н. Давыдов в роли Каркунова («Сердце не камень»). Рисунок (чернила, перо) М. А. Вербова, 1923 г., с дарственной надписью Вербова В. В. Федорову и с автографом Давыдова. Дом-музей А. Н. Островского, Щельково — II 486
- В. Н. Давыдов в роли Коршунова («Бедность не порок»). Рисунок (цветные карандаши) М. А. Вербова, 11 мая 1924 г., с автографом Вербова и надписью Давыдова В. В. Федорову. Дом-музей А. Н. Островского. Щельково — II 487
- Ф. В. Шевченко в роли Курослеповой («Горячее сердце»). МХТ, 1926 г. Фото. ГЦТМ — I 51
- С. Л. Кузнецов в роли Юсова («Доходное место»). МТ, 1926 г. Фото. ГЦТМ — I 55
- А. И. Сашин-Никольский в роли Елеси («Не было ни гроша, да вдруг алтын»). Филлал МТ, 1926 г. Фото. ГЦТМ — II 207
- И. Н. Певцов в роли Чугунова («Волки и овцы»). Ленинградский театр драмы, 1927 г. Фото. ГЦТМ — I 23
- В. Н. Попова в роли Ларисы («Бесприданница»). Московский драматический театр, 1932 г. Фото. ГЦТМ — I 59
- Участники спектакля «Лес». Гастроли В. И. Качалова, 1932 г. Театр русской драмы, Рига. Фото. ГЦТМ — I 69
- М. Ф. Ленин в роли Телятева («Бешеные деньги»). МТ, 1932—1933 гг. Фото. ГЦТМ — II 211
- В. О. Массалитинова в роли Пузатовой («В чужом пиру похмелье»). МТ, 1932—1933 гг. Фото. ГЦТМ — II 202
- В. Н. Пашенная в роли Евгении, С. А. Головин в роли Бессудного («На бойком месте»). МТ, 1932—1933 гг. Фото. ГЦТМ — II 209
- О. Н. Андровская в роли Варвары, В. Н. Ливанов в роли Кудряша («Гроза»). МХТ, 1934 г. Фото. ГЦТМ — I 12
- П. М. Садовский в роли Беркутова («Волки и овцы»). МТ, 1934—1935 гг. Фото. ГЦТМ — I 625
- М. М. Климов в роли Городулина («На всякого мудреца довольно простоты»). МТ, 1934—1935 гг. Фото. ГЦТМ — I 19
- Е. П. Корчагина-Александровская в роли Улиты, Б. А. Горин-Горяинов в роли Счастливцева («Лес»). Ленинградский театр драмы, 1936 г. Фото. ГЦТМ — I 29
- В. О. Массалитинова в роли Мурзавецкой («Волки и овцы»). МТ, 1941 г. Фото. ГЦТМ — II 203
- А. И. Сашин-Никольский в роли садовника («Правда хорошо, а счастье лучше»). МТ, 1941 г. Фото. ГЦТМ — I 21
- Е. Д. Турчанинова в роли Барабошевой, Н. И. Рыжов в роли Барабошева («Правда хорошо, а счастье лучше»). МТ, 1941 г. Фото. ГЦТМ — I 17
- Н. П. Хмелев в роли Силана («Горячее сердце»). МХТ, Саратов, 27 марта 1942 г. Фото. ГЦТМ — I 45
- Е. М. Шатрова в роли Мамаевой, М. И. Царев в роли Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»). МТ, 1943 г. Фото. ГЦТМ — I 31
- В. А. Владиславский в роли Чугунова («Волки и овцы»). МТ, 1944 г. Фото. ГЦТМ — I 67
- В. Н. Рыжова в роли Анфусы («Волки и овцы»). МТ, 1944 г. Фото. ГЦТМ — II 217
- В. Н. Рыжова в роли Анфусы, И. В. Ильинский в роли Мурзавецкого («Волки и овцы»). МТ, 1944 г. Фото. ГЦТМ — II 219
- И. М. Москвин в роли Прибыткова («Последняя жертва»). МХТ, 1944 г. Фото. ГЦТМ — I 13

- А. Д. Дикий в роли Досушева («Доходное место»). МТ, 1948 г. Фото. ГЦТМ — I 35
 Е. Н. Козырева в роли Катерины, В. М. Орлова в роли Варвары («Гроза»). Моск. театр драмы, 1953 г. Фото. ГЦТМ — I 37
 В. В. Меркурьев в роли Грознова («Правда хорошо, а счастье лучше»). Театр им. Пушкина, Ленинград, 1958 г. Фото. ГЦТМ — I 61

VII. ОСТРОВСКИЙ ЗА РУБЕЖОМ

АВСТРИЯ

- Сцена из спектакля «Молодой человек делает карьеру» («На всякого мудреца довольно простоты»). Глузов—Вальтер Кошут. Театр в г. Йозефштадт (округ Вены), 1961 г. Фото — II 473

АНГЛИЯ

- Беатрис Леманн в роли Кабанихи («Гроза»). Театр Олд Вик, Лондон, 1966 г. Фото — II 229
 Джилл Беннет в роли Катерины, Рональд Биккап в роли Бориса («Гроза»). Театр Олд Вик, Лондон, 1966 г. Фото — II 239

БОЛГАРИЯ

- Сцена из спектакля «Волки и овцы». Болгарский народный театр, София, 1936 г. Фото. ГЦТМ — II 353
 Сцена из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». Болгарский народный театр, София, 1936 г. Фото. ГЦТМ — II 355
 Сцены из спектакля «Бесприданница». Болгарский народный театр, София, 1937—1938 гг. Фото. ГЦТМ — II, 357, 361
 К. Кисимов в роли Мурзавецкого, П. Василева в роли Анфусы («Волки и овцы»). Болгарский народный театр, София, 1946 г. Фото — II 363
 Сцены из спектакля «Лес». Болгарский народный театр, София, 1946 — 1947 гг. Фото. ГЦТМ — II 365, 369

ВЕНГРИЯ

- Сцена из спектакля «Волки и овцы». Мурзавецкая — Д. Маргит. Театр им. Имре Мадача, Будапешт, 1951—1952 гг. Фото — II 473

ГЕРМАНИЯ

- Хельга Гёринг в роли Коринкиной, Курт Штейнграф в роли Дудукина («Без вины виноватые»). Гостеатр, Дрезден, 1954 г. Фото — II 261
 Ингеборг Оттман в роли Отрадиной, Вильгельм Бурмайер в роли Мурова («Без вины виноватые»). Гостеатр, Дрезден, 1954 г. Фото — II 255
 Ингеборг Оттман в роли Кручининной, Шарлотта Фридрих в роли Галчихи («Без вины виноватые»). Гостеатр, Дрезден, 1954 г. Фото — II 259
 Герман Штефезанд в роли Несчастливцева, Анна Мари Мюллер в роли Аксюты («Лес»). Гостеатр, Дрезден, 1954 г. Фото — II 251
 Герман Штефезанд в роли Несчастливцева, Отто Штарн в роли Счастливцева («Лес»). Гостеатр, Дрезден, 1954 г. Фото — II 253
 С. Гелер в роли Окамова, С. Крюгова в роли Зои («Красавец-мужчина»). Театр им. М. Горького, Берлин, 1955 г. Фото — II 249
 Альберт Хеммерле в роли Миловидова, Аннгрет Голдинг в роли Аннушки («На бойком месте»). Театр им. М. Горького, Берлин, 1959 г. Фото — II 263
 Рудольф Ромберг в роли Лыньева, Гертруда Кекельман в роли Глафиры («Волки и овцы»). Камерный театр, Мюнхен, 1964 г. Фото — II 267
 Гизела Хольцингер в роли Гурмыжской, Франк Гофман в роли Петра («Лес»). Городской драматический театр, Кёльн, 1965 г. Фото — II 271

ДАНИЯ

- Сцена из спектакля «Снегурочка». Снегурочка — Улла Бритта Ергенсен, Бобылиха — Мари Бринк, Бобыль — Берге Хильберг. Орхусский театр, 1963 г. Фото — II, 474

ИНДИЯ

- Сцена из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». Алик Падамси в роли Мамаева, Сильвестр да Кухна в роли Крутицкого. «Литтер театр груп», Бомбей, 1968 г. Фото — II 469

ИТАЛИЯ

Сцена из III действия спектакля «Лес». В роли Гурмыжской — Эльза Мерлини. Милан, театр «Конвенто», 1862 г. Фото — II 319

ПОЛЬША

Сцена из спектакля «Без вины виноватые». Театр в г. Ополе, 1952 г. Фото — II 379.

Сцена из спектакля «Без вины виноватые». (В роли Кручининой Анна Боркевич.)

Театр в г. Ополе, 1952 г. Фото — II 383

А. Боркевич в роли Кручининой, М. Мистуревич в роли Мурова («Без вины виноватые»). Театр в г. Ополе, 1952 г. Фото — II 385

Сцена из спектакля «Без вины виноватые». В роли Кручининой Мария Малицкая.

Театр в г. Ченстохов, 1953 г. Фото — II 375

Эльжбета Вечерковская в роли Огудаловой, Тадеуш Кубальский в роли Кнурова, Норбер Надер в роли Вожеватова, Владислав Трояновский в роли Ивана («Бесприданница»). Театр повсехны в Варшаве, 1953 г. Фото. ГЦТМ — II 393

М. Козерская в роли Кручининой, Х. Зверзинская в роли Галчихи («Без вины виноватые»). Театр им. Богуславского, г. Калиш, 1953 г. — II 377

Янина Мартини в роли Ларисы, Тадеуш Бартошик в роли Карандышева («Бесприданница»). Театр повсехны в Варшаве, 1953 г. Фото. ГЦТМ — II 397

Янина Мартини в роли Мамаевой, Игорь Пшегородский в роли Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»). Вроцлавский драматический театр, 1958 г. Фото. ГЦТМ — II 401

РУМУНИЯ

Сцена из спектакля «Лес». (В роли Гурмыжской Лучия Стурдза-Буландра.) Муниципальный театр, Бухарест, 1951—1952 гг. Фото. ГЦТМ — II 413

США

Сцена из спектакля «Бедность не порок». Театр «Корниш скул», Сизтл, 1928 г. Фото — II 337

Родди Мак Доуэл в роли Глумова, Рут Мак Девит в роли Глумовой («На всякого мудреца довольно простоты»). Театр «Феникс», Нью-Йорк, 1956 г. Фото — II 345

ФРАНЦИЯ

Сцена из спектакля «Гроза». В роли Кабанихи — Клод Жениа. Труппа Фавр-Буске, Париж, 1967 г. Фото — II 283

Анри Лабюсьер в роли Счастливецца, Жюльен Гиомар в роли Несчастливецца («Лес»). Театр «Ателье». Париж, 1970 г. Фото — II 297

Даниель Сухотин в роли Петра, Элизабет Ален в роли Аксюши («Лес»). Театр «Ателье», Париж, 1970 г. Фото — II 289

Рене Фор в роли Гурмыжской, Моник Шометт в роли Улиты («Лес»). Театр «Ателье», Париж, 1970 г. Фото — II 303

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Эскиз декорации к постановке пьесы «Лес». Сословный театр, Прага, 1939 г. Рисунок (акварель) В. Гофмана. Фото — II 421

Ж. Мирон в роли Грознова («Правда хорошо, а счастье лучше»). Городской театр, г. Острава, 1950 г. Фото — II 425

Гелена Коллатова в роли Агнии, Франтишек Кровина в роли Ахова («Не все коту масленица»). Деревенский театр, Братислава, 1952 г. Фото. ГЦТМ — II 435

Сцена из IV действия спектакля «Свои люди — сочтемся!» (Большов — Андрей Багар, Подхалюзин — Карол Сквой, сваха — Милада Желенска). Народный театр в г. Братислава, 1952 г. Фото. ГЦТМ — II 431

Л. Пешек в роли Мурзавецкого («Волки и овцы»). Национальный театр, Прага, 1954 г. Фото — II 441

Я. Урбанкова в роли Мурзавецкой («Волки и овцы»). Государственный театр, Брно, 1957 г. Фото — II 445

И. Кромер в роли Кудряша, С. Леткова в роли Варвары («Гроза»). Словацкий национальный театр, Братислава, 1963 г. Фото — II 451

ШВЕЙЦАРИЯ

Сцена из спектакля «Лес». Несчастливец («Донкихотов») — Иоганнес Киллерт, Счастливец («Фортуналов») — Арним Вальдек-Сушенгут. Городской драматический театр, Базель, 1961 г. Фото — II 474

ЮГОСЛАВИЯ

- Негина — М. Ступица («Таланты и поклонники»). Народный театр, Белград, 1953 — 1954 гг. Фото. ГЦТМ — II 460
- Негина — М. Ступица, Нароков — Д. Дубашич, Громилов — М. Шиванович («Таланты и поклонники»). Народный театр, Белград, 1953—1954 гг. Фото. ГЦТМ — II 460
- Сцена из спектакля «Лес». Народный театр, Белград, 1958 г. Фото. ГЦТМ — II 461
- Сцена из спектакля «Без вины виноватые». Народный театр, Белград, 1972 г. Фото. ГЦТМ — II 463
- Бронислав Зеринич в роли Несчастливцева, Миша Алексич в роли Счастливецца («Лес»). Народный театр, Белград, 1972 г. Фото. ГЦТМ — II 462

VIII. ПАМЯТНЫЕ МЕСТА

- Дом Островского в Щелыкове. Северный фасад. Фото А. М. Кондратьева, 1889 г., с дарственной надписью Н. И. Музилю А. М. Кондратьева 2 июня 1889 г. Дом-музей А. Н. Островского, Щелыково — II 479
- Дом-музей А. Н. Островского в Щелыкове. Фото, 1970 г. Дом-музей А. Н. Островского, Щелыково — I 169

IX. РАЗНОЕ

- А. И. Южин и А. А. Бахрушин. Дружеский шарж Ф. И. Рерберга с автографами А. И. Южина и А. А. Бахрушина. Дом-музей А. Н. Островского, Щелыково — I 451
- Купеческая пара. Фото, 1850-е гг. ГИМ — II 519
- Купец. Фото А. Беляева, Казань, 1870-е гг. ГИМ — II 520
- Московский купец Д. М. Хутарев. Фото 1890 г., с дарственной надписью Э. К. Бухгейму 12 ноября 1890 г. ГИМ — II 521

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Составила Е. М. Львова

- А. Н. — см. Плещеев А. Н.
 А. П. — см. Плещеев А. Н.
 А — в Л. Н. — см. Антропов Л. Н.
 Абаза Николай Саввич I 125, 267, 283, 469
 Абаринова (Рейхельт) Антонина Ивановна II 186
 Аблесимов Александр Онисимович II 326
 Абрам Иванович, подрядчик в Щелыкове I 308, 310
 Абрамова О. Р., художница II 482
 Авдеев (псевд. Пустой человек; ПЧ) Михаил Васильевич I 394; II 133
 Авджи Атфы II 470
 Аверкиев Дмитрий Васильевич I 35, 136, 137, 141, 190, 209, 479, 484—486, 497, 604, 608, 627; II 18, 77, 95, 96, 99, 167, 175, 180, 187, 192, 193, 430, 431
 Авсенко Василий Григорьевич I 592
 Агафер, журналист II 194
 Агафонов Николай Яковлевич I 554
 Агафья Ивановна, первая жена Островского I 78, 230, 231, 233, 234, 236—241, 243, 246, 248, 250—252, 290, 291, 301, 302, 337, 340, 362, 406, 407, 460—468
 Агеев Павел Яковлевич I 319
 Аграмов (Аврамов) Михаил Васильевич I 357, 358
 Адамов (Адамович) Михаил Андреевич I 168
 Адентович Кароль II 376
 Адлерберг Александр Владимирович I 105, 106, 170; II 50, 73, 95
 Адлерберг Владимир Федорович I 243, 251, 348
 Адмони Владимир Григорьевич I 70, 74
 Азари Манучехр II 471
 Ай Исмет II 470
 Айдаров Елисей Михайлович I 460, 462
 Айдаров (Вишневский) Сергей Васильевич I 507, 553; II 195, 201, 220—222
 Акибатаро II 472
 Акимов Николай Павлович II 488
 Акимова (Ребристова) Софья Павловна I 82, 112, 113, 141, 142, 233, 258, 371, 384, 405, 406; II 32, 33, 40, 95, 104, 120, 122, 132—135, 501, 521, 523
 Акинфиев Николай Михайлович I 282
 Акинфиева Вера Николаевна I 281—282
 Аксаков Иван Сергеевич I 546, 576
 Аксаков Сергей Тимофеевич II 420
 Аксер Отто II 403
 Аксер, режиссер II 402
 Алафузов Антон Николаевич I 147, 148, 150
 Александр I I 484
 Александр II I 100, 223, 243, 244, 246, 247, 266, 306, 319; II 20; 49, 241
 Александр III I 136, 137, 141, 144, 149, 150, 152, 170, 190—194, 199, 200, 221, 222, 269, 273, 282, 372, 430; II 58, 74, 77, 82, 88, 95, 241, 342
 Александр Михайлович, князь Тверской I 479
 Александра Федоровна, имп. (жена Николая I) I 301
 Александра, прислуга Островских I 114
 Александров Алексей Александрович — см. Островский А. А.
 Александров Владимир Александрович I 112; II 188 (?)
 Александров В. — см. Крылов В. А.
 Александров В. А., юрист I 212
 Александров Николай Александрович I 131, 132, 187; II 68
 Александров Николай, театр. воспитанник II 26
 Александров, артист I 336, 337, 339, 340
 Александров, содержатель сада I 434
 Александрова Мария Михайловна I 257, 258, 264; II 33, 89, 374
 Александрова, жена артиста I 193
 Алексеев Александр Алексеевич II 26, 34
 Алексеев Василий Михайлович II 472
 Алексеев Николай Александрович I 633, 634
 Алексеев, купец I 147
 Алексей Михайлович, царь I 310
 Алексич Миша II 462
 Ален Элизабет II 289, 302, 304
 Аленваль Л. Ж. I 43
 Алеш Миколаш II 518, 524
 Аллен Перси II 234, 246
 Алмазов Борис Николаевич I 362, 407, 598, 603
 Алперс Борис Владимирович II 100
 Алтаев Ал. — см. Ямщикова М. В.
 Альтшуллер Анатолий Яковлевич I 330, 355, 357, 358; II 140, 159, 372
 Альфонский Аркадий Алексеевич I 452
 Амфитеатров Александр Валентинович II 175, 192
 Анастасов М., артист II 358
 Андерсон Максвелл II 343
 Анджеевский В., критик II 399
 Андреев Леонид Николаевич II 338, 344
 Андреев Николай Андреевич I 454, 485
 Андреев Н., артист I 377—378
 Андреев, режиссер II 459, 461, 463
 Андреев-Бурлак Василий Николаевич I

- 433, 434; II 19, 36, 76, 166, 173, 176, 179, 181
- Андреева (рожд. Юрковская; по мужу Желябужская) Мария Федоровна I 400
- Андреева Мария — см. Соколова-Андреева М.
- Андрейнов А. П., художник II 482
- Андривский Николай Ефимович I 211, 361
- Андровская (Шульц) Ольга Николаевна I 12
- Аникин Владимир Прокопьевич I 537
- Анисимова-Вульф Ирина Сергеевна II 464, 471
- Анна, царица, жена Ивана Грозного I 100, 300, 487, 489, 491, 495, 585; II, 45, 258, 291, 292, 355
- Анна Исаевна, гувернантка (?) I 326
- Анненков Иван Васильевич I 230, 231
- Анненков Николай Александрович II 212
- Анненков Николай Николаевич I 382
- Анненков Павел Васильевич I 88, 189, 220, 222, 223, 225, 231, 237, 240—243, 248—253, 256, 532, 536, 537, 545, 596, 597
- Анофриев Иван, артист I 383
- Автокольский Марк Матвеевич II 184
- Антоний Марк I 43, 44, 193, 196, 279, 632
- Антропов (псевд. Л. Н. А—в) Лука Николаевич I 550, 566, 604
- Антропов Роман Луквич II 164, 192
- Антуан Андре Поль I 68; II 280, 282—286, 295, 309, 310
- Апухтин Алексей Николаевич I 259
- Арбенин (Гильдебрандт) Николай Федорович I 284
- Арбузов Алексей Николаевич II 471
- Арвер Ф. II 48
- Арди (Нечаев) Николай Иванович I 264, 401—403, 612
- Аренский Антон Степанович I 211, 354
- Аристов Василий Иванович I 258, 259, 293
- Аристотель I 55
- Аристофан II 264
- Артемьев (псевд. В. Манин) Владимир Андреевич I 282—284, 469
- Артемьев, агент ОРД II I 207, 208
- Артман Луиз II 291
- Архинов Иван Павлович I 167, 184
- Арчер Вильям II 239, 246
- Астраханка — см. Тетюшинова Г. И.
- Атанасов Петко II 366, 372
- Атанасова Людмила II 353, 370, 371
- Афанасьев Александр Николаевич II 246
- Афанасьев Дмитрий Владимирович II 488
- Ашар Луи Амедей Эжен II 323
- Б. Р., переводчик II 353
- Бабилов Михаил Иванович II 28, 40, 604
- Багар Андрей II 431
- Багратион-Мухранский Иван Константинович I 164, 165
- Баженов Александр Николаевич I 405; II 113, 114, 130, 132, 135, 137, 151—153, 160
- Байков (Бойков) Сергей Иосифович I 363
- Бай Линь II 466
- Байрон Джордж Ноэл Гордон I 67, 196
- Бай Хань 466
- Байяр Альфред Жан Франсуа — см. Баяр А. Ж. Ф.
- Бакулин, товарищ прокурора I 281
- Бакшеев П., артист II 363
- Балакирев Милий Алексеевич I 248
- Балишин Н., артист I 377
- Бальдова Зденка II 449
- Бальзак Оноре де I 54, 56, 60, 64, 73; II 273, 279, 285, 287, 289, 304, 305, 387, 402, 444
- Банвиль Теодор де I 425
- Бандык Сидор (Исидор) Михайлович I 147, 154, 173, 178, 183
- Бантышев Александр Олимпиевич II 143
- Баранников Алексей Петрович II 472
- Баранова Авдотья Алексеевна (Евдокия Ларионовна) I 154
- Баранова О. Н., артистка I 407; II 27
- Барбо Каролина I 246
- Барков Иван Семенович I 320]
- Барвай Людвиг II 250, 256
- Барон Икс — см. Герцо-Виноградский С. Т.
- Баррьер Теодор II 284
- Барсак Андре I 68; II 276, 302—308, 311
- Барсов Еллидифор Васильевич I 311
- Барсуков Николай Платонович I 443, 444, 446, 448, 603; II 132
- Бартенев Петр Иванович I 310, 311, 432
- Бартосик ТADEУШ II 397
- Барцал Антон Иванович II 90, 97
- Баршевская Эльжбета II 403
- Басманов Петр Федорович I 253
- Бастамова (?) (рожд. Алмазова) Елизавета Николаевна I 362
- Баташев Н., переводчик II 101
- Баточар Д., артист II 471
- Баумгартен Александр II 399
- Бахметьев Александр Васильевич (Павлович) I 83, 84, 124, 147—150, 154, 159—161, 163—166, 201, 319; II 514
- Бахметьев Василий Васильевич I 84, 94, 103, 124, 148, 150, 161—163; II 514
- Бахметьев Константин Васильевич I 124; II 514
- Бахметьева Наталья Александровна I 118, 147, 148, 153, 157, 319
- Бахметьева Наталья Васильевна I 147, 148, 150, 157
- Бахметьева (в 1-м браке Шателен) Юлия Васильевна I 160, 161, 163
- Бахметьевы, семья I 319
- Бахрушин Алексей Александрович I 219, 294, 448, 450, 451, 453, 636; II 520, 525
- Бахрушин Алексей Петрович I 417; II 520
- Бахрушин Юрий Алексеевич I 636; II 525
- Башилов Александр Александрович I 379
- Башилова (?), знакомая Островских I 462
- Башкиров Вениамин Александрович I 163, 164
- Башкиров Н. В., артист I 324, 325
- Баяр (Байяр) Альфред Жан Франсуа I 602; II 48

