

Ба 46606

Проф. И. И. ЗАМОТИН

Бр 22356р.

НАКАНУНЕ ОСТРОВСКОГО

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

20—40 г. г.

Издательство „Белтрестпечатъ“
МИНСК

1923



Оттиск статьи, напечатанной в „Трудах Б. Г. У.“ № 4-5. Тираж 1000 экз. Главлитбел. № 1808. 1-я гос. тип. Белтрестпечати. Зак. № 26.

23. 11. 2009

Бел. архив

8

Ба 46606

И. ЗАМОТИН.

Накануне Островского.

Бг 2285⁶р.

Русская драматургия 20—40-х годов. *)

Столетняя годовщина рождения А. Н. Островского (1823—1923) совпадает с заметным оживлением интереса к его драматическому творчеству. Еще не так давно решительно отвергнутая искателями нового театра, бытовая драма Островского теперь, в строительстве новой России, начинает рассматриваться как своеобразный метод приобщения широких народных масс к театральному искусству. И действительно, в наши дни, когда ясно осознана необходимость театра и драматургии для народа, литературное наследство Островского получает значение не мертвого архивного документа, а живого фактора в живом деле создания нового искусства: в Островском все—и реальные источники его творчества, и жизненно-простая композиция его драм, и широкая типизация средних и низших слоев тогдашней русской жизни, и, наконец, глубокое демократическое сознание, которым проникнуты его художественные обобщения русского социального быта на протяжении от 40-х до 80-х годов прошлого века,—все говорит о том, что перед нами писатель, который шел от разложения старого дворянско-помещичьего строя в сторону демократизации русской жизни и этому основному мотиву подчинял все свои поэтические замыслы и формы. К тому же необходимо вспомнить, что из наших драматургов именно Островский более всего хлопотал о создании народного театра, полагая, что театр, как и искусство вообще, должен обслуживать весь народ в его широких трудящихся массах, а не отдельные круги культурных общественных верхов.

Поэтому очередным вопросом историографии Островского несомненно должен стать вопрос о выяснении его роли в деле демократизации русской драматургии и русского театра. Посильному освещению этого вопроса посвящена и данная статья. Значение Островского как демократизатора русской драмы частично определяется той эпохой—именно эпохой 20—40-х годов—в истории русского театра, из которой он вышел и в которую, на исходе ее, внес заметный излом в сторону демократического направления всего театрального дела. Характеристика этой эпохи, предлагаемая ниже, своими основными чертами резко оттеняет демократизм творчества Островского по сравнению с предшествующими его выступлению десятилетиями и отчасти выясняет даже некоторые черты этой демократической реформы драмы, предпринятой Островским. Таким образом «канун» Островского в данном случае есть не просто только страница в развитии нашей драмы и театра, а некоторым образом и введение в историю демократизации русской драматургии.

*) Настоящая статья предназначалась для издания «История русского театра» под ред. Н. Е. Эфроса, но за остановкой означенного издания напечатана не была. Теперь она печатается, в некоторой переработке, в связи с оживлением интереса к эпохе Островского.

Бел. архив

1994 г.

8
Ба 46606 р



Тридцатилетие накануне расцвета творчества Островского отмечено в нашей драматургии тремя моментами высокого значения: в половине двадцатых годов были созданы «Борис Годунов» Пушкина и «Горе от ума» Грибоедова, в половине тридцатых годов явился «Ревизор» Гоголя, в половине сороковых—начал писать свои комедии сам Островский. Однако эти выдающиеся создания драматического творчества не сделались достоянием русского театра в эпоху их появления в печати: «Борис Годунов» Пушкина по самому характеру своей композиции не получил значения «репертуарной» пьесы, комедия «Горе от ума» в полном виде появилась на сцене лишь в конце 60-х годов, пьесы Островского стали завоевывать себе некоторое положение в театре в середине 50-х годов, и только «Ревизор» Гоголя с самого появления в печати прочно вошел в состав театрального репертуара. Общий фон драматического творчества эпохи, на котором резко выделяются создания Пушкина, Грибоедова, Гоголя, довольно бесцветный, почти сплошь заполненный шаблонными пьесами, приисровленными к официальным тенденциям эпохи и к ее обывательским вкусам. Но и этот фон заслуживает изучения с исторической точки зрения: второстепенная драматургия эпохи до известной степени подготавливала, как отрицательным, так и положительным путем, появление наших великих драматургов; она же, с другой стороны, популяризировала—правда, не всегда умело—для широких масс публики те или иные детали того поступательного движения в драматическом творчестве, которым крупные таланты в роде Пушкина и Гоголя, овладевали сразу, значительно опережая эпоху.

Николаевская эпоха, с которой совпадает интересующий нас период русской драматургии, унаследовала от предыдущих десятилетий шаблонный театральный репертуар, живший главным образом традициями французского классицизма. В сфере трагедии, накануне отечественной войны заметно приспособившейся к патриотическому настроению момента, в течение первой четверти XIX столетия господствовал еще В. А. Озеров («Дмитрий Донской», «Эдип в Афинах», «Фингал» и др.), в области комедии и водевиля—кн. А. А. Шаховской. «Летопись» петербургских театров начала 20-х годов, изложенная в известном труде П. Арапова, пестрит переводными французскими комедиями и водевилями, «героико-лирическими» и «волшебными-комическими» операми, «героическо-волшебными» балетами и всевозможными трагедиями, начиная от творений Расина и кончая безыменными пьесами, утратившими память о своих авторах за годы бесконечных и разнохарактерных переводов и переделок первоначального текста. Имена Озерова, Шаховского, Загоскина, Хмельницкого и других виновников той или иной «оригинальной» драмы попадают в «летописи» даже сравнительно редко. Положение театрального репертуара мало меняется и в конце 20-х годов: «театральные воспоминания» С. Т. Аксакова за 1826—1830 годы группируются, помимо переводных пьес, главным образом, около произведений Озерова, Шаховского и Загоскина, которые вместе с веселыми водевильными переделками А. И. Писарева преобладают в это время и на московской сцене. Подобные же справки дают мемуары о петербургском и московском театрах 30-х годов. С некоторой оговоркой можно даже сказать, что репертуар начала XIX века благополучно доживает и до конца Николаевской эпохи: произведения только что названных авторов вместе с переводными пьесами всех сортов вплоть до французского водевиля продолжают ставиться и в 50-х годах XIX столетия—как на казенных сценах, так и на частных любительских спектаклях.