- Бегичев Владимир Петрович I 124, 299, 300, 383
 Бегичев М., артист I 377
 Безобразов Владимир Павлович I 256
 Безобразов Павел Владимирович I 487
 Безродный I 299, 300
 Бек Анри Франсуа II 387
 Бекетов Владимир Николаевич I 230, 231
 Белевцева Наталья Алексеевна II 204, 488
 Белинский Виссарион Григорьевич I 37, 44, 48, 49, 61, 73, 336, 478, 480, 482, 483, 548; II 312, 320, 389, 394, 406, 442, 448
 Белинский Максим — см. Ясинский И. И.
 Белихова Ирина Андреевна I 101—104, 108, 253, 254, 320; II 494, 495
 Белицкий Илларион Сергеевич II 488
 Белини Винченцо I 95
 Белоголовый Николай Андреевич I 85
 Белоуско Григорий, художник II 488
 Белоха Анна Порфирьевна II 90, 97
 Бельская Е., артистка I 377
 Бельский, артист I 377
 Беляев А., фотограф II 520
 Беляев Г., артист I 374
 Беляев, артист II 334
 Беляев Михаил Дмитриевич I 227
 Беляев Юрий Дмитриевич II 319
 Беляева П., артистка I 374
 Беляну Андрей II 415
 Бенардаки Дмитрий Егорович I 92
 Бенелли Сам II 318
 Бениш Моис II 368, 372
 Беннет Джилл II 239, 245
 Бенуа Ф., композитор I 602
 Беньюк Эмма II 417, 418
 Бербенко К., журналист II 359, 372
 Берг (Келлер) Константин Федорович I 378, II 28, 33, 34
 Берг Николай Васильевич I 311, 312, 316, 319, 439, 442, 443, 445, 446, 448, 471, 472; II 116, 117, 143, 373, 419, 420, 422, 456
 Бергамаско Шарль II 41, 507
 Беринг Морис I 64, 65, 74; II 238, 246
 Беринг, обер-полицеймейстер I 407
 Берков Павел Наумович I 417
 Берлоджи Ильяна II 418
 Бернар Сара II 246, 296
 Бернар-Дерон Леон II 290
 Бернацкая, артистка II 376
 Бернштам Леопольд Бернгард Адольфович I 137, 138, 633
 Берштейн Инна Абрамовна II 419
 Берснев Иван Николаевич II 363, 444
 Бестужев (псевд. Марлянский) Александр Александрович II 457
 Бестужева Софья Дмитриевна II 45
 Бехер Иоганнес II 368
 Бибилов Матвей Павлович I 596—598, 600
 Бибилов Петр Сергеевич I 617
 Бидлас Мирослав II 421
 Биккал Рональд II 239
 Бир Ш., переводчик II 471
 Бисмарк Отто Эдуард Леопольд фон I 319
 Благоев Дмитрий Николаевич II 352
 Благоданов А. И., художник II 482
 Благосветлов Григорий Евлампиевич I 445, 462, 546
 Бларамберг Павел Иванович I 295
 Блок Александр Александрович I 411; II 262, 264
 Блудова Антонина Дмитриевна I 242
 Блюменталь-Тамарина Мария Михайловна II 221
 Боан Е. А., критик II 234
 Боборыкин (псевд. П. Б.) Петр Дмитриевич I 27, 35, 358, 463, 468, 552, 627; II 16, 23, 75, 108, 133, 139, 145, 146, 156, 159, 169—172, 174, 175, 192, 239, 281, 310, 312
 Боброва О. М., артистка II 28
 Богаевская Ксения Петровна I 6
 Богатырев Шоэль Шулимович II 419
 Богатырев, врач I 380
 Богдан, фотограф I 87
 Богданов Александр Федорович I 345, 346; II 34, 101 (?)
 Богданов Алексей Николаевич I 395, 396, 405; II 90, 97, 101 (?)
 Боголюбов (Емельянов) Архип Петрович I 264
 Богуслав Ф. Б., дирижер II 92, 98
 Бодлер Шарль II 395
 Бодянский Осип Максимович I 306, 307; II 422
 Бойков С. И. — см. Байков С. И.
 Боклевский Петр Михайлович II 513
 Больман Эдгар II 342
 Бомарше Пьер Огюстен Карон де I 43, 49, 56, 57, 68, 131, 372; II 210, 277, 279, 284, 287, 291, 295
 Бопре (псевд. b) II 376, 379, 380, 385, 387, 391
 Бораковский Евгений II 381
 Борисова А. Ф., артистка II 489
 Борисоглебский Иван Иванович I 451
 Боркевич Анна II 383, 385, 399
 Боровиковский Александр Львович I 223
 Боровский Кароль II 395, 399
 Бородин Н., служащий на заводе I 596, 610
 Бороzdина 1-я Варвара Васильевна II 27, 28, 101, 120, 122, 130, 132, 133, 135, 521
 Бороzdина Евгения Васильевна II 32, 101, 133, 521
 Борх Александр Михайлович I 88, 89, 291, 293, 348, 364
 Бостанжогло, табачный фабрикант I 130, 137
 Босулав Анатолий Федорович II 488
 Боткин Василий Петрович I 598
 Боткины, семья I 147, 148
 Боурану Радуга II 410, 414
 Бочков Виктор Николаевич II 491
 Бошнаков Богомил II 367, 386
 Бравич Казимир Викентьевич II 334
 Браво Егор Яковлевич I 337, 378
 Браво Николай Яковлевич I 337, 378
 Браво Ольга Яковлевна I 336, 337, 340
 Брагалья Леонардо II 328
 Браун Максимилиан II 269, 275
 Брейн Джон II 238
 Бренко (рожд. Челишева; в 1-м браке Левенсон) Анна Алексеевна I 128, 129,

- 327, 328, 434; II 19, 35, 169, 175, 179, 181, 193
 Брехт Бертольд II 239, 268, 349, 368, 402, 453
 Бриггауз Гарольд II 246
 Бринк Мари II 474
 Бристов Э. К., переводчик II 347
 Брод Макс II 442, 443, 458
 Бродников Константин Григорьевич II 26
 Бродский Николай Леонтьевич I 448, 450, 636; II 525
 Брокгауз Фридрих Арнольд I 418
 Бронингауз К., артист II 270
 Бронте Шарлотта I 56
 Броусил А., критик II 447—449
 Бруевич Василий Федорович I 199
 Бруно Эдоардо II 330
 Брукнер Александр II 259, 260, 275, 386, 388—392
 Брюйс Августин Давид I 43
 Буало Депрео Николая I 598; II 280
 Буальдьё Франсуа Адриен II 294
 Бубе Симон II 290
 Бубнов П. Д., артист II 32
 Будевская А., артистка II 355, 356, 358
 Бужинский А., артист II 403
 Букур М. II 412, 418
 Булвер-Литтон Эдуард Джордж I 352, 393
 Булгаков Михаил Афанасьевич II 235, 242, 343
 Булгарин Фаддей Венедиктович I 361; II 107, 388
 Булдин Иван Алексеевич I 283, 596, 634
 Булдина Серафима Александровна I 634
 Бульфинский, артист II 416
 Бунаков (псевд. Эн-ков) Николай Федорович I 538, 540, 541, 565, 566
 Бурден Тереза — см. Петита Т.
 Бурдин Алексей Федорович I 90, 157
 Бурдин Федор Алексеевич I 26, 29, 34, 42, 44, 81, 86, 88—90, 92, 104—106, 109—112, 115—120, 122, 126, 127, 130, 131, 135—137, 139, 143—145, 147, 149, 150, 157, 158, 172, 173, 189, 191, 198, 204, 217, 226, 231—235, 239, 243, 245, 246, 249, 251, 252, 257—259, 263, 264, 267, 269, 270, 283, 288, 291—294, 306, 318, 330, 334, 335, 345, 348—350, 358—360, 364—368, 371, 373, 382, 387—395, 397, 399, 401, 407, 408, 428, 430, 433, 436, 464—468, 592, 595—597, 604, 609, 612, 613, 623, 631, 636; II 12, 16, 17, 23, 26, 28, 29, 32, 36, 38, 40—44, 47, 49, 50, 56, 62, 64, 70, 84, 120, 133—135, 161, 480, 495, 522—525
 Бурдина Анна Дмитриевна I 90, 110, 116, 117, 157
 Буренин Виктор Петрович I 547; II 22, 23
 Буриан Ф. II 453
 Буриан Эмиль Франтишек II 368
 Бурлаков Гурий Николаевич I 443, 407, 408
 Бурмайер Вильгельм II 255
 Бурсо Эдме I 43
 Буске Ги II 301
 Буслаев Федор Иванович I 597; II 312
 Бутенко Иван Филиппович II 99
 Бутков, статс-секретарь I 234
 Бутурлин Дмитрий Петрович I 442
 Бухгейм Эдуард Карлович II 521
 Буюклиева Н., артистка II 366
 Быков, артист II 40
 Быстрова (Розанова) Александра Ефимовна I 275, 277, 284—287, 296, 300
 Бычваров Стоян II 366, 367
 Бычварова Н., артистка II 358
 Бьенвеню Сильвен I 174, 175, 187
 Бьернсон Бьернстыерне Мартиниус II 282, 330, 429
 Бюло Франсуа II 278
 В.Ч. — см. Сокальский П. П.
 Вавра Эмануэл I 71; II 420—424, 456, 457
 Вагнер Рихард II 282
 Валевский Адольф II 376
 Вальери Диего II 326, 332
 Валиева Д. В. II 472
 Валицкий Анджей II 394
 Вальдек-Сусенгут Арним II 474
 Вальд Карл Федорович I 423; II 97
 Вальяно Григорий Ставрович I 428; II 85
 Ванган Л., режиссер II 470
 Варламов Константин Александрович I 19, 27, 181, 264, 366, 408, 577; II 16, 77, 95, 187, 359, 374, 430
 Варягин, артист II 334
 Васенин (Васильев) Александр Викторович II 195, 215, 222
 Василева П., артистка II 363
 Василий Иванович, учитель I 150
 Василий III Иванович I 492
 Василиса Мелентьева I 5, 68, 72, 79, 96, 97, 99, 100, 132, 161, 204—206, 210, 211, 245, 279, 287, 293, 298, 299, 326, 341, 348—351, 360, 361, 383, 392, 393, 404, 428, 429, 478—498, 541, 555, 560, 563, 567, 584, 585, 595, 606, 608, 627; II 13, 16, 45, 67, 85, 175, 180, 181, 184, 189, 221, 241, 257, 258, 279, 283, 284, 291, 292, 310, 317, 318, 332, 355, 356, 373, 374, 436, 489, 524
 Васильев Александр Павлович II 488
 Васильев А., артист I 377
 Васильев Василий I 451
 Васильев (Шведевенгер) Василий Васильевич II 177
 Васильев В. В., режиссер II 417
 Васильев 1-й Василий Григорьевич I 275, 287—288, 292, 348, 349
 Васильев 2-й Павел Васильевич I 19, 34, 39, 113, 205, 249, 254, 257, 258, 275, 287—292, 344, 345, 350, 351, 358, 365, 404, 596, 604, 605, 610; II 14, 16, 27, 28, 30, 32—34, 37, 136, 138, 140, 146, 156, 185
 Васильев Сергей Васильевич I 6, 19, 58, 232, 233, 288, 305, 402, 593, 602; II 16, 27, 30, 101, 108, 110—112, 118, 120, 122, 124, 133—135, 138—160, 170, 171, 190, 420, 521
 Васильев (по театру Самарин) Сергей II 158
 Васильев С. — см. Флеров С. В.
 Васильев 2-й («Белый»), артист I 378
 Васильев, артист I 377

- Васильев-Запольский Николай Иосифович — см. Запольский Н. И.
 Васильева (по мужу Попова) Вера Сергеевна II 158
 Васильева (рожд. Лаврова) Екатерина Николаевна I 112, 113, 251, 285, 300, 315, 402, 406, 631; II 29, 35, 36, 38, 48, 95, 101, 104, 106, 138, 143, 147, 154, 158, 521
 Васильева Елизавета Васильевна II 138
 Васильева Клавдия Андреевна I 374, 376
 Васильева 2-я Мария Васильевна — см. Островская М. В.
 Васильева (Соболева 2-я) Мария Григорьевна I 290, 291; II 108, 146, 159
 Васильева (по мужу Танеева) Надежда Сергеевна I 401, 402; II 26, 37, 40, 45, 46, 143, 158, 159, 190
 Васильева, артистка I 377
 Васильевы, семья I 290; II 138
 Васильчиков, домовладелец I 455
 Васнецов Виктор Михайлович II 488
 Ватсон Василий Фомич — см. Дубровин В. Ф.
 Вахтангов Евгений Багратионович II 323, 455
 Вахтер (?) I 633
 Введенский Иринарх Иванович II 236
 Вега Карпыо Лопе Фелликс де I 16, 43, 48, 49, 62, 155; II 210
 Вейгель Елена II 268
 Вейнберг Петр Исаевич I 53, 122, 125, 171, 173, 174, 188, 487; II 108, 110, 133
 Векки Витторио II 328
 Великанов В. А., прапорщик I 605
 Великанов, артист II 35
 Великов Евгений Павлович II 195
 Величков Константин II 358
 Вельтман Александр Фомич I 444, 445
 Вельяшев Николай Георгиевич I 197, 198
 Венгеркова Зофья II 395
 Венгеров Семен Афанасьевич I 559
 Вендрова, артистка II 396
 Вендт Е., литературовед II 262
 Веннингстад Ф., переводчик II 344
 Вербов Михаил Александрович II 486, 487
 Верди Джузеппе II 97
 Верн Жюль I 619
 Верстовский Алексей Николаевич I 280, 340, 600, 601; II 50, 107, 133
 Веселовский Александр Николаевич II 312, 321
 Веселовский Алексей Николаевич I 605, 606
 Ветров, доктор I 318, 319
 Вечерковская Эльжбета II 393
 Виардо (рожд. Гарсиа) Мишель Фернанда Полина I 596
 Визева Теодор де II 292
 Вилле, директор театра II 256
 Вилли, критик II 290
 Вильгельм I Фридрих Людвиг I 265
 Вильгельм II Фридрих Виктор Альберт II 257, 258
 Вильде К. Г., антрепренер I 333
 Вильде Николай Евстафьевич I 112, 113, 136, 300, 309, 319, 341, 354, 433, 606, 608; II 39, 40, 45, 48, 135
 Вильденбрух Эрнст II 247
 Вильямс Гудсон II 237
 Вимут Эдуард II 273
 Виноградов (Абрамов) Василий Иванович II 27, 38
 Виноградов Павел Гаврилович I 416
 Виньи Альфред де II 304
 Вирский Юлиус II 396
 Висковатов Павел Александрович II 258
 Висьняк Казимеж II 402
 Витензон Рашель Ароновна II 161
 Витнебен Николай Петрович II 35, 485
 Витов Веселин II 370, 372
 Витов Федор, купец II 494, 496
 Витте Сергей Юльевич I 222, 227
 Витко Огюст II 288
 Владимиров (рожд. Рюлье, по мужу Полибина) Елизавета Васильевна I 91, 99, 100, 279, 292—294, 343, 345, 346, 398; II 16, 29, 37, 45
 Владиславлев Михаил Петрович II 44
 Владиславский Владимир Александрович I 67
 Владислазцев Владимир Александрович II 101
 Владыкин Григорий Иванович II 132
 Владыкин Михаил Николаевич I 234, 299, 300; II 25, 29, 31, 114, 135, 137
 Власов Василий Иванович (?) I 581
 Воан Ольга II 238
 Вогуэ Эжен Мелькиор де II 281, 438
 Водак Индржих I 65; II 441, 442, 458
 Войников Добри II 370
 Войнич (рожд. Вуль) Этель Лилиан II 230—233, 236, 246, 335, 344, 349
 Войновская, артистка II 379
 Волгина (Миллер) Софья Петровна I 205, 633, 634; II, 29, 47
 Волков Борис Иванович II 488
 Волков Иван Харитонович I 320
 Волков Сергей Арсеньевич I 318
 Волков, помещик II 158
 Волкова Прасковья Николаевна — см. Мейшен П. Н.
 Володин (Лифшиц) Александр Моисеевич II 349
 Волонги Лина II 330
 Волойте Джан Мария II 330
 Волховский Павел Николаевич I 483
 Волховский (псевд. Ф. Полтавчук) Феликс Вадимович I 538, 558, 567
 Вольенбург Эллен ван II 342
 Вольтер (Франсуа Мари Аруэ) II 352
 Вольтер Александр Иванович I 394, 398; II 18, 24, 49, 107, 113, 121, 122, 133—136
 Воронежский А. — см. Кудрявцев А. А.
 Воронин В., артист I 377
 Воронин, домовладелец I 290
 Воронков А. Е., артист-любитель I 605
 Воронов Евгений Иванович I 34, 35, 41, 42, 294—296
 Воронова А. В., артистка I 233; II 134
 Воронова Н. П., артистка II 48
 Воронцов-Дашков Илларион Иванович I 79, 126, 127, 130, 132, 141, 146, 167, 170, 173, 175, 177, 178, 181, 182, 184—

- 186, 189—194, 196, 198—200, 269, 271, 272, 453, 630; II 50—52, 54, 57, 61—63, 68, 69, 77, 79, 80, 82, 83, 88, 95
 Воротынский Иван Михайлович I 250, 300, 490, 491; II 291
 Вранова? А., артистка II 453
 Врхлицкая Ева II 441
 Врхлицкий Ярослав (Эмиль Фрида) II 433, 434, 438, 457
 Всеволожский Иван Александрович I 126—128, 133—135, 140—143, 145, 146, 150, 152, 166, 172, 174, 177, 188, 193, 198, 208, 209, 270, 339, 354, 372, 410; II 50, 54—57, 62, 63, 66, 69—71, 75—79, 81, 82, 86, 88, 94—96, 183, 188
 Вургун Самед I 22
 Вучков Ю. II 372
 Вылчанов А., артист II 367
 Высоцкий Франтишек II 376
 Выспянский Станислав II 390
 Выходцев Григорий Алексеевич I 211, 275, 285, 286, 296—297, 300, 302
 Вэшер Арибер II 274
 Вяземская Елизавета, переводчица II 291
 Вяземский Петр Андреевич I 223, 266
 Г.— см. Говоруха-Отрок Ю. Н.
 Г.Н.— см. Гнедич П. П.
 Г—фов А.— см. Гиероглифов А. С.
 Г—ц—ский А.— см. Гацисский А. С.
 Гаас О. II 449
 Гавалевич, режиссер II 377
 Гагарин I 378
 Гагман Николай Федорович I 112, 114
 Гаевский Виктор Павлович I 139, 202
 Гаак Ирки II 449
 Газенклевер Вальтер II 274
 Гайдебуров Павел Павлович I 204; II 189, 194
 Галахов Алексей Дмитриевич II 135
 Галиви Жак Франсуа Эли I 106, 285; II 280, 285, 289
 Галимберти П., артист II 328
 Галлер Карл II 258
 Гальвани Джакомо (Яков Николаевич) II 99
 Гальперин-Каминский Илья Давыдович II 292, 310
 Гальперина Дина Семеновна II 373
 Гальс Франц II 377
 Гамсун (Педрерсен) Кнут II 195, 446
 Гане Тамара II 412, 418
 Ганев Христо II 354
 Ганка Вацлав II 419, 420, 456
 Ганчев Христо II 355, 356, 358, 360
 Гарги Балвант II 472
 Гардель Е. Я., артистка II 187
 Гарин (Михайловский) Николай Георгиевич II 239
 Гарнет Констанс II 233, 246, 335
 Гаришин Всеволод Михайлович II 239, 406
 Гатри Тайрон II, 244, 349
 Гауптман Гергарт II 195, 264, 282, 293, 356, 358, 378, 380, 387
 Гацисский (псевд. А. Г—ц—ский) Александр Серафимович I 325, 538, 546—548, 566; II 122, 136
 Ге Григорий, артист II 359
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих II 442
 Гедеонов Степан Александрович I 79, 95—98, 104—106, 110, 170, 215, 254, 279, 350, 351, 383, 395, 400, 428, 470, 482, 486—491, 493, 494, 497, 498, 627; II 12, 44
 Гейм, артист II 270
 Гейне Генрих II 257
 Гелер С., артист II 249
 Геллер Людвиг II 376
 Гельцер Анатолий Федорович I 185—188, 190, 191, 193
 Гельцер Василий Федорович II 90, 97
 Геннерт Иван Иванович II 89
 Генрих V II 349
 Георгиаде М. II 414, 418
 Георгиу Михня II 417, 418
 Герарди, артистка II 331
 Гербель Николай Васильевич I 394
 Герганова Петя II 366, 367
 Герз Карл II 265, 266
 Геринг, переводчик II 248
 Гёринг Хельга II 261
 Герман Людомил II 385
 Германова Мария Николаевна II 363
 Герцен Александр Иванович I 56, 57, 74, 541; II 128, 136, 421, 448
 Герцо-Виноградский (псевд. Барон Икс; С. Г.—В.; Z.Z.Z.; X.X.X.) Семен Титович I 538, 551, 552, 555, 565, 567
 Гершельман Константин Романович I 635
 Герштенцвейг, ген.-губернатор I 240, 242
 Гессе Николай Павлович I 428
 Гете Иоганн Вольфганг I 35, 64, 224, 246, 408, 416, 457
 Гетц Франтишек II 449
 Гзовская Ольга Владимировна I 607; II 440, 441
 Гибш-фон-Гросталь Огюст Казимирович I 162, 163
 Гиероглифов (псевд. А. Г—фов) Александр Степанович II 120, 121, 135
 Гизе Тереза II 272
 Гийомони Жильбер II 276, 302
 Гилгуд Джон II 234, 242
 Гильберт Г., режиссер II 273, 274
 Гильярова Татьяна Федоровна — см. Островская Т. Ф.
 Гиляровский Владимир Алексеевич I 378
 Гиомар Жюльен II 297, 302, 305
 Гирс де Николай Карлович II 414, 415
 Гирс де, г-жа II 415
 Гительман Лев Иосифович II 308, 311
 Гиш Лилиан II 242
 Глазунов Илья Иванович I 127
 Глама-Мещерская (Барышева) Александра Яковлевна II 170, 188, 192, 193
 Глебова Мария Михайловна II 35, 39, 45
 Глейм, владелец магазина I 103
 Глигорич Велибор II 461, 464
 Глинка Анна Сергеевна I 379—380
 Глинка Михаил Иванович I 307, 320; II 90, 97, 99
 Глинка Сергей Николаевич I 379, 380
 Глинская, артистка II 374
 Глишич Милован II 459
 Гнедич (псевд. Г. Н.) Петр Петрович I 140, 168 594; II 24, 88, 89, 96, 107, 133

- Гнучева Вера Никандровна II 90, 97
 Гнятовский Е., художник II 395
 Говоруха-Отрок (псевд. Р.; Никто) Юрий Николаевич I 538, 559—565, 567
 Гоголева Елена Николаевна II 196, 204, 220
 Гоголь Николай Васильевич I 9, 10, 15, 16, 18, 22, 32, 36, 37, 40, 42, 44, 49, 56, 59, 62, 74, 173, 198, 214, 227, 253, 259, 276, 298—301, 312, 333, 378, 382, 392, 405, 411, 417, 439—448, 490, 517, 548, 571, 579, 581, 583, 584, 592, 593, 627; II 7, 71, 116, 129, 142, 145, 154, 191, 203, 207, 228, 230, 231, 247, 262, 265, 267, 268, 272, 276, 277, 293, 312—315, 321, 323—326, 329, 332—334, 336, 339—341, 343, 344, 346, 348, 366, 369, 375, 379, 380, 383, 384, 386, 388—390, 394, 403, 418—421, 424, 426, 432, 435, 436, 441, 443, 446, 465, 468, 470, 471, 521
 Година Наталья Сергеевна I 418
 Годик, артист II 396
 Годунов Борис Федорович I 46, 61, 230, 350, 478—480, 482, 484, 497, 533; II 97, 207, 294, 325, 366
 Годяну Эльвира II 416
 Голдинг Аннгрет II 263
 Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич I 478
 Голицын Александр Николаевич I 311
 Голицын Василий Васильевич I 250
 Голицын Владимир Михайлович I 610
 Голицын Владимир Федорович I 337
 Голицын Сергей I 278, 279,
 Голицын, домовладелец I 361, 363, 367, 436
 Головин Александр Яковлевич I 41, 557, 560, 561
 Головин Сергей Аркадьевич II 196, 206, 209, 503—506, 510, 512
 Головин Александр Васильевич I 243, 244
 Голохвастова Н. I 479
 Голсуорси Джон II 238, 343
 Голубинская Анна Петровна I 456, 459
 Голубинская Ирина Александровна I 456, 459
 Голубинский Александр I 456, 457, 459
 Голубинский Петр Александрович I 457
 Голубинский Федор Александрович I 455—459
 Голубинские, семья I 456—459
 Гольберг Людвиг I 49
 Гольдгаммер Николай, фотограф II 500, 501, 504, 505, 521
 Гольденвейсер М., критик I 429
 Гольдман Александр Абрамович I 85, 426, 429
 Гольдони Карло I 49—53, 62, 70, 73, 131, 278; II 314, 325, 443, 470
 Гольц-Миллер (псевд. Человек толпы) Иван Иванович I 538, 542, 566
 Гомбодорж Е., артист II 471
 Гомбосуран Г., артист II 471
 Гонкур Жюль II 309
 Гонкур Эдмон II 309
 Гончаров Иван Александрович I 10, 16, 81, 109, 115, 137, 139, 142, 168, 174, 228, 242, 280, 408, 474, 503, 550, 583; II 22, 23, 135, 238, 277, 308, 312, 314, 321, 326, 344, 421, 424, 449
 Горбунов Иван Федорович I 85, 86, 88—91, 95, 98, 104, 109—113, 115, 117—120, 122, 124—126, 130, 133, 170, 184, 190, 238, 239, 243, 244, 246—250, 253, 254, 256—258, 261, 263, 264, 285, 287, 288, 305, 306, 332, 335, 336, 344, 355, 358, 364, 374—376, 378, 382, 383, 388—390, 393, 394, 401, 407, 443, 466, 572, 593, 606, 609; II 14, 16, 26, 30—33, 39, 42, 46, 47, 52, 70, 75, 102, 103, 107, 108, 120, 132, 133, 135, 143, 144, 159, 161, 162, 189, 194, 222, 422, 488, 495—497, 522—524
 Горев (Васильев) Федор Петрович I 401, 402, 481, 613, 632, 633; II 35, 200
 Горев-Тарасенков Дмитрий Андреевич I 407, 408; II 517
 Горева Елена Николаевна I 372
 Горин Анатолий Михайлович II 43
 Горин-Горяинов Борис Анатольевич I 29, 401, 402
 Горовой Иван Самойлович I 178
 Горская (Григорович), артистка II 32
 Горчаков Александр Михайлович I 319
 Горький Максим (Алексей Максимович Пешков) I 411; II 7, 195, 215, 239, 272, 318, 320, 322—324, 326, 334, 338, 341, 343, 344, 347, 358, 362, 366, 368, 369, 374, 380, 396, 400, 416, 418, 465
 Гостомский Валери II 382, 383, 391
 Гостынская Анна II 376, 380
 Готье Жан Жак II 302
 Готье Теофиль II 305
 Гофман Властислав II 421
 Гофман Франк II 271
 Гофман, владелец номеров I 329
 Гоцци Карло I 53, 54, 278, 424, 621, 622
 Гоян (Тер-Никогосян) Георг Иосифович II 136, 390
 Грановская Елена Маврикиевна II 178, 184, 193
 Грановский Тимофей Николаевич I 215, 220, 596, 597; II 312
 Грачев, домовладелец I 415
 Грачева Людмила, артистка II 32
 Грече Александр Иванович I 166
 Гревиль Анри — см. Дюран-Гревиль А. Ф.
 Греков (Ильин) Иван Николаевич I 173; II 374
 Греммин, артист II 195, 222, 223
 Грессер, генерал-майор I 158
 Греч В. М., артистка I 343, 363, 364
 Грибов Алексей Николаевич II 268
 Грибовский Петр Михайлович I 221
 Грибоедов Александр Сергеевич I 10, 15, 16, 18, 32, 49, 56, 161, 227, 230, 231, 276, 302, 321, 354, 392, 394, 397, 425, 431, 579, 631, 632; II 7, 145, 191, 203, 213, 241, 248, 277, 314, 315, 324, 339—341, 344, 388, 400
 Григ Эдвард II 245
 Григоров Александр Александрович II 491
 Григорович Дмитрий Васильевич I 137, 139, 142, 143, 147, 148, 168, 174, 184, 207, 270, 380, 381, 596, 598, 600; II 238, 314, 421, 457

- Григорьев Аполлон Александрович I 32, 293, 407, 440, 443, 444, 480, 559, 565, 598, 603; II 14, 23, 110, 112, 122, 134—136, 139, 141, 143, 149, 159, 163, 164, 192, 298, 384
- Григорьев Михаил Александрович II 488
- Григорьев 2-й Петр Григорьевич I 232, 233, 335, 336, 596, 597; II 133, 134, 141
- Григорьев 1-й Петр Иванович I 100, 399; II 26, 31, 45, 159
- Гридин Федор Дмитриевич I 212, 394
- Гриззарт Джордж II 349
- Григуэлл Питер II 244
- Гриц Теодор Соломонович I 448; II 524
- Гродская Нина Сергеевна I 511
- Громов (?) I 277, 297—298, 302
- Громова (рожд. Бормотова) Пелагея Кузьминична I 233, 358; II 133—135
- Гроссман Леонид Петрович II 308
- Грот Яков Карлович I 104, 256, 263, 316, 596, 606
- Грузинский Александр Павлович II 499, 500, 502
- Грязной Григорий I 490
- Губкин Алексей Семенович I 144
- Губонин Н. П. I 596, 618—622
- Губонин Петр И. I 131
- Губонин Сергей Петрович I 131, 135, 139, 146
- Гузовская Людмила Александровна I 6; II 71
- Гуно Шарль I 246
- Гушперт Гуго II 272—274
- Гурвич, режиссер II 268
- Гурко Иосиф Владимирович I 171, 267, 270, 273, 630
- Гурский Рышард II 377, 391
- Гуцков Карл Фердинанд II 98
- Гу Юн-чжун II 466
- Гьорова Сэвелина II 374
- Гычкова М., артистка II 426
- Гэ Бао-цюань II 468
- Гэ И-хун II 472
- Гэн Цай-чжи II 465, 468
- Гюбнерова Мария II 441
- Гюго Виктор Мари I 55, 56, 425, 620; II 196, 200, 288, 352
- Гюзей Гюлистан II 470
- Гюнтер Иоганнес II 262, 264, 265, 268, 275
- Гюрмен Хысейн Кемаль II 470
- Гюрмен Энгин II 470
- Давыдов Владимир Николаевич (Иван Николаевич Горелов) I 11, 19, 155, 164, 168, 169, 291, 346, 347, 372, 373, 401, 402, 408, 434, 447, 593; II 16, 34, 129, 137, 166, 182, 187, 192, 355, 356, 359, 360, 436, 487, 489
- Давыдов Николай Иванович I 94, 95, 111, 144, 146, 179, 304, 405, 319, 362, 405; II 164
- Давыдова Наталья Николаевна — см. Островская Н. Н.
- Д'Алессандро Энрико II 328—330
- Далматов (Лучич) Василий Пантелеймонович I 583; II 44, 374
- Даль Владимир Иванович I 261, 315, 316; II 231
- Дальский (Неелов) Мамонт Викторович II 374
- Дамьяни Энрико II 320—322, 332
- Д'Амиго Сильвио I 65, 66, 74; II 322—326, 332
- Дамич Алексей Фердинандович I 193
- Дана Хенри Уэсфорд Лонгфелло II 340—342
- Дандевиль Виктор Дезидериевич I 595
- Дандоло Крузи Распани II 331
- Даниелс С., переводчик II 344
- Данилин Юрий Иванович II 310
- Данилов (Калайдович) Кирша 534
- Данилов Сергей Сергеевич I 325
- Данилова Людмила Сергеевна I 499
- Даниэль, артист II 286, 287,
- Данкур Флоран Картон I 43
- Д'Аннунцио Габриеле II 318
- Дановский Боян II 364, 367, 371
- Данте Алигьери II 321, 434
- Дараган Михаил Иванович II 117—120, 122—125, 135, 136, 152, 160
- Даргомыжский Александр Сергеевич I 106; II 97, 99
- Д'Арк Жанна I 16, 33
- Дашевский Владислав II 402
- Дашевский М., режиссер II 403
- Дворжак И., художник II 452
- Девильер Екатерина Львовна II 158
- Девлетов Иван I 487
- Девонский, артист II 399
- Де Губернатис Анджело II 312, 316, 317
- Де Губернатис, г-жа II 312
- Дединац Милан II 461, 462, 464
- Дженсен Джон II 349
- Деймек Казимеж II 398
- Деко, артист II 286
- Декстер Джон II 245
- Делаво Анри Ипполит II 277
- Де-Лаазари (по сцене Константинов) Константин Николаевич I 298—300
- Делакур, драматург II 288, 310
- Дементий, слуга М. Н. Островского I 177
- Дементьев Александр Григорьевич I 417
- Демерт (исевд. Корреспондент) Николай Александрович I 579; II 133, 148—149, 160
- Денек, домовладелец I 386
- Денисов Николай Андриянович I 277, 300—302
- Денисюк Николай Федорович I 306, 536, 565—567; II 309
- Деннери Адольф II 141, 281, 291, 310
- Де-Пуле Михаил Федорович I 538, 546
- Дерамбур, директор театра II 284
- Державин Гавриил Романович II 409
- Державин Константин Николаевич I 72, 74; II 317, 351, 371, 372, 411
- Детупш Филипп Нерико I 43
- Дефо Даниэль II 66
- Деконович Казимеж II 403
- Джакометти Паоло I 58; II 7, 20, 48
- Джокович Милан II 459
- Джонс А. Е., переводчик II 246
- Джонсон Бенджамин (или Бен) I 598
- Джорджеску Алена II 415
- Дзюбин Иван Львович I 131, 135
- Дидро Дени I 35, 49, 50
- Дизраэли Бенджамин, впоследствии Би-консильд I 599

- Дикий Алексей Денисович I 22, 35
 Диккенс Чарльз I, 54, 56, 60; II 223, 236
 Диков Иван II 366
 Дмитриевский (Демерт) Владимир Александрович I 300, 405; II 95, 122, 134, 135, 154
 Дмитриев Андрей Михайлович I 363
 Дмитриев Владимир Владимирович II 488
 Дмитриев Сергей Николаевич II 28
 Дмитриев Юрий Арсеньевич I 5, 25
 Дмитриев I 302
 Дмитрий Иванович, царевич I 310
 Дмитрий Самозванец I 46, 92, 95, 105—108, 215, 217, 250—253, 287, 289, 306, 348, 364, 365, 392, 393, 404, 479, 480, 487, 541—543, 566, 584, 587, 606, 607, 611; II 13—16, 22, 38, 207, 208, 293, 294, 373, 414
 Днепровский Геннадий, артист I 278, 302—303
 Добжанский, артист II 378
 Добров Дмитрий Павлович — см. Лаухин Д. П.
 Добров Сергей Васильевич I 200, 201, 628
 Доброва, жена врача I 629
 Добровольский Борис Михайлович I 537
 Доброджану-Геря Константин II 406—410, 418
 Добролюбов Николай Александрович I 5, 6, 9—11, 16, 17, 45, 60, 62, 66, 74, 220—222, 224, 225, 228, 476, 477, 539—542, 544, 546, 551, 552, 555, 556, 559, 560, 564, 565, 576, 578—580, 583, 586, 594, 595; II 10, 117, 118, 123, 126—128, 131, 135, 136, 144, 164, 166, 167, 173, 186, 193, 198, 285, 288—290, 294, 298, 299, 301, 315, 321, 326, 336, 337, 339, 346, 349, 351, 370, 382, 386, 389, 406, 407, 421, 422, 428, 436, 437, 448, 456, 468
 Доброхотов Михаил Иванович I 300, 318
 Добрынина М. И., артистка II 33, 40
 Доде Альфонс I 56
 Додонов Александр Михайлович II 41
 Долгов Николай Николаевич II 192
 Долгоруээн Ч., артистка II 471
 Долгоруков Владимир Андреевич I 135, 137, 141, 143, 149, 186, 191, 194, 348, 399, 426, 430, 431; II 74, 83, 84, 95
 Доленго-Грабовский М. Н. II 96
 Долоцкая Зиновия Петровна II 26
 Доманская С., режиссер II 403
 Домбровский Станислав II 377, 391
 Домбровский Теофил Матвеевич II 47
 Дондуков-Корсаков Александр Михайлович I 160
 Донон, владелец гостиницы I 139
 Дориа, артист II 291
 Дорошенко В., артист I 605
 Досс Николай, фотограф II 496, 497, 509
 Достал Карел II 449
 Досталова Леопольда II 450
 Достоевская (рожд. Сниткина) Анна Григорьевна I 608
 Достоевский Михаил Михайлович I 378, 544, 581, 582, 602; II 122, 135, 136
 Достоевский Федор Михайлович I 10, 43, 56, 66, 137, 292, 321, 408, 544, 555, 564, 565, 576, 584, 585, 595, 604; II 71, 130, 137, 196, 215, 222, 230, 252, 257, 263, 276, 282, 290—292, 295, 301, 304, 311, 312, 318, 321, 323, 333, 336, 338, 344, 348, 381, 403, 471, 472
 Доуэл Мак Родди II 348
 Драгоманов Михаил Петрович II 312, 313
 Драгомир Стате II 415
 Дранше С. И. — см. Самойлова С. И.
 Драшусов Владимир Николаевич I 444
 Дреер Александр, артист I 378
 Дрианский Егор Эдуардович I 319, 407, 462, 466, 596, 609
 Дризен Николай Васильевич II 291
 Дроздов Николай Николаевич I 318
 Другов Николай I 451
 Дружинин Александр Васильевич I, 213, 241, 242, 477; II 154
 Дубасов Г. II 267
 Дубашич Д., артист II 460
 Дубенский Дмитрий Никитич II 313
 Дубинская Ася Исааковна I 439, 448, 532, 537
 Дубровин (Ватсон) Василий Фомич I 82, 195, 196; II 64, 66
 Дубровский Николай Александрович I 108, 300, 303—321, 405, 466
 Дубровские, семья I 320, 321
 Дуван-Торцов Исаак Ездрович II 362, 364
 Дугарсанжаа, артист II 471
 Дудышкин Степан Семенович II 135
 Дузе Элеонора II 319
 Думнов А. В., издатель I 497
 Дунаева Елена Николаевна I 202, 568
 Дуня, горничная в Шелькове I 312
 Дурано Джустино II 328, 329
 Дурдик Павел II 432, 435—438
 Дурново Иван Николаевич I 230, 272
 Дурново Михаил Александрович II 32, 34, 39, 40, 45
 Дурылин Сергей Николаевич I 439, 448, 532, 536, 594; II 136
 Духовацкий Ф. А. II 252—254
 Душкин П. Н., артист II 35
 Дьяговченко И. Г., фотограф I 197, 441; II 485
 Дьяконов Павел Константинович I 29, 30, 321—322
 Дьяченко Виктор Антонович I 593, 594; II 18
 Дэй Клейр II 244, 245
 Дюбек Александр Иванович I 232, 308—310, 312, 314, 318—321; II 98, 143
 Дюжинова Антонина Михайловна I 120; II 27
 Дюкенель Анри Феликс II 284, 310
 Дюлгеро И., режиссер II 368
 Дюлу, владелец магазина I 228
 Дюма (сын) Александр I 56, 394; II 241, 247, 279, 280, 282, 284, 291, 294, 299, 303, 309, 314, 339, 352, 354, 433, 442
 Дюмануар Филипп Франсуа Панель I 602
 Дюран-Гревиль (псевд. Анри Гревиль) Алиса Флери I 619; II 277, 309
 Дюран-Гревиль Эмиль Аликс I 619; II 277—279, 285, 293—295, 304, 308—310

- Е. А., критик II 135, 136
 Евгений-Максимов Вячеслав Евгеньевич I 636
 Евдокия Федоровна, жена Петра I I 306, 310
 Евреинов Александр Павлович I 158
 Европеус Павел Иванович I 86, 88, 90
 Еголин Александр Михайлович I 636
 Езбера Франтишек II 423, 457
 Екатерина II I 193, 432, 484; II 69, 233, 326
 Елагин Сергей Аркадьевич I 307, 309, 312, 319
 Елеонский Сергей Федорович I 499, 510
 Елизавета, англ. королева I 487
 Елинек Гануш II 443
 Елинова Б., артистка II 452
 Елисеев Григорий Захарович I 223, 228
 Ельницкая Татьяна Моисеевна I 282, 567; II 8, 24
 Емельянов Виссарион Алексеевич I 135, 144, 146
 Енгальчев Николай Николаевич I 596, 606, 608
 Енджеевич Е., переводчик II 398
 Енджеевский Александр II 400
 Ендовский, артист II 380
 Ераков Александр Николаевич I 190
 Ераст, подрядчик I 114
 Ергенсен Улла Брита II 474
 Еремеев 2-й Иван, артист I 383
 Ермак Тимофеевич II 518, 519
 Ермолаев Николай Алексеевич II 35, 458, 516
 Ермолова Мария Николаевна I 19, 20, 49, 133, 136, 145, 155, 261, 341, 567, 576, 593, 594, 617, 628, 634; II 14, 28, 31, 43—46, 60, 61, 69, 96, 122, 126, 131, 196, 200, 206, 208, 223, 235, 489, 511, 516, 517, 524
 Ерофеева Т. II 472
 Ершов Петр Петрович I 422; II 97
 Есипов Григорий Василевич I 305, 306, 311, 312
 Ефремов Дмитрий Павлович II 96
 Ефремов Петр Александрович I 202
 Ефрон Илья Абрамович I 418
- Жандр Николай Павлович I 478
 Жардецкий, артист II 399
 Желенка Милада II 431
 Желязовская, артистка II 376, 380
 Желязовский Роман II 376, 380
 Жемчужников Алексей Михайлович I 576, 595
 Жениа Клод II 283, 301
 Жермен, артистка II 286
 Живанов, артист II 460
 Живокини Анна Дмитриевна I 82, 174, 175
 Живокини Василий Игнатьевич I 261, 299, 300, 319, 320, 405, 406; II 38, 41, 139, 141, 142, 500, 521, 523
 Живокини Дмитрий Васильевич I 92, 102, 103, 173, 175, 260, 309, 313; II 31, 39, 40, 45, 47, 77, 95
 Живокини, семья II 101
 Жижка Ян II 519
 Жинисти Поль II 280, 310
 Жилинский Андрей Матвеевич II 343
- Жирандо Александр Феликсович I 596, 611, 612
 Житомирский Евгений II 400
 Жихов Александр Федорович II 99
 Жуков, дачевладелец I 351
 Жуковский Василий Андреевич I 208
 Жуковский Юлий Галактионович I 250, 251
 Жулева (по мужу Небольсина) Екатерина Николаевна I 105, 108, 246, 251, 293, 364, 365, 390, 394; II 36, 38, 374
 Забелин Иван Егорович I 305, 312—314, 320; II 516—518
 Завадский Юрий Александрович I 22; II 471
 Загорский Константин Васильевич I, 202, 203, 277, 303, 305, 322—330; II 480, 492
 Задаров Камен II 369
 Загордонец А. II 411, 418
 Закрейс Франтишек II 433, 434
 Зальцер Ф., режиссер II 446
 Замкова, артистка I 377
 Замятин Евгений Иванович II 326
 Занд Жорж — см. Санд Ж.
 Запольский (Васильев-Запольский) Николай Иосифович I 82, 139, 141—144, 146, 148; II 71, 94
 Засулич Вера Ивановна I 223, 264
 Захарьин Никита Романович I 351, 484
 Зверинская Х., артистка II 377
 Звонарев Семен Васильевич I 105, 109—111, 195, 256; II 371
 Зедергольм Карл Альбертович II 247, 248
 Зейер Юлиус II 438
 Зеринич Бронислав II 462
 Зернова Юлия Васильевна II 29
 Зерцанов А. А. II 462
 Зильберштейн Илья Самойлович I 6, 411, 417, 603; II 98, 513
 Зимин Сергей Иванович I 465; II 98
 Зимин, театр. воспитанник II 134
 Зимняякова Дарья I 114
 Зингер Георгий Рубинович II 276
 Златарева Екатерина II 354, 358, 362
 Златопольская М. Ф., артистка II 135
 Зограф Николай Георгиевич II 96, 371
 Золя Эмиль I 56, 73, 137; II 286, 287, 292, 387
 Зорина, артистка I 434
 Зотов Владимир Рафаилович I 259
 Зотов Рафаил Михайлович II 107, 133
 Зубов Николай Николаевич I 257, 258, 401; II 26
 Зубова I 238
 Зубров (Иванов) Петр Ильич I 257, 258, 330—331, 346, 358; II 16, 27, 33, 134
 Зудерман Герман II 247, 334, 354
 Зуев Александр Николаевич II 247
 Зуев Борис, художник II 328, 329
 Зуева Инна, художница II 328, 329
 Зуппе Франц фон I 358
 Зыбин Ипполит Сергеевич I 421
 Зяблова, артистка I 566
- Ибсен Генрик I 62, 70, 71, 74; II 230, 239, 244—246, 282, 286, 292, 325, 331, 333, 334, 342, 343, 358, 380, 387, 429, 434, 437

- Иван III I 492
 Иван IV (Грозный) I 46, 100, 215, 300, 306, 349—351, 357, 392, 393, 481—488, 490—494, 496, 497, 560, 563, 585; II 45, 181, 184, 185, 208, 221, 284, 291, 292, 310, 436
 Иванов Виктор Семенович II 488
 Иванов Иван Иванович I 439, 448
 Иванов Михаил Михайлович II 91, 98
 Иванов С. А., художник II 519
 Иванов Сергей Иванович II 488
 Иванов Сергей Петрович I 467
 Иванов А., артист I 378
 Иванов, антрепренер I 434
 Иванов-Козельский Митрофан Трофимович I 569; II 46
 Иванова Мария Сергеевна I 449
 Ивановский П. П., режиссер II 360, 361, 372
 Ивашевская Татьяна I 101, 102
 Ивашевский Николай I 101, 102 (?)
 Ивашевич Ярослав II 395
 Иветт Л., проф. II 347
 Игнатьев Николай Павлович I 126—129, 136, 141, 143, 144, 160; II 73
 Игнатьев Павел Николаевич I 240, 241
 Игнатьева В., артистка II 355
 Измайлов Василий Васильевич II 32
 Измайлов Сергей Николаевич I 95, 96, 99
 Икономов Матей II 358, 366
 Ильинская (рожд. Мазурина) Мария Васильевна I 131, 132, 145
 Ильинский Игорь Владимирович II 219, 490
 Инджева Н. II 367, 372
 Ионеско Эжен II 246
 Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович I 83, 160
 Ирасек Алоис II 438
 Ирвинг Генри (Джон Генри Бродрибб) I 36; II 246
 Ирина Федоровна, жена царя Федора Ивановича I 484
 Исаев П. А., критик I 538, 541
 Исаков Павел Александрович I 427, 573
 Ичинхорло Д., артистка II 471
 Йорданова Зорка II 365, 366
 Йурка Бланш II 348
 К. — см. Курепин А. Д.
 К. К., критик II 107, 133, 134
 К. К. — см. Картамышев К. В.
 Кавалеров К. П., артист I 410
 Кавалерова (рожд. Борисова) Елена Матвеевна I 410; II 27, 133, 134
 Кавелин Константин Дмитриевич I 139, 143, 482, 483
 Каверин Федор Николаевич I 22
 Каган Мирон I 73
 Кадржавек Е., артист II 452
 Кадмина (Кармина) Ольга II 47
 Казаков Александр, артист I 377, 378
 Казанский, секретарь I 451
 Казанцев, артист II 35
 Казимерский П., критик II 399
 Кайзер Георг II 274
 Калачев Виктор Васильевич I 158
 Калачев Николай Васильевич I 158
 Калашкова Я., артистка II 452
 Калашников Петр Иванович I 95, 96; II 98
 Калмыкова 2-я, артистка II 97
 Калояну Флорин II 412, 418
 Калугин Сергей Федорович I 332
 Кальба Александр II 302
 Кальдерон де ла Барка Педро I 43, 49
 Каменец-Бажоева А. В. II 354, 371
 Каминский Казимеж II 374—379, 381, 391
 Камп Андре II 301, 311
 Канаев Александр Николаевич I 178
 Кандауров Василий Алексеевич I 197, 198
 Канели Мария II 356
 Канели Радул II 352, 353, 356
 Кантер Робер II 302
 Каньшин, критик I 566
 Капелюш Белла Наумовна I 77
 Капнист Василий Васильевич I 227
 Караджале Ион Лука II 407, 417
 Каракашев Владимир II 365, 372
 Каракоз Стефан Любомирович II 356, 362, 369—372
 Карамзин Николай Михайлович I 479, 482—485, 487, 491, 497; II 293, 309
 Карамитев Апостол II 371
 Каратыгин Василий Андреевич I 332, 348; II 26
 Каратыгин Петр Андреевич I 33, 332—333; II 133, 159
 Каратыгина Александра Дмитриевна I 233; II 134
 Карацунский Лев Михайлович II 178, 193
 Кардовский Дмитрий Николаевич II 201, 488
 Каришева Т. И. I 566
 Карл VII, франц. король II 98
 Карнаухова Мария Григорьевна I 566
 Карнеев Михаил Васильевич II 165, 185, 192, 193
 Карпейко-Карый (Иван Карпович Тобилович) I 24
 Карпов Евтихий Павлович II 189, 374
 Карпова Е. И., артистка II 27, 30, 35
 Карская (Акимова) Л. А., артистка II 36, 132
 Картавов Алексей Федорович I 207, 282, 284, 433; II 84, 85, 96
 Картамышев (псевд. К. К.) Константин Вонифатьевич I 538, 539, 565
 Касарин А. II 371
 Касаткина Татьяна Сергеевна II 333
 Катаев Валентин Петрович II 368
 Катков Михаил Никифорович I 546
 Каун А., переводчик II 345, 350
 Каучер Доротти Иванита I 65, 74; II 338, 339, 349
 Кафка Вацлав (Вячеслав Антонович) II 485, 518—520, 522—524
 Кафка Людмила Вячеславовна II 520, 524
 Качалов (Шверубович) Василий Иванович I 69; II 195, 341, 363, 443, 461
 Кашин Николай Павлович I 44, 48, 53, 68, 73, 74, 440, 442, 443, 448, 486—488, 491, 492, 496, 498, 636; II 8, 9, 23, 24, 135, 248, 293, 308, 309, 525
 Кашин Платон Андреевич I 336, 337