Несмотря однако на эту устойчивость театральных вкусов и традиций, русская драматургия все-таки заметно эволюционировала в течение 20—40-х годов. Свежие течения в этой области шли из сентиментализма и романтизма. Увлекавшие еще в самом начале XIX стол. нашу театральную публику «слезные» комедии Коцебу были у нас первым завоеванием в области новых драматургических исканий: мещанская драма начинала подрывать исключительное господство французского вкуса в области драматического твор-

чества. Следующим моментом в сфере поступательного движения нашей драматургии и сцены было появление у нас мелодрамы. Дитя дряхлевшего французского классицизма, усмиренное молодой, полной порывистых сил, романтикой—мелодрама, сохранивши до известной степени французский драматургический шаблон, оживила его эффектами романтического стиля и романтической композиции с значительной дозой чувствительности, занятой у слезных мещанских драм сентиментальной школы. На Западе с конца XVIII столетия под мелодрамой, обозначавшей собственно чтение текста в сопровождении музыки, стали понимать такое театральное представление с танцами и музыкой, в котором эффектно-трагическое перемешивалось с грубым комизмом. В дальнейшем развитии мелодрамы музыка перестала быть для нее обязательной, но излюбленные ею внешние драматические эффекты зато осложнились некоторыми приемами сентименталистов и романтиков, особенно последних, часто в свою очередь обращавшихся к крикливым сценическим средствам мелодрамы и тем самым создававших пародию на настоящую романтическую драматургию. Начало мелодрамы, в таком именно смысле, не без основания видят еще в пьесах Вольтера, представляющих иногда переход от ложноклассической трагедии к мелодраме; а расцвет ее соединяют с именем Пиксерекура в котором этот род драматического творчества нашел, как казалось его современникам, своего Корнеля, Расина и Кребильона. Мелодрамы входят у нас в моду приблизительно с 20-х годов. В это время на петербургской сцене ставятся «историко-романтические» мелодрамы Жильберта Пиксерекура, напр. «Обриева собака или лес при Бонди» и «Христофор Колумб, или открытие Нового Света», и мелодрамы других французских и немецких авторов, в русском переводе или переделке, как-то напр. «Тереза или Женевская сирота» (перев. с франц. А. Г. Волкова), «Текеллий, или осада Монкача» (перев. с франц. Вешнякова), «Диадима, или Ричард, медвежья лапа» (перев. с немец. А. Шеллера) и т. д. Сторонники освобождения театра от господства французского классицизма встречали мелодраму, как вестницу новой драматургии, и ставили ее появление на сцене в связь с победами в области искусства романтической школы. Первое впечатление от известной мелодрамы Дюканжа «Тридцать лет, или жизнь игрока», пользовавшейся у нас в свое время большим успехом, передается в «Записках» П. А. Каратыгина в следующих словах: В 1827 году появилась на петербургской сцене известная мелодрама Дюканжа: «Тридцать лет, или жизнь игрока» и произвела необыкновенный фурор; ее давали почти ежедневно. В этот период времени романтизм начал серьезно угрожать классицизму. Хотя и прежде наш репертуар имел много мелодрам с бенгалькой и трескучими эффектами, но они не были опасны классическим трагедиям, и гордая Мельпомена с презрением смотрела на свою соперницу и не имела причины бояться за свою традиционную самостоятельность. Но с появлением «Жизни игрока» повеяло какой-то заманчивой новизной, и вкус публики к классицизму с того времени начал заметно ослабевать. Я помню, как начало этого сценического раскола возмутило наших истых поборников классицизма: Гнедича, Катенина, Лобанова и других, как они соболезновали о жалком упадке современного вкуса; даже дедушка Крылов, который, конечно, был поэтом реальной школы, (но) и этот с презрением отзывался об этой возмутительной, по его словам, мелодраме. На другой день после первого ее представления он говорил моему брату: «Помилуйте, что это за безобразная пьеса! Теперь остается авторам выводить на сцену одних каторжников или галерных преступников» (П. А. Каратыгин, Записки, Спб. 1880).

Параллельно с мелодрамой, и даже несколько раньше ее стали появляться на русской сцене разные пьесы, претендовавшие на «романтическое» происхождение: «романтические оперы» (напр. «Жилбаз в вертепе разбойников»—муз. соч. Маурера, перев. Н. В. Всеволожского, «Пустынный дикой горы»—перев. Вешнякова из романа виконта д'Арленкура и др.), «романтические комедии», обыкновенно соединенные с балетом (напр. «Иваной или

возвращение Ричарда Львиного Сердца» и «Таинственный Карло или долина черного камня» — переделки кн. Шаховского из романов В. Скотта, «Морской разбойник или волшебство не волшебство» — перед. А. А. Жандра из романа В. Скотта «Pirate», «Лилия Нарбонская или обет рыцаря» — соч. кн. Шаховского и т. п.) и просто «романтические представления» (напр. «Привидение в Радклифском замке» — сочин. Коцебу, «Бронзовая голова или уединенная хижина» — перев. с франц. Д. Н. Баркова и т. д.). Впрочем, русская драматургия и сцена черпали свое обновление в это время и из настоящих источников романтизма. Если, согласно свидетельству Ф. Ф. Вигеля, русская публика и в эпоху войн с Наполеоном сохраняла свое пристрастие к «французскому театру» и «не спешила знакомиться с гениальными творениями Лессинга, Шиллера и Гете», то в двадцатых и тридцатых годах драмы романтиков и их учителей в области драматургии, к которым они относили прежде всего Шекспира, заметно завладевают вниманием нашей сцены. Ранее других возникает интерес к Шиллеру. 5-го октября 1814 года поставлена была в первый раз в Петербурге трагедия Шиллера «Разбойники» в перев. Н. Н. Сандунова; 31 мая 1822 года была сыграна в Петербурге же «Дева Орлеанская», «историческая и романтическая трагедия» Шиллера; позже явились на нашей сцене и другие его драматические произведения.