- Наширин Леонид Александрович I 401, 402
 Кашперов Владимир Никитич I 122, 123, 148, 172—174, 177, 200, 201, 214, 221, 295, 429
 Кашперова Аделаида (Адель) Николаевна I 200, 201, 309
 Квадри В. Д., офицер I 394
 Квапил Ярослав II 439
 Кварталов, артист I 285
 Квечинская, артистка II 376
 Квитка (псевд. Основьяненко) Григорий Федорович II 8, 25, 47, 106
 Квяткевич Владислав II 376
 Кедров, чиновник I 451
 Кекельман Гертруда II 267
 Келльнер Ирена II 403
 Кемпбелл Дж., переводчик II 343, 344
 Кехрибарджи Е. П., изд. I 174, 175
 Кехрибарджи Платон Евгеньевич I 126, 134, 135, 140, 175
 Кидошенко П. Б. I 237, 258
 Кизеветтер Александр Александрович I 416
 Кизеветтер Екатерина Александровна — см. Максимович Е. А.
 Киллерт Иоганнес II 474
 Кин Эдмунд I 233, 234
 Кингсли Сидни II 343
 Киреев Николай Петрович I 613
 Кирилин Андрей Николаевич I 131, 132
 Кирилова I 301
 Кирков Васил II 355, 356, 371
 Киров Гено II 354—356, 358, 360
 Киров Стефан II 360, 362, 363
 Кирчев Атанас Илиев II 354, 356, 358—360, 367
 Кирьяков Т., художник II 416
 Кирьякова М. А., артистка II 32
 Киряков К. Т. II 372
 Киселев I 266
 Киселевский Иван Платонович I 120, 366, 367, 401, 402, 434; II 20, 40
 Кисимов Константин II 363, 366, 370—372
 Кистер Карл Карлович I 135, 251; II 50, 93, 95
 Китицын, юрист II 76, 95
 Кихати Китакура II 469
 Кичев Николай Петрович I 205, 206
 Кишкин Лев Сергеевич II 520, 524
 Клайн Хуго II 462
 Кларк Баррет Х. II 340, 349
 Клеменц Дмитрий Александрович I 558
 Клеповский Николай Семенович II 97, 517
 Клеопатра I 43, 44, 193, 196, 279, 632
 Климова Лидия Николаевна I 483, 497
 Климов Иван, крестьянин I 502
 Климов Михаил Михайлович I 19; II 197, 205, 218
 Климовская Мария Евгеньевна I 336
 Климовский (Оглоблин) Евгений Иванович I 232, 233, 275, 333—340, 374; II 112, 134, 143, 148, 160
 Климченко А. М. I 253; II 89
 Клиничин Александр Павлович I 312, 324, 326, 373, 378, 636; II 138
 Клиничин Павел Маркович I 326, 373, 378, 636
 Клириков Николай Николаевич II 71, 95
 Клишевский, артист II 376, 380
 Ключков К. Д., композитор I 418, 423
 Ключни, владделец театра II 286
 Ключевский Павел I 338
 Ключевский Яков Васильевич I 338
 Книппер-Чехова Ольга Леонардовна II 195, 341, 363, 444
 Кноблах, юрист I 206
 Кностаров Д., режиссер II 463
 Ковалевский Егор Петрович I 92
 Ковалевский Павел Михайлович I 498, 584
 Кован Дж., переводчик II 343
 Ковров Георгий Иванович II 212
 Коган Лев Рудольфович I 324, 636; II 525
 Коган Петр Семенович I 448
 Когит Вальтер II 473
 Кожанчиков Дмитрий Ефимович I 91, 92, 99, 100, 104, 105, 256, 263, 304—306; II 227
 Кожанчиковы, семья I 91
 Кожинский, композитор I 232
 Кожухаров С., артист II 358, 360
 Козерская М., артистка II 377
 Козлов, антрепренер I 210
 Козловский, переводчик II 395
 Козырева Евгения Николаевна I 37; II 489
 Кок де Поль II 294
 Кокорев Василий Александрович I 163, 237, 238
 Колоковский Тадеуш II 392—394
 Колар Йозеф Иржи II 424
 Колар Франтишек II 424, 426
 Колби А. С., переводчик II 344
 Коленда Виктор Карлович I 475
 Колесова Ирина II 246
 Коллатова Гелена II 435
 Коломбо Акилле II 329, 330
 Колосов (Фризановский) Константин Петрович I 340—341, 374, 630, 631; II 27, 33, 38, 39, 45, 46, 68, 133, 154
 Колосова (Григорьева) Александра Ивановна I 233, 405, 406, 602, 608; II 101, 104, 106, 132, 134, 148
 Колнакова Анна Ивановна II 102, 123, 136, 137
 Колт Элвин II 348
 Колумб Христофор II 264
 Колычев Андрей I 100, 300, 350, 487, 488, 490, 493—495, 497, 498, 585; II 45, 291, 355
 Кольцов Алексей Васильевич I 333; II 239, 250, 394, 424
 Кольцов В., артист I 377
 Комиссаржевская Вера Федоровна I 20, 261, 475, 521; II 96, 187, 334, 335, 363, 374, 382, 391, 488, 491
 Комиссаржевский Федор Федорович II 242
 Конарский М. Н., фотограф I 121
 Кондаков Сергей Никодимович II 524
 Кондратьев Алексей Михайлович I 82, 131, 132, 135, 139, 187, 189, 191, 194, 409, 427, 628, 630, 634; II 43, 64, 68, 76, 83, 88, 95, 190, 479, 482
 Кондратьев Геннадий Петрович II 56

- Кондратьев Иван Максимович I 126, 127, 188, 189, 191, 194, 206, 208—214, 283, 284, 296, 309, 426—435
- Кондратьева (рожд. Потехина), жена Г. П. Кондратьева II 56
- Конечный Душан II 524
- Кони Федор Антонович II 110, 133, 134, 159
- Конрад Николай Иосифович II 472
- Константин Николаевич, в. к. I 261
- Константинов К. Н.— см. Де-Лазари К. Н.
- Константиновский Александр Иосифович II 488
- Константинеску-Яньш Петре II 406, 415, 418
- Коонен Алиса Георгиевна II 261
- Коппе Филипп II 280
- Корбут Михаил Ксаверьевич I 567
- Корвен (Corvin) — см. Корвин-Круковский П.
- Корвин-Круковский (псевд. Пьер Невский; Pierre Corvin) Петр II 279, 282, 284, 294, 310, 344
- Корженевский Иосиф I 286
- Корзинкин Алексей Александрович II 15
- Корнейчук Александр Евдокимович II 368, 400
- Корнель Пьер I 43
- Коробчиский Григорий Семенович II 405
- Коровин Константин Алексеевич II 488
- Коровина Мария Петровна II 93, 99
- Коровяков Дмитрий Дмитриевич I 327, 329
- Короленко Владимир Галактионович I 546; II 239, 362, 408, 418
- Коропчевский Дмитрий Андреевич II 139, 140, 143, 144, 146, 148, 151—154, 157, 159, 160
- Корреспондент — см. Демерт Н. А.
- Корсов Богомир Богомирович (Готфрид Готфридович) II 90—92, 97
- Корчагин Иван Герасимович I 112, 113
- Корчагина-Александровская Екатерина Павловна I 29; II 489
- Корш Валентин Федорович I 143
- Корш Федор Адамович I 59, 140, 169, 173, 327—329, 357, 402, 434, 632; II 88, 162, 220, 373, 374
- Косаговский (?) I 267
- Косинский Ян II 399
- Косицкая (Никулина) Любовь Павловна I 6, 15, 19, 20, 232, 233, 291, 295, 355, 382, 466, 539, 565, 600, 602; II 25, 33, 100—137, 145, 149, 152, 495, 505, 521—523
- Косицкие, семья II 100, 102
- Коссакович Е., артист I 378
- Костар, артист II 291
- Костов Георгий Янакиев II 367, 368
- Костова Елена II 368
- Костомаров Николай Иванович I 253, 305, 306, 485
- Костромской Николай Федосеевич II 197, 204, 219, 220, 488
- Костюшко Тадеуш Андрей Бонаventura I 242
- Котарбинский Юзеф II 375, 391
- Коханович Ян II 399
- Кохут Вальтер II 273
- Коцебу Август II 333
- Коцебу, губернатор I 428
- Кошеверов Алексей Семенович I 87; II 154
- Кошеверов Сергей Семенович I 284, 383, 462, 465; II 154
- Краббе Николай Карлович I 107
- Краевский Андрей Александрович I 110, 111, 126, 127, 202, 223, 242, 243, 600, 606
- Краковский Войцех II 399
- Краль Анджей Владислав II 404
- Крамской Иван Николаевич I 139, 143
- Красовецкий, артист II 399
- Красовский Аполлон, артист I 378
- Краснопольская (по мужу Массалитино-ва) Екатерина Филимоновна II 363
- Кремнев (Кремлев) Александр Александрович I 405; II 133, 135
- Крестовников, владелец завода I 552
- Крестовская, артистка II 26
- Крестовский Всеволод Владимирович II 421, 457
- Крестовский Н.— см. Куликов Н. И.
- Кровина Франтишек II 435
- Кромер И., артист II 451
- Кронегг (Кронек) Людвиг I 28
- Крония Хьюм II 349
- Кропачев Николай Антонович I 78, 136, 139, 191, 192, 629; II 86, 93, 94, 96, 99
- Кротков, владелец театра I 434
- Крутикова Александра Павловна II 91, 97
- Кручковский Леон II 403
- Крыжановская М. А., артистка II 343, 461, 463, 464
- Крылов (псевд. Александров) Виктор Александрович I 136, 168, 284, 352, 407, 433, 593, 594, 628; II 18, 75, 77, 84, 85, 187, 188, 230, 438
- Крылов Иван Андреевич I 48; II 142, 465
- Крылова, артистка I 566
- Крымов Николай Петрович II 488
- Крэг Эдуард Гордон II 342
- Крюгова С., артистка II 249
- Крюков Дмитрий Львович I 215
- Крюковский Аркадий Федорович II 68
- Кряжева, артистка II 334
- Ксантиппа I 425
- Кубальский Тадеуш II 393
- Кубанкова В., артистка II 452
- Кублицкий Михаил Егорович I 609
- Кугель Александр Рафаилович II 176, 189, 193; 311
- Кутушев Григорий Васильевич I 580, 581, 603; II 72, 95, 101
- Кудрявцев (псевд. А. Воронежский) Александр Алексеевич I 411—417
- Кудрявцева, артистка I 170, 174
- Кузинская, артистка II 415
- Кузнецов Александр Кириллович I 144, 189, 190
- Кузнецов Степан Леонидович I 55; II 220, 364
- Кузнецов Ф. М., художник II 488
- Кук Алан II 348
- Кукольник Нестор Васильевич I 479, 579; II 388
- Кулебякин (Кулюбакин) Иван Васильевич I 285, 286, 362

- Кулибин Иван Петрович I 601
 Куликов Андрей Кузьмич I 103, 104
 Куликов (псевд. Н. Крестовский) Николай Иванович I 359, 408; II 140, 159
 Кулиш (псевд. Николай М.) Пантелеймон Александрович I 448
 Кулишер М. И., издатель I 559
 Купала Янка (Иван Доминикович Луцевич) I 22
 Купер Фенимор II 288
 Куперник Лев Абрамович I 559
 Купчинский Иван Александрович I 82, 157, 201, 417
 Курбатова Елена Сергеевна II 292
 Курбский Андрей Михайлович I 483, 487
 Куренин (псевд. К.) Александр Дмитриевич I 141
 Курландзик С., переводчик II 343
 Курочкин Василий Степанович I 242, 579
 Курочкин Николай Степанович I 579
 Курьер Шарль II 278, 293, 294, 309, 310
 Кустодиев Борис Михайлович II 481, 482, 488
 Куффнер Йозеф II 432, 433
 Кухна Сильвестр да II 469, 470
 Кучнев I 243
 Кущелев-Безбородко Григорий Александрович I 238, 239, 477, 605
 Кшесинский Владислав II 401, 402
 Кылыччы Махмуд Саид II 471
 Кэрю Лен II 349
- Л. Б., сотрудник «Моск. ведомостей» II 254—256
 Лабиш Эжен I 56; II 280
 Лабюсьер Анри II 297, 302, 305
 Лавин Иван Дмитриевич II 222
 Лависс Эрнест II 309
 Лавров Петр Лаврович II 312
 Лажечников Иван Иванович I 234; II 184
 Лазарев С., артист I 377
 Лазарев I 633
 Лазарева Н., артистка I 377
 Лазарева Ольга Осиповна — см. Садовская О. О.
 Лакшин Владимир Яковлевич I 443—446, 448
 Ламанский Владимир Иванович II 421
 Ламберт Карл Карлович I 240—242
 Лами Ж.-П., артист II 302
 Ланг М., театр. воспитанница II 35
 Ланге Николай Андреевич I 135
 Ланге, художник II 403
 Ланомере Анри II 287, 310
 Ланская Наталья Николаевна — см. Пушкина Н. Н.
 Ланский Леонид Рафаилович I 596
 Ланддорф I 312
 Лань Ин II 467
 Ларионова Мария Ивановна I 594
 Ларусс Пьер II 277, 309—311
 Лассаль Фердинанд I 482
 Лауб Фердинанд II 519
 Лаухин (псевд. Добров) Дмитрий Павлович (Петрович?) I 378; II 35, 38
 Лафонтен Жан I 48
 Лебедев Владимир Федорович II 195, 222, 503
 Лебедева Наталья Николаевна I 596, 624, 625
 Левада М. II 472
 Левашев Иван Иванович I 139, 140
 Левенталь Валерий Яковлевич II 488
 Левина Е. Ф., артистка II 41
 Левина Людмила Рувимовна II 465
 Левитан Исаак Ильич II 519
 Левицкий (Львов-Левицкий) Сергей Львович I фронтиспис, 151, 235; II 485
 Левкеева 2-я Елизавета Ивановна I 373
 Левкеева 1-я Елизавета Матвеевна I 113, 264, 275, 280, 288, 341—347, 355, 356, 358, 399; II 14, 16, 29, 31, 32, 35, 37, 42, 46, 114, 120, 134, 135
 Левский Васил II 351
 Лего, артистка II 284
 Легошина М., артистка I 374, 376
 Легра Жюль II 311
 Легрель Арсен II 278, 296, 309, 311
 Леже Луи II 278, 309, 310
 Леже, артистка II 286
 Лекок Александр Шарль II 260
 Леман Беатрикс II 229, 245, 246
 Леметр Жюль I 66, 74; II 284, 291, 293, 295—297, 311
 Леметр Фредерик (Антуан Луи Проспер) I 334, 335
 Лемке Михаил Константинович I 139
 Лемуан Гюстав II 141, 310
 Лемуан-Моро Эжен II 288, 310
 Ленин (Ульянов) Владимир Ильич I 11, 13, 21, 49, 57,
 Ленин (Игнатюк) Михаил Францевич I 611; II 195, 211, 220, 221
 Ленский (Вервиццотти) Александр Павлович I 19, 20, 116, 133, 145, 171, 172, 278, 354, 405, 495, 529, 593, 595, 628; II 38, 39, 43, 71, 77, 94, 122, 195, 200, 204, 214, 220, 221, 223, 355, 356, 360, 371, 485, 489
 Ленский В. Д., артист II 25, 135
 Ленский Дмитрий Тимофеевич II 101, 108, 159
 Ленский (Оболенский) Павел Дмитриевич II 374
 Лентовская Анна Валентиновна II 46
 Лентовский Михаил Валентинович I 327, 328, 357, 433; II 20, 38, 162, 183, 189
 Леонидов (Стакилевич) Леонид Львович I 215—218, 251, 257, 275, 287, 340, 347—354, 396, 399; II 38, 45, 497
 Леонидов Леонид Миронович II 195
 Леонов Н., артист I 377
 Леонтович Евгения Константиновна II 94
 Леонтьев Владимир Владимирович I 575
 Леонтьев Константин Николаевич I 5, 407, 500, 510, 568—575
 Леонтьев-Шеглов Иван Леонтьевич I 80, 85, 223, 228
 Леонтьева (рожд. Карабанова) Федосья Петровна I 500
 Леонтьевы, семья I 500
 Лери (Розье) Альфред де II 48, 311, 351
 Лермине Жорж II 302, 303
 Лермонтов Михаил Юрьевич I 276, 490, 498, 503; II 97, 182, 262, 268, 314, 321, 336, 344, 406, 420, 421, 424, 457, 472
 Лесаж Ален Рене I 43, 56

- Лесков Николай Семенович II 236, 238, 239, 262
 Лесноф Мишель II 301
 Лессинг-Готхольд Эфраим I 35, 49, 57; II 384
 Лессинг, режиссер II 256
 Леткова С., артистка II 451
 Леттенбауэр Вильгельм II 269, 275
 Лешковская Елена Константиновна I 19; II 81, 196, 197, 213, 220, 374, 488
 Ливанов Борис Николаевич I 12
 Лилнев Николай II 372
 Лилина (Алексеева) Мария Петровна II 195
 Линдрот В., артист I 374
 Линовская Елена Дмитриевна II 26, 33
 Линская (Коробина; по первому мужу Громова; по второму — Аграмова) Юлия Николаевна I 19, 232, 233, 240, 255, 275, 280, 330, 335, 336, 342, 343, 354—359, 383, 398; II 14, 16, 26—31, 33, 39, 120, 134, 135
 Линь Лин II 466, 468, 472
 Ли Пин-цян II 468
 Литвинова М. В., артистка I 377, 429, 602
 Литовская-Политковская Е., артистка I 280
 Лихачев Вл. I 397
 Лобанов Андрей Михайлович I 22
 Ло Гатто Эторе II 320, 324—330, 332
 Лодий Зоя Петровна II 491
 Лола (Гвоздиковая) Ольга Дмитриевна II 36
 Ломницкий Тадеуш II 402
 Ломоносов Михаил Васильевич I 609; II 409
 Лонгинов Михаил Николаевич I 241
 Лопатин, смоленский губернатор I 428
 Лопашев, владелец гостиницы I 139
 Лопе де Вега — см. Вега Карльо
 Лоренс Дж., переводчик II 337
 Лоренц У., артистка II 403
 Лосовский Ю. I 566
 Лотман Лидия Михайловна I 77, 448
 Лоу Дэвид II 238
 Лоусон (Лосон) Джон Хоуард II 343
 Лувван Л., артист II 471
 Лувсанжамц, артист II 471
 Лужский (Калужский) Василий Васильевич II 195
 Лукашевич Николай Алексеевич I 106, 122, 123; II 93, 99
 Лукин Григорий Григорьевич I 189, 190
 Луконин А. Ф. I 534, 537
 Луначарский Анатолий Васильевич I 22; II 260, 275, 342, 446, 458, 472
 Лундышевы, домовладельцы I 348
 Лысак А., студент I 415
 Лыткин, домовладелец I 366
 Львов Леонид Федорович I 86, 340; II 74, 95
 Львов Николай Михайлович I 340; II 249
 Львова-Синецкая Мария Дмитриевна I 232; II 133, 134
 Лэнгэм Майкл II 349
 Ляндсдом Рой 238
 Любезнов Иван Александрович II 212
 Любимов Николай Алексеевич I 103, 114, 118; II 493, 497
 Любимов Николай Николаевич II 478, 482, 484, 493—498
 Любимов-Деркач, антрепренер I 326
 Любимова Александра Васильевна II 494
 Любимова (Курова) Любовь Ильинична II 37
 Любимова Христина II 498
 Любич, артист II 400
 Людовик XIV I 56
 Люнье-По, критик II 310
 Лютер Артур II 266
 Лядова-Сариотти Вера Константиновна I 264; II 45
 Лян Сян II 466
 Ляпунов Прокопий Петрович II 277
 Лясковская Ванда II 403
 Лясковский I 299, 300
 М., сотрудник «Одесского вестника» I 549, 566
 М. З., журналист II 135
 М—ко — см. Мазуренко Н. Н.
 Магалов Луарсаб Александрович I 165
 Магаршак Давид II 236, 237, 244, 246, 335, 344, 347
 Магнус Алевтина Михайловна II 26
 Мазуренко (псевд. М—ко) Николай Николаевич I 538, 541, 542, 565, 566
 Май Карел II 448, 452
 Май Шевкие II 471
 Майер С., артист II 452
 Майерова Мария II 444
 Майков Аполлон Александрович I 180, 184, 186—191, 193—199, 208, 210—214, 224, 228, 242, 248, 271—273, 284, 309, 450, 453, 454, 596, 627, 630, 634, 635; II 62—64, 66, 68—70, 83—91, 93, 94, 485, 487, 517
 Майков Аполлон Александрович, поэт I 194
 Майков Аполлон Николаевич I 115, 175, 224, 228, 242, 248, 380, 600, 602
 Майкова, артистка II 32
 Майова Ярмила II 447, 448, 452
 Мак-Девит Рут II 345
 Мак Доуэл Родди II 345
 Макиавелли Никколо I 44, 174, 177
 Мак-Леод Джозеф II 238, 239, 246
 Мак-Магон Мари Патрик Морис де, герцог Маджентский I 319
 Маковский Егор Иванович I 321
 Максим Гайрам II 77
 Максимов 1-й Алексей Михайлович I 358
 Максимов Владимир Сергеевич II 482
 Максимов Никифор I 451
 Максимов Сергей Васильевич I 40, 82, 91, 104, 111, 112, 190, 256, 362, 439, 440, 443, 448, 462—464, 468; II 108, 133, 193
 Максимович (рожд. Кизеветтер) Екатерина Александровна I 416
 Максимович Михаил Александрович II 418
 Максин Петр Алексеевич I 321
 Макшеев (Мамонов) Владимир Александрович I 24, 90, 289, 311, 312, 319; II 26, 33, 182, 489
 Малафеев, содержатель балагана I 428
 Малинин Дмитрий Иванович I 575, 617
 Малицкая Мария II 375, 398
 Малкиель, владелец театра I 433