Новые романтические пьесы смотрелись с живым интересом. Так по поводу первого представления в Петербурге трагедии Шиллера «Дон Карлос» читаем следующую журнальную заметку («Сын Отечества и Северный Архив» 1829 г., т. I, стран. 359—362: С.-Петербургский театр. О представлении Шиллерова «Дон-Карлоса»): «К числу любопытнейших явлений в нашем литературном мире принадлежит представление Шиллерова «Дон-Карлоса» на С.-Петербургском театре сего февраля 4 и 8-го. Доныне из трагедий сего германского исполина известны были у нас только два произведения бурного периода его молодости: «Разбойники» и «Коварство и любовь». И сии пьесы нравились нашей публике силою характеров, разительностью положений и хорошою игрою г.г. актеров. Представление «Дон-Карлоса» превзошло наши ожидания. Трагедия сия переведена молодым поэтом, П. Г. Ободовским, с сохранением размера подлинника, т. е. пятистопными ямбическими стихами... Публика наша, как уже выше сказано, приняла сию трагедию с великим участием. Во втором представлении все места были заняты. Толпы стояли в ходах между креслами и ложами. Внимание зрителей было напряженное и непрерывное; одобрение единогласное. Лучшие места были все схвачены и сопровождаемы громкими рукоплесканиями. Что из этого следует?»... Отвечая на свой собственный вопрос, автор рецензии представляет себе будущее русской драмы и русского театра, именно как подражание Шиллеру и другим великим творцам самобытной европейской драмы: «Шиллер, Гете, Шекспир, Кальдерон представляют обильную жатву нашим хорошим переводчикам, обещают одушевить наших возрастающих поэтов новым божественным огнем. И в этом представлении, видя, как тысячи зрителей оком, слухом и душою ловили чувства и мысли, мастерски выраженные Шиллером, я думал: может быть, теперь здесь, посреди нас, молодой любимец муз, питая дух картиною изящного и высокого, ощущает в глубине души своей таинственный призыв небесной поэзии и в волнениях дум, восторженных новым зрелищем, готовит нам русского Шиллера!»..

В конце 20-х годов появились на русской сцене пьесы французских романтиков, а несколько позже, именно в начале 30-х годов, начали чаще ставить Шекспира, и уже не в «переделках Дюсиса», как раньше, а в чистом виде. П. А. Каратыгин, как выше было указано, упоминает о мелодраме Дюканжа «Тридцать лет или жизнь игрока», как о первой романтической пьесе, подорвавшей вкус к классицизму. Эта пьеса поставлена была в 1827 году, а «через несколько времени после этого», говорит он, «начали у нас появляться переводные драмы Виктора Гюго, Дюма и других. Плодовитый кн. Шаховской, потерпевший неудачи в классических трагедиях, при-

нялся также за романтический род сочинений и начал переобраивать драмы из романов Вольтер-Скотта. Шекспир в буквальном переводе появился на нашей сцене несколько позже, а до тех пор его пьесы переводились с французского; так, например, «Гамлета» перековеркал Висковатов; «Лири», или, как его тогда называли, «Леара», перевел Гнедич; «Отелло» переименовал Дюсис и т. д. Все эти пьесы были безобразно урезаны и втиснуты в классическую форму, которая требовала на сцене неизменных трех единств. С гениальным Шекспиром обращались тогда без церемонии, и чопорные французские переводчики воображали, что изящный вкус публики и сценические условия требовали непременно их услужливой редакции» (П. А. Каратыгина «Записки»). Проходит еще два-три года, и интерес к романтикам и чистому не искаженному переделкою, Шекспиру берет верх над французским классицизмом. «В 1837 г. с возрастающим интересом драматических произведений гениального А. С. Пушкина и театральных представлений Н. В. Кукольника, и Н. А. Полевого исчезает со сцены псевдоклассицизм, и современное романтическое направление уничтожает окончательно тягучее чтение нараспев и так называемую икоту александрийского стиха». Так рассказывает о победе романтизма в области драмы один из представителей русского театра середины 30-х годов («Русск. Стар.» 1888, т. 58: Воспоминания Л. Л. Леонидова за полсотни лет назад, 1835—1843 г.). «С этого периода времени», продолжает он, «Шекспир возрастает на нашей сцене... «Гамлет», «Отелло» и, в особенности, «Король Лир» делаются любимыми представлениями. Современный романтизм пополняется мелодраматичными переводными пьесами и, по примеру французского театра, вводится обстановка (*mise en scène*) в среде русских актеров. Даже и мы на школьном театре, мы старались ставить небольшие комедии, уже заботясь об искусственной натуре в ансамбле, и вели сценариум, подражая иностранным артистам»... «Наше поколение», многозначительно говорит другой представитель 30-х годов, «начало свое художественное воспитание в хорошее время. С театральных подмостков мы слышали творения Шекспира, Шиллера»... («Русск. Стар.», 1896, т. II, стр. 54: А. Стахович, Ключки воспоминаний).

Эти новые веяния в области драматургии и театрального репертура нашли себе выражение в современной русской литературе, главным образом, на страницах журналов 20—30-х годов. В особенности живой интерес обнаружил периодическая печать к вопросам о шиллеризме и шекспиризме. На протяжении 20—40-х годов русские журналы поместили около 30-ти статей, посвященных биографии Шиллера и характеристике его произведений, в том числе и драматических (См. Н. Бахтин, «Биографический очерк русской литературы о Шиллере»—Собр. соч. Шиллера, под ред. С. А. Венгерова, изд. Брокгауз-Ефрон, т. IV). К этому же времени относится и появление более или менее удачных в художественном отношении переводов драм Шиллера: трагедия «Разбойники», переведенная еще в 1793 г. Н. Сандуновым и в 1824 г. Ф. Ф. Ивановым (с франц. переделки), нашла себе в 1828 г. нового переводчика в лице Н. Х. Кетчера; он же перевел в 1830 г. «Заговор Фиеско в Генуе» (первый перевод Г. и А.—М. 1803); «Дон Карлос», помимо упомянутого выше Ободовского, переводили в отдельных частях, напечатанных в журналах 20—30-х годов, Колачевский, М. Лихонин, Олин и др.; «Мессинская невеста» и «Вильгельм Телль» вышли полностью в 1829 году в переводе А. Ротчева; «Мария Стюарт» и две части из Валленштейновской трилогии («Пикколомини» и «Смерть Валленштейна») напечатаны полностью в 1831 г. в переводе Ал. Шишкова 2-го; отрывками обе трагедии неоднократно кроме того печатались на страницах журналов 20—30-х годов в переводе разных лиц; «Орлеанская Дева», поставленная на петербургской сцене уже в 1822 году, появилась в печати в переводе В. А. Жуковского в 1824 году.

Изучение Шекспира, начавшееся у нас еще в конце XVIII столетия в 20—40-х годах представлено было в нашей литературе гораздо обильнее,

чем изучение Шиллера; за эти годы можно встретить в наших журналах около сотни переводных и оригинальных статей, решающих в том или ином направлении вопросы о шекспиризме; между авторами оригинальных статей наибольшего внимания в данном случае заслуживают П. А. Плетнев, В. П. Боткин, В. Р. Зотов и Кронеберги—И. Я. Кронеберг в 30-х и А. И. Кронеберг в 40-х годах. В длинной истории многочисленных переводов Шекспира на русский язык в 20—40-х годах заметный след оставили А. Г. Ротчев, переведивший кроме Шекспира, также Шиллера и В. Гюго, М. П. Вронченко („Гамлет“ в его переводе—Спб. 1828, Макбет—Спб. 1837), А. И. Кронеберг, известный в особенности своим переводом „Гамлета“ (Харьков, 1844 г.), Н. Х. Кетчер, друг Огарева и Герцена, воспитавший свое поклонение Шекспиру еще в кружке Станкевича; последний, как переводчик Шекспира, отличался особенной неутомимостью: он перевел 37 драматических произведений, составивших первое собрание драм Шекспира в русском переводе (М. 1841—1850 и 1862—1879). (Библиографию шекспиризма в России см. Н. Бахтин, „Шекспир в русской литературе“, библиографический очерк—Соч. Шекспира, под ред. С. А. Венгерова, изд. Брокгауз-Евфрона, т. V. Кроме того, у André Lirondelle, Shakespeare en Russie 1748—1840).

Новая драматургия, вдохновлявшаяся главным образом творениями Шиллера и Шекспира, находила себе истолкование не только в журналистике, но и на сцене. Изучаемая эпоха выдвинула целый ряд даровитых артистов; но истолкователями обновлявшейся драмы были по преимуществу двое—В. А. Каратыгин и П. С. Мочалов. В репертуар В. А. Каратыгина, подвизавшегося на петербургской сцене в 20—40-х годах, входили не только классические трагедии, но и „романтические“ пьесы, в особенности мелодрамы, где он мастерски исполнял роли, обставленные внешними эффектами. По свидетельству современников, он в своем роде блестяще играл также Гамлета и короля Лира, но для глубокого истолкования Шекспира или даже Шиллера у Каратыгина, в совершенстве владевшего внешней техникой игры, не хватало того богатства внутренних переживаний, без которого невозможно подняться до воплощения в живом образе сложной психики того или иного героя в духе Шекспира и Шиллера. Таковое истолкование шекспиризма и шиллеризма на сцене более удалось П. С. Мочалову, не обладавшему выдержкой и техникой Каратыгина, но зато одаренному от природы редким талантом создавать на сцене в своем лице самые разнообразные и тонкие душевные переживания. Подобно Каратыгину, Мочалов обслуживал, в те же 20—40-е годы, на московской сцене довольно разнообразный репертуар; но ему более, чем Каратыгину, оказались сродни и мещанские и романтические драмы; в особенности же он увлекал современников исполнением ролей в пьесах Шиллера и Шекспира. Дон Карлос, Карл Моор, Фердинанд („Коварство и Любовь“), Мортимер („Мария Стюарт“), Отелло, Лир, Ромео, Гамлет и другие роли в исполнении Мочалова восхищали не только Москву, но и провинцию, где нередко выступал Мочалов в качестве гастролера, насаждая и там культ Шекспировского и Шиллеровского репертуара. Чтобы оценить вполне значение Мочалова в деле развития у нас шекспиризма и шиллеризма, надо вспомнить, что его артистическая деятельность, как истолкователя обновлявшегося театра, совпала с развитием в 30-х годах московских кружков, в которых, особенно же в кружке Станкевича, вместе с научными интересами составилась и философско-романтический культ искусства, в частности культ театрального искусства, сопровождавшийся страстным поклонением Шиллеру и Шекспиру. Мочалов осуществлял на практике это романтическое понимание искусства и тем способствовал его проникновению в сознание эпохи. Отсюда понятны восторг Белинского перед Мочаловым-Гамлетом, бросившим, по его выражению, „новый свет на это создание Шекспира“, и благоговение Ап. Григорьева перед „великим трагиком“, которого он называет „романтическим веянием эпохи“ и ставит „выше всех драматургов, которые для него писали роли“, потому что он „на все на-

лагал свою печать, печать внутреннего душевного трагизма, печать романтического, обаятельного и всегда — зловещего».