- Малова Марфа Ивановна I 77
 Малышев Павел Иванович I 249, 257, 394; II 27, 28, 31, 32, 40
 Малышева (рожд. Денисова) Ольга Николаевна I 401, 402
 Мальфий Леонс I 609
 Мальфий Фелисьен I 609
 Мальцев Константин I 362, 379, 463, 464, 466
 Малярчик Ирена II 399
 Мамай I 534
 Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович II 239
 Мамонтов Савва Иванович I 434; II 346, 488
 Мамонтова, владелица книжного магазина I 178
 Мамори Мацуда II 468
 Мандзони Алессандро I 43, 64; II 322
 Мандрович Адам II 356, 357
 Мани Ипполит Александрович II 18
 Манохин Федор Николаевич I 395, 396; II 28
 Мансуров I 266
 Ману Эмил II 416
 Манчев Ц., артист II 358
 Манчева М., артистка II 368
 Маньян Жан II 291
 Маргит Д., артистка II 473
 Мариво Пьер Карл де Шамблен I 43
 Марио Джузенне 43
 Мария Александровна, имп. I 306, 355
 Мария Николаевна, в.к. I 445
 Мария Тюдор II 352
 Мария Федоровна, имп. I 272
 Маркабрю Пьер II 302
 Марков Алексей II 250, 252, 254
 Марков Павел Александрович I 85
 Марков I 378
 Марковецкий Семен Яковлевич I 232—234, 252, 335, 336, 371, 390; II 27, 38, 133, 134, 149, 150
 Маркс Карл I 497; II 418
 Мартинек Карел II 456
 Мартини Янина II 397, 401
 Мартынов Александр Евстафьевич I 18, 19, 34, 39, 193—196, 232, 233, 236, 239, 243, 278, 285, 286, 288, 296, 297, 300, 335, 336, 355, 358, 359, 374, 462, 566, 593, 596; II 16, 29, 30, 32, 120, 133—135, 140, 411, 152—154, 156, 158—160, 186, 521
 Мартынов Николай Гаврилович I 182, 183
 Мартынов Николай, художник I 306, 307, 320
 Мартынова Антонина Николаевна I 532
 Мартынова Глафира, артистка II 35
 Мартынова Мария Павловна I 358—359
 Марфа (Борецкая) Посадница I 463
 Масадзо Исиямо II 469
 Масалова В. М., артистка II 356, 371
 Масао Енэкава II 468, 469, 472
 Маслих Владимир Александрович II 492
 Массалитинов Николай Осипович II 362—366, 371
 Массалитинова Варвара Осиповна II 195, 202—205, 213—215, 488—491
 Массиак Теодор II 285, 290, 310
 Масоф Иоан II 405
 Матароку Кумадзава II 468
 Матвеев Артамон Сергеевич I 310, 311
 Матвеев, артист II 133
 Матевигус Богумил II 446, 458
 Матери Эмилий Эмильевич I 85, 212
 Матоушкова Лида II 447
 Ма Хуэй-тянь II 467
 Маяковский Владимир Владимирович II 262, 453
 Мевисто, артист II 284
 Медведев А. Д., артист II 101, 374
 Медведев (псевд. Оверов) Дмитрий Михайлович I 378
 Медведев Петр Михайлович I 324, 333, 378, 400, 408, 434; II 140, 141, 145, 159, 165
 Медведев, антрепренер I 429
 Медведева (по мужу Гайдукова) Надежда Михайловна I 82, 141, 142, 258, 602, 628, 634; II 25, 47, 57, 60, 61, 95, 104, 106, 133, 134, 488
 Медведева Юлия Дмитриевна II 43
 Мей Лев Александрович I 478, 480—484, 486, 488—491, 495—497; II 184
 Мейе, артист II 291
 Мейербер Джокомо I 596, 597
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич I 22, 41, 281; II 323, 325, 341, 401, 454, 455, 469, 490
 Мейшен Прасковья Николаевна (во втором браке Волкова; в третьем Вишнякова) I 104, 105, 116, 117, 178, 182; II 493
 Мелентьев I 487
 Мелентьева Василиса Игнатьевна — см. Василиса Мелентьева
 Мельников Иван Александрович I 95
 Мельников (псевд. Андрей Печерский) Павел Иванович II 117, 135, 421, 457
 Мельяк Анри II 280, 285, 289
 Менделеев Дмитрий Иванович II 316
 Мендельсон-Бартольди Феликс I 248
 Меншиков Александр Сергеевич I 232
 Мережковский Дмитрий Сергеевич I 596, 623; II 263
 Меркурьев Василий Васильевич I 61
 Мерлини Эльза II 319, 323, 328, 329
 Мерсье Морис II 301, 311
 Метенье Оскар I 68; II 279, 283—286, 291, 292, 309, 311
 Метерлинк Морис II 282, 343
 Метнер Николай Карлович II 490
 Мешков Владимир Николаевич II 488
 Мешерская, владелица гимназии I 150
 Мешерский Василий Васильевич I 107, 108
 Мешерский Владимир Петрович I 408
 Мешерский Иосиф Александрович I 309
 Миако (псевд. Н. М.) Николай Дмитриевич I 538, 548, 549, 566
 Микешин Михаил Осипович I 217, 376, 377, 609; II 488
 Миларов Илия II 354, 371
 Миленский, артист II 134
 Милло Матей II 405
 Милорадович, помещик I 460
 Милорадович, артистка I 628
 Милославский (Фриденбург) Николай Карлович I 285, 286, 542
 Милошевич М., режиссер II 461
 Минин (Сухорук) Козьма Захарьевич I 215, 226, 236—238, 241—244, 251, 252, 287, 290, 291, 293, 336, 348—350, 384, 396, 398—400, 404, 465, 480, 542, 545,

- 576; II 11, 13, 38, 104, 132, 133, 241, 294, 317, 351, 414, 418, 515, 519
 Мипорский Сергей Михайлович I 147, 148, 155, 180, 184, 188, 193, 200
 Мирон Ж., артист II 425
 Миронова, Валерия Алексеевна II 374
 Мистуревич С., артист II 385
 Мисюркевич Славомир II 399
 Митцнер Збигнев II 396
 Михайл Николаевич, в. к. I 186
 Михайлов Анастас II 370
 Михайлов М. С. II 472
 Михайловский Владимир Александрович I 286, 415; II 157, 159
 Михайловский Николай Константинович I 139, 486, 492, 498, 551, 565
 Михалков Сергей Владимирович I 5, 9
 Михеев Василий Михайлович II 192
 Михельсон Морис Ильич I 174—176
 Мицкевич Адам II 373, 378
 Мицпера Ф., артист II 331
 Мичурина, артистка II 187
 Мишле Эммануил Иванович II 291
 Мишле, проф. II 297
 Млодзевская-Шуркевичева Нуна II 378
 Млотковский Людвиг Юрьевич I 378
 Мнишек Марина I 253, 392, 404, 607
 Мнишек Юрий I 393
 Мовшенсон Александр Григорьевич II 309
 Модестов А. I 362
 Модзалевский Борис Львович I 224
 Мозер Александр Христофорович I 359—360, 373, 374
 Мокринская, артистка II 26
 Молер I 613
 Молчанов Александр Петрович I 164, 165, 185, 191, 200, 268
 Молчанова, помещица II 494, 495
 Мольер (Поклен) Жан Батист I 32, 43, 44, 46—48, 50, 54, 56, 62, 67, 70, 73, 82, 408, 424, 442, 443; II 77, 160, 209, 241, 272, 273, 295, 299, 304, 307, 314, 334, 339, 349, 352, 354, 443, 444, 470
 Монахов Ипполит Иванович I 106, 257, 264, 316, 364, 365
 Монье Анри II 293
 Мопассан Ги де II 309, 310
 Морган Гай II 244
 Мордисон Григорий Залманович II 158
 Моренвиль, антрепренер II 284, 287
 Мори Эмма II 286, 287
 Морли Малколм II 234—236, 246
 Моро Жан Эжен II 277, 308
 Моро Эжен II 308
 Морозов Иван Абрамович II 346
 Морозов Михаил Михайлович I 44, 45, 73; II 233, 236, 237, 246
 Морозов Михаил Яковлевич I 300, 492; II 291
 Морозов Петр Осипович I 338, 426, 440, 442, 443, 448; II 191, 360
 Морозов Юрий Петрович II 360
 Мортье (псевд. Un Monsieur de l'orchestre) Арнольд II 288
 Морцун Василе II 407
 Мосалов, помещик I 378
 Мосеев Георгий Николаевич II 488
 Москаленко В. П., художник II 488
 Москвин Иван Михайлович I 13, 21, 590; II 195, 341
 Москвич, сотрудник «Муз. и театр. вестника» II 147, 160
 Модарт Вольфганг Амедей I 276; II 97
 Мочалов Павел Степанович I 292, 335, 336, 354, 466; II 154, 200
 Мошна Индрих II 426, 434
 Мрштик Алоис II 438
 Мрштик Вилем II 438
 Мстиславский Федор Иванович I 250, 348
 Муджиб Муххамед II 470
 Музиль (Бороздина) Варвара Петровна I 132, 207, 596, 628, 629, 632
 Музиль Николай Игнатьевич I 19, 82, 112, 113, 119, 126, 128, 130—135, 138, 142—145, 152, 172, 177, 185, 187, 196, 207, 311, 367, 368, 371, 390, 628—635; II 17, 34, 40—44, 161, 479, 482, 521
 Муравьев Александр Николаевич I 337, 338
 Муравьев Василий Яковлевич I 596, 599
 Муравьев Иаков I 599
 Мусоргский Модест Петрович II 97
 Мухин, домовладелец I 380
 Мысльбек Йозеф Вацлав II 518
 Мысовская Анна Дмитриевна I 26, 47, 54, 57, 279, 418—429; II 64
 Мюллер Анна Мари II 251
 Мюллерфельд Люсьен II 285, 288, 289, 310
 Мюссе Альфред де I 539; II 304
 Мясникова Елена Сергеевна I 202, 275, 291; II 100, 132, 133
 Н., сотрудник «Москвитянина» II 147, 160
 Н. М.— см. Мизко Н. Д.
 Н. Н.— см. Назаров Н. С.
 Н.—ский Н., сотрудник «Моск. ведомостей» II 117, 120, 122, 135
 Навои Алишер I 22
 Нагой Михаил Федорович I 357
 Надеин (Надежин) Митрофан Петрович I 109
 Надер Норбер II 393
 Надсон Семен Яковлевич I 624; II 240
 Назаров (псевд. Н. Н.) Николай Степанович II 137
 Назимов Владимир Иванович I 442, 443
 Назимова Алла II 333
 Найденов (Алексеев) Сергей Александрович II 333, 385
 Найденова Елизавета Ивановна II 195
 Налбуров Васил Костов II 352
 Намхайцэрэн Л., художник II 471
 Нантье Адель II 286
 Наполеон I II 336, 371
 Наполеон III (Людовик Наполеон) I 279, 319
 Нардуччи, переводчик II 319
 Нарокос Михаил Семенович II 197, 220
 Наталья Ивановна, сестра первой жены Островского I 460, 466
 Наталья Кирилловна, царица I 310
 Натарова 1-я (по мужу Чистякова) Анна Петровна I 233; II 89, 97, 134
 Наумов Г. (?) I 316
 Наумов Петко II 359
 Небученов, домовладелец I 357
 Невежин Петр Михайлович I 53, 122—124, 134, 174, 283, 367, 401, 413, 435, 593, 596, 614, 618, 623, 625; II 24, 47, 77

- Неверов Януарий Михайлович I 84
 Невский (Максимов) Александр Макси-
 мович II 85
 Невский Пьер — см. Корвин-Круков-
 ский П.
 Невский, директор театра I 211, 296
 Негрину Дину II 416
 Нёд Дж., переводчик II 344
 Недведкая, артистка II 334
 Недева Златина II 366
 Недзвецкая Евгения Юрьевна I 6; II 71
 Неедлы Эденек II 446, 447
 Нейман Мария, артистка II 32
 Некрасов (псевд. Н. Перепельский) Ни-
 колай Алексеевич I 9, 10, 16, 36, 39, 81,
 86, 88, 89, 92, 94, 102, 104, 105, 107,
 109—113, 126, 127, 202, 227, 237, 244,
 249, 250, 255, 256, 258—260, 382, 393,
 397, 407, 422, 486, 497, 541, 551, 576, 578,
 579, 583, 595, 636; II 100, 105, 113, 134,
 140, 141, 145, 162, 165, 310, 313, 336,
 346, 394, 406, 420, 471, 516
 Некрасов Федор Алексеевич I 105
 Некрасова, домовладелица I 304
 Нельте Рудольф II 271, 272
 Нелюбова Е. П., артистка II 33
 Немирова-Ральф (рожд. Немирова) Ана-
 стасия Антоновна I 206, 211, 360—361,
 613
 Немирович-Данченко Владимир Ивано-
 вич I 20, 212, 627, 628; II 195, 200, 364
 Немов Иван Константинович I 377, 378;
 II 35
 Немчинова, артистка I 405
 Нерон II 98
 Неруда Ян I 71; II 421, 424—430, 438,
 457
 Нестор I 320
 Нефедов Филипп Диомидович I 632;
 II 163, 168, 177, 192
 Нечаев, владелец номеров I 330
 Никитенко Александр Васильевич I 256
 Никитин Павел Александрович I 396,
 397; II 32
 Никитина Анна Николаевна I 110
 Никифоров В., артист I 374, 377
 Никифоров Николай Матвеевич I 316,
 405; II 33, 521
 Никифоров С., артист II 31
 Никифорова Н. Н., артистка I 233; II 134
 Николаев Н. I 291
 Николаева, артистка I 376; II 26
 Николай М. — см. Кулиш П. А.
 Николай I I 220, 230; II 240, 241, 277
 Николов В., артист II 358, 362
 Никритина А. Б., артистка II 488
 Никто — см. Говоруха-Отрок Ю. Н.
 Никулин Иван Михайлович II 101, 106,
 132, 133
 Никулина Любовь Павловна — см. Ко-
 сицкая Л. П.
 Никулина (по мужу Дмитриева) Надежда
 Алексеевна I 82, 116, 117, 124, 125,
 128, 129, 131, 132, 134, 135, 137—141,
 146—148, 171, 172, 264, 278, 299, 300,
 317, 362—363, 371, 397, 425, 466, 468,
 604, 606, 608, 616, 617, 628, 635; II 34,
 35, 42, 44, 46, 49, 72, 73, 82, 95, 161, 524
 Нилус Александр Александрович — см.
 Нильский А. А.
 Нильский (псевд. Нилус) Александр Алек-
 сандрович I 116, 120, 122, 264, 272, 281,
 283, 294, 346, 351, 363—372, 392, 395,
 401, 573, 596, 612, 614, 623; II 182,
 522—524
 Ницше Фридрих II 247, 440
 Нобель Людвиг Эммануилович I 162, 163
 Новиков И. Е., антрепренер I 378
 Новиков Никифор Иванович I 402; II
 32, 33, 35
 Новиков Николай Иванович I 534
 Новиков Николай, артист II 32
 Нойес Джордж Рапал II 237, 335—338,
 343—346, 349, 350
 Нордстрем Иван Андреевич I 344, 345,
 348, 399, 400; II 128, 133, 136
 Нугес жан II 98
 Надежде София II 407
 О. И. — см. Ясинский И. И.
 О. Р., сотрудник «Одесского вестника»
 II 133
 Обреимов В. И. I 539
 Обухов 1-й Иван, артист I 383
 Обухова Варвара Александровна II 500
 Овра, артист II 291
 Овсяннико-Куликовский Дмитрий Нико-
 лаевич II 469
 Огарев М. И., антрепренер I 408
 Одетс Клиффорд II 343
 Олдаки Кодзи II 469
 Одобеску Александру II 405, 417
 Одоевский Владимир Федорович I 15,
 36, 90; II 321, 519
 Оже, фотограф I 87
 Ожегов Сергей Иванович I 315
 Ожье Эмиль I 56, 63, 67; II 247, 279—281,
 314, 354
 Озеров Дмитрий Михайлович — см. Мед-
 ведев Д. М.
 Окада Иосико II 469
 О'Кейси Шон II 246
 Окопишников Сергей Петрович II 9
 Оксман Юлиан Григорьевич II 135
 Окунькова Ю. II 404
 Олеарий (Эльшлегер) Адам I 381
 Оливье Клод II 303, 304
 Оливье Лоренс II 244
 Ольгин Григорий Степанович II 26
 Ольдекоп Евстафий Иванович I 198
 Ольдридж Айра II 98
 Ольшева Нина Алексеевна II 491
 Ольшевский, артист II 375
 О'Нил Юджин II 342, 343
 Онэ Жорж II 433, 434
 Опочинин Евгений Николаевич I 332
 Ордынский Борис Иванович I 596, 602,
 603
 Ордынский Рышард II 382, 388, 391, 392
 Ори, артист II 286
 Орленев (Орлов) Павел Николаевич II
 333, 334
 Орлов Л., артист I 377
 Орлов-Чужбинин Яков Васильевич I 331
 Орлова Вера Марковна I 37
 Орлова Мария Алексеевна II 516
 Орлова (рожд. Куликова; по второму
 мужу Савина) Прасковья Ивановна
 I 232, 233, 335, 336, 359, 408; II 113,
 133, 134

- Орлова (рожд. Васильева), артистка I 287, 288
- Орлова-Сенецкая М. Л., артистка I 233
- Осипов И. А., режиссер II 362
- Осипов Тимофей I 253
- Оскар II Фридрих, швед. король I 430
- Оскуи Махин II 471, 472
- Осокин А. Е., артист II 36
- Островская Екатерина Александровна II 498
- Островская (по мужу Муравьева) Любовь Александровна I 111—115, 118, 119, 122, 124, 129, 144, 145, 147, 148, 153, 157, 171—173, 178—181, 190, 192, 201, 453; II 498, 514
- Островская (рожд. Саввина) Любовь Ивановна I 451, 452, 455
- Островская Любовь Сергеевна I 158, 200, 201
- Островская (по мужу Шателен) Мария Александровна I 77, 79, 97, 112, 115, 122, 147—151, 153—155, 180, 201, 207, 255, 453; II 287, 288, 290, 291, 477, 482, 484, 485, 498
- Островская (по сцене Васильева 2-я) Мария Васильевна I 5, 77—201, 204, 207, 227, 253—256, 258—270, 272, 274, 284, 299, 300, 307, 310, 311, 313, 316, 318, 320, 323, 325—328, 352, 368, 370, 404, 453, 466, 467, 614, 616, 626, 630, 635; II 52, 57, 58, 60, 61, 69, 70, 132, 482, 484, 485, 492—494, 496, 497, 514, 515
- Островская (по мужу Шателен) Мария Сергеевна I 109, 110, 113, 158, 182, 185, 186, 188, 190, 192, 194, 196, 199, 238, 266, 274
- Островская Надежда Николаевна I 130
- Островская (по мужу Давыдова) Наталья Николаевна I 95, 304, 362, 452
- Островская (по мужу Гилярова) Татьяна Федоровна II 484
- Островская (рожд. фон Тессин) Эмилия Андреевна I 226, 254, 452, 464; II 480
- Островская Юлия Сергеевна I 158
- Островский Александр Александрович I 89, 92, 93, 106, 114, 115, 118, 122, 147, 156, 157, 173, 174, 176, 178, 185, 201, 207, 255, 268, 466, 614, 616; II 498
- Островский Александр Сергеевич I 268
- Островский Александр Федорович I 456, 459
- Островский (Александров) Алексей Александрович I 362, 406, 407, 460, 462, 466, 468
- Островский Андрей Николаевич I 108, 133, 150, 200, 243, 246, 247, 259, 320, 452
- Островский Геннадий Федорович I 456, 459
- Островский Михаил Александрович I 92, 93, 114, 115, 122, 147, 157, 184, 200, 201, 207; II 498
- Островский Михаил Николаевич I 5, 41, 83, 88, 92, 93, 97, 104—111, 113—120, 122—129, 131, 134, 135, 137, 139, 142, 143, 146, 155, 157, 158, 160, 163—168, 170, 172—174, 176, 179, 182, 185—190, 192—194, 196, 199, 200, 219—274, 305—306, 318, 319, 321, 363, 383, 384, 416, 417, 432, 452, 462, 464, 466—469, 474, 573, 578, 596, 606, 626, 632; II 57—59, 62—64, 66—68, 70, 83, 85, 87, 98, 113, 134, 149, 180, 191, 478, 480, 485, 488
- Островский Николай Александрович I 99, 114—116, 119, 122—124, 142, 147, 148, 153, 157, 171—173, 179—181, 183, 189, 190, 192, 195, 196, 198, 201, 453; II 494, 498
- Островский Николай Александрович, сын Агафьи Ивановны I 462
- Островский Николай Николаевич I 452
- Островский Николай Федорович I 93, 130, 220, 225, 226, 228, 449, 451—453, 455—459, 464, 534; II 240, 482
- Островский Павел Федорович I 108; II 515
- Островский Петр Николаевич I 80, 92, 93, 95, 108—111, 200, 206, 223, 233, 238, 246, 247, 262, 270
- Островский Сергей Александрович I 77, 98, 102, 103, 105, 109, 112, 115, 118, 122, 147, 207, 219, 453; II 478, 484, 498
- Островский Сергей Николаевич I 109, 225, 226, 237, 238, 246, 247, 267, 362, 384, 452
- Островский Федор Иванович I 459
- Островские, семья I 77—79, 92, 93, 95—121, 123—153, 156—186, 188—191, 193—196, 198—201, 238, 243, 250—254, 256, 258—270, 272, 274, 287, 291, 307, 308, 310, 312, 313, 316, 318, 320, 323, 325—328, 351, 354, 362, 367, 368, 370, 376, 404, 453, 461, 462, 465, 466, 632; II 56, 478, 481, 484, 497, 498
- Острогорский Виктор Петрович II 187, 192
- Остроумов Алексей Александрович I 148, 149, 157, 200, 628
- Остужев (Пожаров) Александр Алексеевич I 20, 587, 621; II 65, 87, 195, 204, 208, 223
- Отрюссо Жаннин II 301, 311
- Оттоман Ингеборг II 255, 259
- Оффенбах (Леви) Жак I 315, 324, 552; II 165
- Охлопков Николай Павлович I 22; II 488
- Оюун Эрдэнэбатын II 471
- П., сотрудник «Моск. ведомостей» II 155, 160
- П. Б.— см. Боборыкин П. Д.
- П. Ч.— см. Авдеев М. В.
- П.—ий А.— см. Пальховский А.
- Павликовский Мечислав II 402
- Павликовский Тадеуш II 375, 380, 381
- Павлов Николай Данилович I 129, 131, 132, 332, 363
- Павлов Николай Филиппович I 581; II 122, 135, 136, 164, 192
- Павлов Н. II 372
- Павлов Поликарп Арсентьевич II 363, 364
- Павлов П., артист I 378
- Павлова М., артистка II 371
- Павлова Прасковья Павловна II 36
- Павлова Татьяна II 322, 323
- Павловы, артисты I 374
- Павловский Исаак I 68; II 279, 282—284, 291, 292, 311
- Падамси Алик II 469

- Падарин Николай Михайлович I 365;
II 195
Пайпер Тадеуш II 399
Пакке, владелец магазина I 625
Палапра Жан I 43
Палацкий Франц II 423, 457
Палоуш Карел II 447, 450, 451
Пальм Александр Иванович I 401, 579
Пальмин Д. В., режиссер II 374
Пальмин Лиодор Иванович I 320, 321
Пальховский А., критик II 117, 119, 135
Панаев Иван Иванович I 236, 237, 239,
243, 244, 380, 407, 598; II 107, 121,
135, 186
Панзе В. Д., режиссер II 267
Панов Михаил Михайлович I 409; II
фронтиспис, 485
Пановский Николай Михайлович I 603
Панчиш 1-й Александр Семенович I 401—
403
Пар Тыжен II 471
Паскаль Пьер II 311
Паскевич Иван Федорович I 232
Пасхалова Анна Александровна I 613
Патрик Джордж II 345, 346, 350
Патуайе Жюль I 65, 74; II 283, 291,
293, 297—300, 308, 309, 321
Пачиоли, певец II 97
Пашенная Вера Николаевна II 195, 196,
206, 209, 215, 220, 489, 499, 503—508,
510
Пашков П. П., художник II 482
Певцов Илларион Николаевич I 23
Пежановская Станислава II 399, 402
Пелет Николай Иванович I 299, 300
Пено Ив II 300, 301, 311
Первов С., артист II 358
Перепельский Н.— см. Некрасов Н. А.
Перов Василий Григорьевич I 9, 14;
II 485
Перре Поль II 290, 310
Перрен Эмиль Сезар-Виктор II 280, 309
Перри Генри Тен Эйк II 339, 340, 349
Персон Фред II 301
Перцов Петр Петрович I 553, 567
Пессар Гектор II 289, 290
Петина Мариус Иванович I 372
Петипа Мариус Мариусович I 27, 116,
120, 275, 372—373, 392, 401
Петипа (рожд. Бурден) Тереза I 372
Петр I I 310
Петрарка Франческо II 319
Петрашевский (Буташевич) Михаил Ва-
сильевич I 579
Петрашкевич Леон II 403
Петрис Ж. М., переводчик II 344
Петров (псевд. Василько Петров) Ва-
сильевич I 293
Петров Владимир Михайлович I 22
Петров (Дубуар) Егор Осипович II 26,
33
Петров Иван I 451
Петров Николай Степанович I 167, 168,
170, 171, 176—179, 183—194, 196, 198—
200, 269—273, 362, 453; II 57—59,
62—70, 74, 83, 87, 88, 96, 183
Петров Н., артист I 378
Петров Осип Афанасьевич I 432
Петров, художник II 201
Петрова Мария Иосифовна II 26, 32
Петрова-Самарина Е. В., артистка II 44
Петрова-Ченчева Е., артистка II 368
Петровская Ира Федоровна I 538, 566,
567
Петровский Андрей Павлович II 221
Петровский (Мещанинов) Петр Алексан-
дрович I 390; II 33, 35
Петруссинская З., художница II 403
Печкин, владелец кофейни I 318—319
Пешек Ладислав II 441, 449
Пешков Алексей Максимович — см. Горь-
кий Максим
Пешкова Либуша II 448
Пивец Ян II 449
Пикок Владимир Робертович II 92, 98
Пиксанов Николай Кириакович II 190,
194, 469
Пиксерекур Кильбер де II 280
Пименов Юрий Иванович II 488
Пинеро Артур Уинг II 236
Пирогов Николай Иванович I 542, 543
Писарев Дмитрий Иванович I 478, 542,
556; II 238, 406
Писарев Модест Иванович I 6, 19, 177,
191, 200, 211, 322, 323, 434, 472, 487,
554, 567; II 19, 26, 35, 40, 45, 49, 64,
117—120, 122, 124—126, 135, 136,
153, 160—194, 524
Писемская (рожд. Свинына) Екатерина
Павловна I 464
Писемский Алексей Феофилактович I
15, 236, 238, 240—244, 332, 376—378,
412, 463, 464, 468, 558, 568; II 18, 73,
75, 129, 137, 143, 147, 154, 165, 172,
175, 183, 238, 277, 313, 314, 523
Питкуль Александр Владимирович I 240,
242
Пиунова-Шмидтгоф Екатерина Борисов-
на I 285; II 136
Плавт Тит I 43, 48, 73
Платон Иван Степанович II 202
Платонов Лука Васильевич I 359, 373—
374
Платонов Николай Платонович I 337,
374—376
Платонов, артист I 332
Плетнев Петр Александрович I 417;
II 135
Плещеев Александр Алексеевич II 42,
46
Плещеев (псевд. А. Н.; А. П.) Алексей
Николаевич I 5, 262, 410, 464, 468,
576—596, 601, 602; II 152, 157, 176,
184, 193, 194, 423
Плещеев, режиссер II 374
Плещеевы, семья I 409, 578
Плурайт Джоан II 245, 246
Плутарх I 592
Победоносцев Константин Петрович I 222
Погодин Дмитрий Михайлович I 445
Погодин Михаил Петрович I 205, 208,
215, 230, 231, 309, 407, 439, 440, 442—
446, 448, 472, 477, 478, 599—603; II
132, 422, 457
Погодина, дочь историка I 230, 231
Погожев Владимир Петрович I 186,
191, 192
Погожев Петр Васильевич I 197, 198,
208; II 56, 63, 65, 67, 69, 72, 81, 86
Погожев, врач I 308

- Пода(т)чина Наталья Александровна II 514
 Подыргачов Д., переводчик II 364
 Подгурская Антонина II 378
 Подести II 98
 Подобедова 2-я Екатерина Ивановна I 288, 346, 367, 368, 398
 Подпалый Виктор Федорович I 148, 149, 152
 Пожаров Б., артист II 352, 358
 Позднеев Дмитрий Матвеевич II 469
 Позднякова Гликерия Николаевна — см. Федотова Г. Н.
 Позяк Теосфор II 373, 392
 Покровская Галина Александровна II 459
 Полан Жан де II 290, 291
 Полевицкая Елена Александровна I 331; II 364
 Полевой Николай Алексеевич I 285, 579; II 100
 Полетаев Сергей Алексеевич II 222, 223
 Полетика Василий Аполлонович I 579
 Поливанов Лев Иванович I 156, 157
 Полиэвкт, повар Островского I 101
 Полозов Николай Порфирьевич I 479
 Полонский Александр Сергеевич I 116, 117, 120, 612; II 40
 Полонский Яков Петрович I 137
 Полтавцев (Яковлев) Владимир Яковлевич II 30, 71, 72, 95
 Полтавцев Корнелий Николаевич I 39, 234, 325; II 25, 27, 29, 34, 114, 134, 141, 142, 495, 521, 522
 Полтавчук Ф. — см. Волховский Ф. В.
 Полякова Галина Григорьевна I 77
 Помяловский Николай Герасимович I 585
 Помяновский Ежи II 398
 Понизовский Я., артист I 377
 Понсар Франсуа I 56
 Попеску Михай II 416
 Поплавский Юзеф II 378, 380
 Попов Г., режиссер II 368
 Попов Иван, режиссер II 351, 352, 356, 371
 Попов Николай Александрович I 448; II 184
 Попов Н., артист II 371
 Попов С., режиссер II 352
 Попова Вера Николаевна I 59
 Попова Марта II 358, 362, 366, 371, 372
 Попудов, домовладелец I 298
 Потапенко Игнатий Николаевич II 246
 Потапов Александр Львович I 244, 348, 399
 Потапова Злата Михайловна II 312
 Потехин Алексей Антипович I 137—139, 141, 146—148, 150, 164, 167, 168, 190, 192, 214, 242, 258, 259, 267, 332, 333, 345, 346, 367—369, 393, 394, 407, 408, 429, 558, 593, 623, 627—630; II 17, 18, 52, 53, 55, 56, 71, 76, 77, 81, 82, 88, 98, 143, 175, 188, 389
 Потехин Николай Антипович I 347, 596, 604—605; II 32, 35
 Потехина Раиса Алексеевна I 368, 596, 627—630
 Потехина, жена А. А. Потехина I 627—628
 Похвиснев Михаил Николаевич I 606
 Правдев Н. В. II 372
 Правдин Осип Андреевич (Оскар Августович Трейлебен) I 142, 543, 547, 549, 634; II 40, 68, 91, 196, 199, 208, 210, 220, 223, 256
 Прахов Адриан Викторович I 376—377
 Прач Иван (Иоганн) I 314
 Прейсова Габриела II 438
 Пресес Петер II 274
 Пригожий А., артист I 378
 Пришвин Михаил Михайлович II 236
 Прожанский, полицмейстер I 204, 205
 Прокеш Владислав II 375, 391
 Прокофьева Александра Павловна I 355, 356; II 32
 Прокош Б., артист II 452
 Прокудина Мария Андреевна I 451
 Промитов Иван Васильевич II 78, 79, 485, 486
 Пронский Платон Петрович I 257, 258; II 27, 28
 Протазанов Яков Александрович I 22; II 218
 Протасова Александра Васильевна II 507, 509, 524
 Прохазка, артист II 378
 Прохоров Евгений Иванович I 439
 Пругану Аглая II 414, 415, 418
 Прыгунов Михаил Данилович I 636; II 525
 Прынишников Ипполит Петрович II 98
 Пуговкин Яков, артист I 383
 Пуни Цезарь I 422; II 97, 602
 Пуркине Ян Эвангелиста II 423
 Пурэв Б., артист II 470
 Пустильник Любовь Семеновна I 576, 594, 595
 Путилов Борис Николаевич I 532, 534, 537
 Нуччини Джакомо II 98
 Пушкин Александр Александрович I 597
 Пушкин Александр Сергеевич I, 10, 22, 44, 46, 59—61, 64, 66, 67, 73, 95, 106, 137, 157, 224, 230, 233, 259, 266, 267, 276, 361, 393, 411, 478—480, 482, 497, 542, 597; II 97, 99, 191, 207, 210, 236, 239, 240, 246, 262, 265, 268, 293, 312, 313, 320, 321, 324, 325, 336, 344, 395, 406, 420, 437, 457, 465, 471, 521
 Пушкин Лев Сергеевич I 597
 Пушкина (рожд. Гончарова; во 2-м браке Ланская) Наталья Николаевна I 597
 Пчельников Павел Михайлович I 152, 174, 175, 193, 197; II 56, 65, 66, 69, 81, 82, 86—88, 94, 96, 97
 Пшегородский Игорь II 400, 401
 Пыльцева, артистка II 47
 Пыпин Александр Николаевич I 115, 139, 143, 174, 250, 251, 635; II 382, 420
 Рабский Владислав II 377, 391
 Радде Густав Иванович I 160
 Радищев Александр Николаевич II 321
 Радовский М., артист I 378
 Раймонд II 348
 Райнис (Плиекпанс) Ян I 22
 Райнов Божил II 353
 Райс Карел Вацлав II 435
 Райс Элмер II 343

- Райснер Еберхард II 268
 Ракитин Ю., режиссер II 461
 Раковецкий Ежи II 403
 Рамазанов Николай Александрович I 379—381, 598, 600
 Рамазанова, артистка II 134
 Рамбо Альфред Николаи II 309
 Ранжев Иван Михайлович I 596, 626, 627
 Рапгоф, влад. театр. курсов II 353
 Расин Жан де I 43, 46, 131, 157; II 260
 Распутин Григорий Ефимович II 215
 Рассказов Александр Андреевич I 86, 91, 376, 378 (?), 403, 405, 406; II 27, 35, 37, 95, 133, 134, 151, 160
 Рассохин Сергей Федорович I 136, 137, 140
 Рахвальский Юзеф II 398
 Рацек Илия II 453
 Рацшувна Алиция II 403
 Рашель Элиза II 280
 Ребора Роберто II 329, 330
 Ревюельмас Розаура II 268
 Ревякин Александр Иванович I 6, 85, 182, 202, 215, 227, 270, 348, 400, 412, 417, 439, 440, 448, 455, 460, 468, 491, 498, 602; II 50, 71, 75, 77, 78, 100, 135, 136, 161, 192, 417, 493, 514, 517
 Ревякина Ирина Александровна I 469
 Регель Эдуард Людвигович I 174—176
 Резцова, артистка II 35
 Рейнгардт Макс II 265, 342
 Рейнгольд Александр I 65; II 258, 259, 275
 Ремон Эмиль II 291
 Ренан Жозеф Эрнст I 137
 Ренар Жюль II 283, 310
 Реппин Илья Ефимович I 400; II 184
 Реппин II 435
 Рерберг Федор Иванович I 451
 Решетар Давила II 488
 Решетников Федор Михайлович II 313
 Решимов (Горожанский или Горожанкин) Михаил Аркадьевич I 341, 634; II 26, 27, 39, 45, 76, 95
 Ржевский Владимир Константинович II 86
 Ржевский, чиновник дирекции имп. театров II 67, 86, 96
 Ригер Франц Ладислав II 423
 Римский-Корсаков Николай Андреевич I 22; II 9, 240
 Ринцинноров О., артистка II 470
 Рихтер Г. М., режиссер II 266, 267
 Рихтер Павел Карлович I 170
 Рихтер Федор Федорович I 313
 Ричард II II 234
 Ричард III II 349
 Ричардсон Ральф II 244
 Риппелье Арман Жан дю Плесси I 352, 393
 Робертсон Томас Вильям II, 230, 246
 Робинсон Элен Луиз II 343
 Ровда Кирилл Иосифович II 422, 424, 457
 Ровнов Владимир Ильич II 491
 Рогачевский Михаил Лазаревич II 96
 Рогов Владимир Владимирович II 227
 Родиславский Владимир Иванович I 116, 147, 202, 204—206, 208, 211, 308, 309, 333, 360, 362, 426—435, 596, 609; II 53, 139, 142, 145—148, 150, 157—160
 Родиславские, семья I 204, 206
 Родкевич Генрик II 397
 Рождественский, художник II 204
 Розанов И., артист II 368
 Розанов, секретарь Моск. университета I 452
 Розен Егор Федорович I 479, 483
 Розенблюм Лия Михайловна I 6
 Роликовский Э., критик II 382, 391
 Ролстон Вильям Ролстон Шедден II 227—230, 246, 277, 293
 Роман, артист II 375
 Ромберг Рудольф II 267
 Ромул I 250
 Рославский Федор, артист I 377, 378
 Россет Александра Осиповна — см. Смирнова А. О.
 Росс Эрнесто I 207; II 98
 Россиев Павел Амплиевич II 132, 457
 Ростан Эдмон I 372
 Ростопчина (рожд. Сушкова) Евдокия Петровна I 439, 440, 442—445, 448; II 102
 Ростокский Б. II 404
 Ротбаум Якуб II 400
 Роше Стефан I 596, 618—620, 622
 Рошина-Инсарова Екатерина Николаевна II 374
 Рубинская А., артистка II 90, 97
 Рубинштейн Антон Григорьевич I 113, 137; II 97
 Рубинштейн Николай Григорьевич I 24, 90; II 143, 519
 Руднев Федор Максимович I 376; II 101, 140
 Руманова Александра Александровна II 33
 Румнев Александр Александрович II 261
 Румянин П. II 372
 Русаков, артист I 279
 Руссо Жан Жак II 310
 Руставели Шота I 22
 Рушковский Рышард II 376, 378, 380
 Рыбаков Константин Николаевич I 186, 317, 434; II 20, 37, 43, 46, 178, 190, 374
 Рыбаков Николай Хрисанфович I 19, 277, 278, 290, 291, 298, 311, 312, 319, 378
 Рыбницкая, артистка II 380
 Рыбников Николай Николаевич II 221, 489
 Рыгер Эдмунд II 379
 Рыжакин Я. II 471
 Рыжов Николай Иванович I 17; II 503
 Рыжова Варвара Николаевна II 195, 204, 213—217, 219, 489
 Рыкалова Надежда Васильевна II 104, 112, 117, 120, 122, 123, 132, 133, 135, 152, 154
 Рыков Александр Викторович II 488
 Рындиин Вадим Федорович II 488
 Рыхловский Франтишек II 377
 Рэдгрейв Майкл II 234
 Рябов Павел Яковлевич II 44
 Рябова 2-я Е. Г., артистка II 135
 С. Г.-В. — см. Герцо-Виноградский С. Т.
 С. П., сотрудник «Голоса» II 137
 Сабанеева, помещица II 494—496
 Сабаттини, артист II 323

- Сабуров Андрей Иванович I 275, 290, 291, 355, 381—382; II 132
 Сабурова Аграфена Тимофеевна I 358; II 104, 133
 Сабурова Екатерина Александровна II 32
 Савельев Александр Иванович I 102
 Савина Анна Павловна II 27, 114, 135
 Савина (рожд. Стремлянова) Мария Гавриловна I 19, 29, 38, 81, 111—117, 119, 120, 123, 124, 128, 132, 135, 138, 140, 200, 204, 263, 264, 275, 293, 351, 367, 389, 390, 394, 401, 402, 408, 433—434, 572, 588—590, 593, 595, 612, 613; II 14, 16, 20, 35, 36, 44, 46, 49, 96, 135, 182, 256—258, 284, 359, 374, 436, 524
 Савицкий Н. П., режиссер I 299, 300
 Саврасов Алексей Кондратьевич II 519
 Садецкий Виктор II 401
 Садкевич, художник II 482
 Садовников, артист I 595
 Садовская Елизавета Михайловна II 195, 201
 Садовская (рожд. Лазарева) Ольга Осиповна I 19, 20, 24, 40, 90, 133, 146, 169, 171, 172, 195, 278, 295, 434, 532, 628; II 20, 26, 31, 32, 69, 70, 82, 101, 131, 137, 161, 196, 203, 204, 213, 214, 216, 223, 489, 524
 Садовский А., художник II 399
 Садовский (Ермилов) Григорий Васильевич I 382
 Садовский (Ермилов) Дмитрий Васильевич I 382
 Садовский Михаил Провович I 19, 24, 40, 53, 90, 131—133, 137, 139, 140, 142, 144—146, 152, 169, 171, 172, 186, 195, 233, 278, 311, 326, 327, 368, 383, 384, 567, 572, 587, 596, 603, 604, 612, 614—623, 626—628; II 26, 32—36, 39, 43, 44, 47, 82, 94, 101, 102, 132, 134, 163, 166, 190, 192, 193, 203, 206, 210, 489, 524
 Садовский (Ермилов) Пров Михайлович I 15, 18, 19, 24, 40, 82, 86, 90, 99, 100, 131, 231, 233, 239, 240, 243, 248, 249, 252, 255, 284, 289, 291, 299—302, 305, 306, 311, 334—338, 340, 350, 354, 355, 362, 365, 368, 374, 379, 382—384, 403, 405—407, 410, 431, 433, 445, 446, 476, 537, 579, 584, 593, 595, 598, 599, 608; II 21, 26—30, 32—36, 38—40, 45, 95, 101, 103, 105, 106, 108, 110—112, 120, 122, 133—135, 137, 139—141, 143, 145, 147, 148, 150, 152, 154, 156—158, 161, 170, 171, 177, 178, 186, 203, 325, 420, 436, 488, 504, 521, 523
 Садовский Пров Михайлович (внук) I 601, 625; II 195, 197, 201, 203—209, 220, 273, 489, 499—502, 506—509, 512
 Садовские, семья II 188, 193
 Садовяну Валерия II 410
 Садовяну Ион Марин (Янку Леонте Маринеску) II 412, 414, 418
 Садовяну Михаил II 418, 419
 Садовяну Профира II 410
 Сазерленд Уильям II 342
 Сазонов Николай Федорович I 112, 113, 115—118, 257, 258, 263, 264, 275, 372, 384—392, 572, 593, 612; 613; II 16, 26, 35, 374, 524
 Сакулин Павел Никитич I 362; II 311
 Салаев Федор Иванович I 126
 Салиас де Турнемир Евгений Андреевич I 144—146, 170, 171; II 95
 Салони Юлиуш II 398
 Салтыков (псевд. Н. Щедрин) Михаил Евграфович I 9, 10, 85, 115—120, 122—124, 128, 132—134, 137, 139, 142, 143, 167, 221, 223, 227, 228, 255, 258, 262, 267, 486, 551, 552, 555, 556, 558, 576, 585, 592, 624; II 187, 230, 238, 279, 309, 363, 384, 387, 421, 457
 Салтыков Петр Семенович I 432
 Сальвини Томмазо I 145, 207
 Сальвини Чельсо II 322
 Сальери Антонио I 276
 Самарин Иван Васильевич I 32, 211, 231, 233, 275, 299, 300, 334, 335, 352, 354, 362, 392, 393, 404, 407; II 27, 40, 72, 82, 95, 96, 101, 134, 136, 185
 Самарин Юрий Федорович I 228, 483
 Самков Владимир Алексеевич II 98
 Самойлов Василий Васильевич I 26, 40, 90, 99, 100, 209, 210, 231—234, 249, 251—254, 257, 258, 275, 292, 294—296, 334, 335, 350—352, 354, 388—390, 393—396, 399; II 16, 29, 34, 37, 156
 Самойлов Василий Михайлович I 393
 Самойлов 2-й Николай Васильевич I 253, 254, 275, 389, 390, 394—395; II 134
 Самойлова (Дранше) С. И., артистка I 394
 Самойлова (рожд. Черникова) Софья Васильевна I 393
 Самурян Г. II 406, 407, 418
 Санд (Занд) Жорж (Аврора Дюдеван) I 56, 424
 Санин (Шенберг) Александр Акимович II, 201, 220, 322
 Сано Секи II 472
 Сапожникова Раиса Владимировна II 35
 Сапунов Константин II 351, 352
 Сарасате Пабло Мартин Мелитон II 28
 Сарафов Кристо II 354, 356, 358, 360, 362, 363, 365, 366
 Сарду Викторен I 56, 67, 72; II 247, 280, 281, 285, 296, 309, 314, 386, 432
 Сарсэ Франсиск I 582; II 278, 282, 284, 286, 291—293, 296, 297, 309—311
 Сафонов В. II 137
 Сахаров Иван Петрович I 310, 533, 534, 537
 Сахарова 1-я, артистка I 378
 Сахарова 2-я, артистка I 378
 Сашин-Никольский Александр Иванович I, 21; II 65, 207
 Светлов, артист II 374
 Свинаярская З. В., артистка II 488
 Свобода Иозеф II 245, 246
 Свободин (Козиенко) Павел Матвеевич II 28, 43
 Сепр Анри II 288, 289
 Севастьянов Иван Васильевич II 488
 Север Стане II 463
 Сейлор Оливер II 333, 335, 349
 Сеймор Дж., переводчик II 344
 Сейферт Якуб II 433, 434
 Семашко Антоний II 375, 380
 Семашкова Ванда II 380

- Семевский Михаил Иванович I 107, 297, 408, 439, 445, 446, 462, 463, 468, 471, 472; II 104, 102, 131, 132, 143, 159
- Семенов, завед. репертуаром петербург. театров II 107
- Семенов, домовладелец I 331
- Семенова Е., артистка II 35
- Семякатов, служитель театральной конторы I 345, 346
- Сёму Набори II 472
- Семякина Наталья Александровна I 479
- Сенека Луций Анней I 43
- Сенкевич Генрик II 98
- Сен-Леон Шарль Виктор Артур I 95, 422; II 97
- Сервантес де Сааведра Мигель I 43, 44, 48, 49, 123, 125, 168, 171, 188, 553, 602; II 177, 178, 189, 193, 472
- Сервьё, антрепренер I 428
- Сергеев Сергей Петрович II 467
- Серебрицкий, критик II 140, 159
- Серов Александр Николаевич I 22, 78, 95, 96, 100, 110; II 92, 98
- Серов Валентин Александрович II 98
- Серов В., артист II 364
- Серова (рожд. Бергман) Валентина Семеновна II 92, 98
- Сетов Иосиф Яковлевич I 299, 300, 433, 434
- Сеченов Иван Михайлович I 33—35
- Сибирская (рожд. Ивашкевич; по мужу Аверкиева) Софья Викторовна I 345—347; II 35
- Сидоров Тимофей, артист I 383
- Силва да Хоуард II 348
- Сильвен, артист II 291
- Симачева Татьяна Анатольевна II 351
- Симмонс Э. II 345, 350
- Симонов Константин Михайлович I 411, 412
- Синельников Николай Николаевич I 296, 331, 397
- Синюхаев Георгий Титович I 532, 534, 537
- Сироден Поль II 288, 310
- Сицкий Василий Андреевич I 287
- Сизр Х. Г. II 240, 246
- Скабичевский Александр Михайлович I 479, 551, 552, 565, 579, 595; II 382
- Скарбек, владелец театра II 376, 380
- Скафтымов Александр Павлович I 503, 510
- Скворцов Ж., переводчик I 74
- Склифосовская (рожд. Бурдина) Татьяна Федоровна I 110; II 480, 492
- Сковай Карол II 431
- Скотт Вальтер I 64
- Скриб Эжен I 56, 57, 62—65, 67; II 247, 279, 299, 338
- Скудамор Маргарет II 234
- Скуратов-Бельский Малюта I 300, 348—350, 490, 493, 585; II 291, 355, 356
- Славина Ольга Григорьевна II 26
- Сладек Иван II 448, 452
- Слещов Василий Алексеевич II 230
- Сливовский Рене II 392, 394, 404
- Случевский Константин Константинович I 218
- Смекалов Алексей Михайлович I 166
- Сметанин Феофан I 114, 172, 173
- Смирдин Александр Филиппович I 601
- Смирнов Александр Федорович I 395—396; II 90, 97
- Смирнов И. И., артист II 334
- Смирнов И. И., литограф I 204
- Смирнов И. И. I 439, 440, 448
- Смирнов, полицейстер I 206, 360
- Смирнова (рожд. Россет) Александра Осиповна I 442
- Смольков Федор Константинович I 322, 325, 326
- Снегирев Иван Михайлович I 534
- Снежина Елена II 358, 360, 362, 365, 366
- Снеткова 3-я Фанни (Федосья) Александровна I 239, 293, 325, 355, 358, 359; II 16, 31, 120—122, 126, 135
- Собель Бернар II 301
- Соболев Иван Викторович I 114; II 478, 482, 484
- Соболев Иван Иванович II 478, 479, 492
- Соболева 2-я Мария Григорьевна — см. Васильева М. Г.
- Сокальский Николай Петрович I 544
- Сокальский (псевд. В. Ч.; В. Ч.—в) Петр Петрович I 538, 544—546, 566
- Соковнин Михаил Евгеньевич I 275
- Соковнин Николай Михайлович I 318
- Соколов Александр Алексеевич I 347
- Соколов А., артист II 261
- Соколов Евгений Гаврилович (?) II 201
- Соколов Михаил Николаевич II 488
- Соколов М. П., артист II 29
- Соколов Сергей Петрович I 395, 396; II 90, 97
- Соколова-Андреева Мария, артистка I 396
- Соколовский Ежи II 400
- Сократ I 425
- Сола де Пинто Вивиян II 237
- Солдатенков Козьма Терентьевич I 598
- Соллогуб Владимир Александрович I 445; II 249
- Соловцов (Федоров) Николай Николаевич II 45
- Соловьев Александр Константинович I 223, 265, 266
- Соловьев Владимир Сергеевич II 238
- Соловьев И. Г., книгопродавец I 107, 109
- Соловьев Николай Феопемптович II 98
- Соловьев Николай Яковлевич I 5, 26, 115, 116, 118—120, 122, 123, 134, 265, 364, 366, 371, 413, 499—510, 568—575, 596, 611—618, 623, 626; II 13, 14, 20, 22, 24, 45—47, 57, 182, 298, 389, 433
- Соловьев Сергей Михайлович I 80, 81, 479, 482, 483, 497
- Соловьев Сергей Петрович I 602
- Соловьев Сергей Петрович (режиссер) II 138, 146, 154, 158, 160
- Соловьев-Несмелов Николай Александрович I 596, 614
- Соловьевы, семья Н. Я. Соловьева I 570; II 191
- Солодовников, домовладелец I 433
- Сольский Людвик II 380, 381, 391
- Сомерскэйл Марджори II 238
- Соряну, артист II 416