При наличии в обществе, в журналистике и на сцене сочувствия новым веяниям в драматическом творчестве, обновление нашей драматургии и вместе с ней театрального репертуара в 20—40-х годах шло однако медленно и во всяком случае с большими уступками в пользу литературного староверства и общественного консерватизма. Причиной этого была общая для режима эпохи правительственная опека над развитием просвещения, выражавшаяся, в частности, в цензуре. „Чугунный“ Шишковский устав 1826 года, предоставлявший цензору неограниченную роль судьи достоинства рассматриваемой книги, сменился в 1828 году новым цензурным уставом более умеренного направления. Но согласно общему характеру эпохи этот довольно снисходительный к печати — по первоначальному замыслу законодателя — устав скоро оброс запретительными статьями и разъяснениями в реакционном духе; при этом самый цензурный надзор перестал быть преимущественным правом министерства народного просвещения и раздробился между различными ведомствами и учреждениями, а многочисленные цензора печати, запуганные постоянными строгими взысканиями, своим излишним усердием еще более сжали и обострили цензурные требования и привели их к неумеренным цензурным строгостям 30-х и 40-х годов. Эти строгости коснулись, конечно, и драматических произведений, состав которых в 20—30-х годах обновлялся переводными романтическими пьесами, представлявшими смелую новинку и по форме и по содержанию. По рассказу Р. М. Зотова („Записки“ — Истор. Вестн. 1896, т. III), переведенная Ротчевым пьеса В. Гюго „Эрнани“ была запрещена цензурой, а „Вильгельм Телль“ Шиллера, в переводе того же лица, запрещен был после первого представления, при чем „министр двора, князь Волконский, сделал выговор за переводы подобных пьес“; точно также „Мессинская невеста“ Шиллера встретила сначала противодействие в цензурном театральном комитете и прошла на сцену лишь после некоторой борьбы двух комитетских партий. В одном рапорте на имя великого князя Константина Павловича (Р. Стар. 1903, ноябрь: Н. И. Греч, Ф. В. Булгарин и А. Мицкевич) настойчиво подчеркивается „сильное впечатление и вредное влияние на умы молодых людей“ трагедии Шиллера „Разбойники“. Сохранилось, кроме того, свидетельство, что «Шиллерова Иоанна» запрещена для театра в Царском Селе из опасения „соблазна явлений Богоматери“ (Р. Арх. 1897, т. II: Письма Карамзина к кн. Вяземскому). Даже Шекспир, обновлявший и европейскую и нашу драму уже с конца XVIII столетия, не всегда встречал одобрение цензуры, причем контролировался, хотя и случайно, но очень придирчиво. «В приговорах театральной цензуры — говорит П. С. Федоров, характеризуя отношение «цензуры III-го отделения» к театральным пьесам после 1826 года (Р. Арх. 1896, т. I: К истории театральной цензуры. Записка П. С. Федорова, 1859 года) — трудно отыскать последовательность: она ее знать не хочет. Вот две пьесы. В одной („Макбет“) феодальный барон убивает своего короля, садится на его престол, и с этой минуты жизнь его — пытка, которая кончается страшною смертью. Сильный урок для честолюбцев! В другой („Гамлет“) родной брат убивает своего короля, садится на его престол, женится на его вдове, покушается на жизнь племянника; жизнь его непрерывный пир; конец — смерть совершенно случайная. Урока нет! Что ж бы должно запретить, в видах нравственности и уважения к власти, как понимает их цензура? Разумеется „Гамлета“? Нет. Цензура пропускает на сцену „Гамлета“ и запрещает „Макбета“.

Несмотря, однако, на эту цензурную опеку и на общий консервативный уклад жизни, отражавшийся и на театральном деле, изучаемая эпоха отмечена в истории нашей драматургии, помимо целого ряда переводных пьес, значительным количеством оригинальных драматических произведений, которые иногда стояли более или менее близко к романтическим образцам, но боль-

шею частью, претендуя на звание „романтических“, в действительности сбились на мелодраму. Особую группу в драматургии данной эпохи составляет историческая драма, создавшаяся, впрочем, также на драматургических приемах романтизма.

Сравнительно удачные попытки создать романтическую драму могут быть иллюстрированы для 30—40-х годов драмой В. Г. Белинского „Дмитрий Калинин“ и юношескими драмами М. Ю. Лермонтова. Эти произведения, правда, не попали в театральный репертуар и не были поставлены на сцене; но в эволюции русской драматургии сыграли, конечно, известную роль в смысле обращения к новым идеям и формам.

Драма Белинского „Дмитрий Калинин“ написана около 1830—31 года, но в печати, в полном своем виде, стала известной лишь с 1891 года (напеч. в „Сборн. Общ. Люб. Росс. Слов.“ и в полн. собр. соч. В. Г. Белинского, под ред. С. А. Венгерова, т. I). Незаконный сын помещика Лесинского Дмитрий Калинин, воспитанный вместе с его детьми под видом сына одного из его крепостных, страстно влюбился в дочь Лесинского Софью, девушку, получившую на стороне прекрасное образование. Не подозревая своего родства, молодые люди вступают в связь. Между тем умирает старик Лесинский. Его сыновья, жестокие крепостники, в отсутствие Дмитрия, уехавшего в Москву, уничтожают данную ему покойным Лесинским отпускную и самым унижительным образом требуют его к себе, как крепостного, потому что в доме „не достает лакеев“. В то же время, Софья по настоянию матери, ненавидящей Дмитрия, должна выйти замуж за князя Кизяева, „всесветного жениха“, обольстившего уже одну благородную девушку, которой случайно выпала на долю роль руководительницы образованием Софии. Приехавший из Москвы Дмитрий думает с помощью своего друга Сурского похитить Софью во время именинного бала в доме Лесинских и тайно обвенчаться с ней, но сам разрушает свой замысел, благодаря своей неистовой натуре: он является неожиданно в дом Лесинских, бросается в объятия Софьи и убивает ее брата, оскорбившего его словом „раб“. Заключенный в тюрьму, Дмитрий бежит оттуда еще раз в деревню Лесинских для свидания с Софьей; отчаявшись в своей судьбе, молодые люди решают умереть: Дмитрий закалывает Софью, а потом убивает и себя. Лишь перед самой смертью он узнает, что Лесинский был не просто его благодетель, но и отец, и что он, таким образом, и братоубийца и кровосмеситель.