- Сосницкий Иван Иванович I 32, 292
 Спектор А., переводчик II 344
 Спиридонов Василий Спиридонович II 143, 159
 Спорова (рожд. Бибикова) Мария Алексеевна I 288
 Сприано Паоло II 331
 Средин Валентин Андреевич I 538, 539
 Срезневский Измаил Иванович II 419
 Сталь (рожд. Неккер) Анна Луиза Жермена де I 421
 Стамагов Георгий Александров II 366, 367
 Стамболов Стефан II 352, 354
 Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич I, 20, 21, 281, 404, 591, 593, 595; II 195, 200, 235, 240, 276, 301, 322—323, 341, 342, 359, 364, 378, 391, 447, 462, 471
 Станиславский Станислав II 378
 Станкевич Александр Иванович II 520
 Станкевич Николай Владимирович I 84
 Стариков В. Ф. I 596, 613, 618
 Старицкий Владимир Андреевич I 484, 497
 Стасюлевич Михаил Матвеевич I 115, 116, 120, 123, 124, 126, 139, 143, 144, 178—181, 183, 189, 194—196, 225, 253, 259, 261
 Стахович Александр Александрович II 132, 146—148, 150, 151, 153, 154, 157, 160
 Стаховит Михаил Александрович I 285
 Стенберг Владимир Августович II 488
 Стенберг Энар Георгиевич II 488
 Стендаль (Анри Мари Бейль) I 56; II 402, 403, 441
 Степан, слуга А. Е. Мартынова I 359
 Степанов Александр Николаевич II 400
 Степанов Анатолий Николаевич I 85
 Степанов Николай Александрович I 242
 Степанов Петр Гаврилович I 233; II 25, 29, 133, 134, 145
 Степанов Петр Степанович I 99, 100, 257, 258, 325, 401, 402; II 134, 135
 Степанова В. П., артистка II 89, 137
 Степняк-Кравчинский Сергей Михайлович II 230, 231, 246
 Стивинова С., артистка II 453
 Стойчев П., артист II 358, 360
 Стойчева Т., артистка II 358, 360
 Стоп Д., критик II 334
 Стороженко Николай Ильич I 596, 605, 606
 Стоянов Коста II 358, 362
 Стоянов С. II 372
 Стоянова К., артистка II 358
 Стравинская, артистка II 258
 Страхов Николай Николаевич I 604
 Страшимиров Антон II 370
 Стрекалов М. А., артист I 324, 325
 Стрекалова 2-я Елизавета Александровна I 358
 Стрекалова Ольга Михайловна II 43
 Стрелер Джорджо II 324
 Стрелкова (Стрелкова 4-я) Александра Ивановна II 35, 42
 Стрелкова Хиония Ивановна — см. Таланова Х. И.
 Стрельская (по мужу Стуколкина) Варвара Васильевна I 19, 139, 140; II 44, 374
 Стрельский (Третьяков) Михаил Кузьмич II 38
 Стремлянова Елена Гавриловна I 613; II 35
 Стрепетова Пелагея Антипьевна I 19, 20, 24, 29, 39, 81, 132, 134, 177, 184, 336, 352, 363, 373, 401, 404, 408, 593, 612, 626; II фронтиспис, 16, 26, 27, 32, 37, 41, 45, 64, 68, 126, 131, 136, 137, 162, 165, 166, 172, 173, 175, 177, 181, 188, 192, 193, 374, 436, 488, 507, 509, 524
 Стриндберг Юхан Август II 282, 380
 Строупежницкий Ладислав II 438
 Строцци Тито II 462
 Струйская 1-я Елена Павловна I 99, 100, 257, 258, 512; II 26, 28
 Струкова Н., артистка I 324, 378
 Ступица Боян II 463, 464
 Ступица М., артистка II 460
 Стурдза Александр Скарлатович I 603
 Стурдза Петре II 414, 415, 418
 Стурдза-Буландре Лучия II 413, 416, 418
 Стюарт Мария II 235, 517
 Субботинская Анна I 114
 Суворин (псевд. Незнакомец) Алексей Сергеевич I 68, 119, 122—125, 167, 171, 173, 174, 176, 177, 190, 195, 350, 498, 547, 575, 594, 626; II 96, 191, 310, 438
 Суворина (рожд. Орфанова) Анна Ивановна I 119
 Суворов Николай Васильевич I 605
 Сугудзукору Аояма II 469
 Судаков Илья Яковлевич II 212
 Сукенников Михаил Александрович II 249
 Сумароков Александр Петрович I 47, 62, 432; II 276, 308
 Сумбатов Александр Иванович — см. Южин А. И.
 Сундукян Габриэл Мкртичевич I 24, 83
 Сунь Вэй-ши II 466
 Суриков Иван Захарович I 614; II 519
 Суровщикова В., артистка I 377
 Сухов Алексей Петрович I 483
 Сухово-Кобылин Александр Васильевич I 56, 304, 305, 373, 382, 393, 405, 591; II 76, 77, 95, 207, 220, 272, 420, 426—427
 Сухозанет Николай Онуфриевич I 240, 242
 Сухонин Петр Петрович I 428
 Сухотин Даниель II 289, 304
 Сушков Владимир Дмитриевич I 596, 623, 624
 Сушкова Елизавета Михайловна II 483
 Сырбу Константин II 414, 418
 Сырчаджиев Стефан II 369
 Сычевский (псевд. SS) С. И. I 538, 555—558, 565, 567
 Сю Эжен II 304, 305
 Сюэр Улуер II 471
 Тайров (Корнблит) Александр Яковлевич I 22, 281; II 260, 455, 488
 Талалай Владимир Львович II 488
 Таланова (Стрелкова 1-я) Хиония Ивановна I 405, 406; II 43, 95

- Талиашвили Георгий Экви́тимович I 85
 Талызин I 299, 300
 Тальма Франсуа Жозеф I 233, 234
 Тальников Давид Лазаревич II 391
 Тальяд, артист II 310
 Тамберлик Энрико I 246, 359
 Танди Джессика II 349
 Танев Тачо II 353, 371
 Танеев Сергей Васильевич I 324; II 74, 95
 Танеев Сергей Иванович II 146, 160
 Таныра Нафия II 470
 Тарановский Кирил II 462
 Тарасова Алла Константиновна I 21
 Тарле Евгений Викторович II 309
 Тарновский Константин Августович I 251, 358, 376, 614; II 18, 101, 140, 143
 Тарновский Станислав II 381
 Таро Акиба II 472
 Тарханов Михаил Михайлович II 363, 441
 Тасева Ирина II 365, 371
 Татаринов Александр Николаевич I 220, 225
 Татаринов Валериан Алексеевич I 222, 244, 246, 248
 Татаринова (по 1-му мужу Грибовская; по 2-му — Островская) Наталья Александровна I 220, 221, 225, 226, 228
 Татариновы, семья I 225
 Татищев Сергей Спиридонович I 485, 498
 Тевяшев С. И. I 310
 Теккерей Уильям Матенис I 56, 60
 Теляковский Владимир Аркадьевич I 85, 228
 Темелков А., артист II 366
 Темкина Валентина Васильевна II 499—512
 Тенев Владимир II 363
 Теренций Публий I 43
 Терещенко Александр Васильевич I 314
 Тестов Иван I 609
 Тетюшинова (псевд. Астраханка) Глафира (Клара) Ивановна I 538—540, 542, 565, 566
 Тибу Ламбер II 284
 Тимашев Александр Егорович I 262; II 132
 Тимиг Елена II 274
 Тимковский Николай Иванович I 416, 417
 Тимофеев, театр. машинист II 37, 46
 Тимошук Вера Васильевна II 131, 143, 159
 Тимченко Алексей Павлович II 491
 Тираспольская Надежда Львовна II 136
 Титов Михаил II 496
 Тихонов Владимир Алексеевич I 594
 Тихонравов Николай Саввич I 198, 596, 632; II 521
 Товстоногов Георгий Александрович II 402
 Толстая Авдотья Павловна I 380
 Толстая (рожд. Миллер) Софья Андреевна I 215
 Толстой Алексей Константинович I 96, 215—218, 323, 349, 350, 357, 478—485, 491, 495, 498; II 184, 207, 240, 312, 366, 381, 386
 Толстой Дмитрий Андреевич I 222
 Толстой Лев Николаевич I 10, 12, 15, 16, 43, 66—68, 565, 600; II 213, 247, 257, 276, 279, 282—286, 290—292, 295, 301, 304, 312, 318, 323, 324, 333, 336, 338, 344, 347, 348, 356, 369, 380, 381, 405, 406, 418, 435, 457, 465, 470, 472
 Тома Антуан I 137
 Томоёси Мураямо II 469
 Топольский Г., антрепренер I 284, 285
 Топорков Василий Осипович II 367
 Трапцафиллов Владимир II 366
 Траслер Саймон II 246
 Тренев Константин Андреевич II 224
 Трепов Федор Федорович I 223, 264
 Третьяков, артист I 204
 Третьяков Павел Михайлович II 346
 Третьяков Сергей Михайлович I 147, 148
 Троиан Лино II 328, 329
 Тропинин Василий Андреевич I 380
 Трошинский Владислав II 393
 Трубецкой Николай Иванович I 319
 Трунов Георгий Васильевич I 283; II 78, 485
 Трутовский Константин Александрович I 206, 207
 Тулинов М. Б., фотограф I 353
 Турбин Сергей Иванович I 277, 286, 297, 300—302, 359, 464, 468, 596, 603
 Тургенев Иван Сергеевич I 10, 15, 43, 50, 56, 58, 66, 67, 70, 73, 81, 224, 225, 237, 238, 246, 248, 249, 269, 357, 393, 411, 498, 546, 558, 559, 566, 589, 594—596, 600, 602; II 57, 58, 105, 133, 135, 142, 152, 160, 177, 193, 235, 238, 247, 262, 265, 276—279, 282, 290, 293, 304, 305, 309, 310, 312—314, 320, 321, 333, 334, 336, 338, 339, 344, 348, 352, 392, 394, 404—406, 408, 420, 421, 426, 435, 457, 472
 Тургенев, держатель смоленского театра I 428
 Турчанинов Иван Егорович I 86, 101—104, 301, 302, 340, 462, 465; II 154
 Турчанинов, артист I 374
 Турчанинова Евдокия Дмитриевна I 17, 20; II 103, 132, 195, 201, 204, 213—216, 489
 Тулич Сергиан II 356
 Тыдл А., артист II 452
 Тэйлор Джон Рассел II 241, 242, 246
 Тютрюмова Анна Захаровна I 401, 402
 Тютчев Федор Иванович II 239
 Тютрюков, домовладелец I 282
 Уайлдблад Питер II 244
 Уайльд Оскар II 260, 380
 Уайт Ф., переводчик II 344
 Уваров Сергей Семенович I 256, 316; II 135, 170, 523
 Уинлоу К. В., переводчик II 344
 Уманец-Райская Ирида Павловна I 375, 473, 628; II 43, 73, 95
 Уманская Маргарита Михайловна I 478, 534, 537
 Унковский Алексей Михайлович I 258
 Урбанкова Ярмила II 445, 452
 Урбанская Ядвига II 390, 392
 Урусов Александр Иванович I 143, 596, 635
 Урусов Е. П. I 429

- Урусов Ф. М. I 324
 Урусов I 593
 Урусовы I 323
 Усачев Александр Артемьевич I 271
 Успенский Глеб Иванович I 555, 567, 624; II 230, 239
 Успенский Николай Васильевич II 230
 Устинов I 457, 458
 Устрялов Федор Николаевич I 205, 206, 487
 Утин Евгений Исаакович I 548, 550; II 312
 Ушаков I 426
 Фабианская Елена Альбертовна I 396, 397; II 32
 Фабр, артисты II 286
 Фавр Сильвия II 301
 Фатс Эмиль II 280
 Фалеев, артист I 40; II 133
 Фан Синь II 466
 Федин Константин Александрович I 411, 412, 417
 Федор Иванович, царь I 323, 484, 497; II 366
 Федоренко Николай Трофимович II 472
 Федоров А. И., садовник в Щелькове I 173
 Федоров Борис Михайлович I 256, 333, 600
 Федоров Василий Васильевич II 486, 487
 Федоров Павел Степанович I 41, 86, 88, 90, 104, 105, 110, 111, 115, 116, 241, 275, 278, 287, 288, 291, 292, 294—296, 330, 331, 342—345, 355—359, 364, 365, 387, 397—400, 410
 Федоров Федор Александрович — см. Юрковский Ф. А.
 Федоров, антрепренер I 434
 Федорова Е. Ф., артистка II 27, 32, 39
 Федоровский Федор Федорович I 465
 Федотов (псевд. Филиппов) Александр Александрович I 405
 Федотов Александр Филиппович I 306, 312, 404, 596, 608; II 25—29, 32—35, 39, 73, 166
 Федотов А., артист I 377
 Федотов Иван В. I 624
 Федотов Иван Сергеевич II 488
 Федотов, артист I 377
 Федотова (Позднякова) Гликерия Николаевна I 19, 112, 113, 116, 148, 159, 161, 184, 261, 264, 299, 300, 341, 390, 404—405, 434, 587, 593, 608, 610, 616, 617, 626, 630; II 27, 29, 31, 32, 34, 39, 45, 48, 49, 69, 77, 89, 96, 104, 117, 122, 123, 131, 133, 136, 200, 235, 355, 373, 374, 390, 424, 488, 489, 524
 Федюкин Н. М., купец I 454, 596, 631, 634, 635
 Фельдман Осип Ильич I 371
 Фельдман Фердинанд II 375, 380
 Фенин Лев Александрович II 261
 Фенольо Эдмо II 330, 331
 Феокистов Евгений Михайлович I 104, 116, 117, 167, 174, 184, 222, 223, 228, 256, 257
 Феокистова (рожд. Беклемишева) Софья Александровна I 117
 Фет Афанасий Афанасьевич II 240
 Фид Джеймс II 485
 Фидлер Федор Федорович II 250
 Фиевский Тадеуш II 402
 Филарет (Дмитрий Григорьевич Гумилевский) I 299, 603
 Филатов I 456
 Филиппиде Александру II 410
 Филиппов Филип II 370, 371
 Филиппов Александр Александрович — см. Федотов А. А.
 Филиппов Владимир Александрович I 636; II 23, 189, 193, 256, 472, 525
 Филиппов Третий Иванович I 109—111, 116, 135, 167, 184, 230, 231, 236, 237, 247, 248, 256, 258, 261, 335, 336, 362, 443, 464, 560, 561, 571, 572, 598; II 83, 107—109, 113, 133, 134, 144, 146, 159
 Филиппова Елена Владимировна I 275, 291, 351; II 132, 138, 159
 Филонова Кира Георгиевна II 276
 Филипп Мария II 416, 418
 Фильдинг Генри I 49
 Фитингоф-Шель Борис Александрович II 91, 97—98
 Фишер Карл Андреевич II 483, 511, 524
 Фишер Мария Александровна II 511, 524
 Фишер Отокар II 440, 443, 444
 Флекачек И. II 435
 Флери Жан II 309
 Флеров (псевд. С. Васильев) Сергей Васильевич II 284, 310
 Флобер Гюстав I 56, 137; II 291, 296, 325
 Флорин Н. I 596, 612
 Флотов Фридрих фон I 248
 Флях Юзеф II 375, 378—380, 384, 386, 391, 392
 Фольмёллер Карл Густав II 265
 Фонвизин Денис Иванович I 10, 15, 47, 62, 137, 208, 312, 579; II 142, 203, 248, 277, 314, 315, 324, 339, 341, 344
 Фор Рене II 302—304, 306
 Фохлер Карл II 274
 Франк Итало I 94, 96; II 48
 Франс Анатолий II 343
 Францев Владимир Андреевич II 456
 Фредерикс, домовладелец I 238, 396
 Фредро Александр II 396, 432
 Фрейганг Андрей Иванович I 230, 231
 Фрейд Зигмунт II 245
 Френкель Даниил Григорьевич II 488
 Фридкина Ирина Семеновна I 219
 Фридрих Джордж II 340, 349
 Фридрих И Великий I 265, 266
 Фридрих Шарлотта II 258
 Фридрихс, домовладелец I 342, 343
 Фрич Йозеф В. I 71; II 432, 457
 Фришман И. К. II 143
 Фромандер Иван II 522
 Фроу Джералд II 244, 245
 Фусукэ Ямаути II 469
 Фуше Поль II 48
 Хамилтон Маргарет II 348
 Хан Озмир II 470
 Хардинг Т. Уинни II 238
 Хеллман Лилиан II 333
 Хеммерле Альберт II 263
 Хершкович Р., артистка II 368
 Хили Десмонд II 349

- Хильберг Берге II 474
 Хлебарева-Щерева М., артистка II 356, 358, 360
 Хлебников Василий Иванович II 222
 Хмара Григорий Михайлович II 343
 Хмелев Николай Павлович I 21, 45
 Хмельевская Екатерина Митрофановна II 477
 Хмельёвский З., режиссер II 399
 Хмелевский Петр II 390, 392
 Хмельницкий Зиновий Богдан I 347
 Хмельницкий Юзеф II 376
 Ходотов Николай Николаевич I 419; II 178, 193
 Хожица Виллям II 396, 397
 Холланд Джордж Р. II 233—236, 246
 Холминов Ф. Ф., артист II 334
 Холмская З., артистка II 359
 Холодов Ефим Григорьевич II 7
 Хольм Клаус II 348
 Хольцингер Гизела II 270, 271
 Хомутов Михаил Григорьевич I 232
 Хомиков Алексей Степанович I 446; II 420
 Хомякова (рожд. Языкова) Екатерина Михайловна I 446
 Хорешовский Мелани II 274
 Хотев А. I 467
 Хотев, содержатель труппы I 325
 Хотинский II 84
 Хоу Фэн II 466
 Хоуп Вайда II 244
 Худеков (Худяков) Сергей Николаевич II 18, 188
 Худотора Окадзава II 469
 Хун Шэнь II 467
 Хутарев Димид Митрофанович II 521
 Хэ Й-цэнь II 466
 Хэйр Ричард II 239, 240, 246
 Хэрриз Джон II 238
- Цабель Ойген II 250
 Цагарелли Авксентий Антонович I 24, 165
 Царев Михаил Иванович I 5, 15, 31; II 206, 273
 Цвет, акционный управляющий I 246
 Цветков Г., критик I 538, 542—544, 566
 Цветков Михаил Павлович I 209, 309
 Цейдлер, антрепренер I 428
 Цейс Р., переводчик II 250, 252, 254
 Цертелев Дмитрий Николаевич I 215, 216
 Цез Василий Андреевич II 74
 Цзо Линь II 468
 Цзянь Лу II 468
 Цимдерова-Клосова Любовь II 424, 430, 431, 457
 Цирес, артист II 89
 Цихоцкая, артистка II 380
 Цицерон I 287
 Цой Бон Ын II 470
 Цой Чжан Сон II 470
 Цуханов Михаил Иванович I 326
 Цэвэнжав, артистка II 471
 Цэгмид Н., режиссер II 471
 Цэн Сянь-цу II 466
 Цэрэндулма Д., артистка II 471
 Цю Цзин-шань II 466
 Цянь Ин II 467
- Ч—в В.— см. Сокальский П. П.
 Чаев Николай Александрович I 214, 251, 309, 320, 478, 479; II 184
 Чайковский Модест Ильич I 595
 Чайковский Петр Ильич I 22, 78, 261, 295, 420, 595; II 97, 245, 519
 Чакыроза Фан II 470
 Чаленте Ренато II 323
 Чапек Карел II 343, 449
 Часовников А. М. II 492
 Чато Эдвард II 396, 404
 Человек толпы — см. Гольц-Миллер И. И.
 Ченчева Лена, артистка II 367
 Червинка Винценц II 442
 Черкасов, чиновник I 111
 Черкасова Е. Е., артистка II 34, 36
 Чермонов Андрей Юрьевич I 215, 216
 Черневский Сергей Антонович I 124, 134, 147, 150, 300, 306, 404, 405, 596, 628, 629, 634; II 24—26, 37, 49, 76, 133, 139, 140, 147, 158—160
 Чернов А. С., артист II 35
 Черных Л. В. I 532, 536, 537
 Чернышев Иван Егорович II 18
 Чернышев Николай Павлович I 602; II 125, 135
 Чернышев Сергей Михайлович II, 503
 Чернышевский Николай Гаврилович I 9, 15, 16, 224, 478, 542, 551, 578, 586, 589, 595; II 144, 159, 162, 238, 346, 351, 394, 427, 448, 457
 Чернявская М. М., артистка II 29
 Чертков Александр Дмитриевич I 310, 311
 Чехов Антон Павлович I 43, 58, 64, 68, 70, 71, 74, 93, 400, 411, 499, 503, 504, 510, 530, 594, 595, 624; II 7, 195, 221, 235, 237, 239, 240, 242, 246, 264, 276, 282, 283, 286, 299, 304, 308, 310, 318, 322—324, 326, 331—333, 335, 338, 339, 341—344, 347, 348, 358, 362, 366, 369, 374, 380, 392, 394, 396, 403, 404, 416, 444, 465, 468, 470, 472
 Чехов Михаил Александрович II 323, 343
 Чжан Гэн II 467
 Чжао Цзин-шэнь II 466
 Чжоу Тун II 466
 Чжун Цяюэ II 466
 Чжэн Чжэнь-до II 466
 Чжэн Чжэнь-яо II 467
 Чикони Теобальдо I 94; II 48
 Чинизелли, владелец цирка I 173
 Чистяков Александр Дмитриевич II 89, 96
 Чистяков П., артист I 259, 377, 378
 Чистякова (по сцене Немчинова) Александра Александровна II 89, 96
 Читау 1-я (по мужу Огарева) Александра Матвеевна I 26, 204, 232, 233, 257, 258, 263, 264, 335—336, 390, 400, 401, 596, 597; II 27, 46, 110, 133, 134, 524
 Читау 2-я (Кармина) Мария Михайловна I 401, 402
 Чобан Мегин II 470
 Чорекян Хачатур Абрамович II 472
 Чернастый А., артист II 378
 Чудновский Соломон Лазаревич I 558
 Чуйко Владимир Викторович I 596, 627
 Чуковский Корней Иванович I 636; II 233