Независимо от своей общественной тенденции, направленной против ужасов крепостничества, драма Белинского представляет по обрисовке характеров и по самой своей конструкции типичный образец сентиментально-романтической трагедии, выпадающей, впрочем, местами в мелодраматизм. Дмитрий Калинин и Софья—довольно яркие символы прекрасноты,—первый с уклоном в сторону протестующего романтизма, вторая с сильным налетом сентиментальной восторженности и грусти. Дмитрий—враг „холодного рассудка“, живущий воображением; его душа, „напитанная духом поэзии“, „окрыляется каким-то невыразимым восторгом“, „истинная его отрада“—„занятие науками и чтение поэтов“; „божественная сила поэзии“ доставляет ему „священные наслаждения, непонятные для душ обыкновенных“, и из мира „горького“ и „плачевного“ он любит переноситься в „преlestный мир очарований“. В этой прекрасной душе вместе с тем живут бурные стремления и неистовые порывы к борьбе с злом жизни, роднящие ее с высшими натурами Sturm-und-Drang'a. В груди Дмитрия „бунтует ад“, когда при нем рассказывают „о несправедливостях, гонениях, жестокостях сильных над слабыми, о злоупотреблении властей; слово „раб“, которым его клеймят братья Лесинские, «уязвляет» его сердце, как «острие кинжала», как „гибельное жало змеи“, и он „весь превращается в злобу и неистовство“. Горячо протестуя в частности против „гибельного права одних людей порабощать своей власти волю других, подобных им существ“, т. е. против крепостного права,—он в тоже время считает несправедливыми все вообще законы

„противные правам природы и человечества“. Самая мысль о неизбежности для человека на земле страдания глубоко его волнует и кажется несогласной с «правосудием Бога». Возлюбленная Дмитрия, Софья Лесинская, ближе к сентиментальному прекрасноту, чем к романтической высшей натуре; но и у ней нежная и тихая меланхолия прерывается моментами бурного протеста против зла окружающей ее действительности: полное мечтательного квиэтизма обаяние «цветущей юности» с ее «сладостными мечтанаями» и «лестнейшими надеждами» не мешает ей со всею силою оскорбленного человеческого достоинства обрушиться на своего брата, этого «палача и кровопийцу», этого «подлого» человека, с «душой низкой и презренной», за то, что он позволяет себе насмеяться над «чувствами» своей сестры, и если она отталкивает Дмитрия, как убийцу ее брата, потому что с убийством не может мириться ее кроткая и чувствительная природа, то она же берет под свою защиту Дмитрия, как человека, и бурно—в духе романтической femme supérieure—отстаивает его человеческие права, потому что «этот лакей выше и благороднее всех князей и графов», и потому что, по ее мнению, «права происхождения, предки суть не что иное, как предрассудки, постыдные для человечества», и «единственно одни достоинства личные должны давать права на почести и славу». Дмитрия и Софью, как представителей романтических настроений, дополняет друг Калинина Сурский, воспитанный, по его собственному признанию, вне «предрассудков почтенной русской старины»,— по «новому», но переживший уже пору сентиментально-романтического очарования и в противоположность Дмитрию, впадающему часто в тон пушкинского Ленского, напоминающий иногда по своим речам разочарованного Евгения Онегина.

Романтическому содержанию «драматической повести» Белинского соответствует и ее форма. Свободно распоряжаясь сценическим временем и местом (Москва, деревня Лесинских, провинциальный «городок»), автор не менее свободно относится и к пресловутому единству действия: он рисует ряд картин, почти самостоятельных и независимых—интимную жизнь двух друзей в Москве, помещичий быт в деревне, страдания молодой благородной девушки в чуждой ей по духу среде жестокости и произвола и трагедию крепостного крестьянства, как общий фон к отдельным эпизодам большого полотна; в эти картины деревенской жизни, составляющие большую часть литературного замысла Белинского, лишь дважды (в конце четвертого и в середине пятого действия) врывается бурный Дмитрий, чтобы своими мелодраматическими выкриками и выходками, по воле автора, «обратить драматическую повесть» в полную ужасов романтическую трагедию. При некоторой формальной пестроте и нестройности в драме есть другое, более ценное, единство, найденное драматургами романтизма: это—определенное психологирование героев, которых автор обставляет не столько внешними эффектами, сколько детальными справками в отношении их душевных переживаний и настроений; такие справки Белинский дает, главным образом, применительно к характерам Дмитрия, Сурского, Софьи и ее воспитательницы Рудиной; взятые в своей совокупности, эти характеры создают, по замыслу автора, единое настроение протеста против старого уклада жизни и искание нового идеала. Романтизм дал и еще один важный художественный прием в распоряжение нашего автора: он подсказал ему необходимость реализовать сюжет драмы путем наложения на него колорита места и времени: если Софья несколько напоминает добродетельную резонерку во вкусе ложноклассицизма, а г-жа Лесинская—до карикатурности злобную барыню, написанную по известной Фснвизинской модели, такой же «презлой фурии», г-жи Простаковой,—то многие картины и отдельные черты помещичьей жизни и особенно крепостного быта изображены с большой жизненной правдой; в виде примера можно привести ярко вычерченный характер дворового человека Лесинских Ивана и его же рассказ о мужичке Антоне Власьеве».

Лермонтов почти одновременно с Белинским заинтересовался романтической драматургией. В 1829 году он увлекается «Разбойниками» Шиллера и игрой в них Мочалова; тогда же делает попытки перевода „Трех ведьм“ из «Макбета», переделки Шиллера; драматизирует „Цыган“ Пушкина и „Атала“ Шатобриана. В 1830 году он набрасывает сюжет исторической трагедии «Мстислав Черный», приуроченный к татарскому игу, и в то же время пытается драматизировать чисто романтический мотив из своей современности на тему о молодом русском мещанине, отвергнутом обществом и переживающем судьбу Вертера. В том же, 1830-м, году написана Лермонтовым драма «Испанцы». Как по внешним подробностям, так и по внутренним своим мотивам, эта драма—пестрая романтическая мозаика из таких западноевропейских образцов, как «Натан Мудрый» Лессинга, «Разбойники» Шиллера, «Эрнани» В. Гюго. Молодой испанец Фернандо, воспитанный дворянином Альварецом, любит его дочь Эмилию; но Альварец выгоняет его из дому, считая большой дерзостью притязания своего безродного воспитанника на руку своей благородной дочери. Между тем мачеха Эмилии продает ее в качестве любовницы иезуиту Соррини, одному из деятелей инквизиции. Спасая свою возлюбленную из рук безнравственного Соррини, Фердинандо принужден ее убить, и сам при этом попадает в руки инквизиции. Немного раньше он спасает от инквизиции еврея Моисея, который оказывается его отцом. Моисей напрасно прилагает все усилия, чтобы избавить от пытки и позорной казни своего сына; дочь Моисея, Ноэми, умирает с горя, узнав о казни своего брата Фернандо. Трагедия не окончена, но характер Фернандо достаточно очерчен. Как в своем настроении, так и в своей манере говорить, он является копией с известных благородных скитальцев романтизма—Карла Моора, Эрнани и т. п. Человек без рода и племени, он, однако, по признанию Эмилии, благороднее всех патентованных аристократов. Горячий протест этой высшей природы направлен ближайшим образом на испанский религиозный фанатизм, опирающийся на инквизицию и другие виды изуверства; вообще же в лице своих соотечественников—испанцев Фернандо бичует жестокость и безнравственность всей европейской христианской культуры.

К тому же году относится драма „ Menschen und Leidenschaften“, из которой мы убеждаемся, что романтическую трагедию души, усвоенную испанцу Фернандо, переживал в это время и сам Лермонтов: в драме поэт изображает несомненно себя и свои семейные отношения, в особенности отношения между отцом и бабушкой. Герой драмы Юрий Волин тяжело страдает от несогласия между своим отцом и бабушкой, и в то же время единственную отраду в этих семейных распрях видит в любви к двоюродной своей сестре,—любви, в силу родственной связи безнадежной. Заподозрив по несчастному стечению обстоятельств предмет своей любви в измене (на самом деле она была невинна), и заподозренный в свою очередь своим отцом в недостойных происках в пользу бабушки (на самом деле он не был виноват в этом), он в отчаянии выпивает яд, не дождавись того момента, когда оба недоразумения сами собой выяснились. В лице Юрия перед нами представитель романтического безочарования, близкий к байроническому типу скорби. Изверившись в людях, он дерзко восстает в своих думах против Бога и доходит до такого мрачного пессимизма, который граничит с мыслью о космическом самоубийстве. Но как многие протестующие против зла жизни высшие природы, Юрий горячо высказывается в пользу тех положительных средств, которые могут претворить ум человека и его тягостную жизнь в светлый подвиг добра и спасти его от человеконавистничества и презрения к жизни. Такими средствами он считает науку и высокое чувство любви.

То же самое настроение романтической высшей природы развивается и в драме 1831 года «Странный человек». Содержанием ее также служит семейная история детства и юности поэта, но только несколько замаскиро-

ванная. Семейный разлад здесь происходит между мужем и женой. Жена вызывает подозрение мужа в своей верности, и он ее удаляет из дому. Сын берет на себя посредничество между отцом и матерью, но неудачно: мать умирает, не доживши до примирения с мужем; а отец, раздраженный смелым объяснением со стороны сына, проклинает его. Сын, кроме того, терпит еще неудачу в любви (его друг, Белинский, отбивает у него невесту) и сходит с ума. Независимо от автобиографического значения драмы, герой ее Владимир Арбенин интересен именно, как выразитель протеста против зла жизни и искатель новых ее путей. Он горячо высказывается за необходимость мирных и любовных отношений между людьми и, отрицательно относясь к светской праздности и скуке, ищет серьезных общественных интересов. Несмотря на неудачи своей личной жизни, приводящие его иногда к глубокому отчаянию,—он все-таки полон порыва к высокому жизненному подвигу. Его бурный протест обрушивается, между прочим, и на крепостное право, как на одно из самых страшных зол его эпохи. Выслушав рассказ о жестокостях одной помещицы, он произносит, в тоне речей Дмитрия Калинина, горячее осуждение помещичьим «злодействам» и помещичьему «счастью», покупаемому «кровавыми слезами». Совпадение в этом пункте юношеских драм Белинского и Лермонтова, этих двух чембарцев, объясняется, по мнению С. А. Венгорова, тем, что они могли в окрестностях Чембара наблюдать одни и те же примеры злоупотреблений помещичьей властью, напр. в среде дворян Мосоловых и Столыпиных.

Все эти юношеские драмы Лермонтова были недостаточно зрелы для постановки на сцене, да и по цензурным условиям времени они, подобно драме Белинского, вряд-ли получили бы в то время на это разрешение. Но Лермонтов хотел видеть на сцене свое создание. И известную драму «Маскарад» (1834—5), написанную в сравнительно более зрелые годы, он настойчиво готовил к постановке. Поэтому, когда первая редакция драмы по приговору цензуры «не могла быть представлена—так свидетельствует сам поэт—по причине слишком резких страстей и характеров и также потому, что в ней добродетель недостаточно награждена»,—он переделал драму, и она появилась в новой редакции. В обоих случаях драма Лермонтова написана не без влияния Грибоедова, как в отделке характеров, так и в стиле. По фабуле она отчасти напоминает «Отелло» Шекспира: разочарованный Арбенин видит единственный выход из своего отчаяния в любви к своей жене; один из его недоброжелателей возбуждает в нем чувство ревности; Арбенин отравляет жену, но, узнав затем о ее невинности, сходит с ума. По содержанию своему драма все-таки своеобразна и не лишена ценности: реальные картины жизни известных слоев светского русского общества,—карты, кутежи, сплетни, интриги проходят перед нами в резких и довольно ярких образах. На фоне этих картин вычерчивается, как и в более ранних драматических произведениях Лермонтова, фигура гордого страдальца в духе байронизма и с чертами Лермонтовского Демона и Печорина. Арбенин, проживший бурную молодость и изверившийся в жизни, выступает с горячим протестом против окружающей пошлости, с которой он сам однако крепко связан. Его последняя надежда—найти успокоение и обновление своей жизненной задачи в чистой любви и в семье—гибнет бесповоротно: раз'едаемый скептицизмом к самоанализом, он, как Демон или как Печорин, не способен к прочному счастью, и, действительно, своей подозрительностью и ревностью он разрушает свою, только что расцветшую, любовь.