- Чулков Михаил Дмитриевич I 534
 Чумаковская Елена Егоровна II 33
 Чхеидзе Николай Егорович I 159
 Чэнь Бай-гэнь II 467
 Чэнь Нин-цзю II 466
 Чэнь Пин II 468
- Ш.— см. Шкляревский А. А.
 Шабельская Е. А., артистка II 256
 Шаблыкин, домовладелец I 330
 Шагинян Мариэтта Сергеевна II 244
 Шадрин И. Г., торговец I 319
 Шаевский Анджей II 403
 Шайнфлюгова Ольга II 449
 Шальда Франтишек Ксавер II 438, 458
 Шалигин Федор Иванович II 488
 Шамбинаго Сергей Константинович I 498
 Шаповалов Николай Ираклиевич I 405—407; II 143
 Шаров Петр (Петер) II 270, 271, 322, 323, 332
 Шателен Андрей Александрович I 84
 Шателен Владимир Андреевич I 238
 Шателен Мария Александровна — см. Островская М. А.
 Шателен Мария Михайловна I 77, 465, 466; II 484, 492
 Шателен Мария Сергеевна — см. Островская М. С.
 Шателен Михаил Андреевич I 77, 83, 85; II 477, 478
 Шатилов, артист II 28, 47
 Шатриан Луи Шарль Александр II 281, 294
 Шатрова Елена Митрофановна I 31
 Шафарик Павел Йозеф II 422
 Шахов I 304
 Шаховской Александр Александрович I 194; II 69
 Шахт Г., артист II 270
 Шведевенгер — см. Васильев В. В.
 Шевченко Тарас Григорьевич I 22; II 309
 Шевченко Фаня Васильевна I 51
 Шевырев Степан Петрович I 15, 443, 444, 446, 448, 596, 600, 601, 603
 Шейн Павел Васильевич I 261
 Шекспир Вильям I 16, 28, 32, 33, 35, 43—48, 54, 61, 64, 67, 71, 74, 145, 185, 193, 196, 217, 222, 225, 227, 247—249, 278, 279, 321, 349, 350, 393, 394, 404, 408, 482, 497, 564, 600, 602, 627, 632; II 20, 77, 92, 100, 120, 193, 196, 198, 200, 211, 212, 235, 241, 245, 258, 263, 278, 279, 294, 307, 325, 326, 347, 349, 356, 378, 395, 437, 466, 470, 485, 518
 Шелгунов Николай Васильевич I 565
 Шеллер (псевд. Михайлов) Александр Константинович II 239
 Шемаев В. Р., артист II 28, 32
 Шереметев Павел Сергеевич II 189
 Шереметев Сергей Дмитриевич II 101
 Шереметев, домовладелец I 104, 105
 Шереметева (рожд. Тютчева) Надежда Николаевна I 445—446
 Шереметевы I 446
 Шеридан Ричард Бринслей I 49, 68; II 382
- Шестаков Иван Федорович I 339, 340, 406, 407, 462
 Шестаков Михаил Павлович I 135
 Шиванович М., артистка II 460
 Шиллер Фридрих Иоганн Кристофор I 16, 28, 43, 49, 53, 64, 211, 224, 354, 495, 542, 562; II 92, 98, 100, 178, 196, 200, 204, 235, 517
 Шилов Алексей Алексеевич I 566
 Шильдер Николай Карлович II 131
 Шимановский Карел II 424, 426
 Шимачек Матей Анастасия II 433
 Шипульский В., режиссер II 395
 Ширанидом Афруз II 471
 Ширанидом Вали II 471
 Шишко Макар Федорович I 383; II 93, 99, 422, 423
 Шишков Матвей Афанасьевич II 487—488
 Ши Юй II 467
 Шкарич, артист I 613
 Шкваркин Василий Васильевич II 343, 368
 Шкляревский (псевд. Ш.) Александр Андреевич I 538, 540, 566
 Шкода Ян II 445
 Шлетьянский Генрик II 396
 Шмага Йозеф II 357, 432—434
 Шмаровин Владимир Иванович II 519
 Шмейстер-Лукина В. Я., артистка II 89
 Шмидт И. Ф., режиссер II 364
 Шмитгоф Максимилиан Карлович I 285
 Шнейер Александр Яковлевич II 311
 Шнейдер Марк Евсеевич II 472
 Шолохов Михаил Александрович II 324, 344
 Шольц Август II, 248, 249
 Шометт Моник II 303
 Шоу Бернард I 71, 74; II 233, 246, 342, 343
 Шпажинский Ипполит Васильевич I 212, 214, 613; II 18, 73, 77, 86, 95, 257, 438
 Шрертер I 302
 Шталь А. П., режиссер II 188
 Штарн Отто II 253
 Штейн Абрам Львович I 5, 6, 43; II 281, 309, 468
 Штейнграф Курт II 261
 Штернгейм Карл II 274
 Штефезанд Герман II 251, 253
 Штроукс Г. К., режиссер II 270
 Шуберт (рожд. Куликова; по 2-му мужу Яновская) Александра Ивановна I 171, 202, 203, 238, 275, 324, 359, 397, 408—410, 601, 602; II 27, 30, 36, 132, 168, 192, 523
 Шуберт Франтишек Адольф II 430, 431
 Шуйская I 305, 306
 Шуйский Василий Иванович I 46, 92, 95, 105, 106, 108, 215, 217, 250, 287, 289, 305, 306, 348, 364, 365, 392, 393, 404, 479, 480, 484, 497, 541—543, 566, 587, 607, 611; II 13—16, 22, 38, 207, 208, 293, 373, 414
 Шумилин Василий Васильевич I 377, 378
 Шумская Елизавета Сергеевна II 27
 Шумский (Чесноков) Сергей Васильевич I 19, 33, 39, 53, 112, 113, 116, 258, 299, 300, 390, 403, 405, 407, 446, 604;

- II 27, 30, 34—36, 38, 40, 42, 43, 48, 95, 101, 103, 133, 137, 142, 143, 147, 156, 185
- Шухмина Вера Александровна I 385; II 195
- Шэншоль Шарль II 288
- Щеглов Иван Леонтьевич I 576, 577, 592, 594
- Щепанский Ян Альфред II 397
- Щепкин Александр Михайлович I 633
- Щепкин Вячеслав Николаевич II 517, 521
- Щепкин Митрофан Павлович — см. Эм—Пэ
- Щепкин Михаил Семенович I 15, 18, 32, 142, 233, 238, 354, 362, 382, 392, 404, 408, 446, 448, 602; II 8, 27, 103, 106, 110, 133, 134, 138, 139, 141, 142, 154, 156, 160, 200, 489, 500, 501, 504, 505, 521, 524
- Щепкин Николай Михайлович II 522
- Щепкин Петр Михайлович I 446
- Щепкина (рожд. Станкевич) Александра Владимировна II 522
- Щепкина 1-я (по мужу Черневская) Александра Петровна I 628, 634
- Щепкины I 40
- Щепкины, домовладельцы I 426
- Щербаков Константин Александрович I 395, 396
- Щербина Владимир Родионович I 417
- Щербина Иван Александрович I 286, 299, 301, 302
- Щербина Николай Федорович I 411, 417, 479, 497, 597; II 133
- Шукин Иван Васильевич I 147, 148
- Шукин Петр Иванович II 517, 520, 523
- Шуркевич Болеслав II 378
- Щуровский Петр Андреевич II 93, 98—99
- Эм—Пэ (Митрофан Павлович Щепкин) II 16, 23
- Э—н Е. — см. Эдельсон Е. Н.
- Эн—ков — см. Бунаков Н. Ф.
- Эванс Эдит II 242
- Эверарди Камилло I 244, 246
- Эгейт Джеймс II 234, 246
- Эдельсон Аркадий Николаевич (?) I 362
- Эдельсон Борис Евгеньевич I 362
- Эдельсон Евгений Николаевич I 99, 100, 228, 230, 231, 233, 236, 239, 240, 335, 336, 340, 362, 383, 407, 408, 443, 466, 598, 603; II 143, 160
- Эдельсон Екатерина Алексеевна I 233, 238, 255, 362
- Эджехан Кахраман II 470
- Эжени, артистка II 286
- Эзоп I 48
- Эйбоженко, артистка I 320
- Эйзенштейн Сергей Михайлович II 341, 349
- Экланд Родни I 242, 244, 246; II 348, 349
- Эллиот Джордж (Мари Анна Еванс) I 56
- Эльб Грета II 274
- Эльслер Фанни I 399; II 159
- Эмписку Михаил II 405
- Энгельс Фридрих I 482, 497; II 408, 418
- Эрар Марсель II 300, 311
- Эрбен К. Я. II 423
- Эренберг Казимеж II 384, 386, 387, 391
- Эристов Николай Бидзинович I 166
- Эркман Эмиль II 281, 294
- Эркман-Шатриан — см. Эркман Э. и Шатриан Л. Ш. А.
- Эрлангер М. М. I 295; II 48
- Эртель Александр Иванович I 596, 624
- Эсслин Мартин II 245
- Эсхил II 349, 416
- Эфрос Николай Ефимович I 384; II 122, 135, 136, 159, 364, 372
- Эше Эберхард II 267
- Южин (Сумбатов) Александр Иванович I 19, 212, 278, 362—363, 451, 485, 497, 498, 527, 531, 535, 563, 630; II 96, 196, 200, 218, 223, 373, 374, 391, 478
- Юлий Цезарь Гай I 33
- Юлия Альфонсовна, гувернантка в семье Островских I 118, 178
- Юнкер, владелец магазина I 228
- Юон Константин Федорович II 201, 238, 488
- Юренева Вера Леонидовна II 186, 193
- Юрковский Евгений Корнильевич I 158, 159
- Юрковский (псевд. Федоров) Федор Александрович I 275, 400—403; II 35, 36
- Юровский (Саруханов) Юлий Ильич II 364
- Юрьев Сергей Андреевич I 35, 154, 155, 609, 634; II 94
- Юрьев Юрий Михайлович I 401; II 95, 175, 192
- Ютака Икэда II 469
- Юшков Николай Фирсович I 538, 552—555, 567
- Яблочкин Александр Александрович I 106, 108, 231, 233, 348, 364, 365, 387, 631; II 28
- Яблочкина Александра Александровна I 20, 330, 402, 609, 631, 632; II 67, 213, 216, 217, 483, 488, 489
- Яблочкина Серафима Васильевна I 596, 631
- Яблочков Павел Николаевич II 316
- Яворская (рожд. Гюббенет, по мужу Барятинская) Лидия Борисовна I 402
- Ягужинский Николай Никитич I 461
- Якобсон Густав Христианович I 159
- Яковенко Борис, переводчик II 322, 332
- Яковлев Алексей Семенович I 604
- Яковлев Василий Васильевич I 85
- Яковлев Михаил Федорович I 377, 378
- Яковлев Николай Капитонович I 491, 615, 621; II 165, 195, 204, 206, 209—213, 219, 220, 488
- Яковлев (псевд. С. П.) Сергей Павлович II 137
- Яковлев Степан Иванович I 271
- Яковлев Юрий Дмитриевич II 362
- Якубович С. Я. I 498
- Якушкин Павел Иванович I 464, 468, 532, 537; II 162, 177
- Якн Недждет II 470
- Ямпольский Исаак Григорьевич I 443, 567
- Ямщикова (псевд. Ал. Алтаев) Маргарита Владимировна II 178, 192, 193

Яначек Леош II 442, 443, 447
 Янев Х., артист II 358
 Яновский Степан Дмитриевич I 601,
 602; II 152
 Ян Юн II 466
 Яо Сян-ли II 466
 Ярач Стефан II 403
 Ярон С. I 284; II 172, 192
 Ярославцев А. I 483, 484, 497
 Ярцев Алексей Алексеевич II 122, 134,
 136
 Ясинский (псевд. Максим Белинский;
 О. И.) Иероним Иеронимович I 538,
 559, 567
 Ястшембец-Козловский Ч., переводчик
 II 398
 Ячевский, домовладелец I 236

Allen George II 246

В. — см. Боппе А.
 Baur Harry II 302

Champion, изд. II 311
 Charpentier Gervais II 309
 Chincholle Charles II 310
 Colby V., изд. II 350
 Colin, изд. II 309, 311
 Combes Ernest II 310
 Cometti Paola II 332
 Czamerle Maria II 398, 404

Dieckmann Eberhard II 275
 Dudek Gerhard II 275
 Dühwel Wolf II 275

Е. Z., критик II 314, 315

Е., румын. критик II 407
 F. R., сотрудник «Ривиста Эуропеа» II
 313—317
 Franěk Jiri F. II 458
 Frenzeny Paul II 246
 Frimousse, критик II 290

German Fr. II 391
 German L. II 391
 Grasshoff Helmut II 275
 Grimal II 311

Hachette François Louis II 309

J. F. — см. Флях Ю.
 J. M., критик II 293
 Jakóbiec M. II 390

К. Е. — см. Эренберг К.
 Klincksiech, изд. II 311
 Kołodziejczyk E. II 391
 Kunits T., изд. II 350

L. G., польск. критик II 384, 391, 392
 L. P., польск. критик II 391
 Low Sampson II 246

Macierakowski J. II 391
 Malkolmes Carl II 250
 Malvasi Laura II 332
 Marczak-Oborski St. II 404
 Marston, изд. II 246
 Methuen, изд. II 246

Natanson W. II 391
 Norgate, изд. II 246

Paleniček Ludvik II 457

R., польск. критик II 391, 392
 Raab Harold II 275

SS — см. Сычевский С. И.
 Savine Albert II 310
 Scribner, изд. II 246
 Sehnal Ladislav II 457
 Spina G. II 417
 Stolaroff V. II 311

Un Monsieur de l'orchestre — см. Мортъе
 Арнольд
 Unwin, изд. II 246

Vollmer Hans II 524

Wegner Michael II 275
 Williams, изд. II 246

X.X.X — см. Герцо-Виноградский С. Т.

Z.Z.Z. — см. Герцо-Виноградский С. Т.
 Zelwerowicz Aleksander II 391
 Ziegegeist Gerhardt II 275

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕАТР ОСТРОВСКОГО

ОСТРОВСКИЙ НА ТЕАТРАЛЬНОЙ АФИШЕ ЕГО ВРЕМЕНИ	
Статья Е. Г. Холодова	7
ПЬЕСЫ ОСТРОВСКОГО В РЕПЕРТУАРЕ МАЛОГО И АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРОВ (ПЕРЕЧЕНЬ СПЕКТАКЛЕЙ, СОСТОЯВШИХСЯ ПРИ ЖИЗНИ ДРАМАТУРГА)	
Сообщение Т. М. Ельницкой	24
ОСТРОВСКИЙ НА ПУТИ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ РУКОВОДСТВУ МОСКОВСКИМИ ТЕАТРАМИ	
Статья А. И. Ревякина	50
ОСТРОВСКИЙ И МОСКОВСКИЕ ТЕАТРЫ (НЕИЗДАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ)	
Сообщение Л. А. Гузовской и Е. Ю. Недзвецкой	71
ОСТРОВСКИЙ И Л. П. КОСИЦКАЯ	
Статья Е. С. Мясниковой	100
ОСТРОВСКИЙ И С. В. ВАСИЛЬЕВ	
Статья Е. В. Филипповой	138
ОСТРОВСКИЙ И М. П. ПИСАРЕВ	
Статья Р. А. Витензон	161
УРОКИ ОСТРОВСКОГО	
Воспоминания Е. П. Велихова	195

ОСТРОВСКИЙ ЗА РУБЕЖОМ

ОСТРОВСКИЙ В АНГЛИИ.	
Обзор В. В. Рогова	227
ОСТРОВСКИЙ В ГЕРМАНИИ	
Обзор А. Н. Зуева	247
ОСТРОВСКИЙ ВО ФРАНЦИИ	
Обзор Г. Р. Зингера и К. Г. Филоновой	276
ОСТРОВСКИЙ В ИТАЛИИ	
Обзор З. М. Потаповой	312
ОСТРОВСКИЙ В США	
Обзор Т. С. Касаткиной	333
ОСТРОВСКИЙ В БОЛГАРИИ	
Обзор Т. А. Симачевой	351
ОСТРОВСКИЙ В ПОЛЬШЕ	
I. НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ	
Обзор Т. Позняка	373
II. В НАРОДНОЙ ПОЛЬШЕ	
Обзор Е. С. Курбатовой	392
ОСТРОВСКИЙ В РУМЫНИИ	
Обзор Г. С. Коробчинского	405
ОСТРОВСКИЙ В ЧЕХОСЛОВАКИИ	
Обзор И. А. Бернштейн и Ш. Ш. Богатырева	419

ОСТРОВСКИЙ В ЮГОСЛАВИИ	
Сообщение Г. А. Покровской	459
ОСТРОВСКИЙ НА ВОСТОКЕ	
Обзор Л. Р. Левиной	465

СООБЩЕНИЯ

В УСАДЬБЕ ЩЕЛЫКОВО

I. МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК ОСТРОВСКОГО ЩЕЛЫКОВО (ПО МАТЕРИАЛАМ ЗАПОВЕДНИКА)	
Сообщение Е. М. Хмелевской	477
II. ВОСПОМИНАНИЯ Н. Н. ЛЮБИМОВА	
Запись А. И. Ревякина	493
III. ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ	
Воспоминания В. В. Темкиной	499
ДНЕВНИК М. В. ОСТРОВСКОЙ	
Сообщение А. И. Ревякина	514
ОСТРОВСКИЙ И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ В ФОНДАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ	
Сообщение М. А. Орловой	516
СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ	525
УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ	
Составила Е. М. Львова	526
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	
Составила Е. М. Львова	534

В КНИГЕ 119 ИЛЛЮСТРАЦИЙ И ОДНА ВКЛЕЙКА

Литературное наследство

Том 88

А. Н. ОСТРОВСКИЙ

Новые материалы и исследования

Книга вторая

*Утверждена к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР*

Редактор издательства Е. В. Белова. Художник Л. Ф. Шканов

Технический редактор Н. Д. Новичкова

Корректоры Ф. Г. Сурова, Л. Ю. Розенберг

Сдано в набор 5/VII 1974 г. Подписано к печати 12/XI 1974 г. Формат 70×108¹/₁₆. Бумага № 1
Усл. печ. л. 47,82. Уч.-изд. л. 52,4. Тираж 20 000. А-12054. Тип. зак. 941. Цена 3 р. 57 к.

Издательство «Наука». 103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ИСПРАВЛЕНИЯ

Книга 1

Стр. 27, в подписи под иллюстрацией
Стр. 68, строка 18 сверху
Стр. 209, строка 23 сверху
Стр. 295, строка 15 снизу
Стр. 451, в подписи под иллюстрацией
Стр. 454, строка 5 снизу
Стр. 532, строка 12 снизу
Стр. 611, в подписи под иллюстрацией
Стр. 613, строка 18 сверху
Стр. 628, строка 1 снизу

Надо читать

К. А. Варламов в роли Грознова
...режиссер Андре Барсак
Медальон с девизом
6 марта 1895 г.
Дружеский париж Ф. И. Рерберга
...у входа в Малый театр в 1929 г.
... А. И. Дубинская
...в роли Ивана Калачника
...Немирова-Ральф — невеста
...Уманец-Райская (1855—1914)

Книга 2

Стр. 322, строки 20—19 снизу
Стр. 401, в подписи под иллюстрацией
Литературное наследство, т. 88, кн. 1 и 2

...театр «Мандзони»
Янина Мартини

СОДЕРЖАНИЕ ПЕРВОЙ КНИГИ

ОТ РЕДАКЦИИ

СТАТЬИ

СЛОВО ОБ ОСТРОВСКОМ

С. В. Михалкова

ВЕЛИКИЙ ДРАМАТУРГ

Статья М. И. Царева

ОСТРОВСКИЙ — ТЕОРЕТИК И ПРАКТИК СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Статья Ю. А. Дмитриева

ОСТРОВСКИЙ И МИРОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Статья А. Л. Штейна

НЕИЗДАННАЯ ПЕРЕПИСКА ОСТРОВСКОГО

ПИСЬМА ОСТРОВСКОГО К ЖЕНЕ М. В. ОСТРОВСКОЙ

Статья Л. М. Лотман

Публикация Б. Н. Капелюш, М. И. Маловой
и Г. Г. Поляковой

ПИСЬМА ОСТРОВСКОГО К РАЗНЫМ ЛИЦАМ

Н. Е. Андриевскому, П. П. Гайдебурову, Д. В. Григоровичу, И. М. Кондратьеву, А. А. Краевскому, М. И. Писареву, М. И. Погодину, Прожанскому, В. И. Родиславскому, Смирнову, А. И. Шуберт

Публикация Е. Н. Дунаевой, Е. С. Мясниковой
и А. И. Ревякина

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКЕ В ДРАМАТУРГИИ ОСТРОВСКОГО
(НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО Л. Л. ЛЕОНИДОВУ)

Статья А. И. Ревякина

ПИСЬМА М. Н. ОСТРОВСКОГО К ОСТРОВСКОМУ

Статья и публикация И. С. Фридкиной

ПИСЬМА К ОСТРОВСКОМУ АКТЕРОВ И ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ

В. А. Акифьева, В. А. Артемьев, А. Е. Быстрова, В. Г. Васильев 1-й, П. В. Васильев 2-й, Е. В. Владимирова, Е. И. Воронов, Г. А. Выходцев, Громов (?), К. Н. Де-Лазари, Н. А. Денисов, Г. Днепровский, Н. А. Дубровский, П. К. Дьяконов, К. В. Загорский, П. И. Зубров, С. Ф. Калугин, П. А. Каратыгин, Е. И. Климовский, К. П. Колосов, Е. М. Левкеева 1-я, Л. Л. Леонидов, Ю. Н. Линская, М. П. Мартынова, А. Х. Мозер, А. А. Немирова-Ральф, неустановленное лицо, Н. А. Никулина, А. А. Нильский, М. М. Пешпа, Л. В. и Н. П. Платоновы, А. В. Прахов, провинциальные актеры, Н. А. Рамазанов, А. И. Сабуров, П. М. Садовский, Н. Ф. Сазонов, И. В. Самарин, В. В. и Н. В. Самойловы, А. Ф. Смирнов, М. Соколова-Андреева, П. С. Федоров, Ф. А. Федоров-Юрковский, Г. Н. Федотова, Н. И. Шаповалов, И. Ф. Шестаков, А. И. Шуберт

Статья М. Е. Соковнина

Публикация Е. С. Мясниковой и Е. В. Филипповой

ОСТРОВСКИЙ ПОМОГАЕТ НАЧИНАЮЩИМ ПИСАТЕЛЯМ

ПЕРЕПИСКА ОСТРОВСКОГО С А. А. КУДРЯВЦЕВЫМ

Сообщение И. С. Зильберштейна

ПИСЬМА А. Д. МЫСОВСКОЙ К ОСТРОВСКОМУ

Сообщение Н. С. Годзиной

ПИСЬМА К ОСТРОВСКОМУ В. И. РОДИСЛАВСКОГО И И. М. КОНДРАТЬЕВА

Обзор Т. М. Ельницкой

РАЗЫСКАНИЯ И СООБЩЕНИЯ

ОСТРОВСКИЙ И ГОГОЛЬ (О ЛИЧНЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ)

Сообщение Е. И. Прохорова

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ ОСТРОВСКОГО

Публикация М. С. Ивановой

НОВОЕ ОБ ОТЦЕ ОСТРОВСКОГО

Сообщение А. И. Ревякина

ПЕРВАЯ ЖЕНА ОСТРОВСКОГО

Статья А. И. Ревякина

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОСТРОВСКОГО

ЗАВЕРШАЮЩАЯ ПРАВКА ИЛИ АВТОЦЕНЗУРА? (К ИСТОРИИ ПЕРВОГО ИЗДАНИЯ КОМЕДИИ «СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ!»)

Сообщение И. А. Ревякиной

«ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА» И ПРОБЛЕМА ИСТОРИЗМА В ДРАМАТУРГИИ ОСТРОВСКОГО

Статья М. М. Уманской

ОСТРОВСКИЙ И Н. Я. СОЛОВЬЕВ В РАБОТЕ НАД ПЬЕСОЙ «СВЕТИТ, ДА НЕ ГРЕЕТ»

Статья Л. С. Даниловой

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ПЬЕСЫ «БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»

Статья Н. С. Гродской

ПЕСНЯ СТАРУХИ ИЗ «ВОВВОДЫ» И ЕЕ ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Сообщение А. Н. Мартыновой

ОСТРОВСКИЙ В ОЦЕНКАХ СОВРЕМЕННИКОВ

ОСТРОВСКИЙ В ОТКЛИКАХ ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ ПЕЧАТИ ЕГО ВРЕМЕНИ (1853—1886)

Обзор И. Ф. Петровской

ОСТРОВСКИЙ В ПЕРЕПИСКЕ Н. Я. СОЛОВЬЕВА И К. Н. ЛЕОНТЬЕВА

Обзор Е. Н. Дунаевой

А. Н. ПЛЕЩЕЕВ ОБ ОСТРОВСКОМ (ПО НЕИЗВЕСТНЫМ РЕЦЕНЗИЯМ И ПИСЬМАМ)

Статья Л. С. Пустильник

ОСТРОВСКИЙ В НЕИЗДАННОЙ ПЕРЕПИСКЕ СОВРЕМЕННИКОВ

Выдержки из писем и дневников П. В. Анненкова, М. П. и П. С. Бибиковых, Н. Бородина, И. А. Булдина, Ф. А. Бурдина, В. А. Великанова, В. М. Голицына, Ф. П. Горева, Д. В. Григоровича, Я. К. Грота, Н. П. Губонина, В. Дорошенко, И. Э. Дрианского, Э. Дюрана-Тревилья, Н. Н. Енгальцева, А. Ф. Жирардо, Н. П. Киреева, А. М. Кондратьева, Н. Н. Лебедевой, А. А. Майкова, Л. Мальфия, Д. С. Мережковского, В. П. Музиль, В. Я. Муравьева, П. М. Невежина, А. А. Нильского, Б. И. Ордынского, М. Н. Островского, А. Н. Плещеева, Н. А. и Р. А. Потехиных, И. М. Ранжева, В. И. Родиславского, Ст. Роше, М. П. Садовского, Н. Я. Соловьева, Н. А. Соловьева-Несмелова, Ф. В. Старикова, Н. И. Стороженко, И. В. Суворова, В. Д. Сушкова, Н. С. Тихонравова, С. И. Турбина, А. И. Урусова, А. Ф. Федотова, Н. М. Федюкина, Н. Флорина, С. А. Черневского, В. В. Чуйко, С. П. Шевырева, А. И. Эртеля и С. В. Яблочниковой (1853—1886)

Публикация и комментарии Л. Р. Ланского

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

3 р. 57 к.