Как известно, и эта пьеса Лермонтова не увидела сцены. Вообще наиболее типичные образцы романтической драмы, данные именно Белинским и Лермонтовым, не только не были поставлены на сцене, но даже и не были напечатаны при жизни авторов; таким образом область влияния их на развитие драматического творчества и сценических вкусов эпохи не пошла дальше того ограниченного круга лиц, которые имели возможность

прослушать или прочитать эти произведения в рукописи. Впрочем, это только лишний раз доказывает, что наиболее прогрессивные течения нашей общественности и литературы 30—40-х годов замыкались, в силу самого характера эпохи, в узкую сферу кружковщины и тесных дружеских связей. К тому же, для широкого распространения пьесы Белинского и Лермонтова не годились ни по условиям цензурным, ни по своему серьезному содержанию, стоявшему выше обычного уровня запросов массы, читавшей текущую беллетристику и посещавшей театры. Для обыкновенного потребителя книги и театра романтическая драма должна была сильно видоизмениться в сторону приспособления к требованиям обывательских литературных вкусов и к господствующему общественно-политическому направлению. Это и создало у нас в 30—40-х годах псевдоромантическую драму, которая, в противоположность пьесам Белинского и Лермонтова, нашла себе место в печати, в театре и в широких кругах читающей публики. Псевдоромантизм в драме представляет собою искажение идей и форм романтики или вследствие уклонения к литературным реминисценциям уже отживавших свой век направлений, главным образом французского классицизма и сентиментализма, или вследствие усвоения узкой тенденции времени, в большинстве случаев т. н. официальной народности. В литературном отношении романтическая драма невысокой художественной марки легко впадала в тон мелодрамы, которая, соединяя в себе наиболее крикливые эффекты французского классицизма и сентиментальной поэзии, вполне удовлетворяла требованиям рядового зрителя. В свою очередь мелодрама начала XIX столетия, очень близкая по своей внешней технике к романтической драме и отчасти подготовившая ее расцвет, усвоила у ней хотя и очень поверхностно—некоторые приемы и мотивы романтизма, как напр. стремление к необычному и сверхчеловеческому, любовь к необузданной фантастике, колоритное и декоративное изображение исторического прошлого, обращение к первобытной жизни и природе, культ „высшей природы“ и т. д. Представителями такой псевдоромантической драмы или, лучше сказать, романтизированной мелодрамы являются у нас в изучаемую эпоху Н. В. Кукольник и Н. А. Полевой.

Плодовитый писатель и неутомимый поставщик пьес для театрального репертуара 30—40-х годов, Н. В. Кукольник (1809—1868) пользовался в свое время шумным и блестящим успехом, и его литературное имя по значению ставили иногда рядом с нашими первоклассными художниками слова. Эта известность Кукольника у современников объясняется, конечно, тем, что он сумел попасть в тон своей эпохе, взятой в ее среднем уровне. В особенности такое объяснение приложимо к его деятельности, как драматурга. С развязностью посредственного литературного борзописца он схватил некоторые, в его время модные, приемы романтической драматургии и с находчивостью ловкого дельца использовал их применительно к литературным и театральным спросам своей современности и к ее господствующим общественно-политическим тенденциям. Следуя девизу романтической критики: «ubi vita, ibi poesis», Кукольник делает, в своих поисках сюжета для драмы, очень смелые, хотя и совершенно случайные в то же время, набег на разные страны и эпохи. Он старается воскресить итальянскую старину 15—16 веков («Торквато Тассо», „Джулио Мости“, «Джакобо Санназар» и «Доменикино»), пробует живописать немецкую Ригу 15-го века («Статуя Кристофа в Риге или будет война!») и литературную Германию 18-го столетия («Иоанн Антон Лейзевиц»), рисует русский быт конца XVIII в. («Ермил Иванович Костров»), отдает дань внимания Петру Великому и его времени («Генерал-поручик Паткуль», «Деньщик», «Иван Рябов, рыбак архангелогородский»), драматизирует Московскую Русь 15-го века в ее внутренней жизни и в ее отношениях к соседям («Боярин Федор Васильевич Басенок», «Князь Даниил Васильевич Холмский») и с особенным под'емом официального патриотизма изображает Смутное время («Рука Всевышнего

отечество спасла», «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский»). Знакомство с романтической драматургией проявляется у Кукольника, кроме того, еще в идеализации героев и их чувств, в параллелизме трагического и комического и в пользовании внешне-эффективными драматическими положениями. Примеров много. Джулио Мости, символ необычайной дружбы и самоотречения, благородный страдалец Паткуль, Пожарский и Скопин-Шуйский, безупречные и бескорыстные слуги своего отечества, Ермил Иванович Костров, самоотверженный устроитель чужого счастья, денщик Петра Великого, безгранично чувствительный и трогательно великодушный—все это иллюстрации слишком наивно понятой романтической идеализации. В частности Кукольник старается использовать и отдельные мотивы романтизма в области живописания человеческих характеров и переживаний: он любит рисовать мир поэтов и художников, театральных артистов («Торквато Тассо», «Доменикино», «Иоанн Антон Лейбевитц»), в котором пытается уловить как резкие проявления протестующего индивидуализма высокоодаренной личности, так и ее спокойные, почти идиллические интимные переживания; романтическую «высшую натуру», колеблющуюся между очарованием жизнью и ненавистью к ней, он ищет не только в Торквато Тассо или в поэте Джакомо Санназаро, но и в московском воеводе князе Данииле Холмском и в денщике Петра Великого; применяя известный, излюбленный романтиками, мотив благородного бандитизма, он заставляет разбойников, живущих грабежом, преклоняться перед гением поэта Тассо. Картины ужаса Кукольник сменяет сценами буйного веселья, и выдумывает такие неожиданные по контрасту и сочетанию положения и речи (в роде известной фразы «Пей под ножом Прокопья Ляпунова»), которые особенно удобны для игры посредственного трагика, бьющего на крикливую, показную декламацию.

Но романтизм все-таки был не по плечу Кукольнику так же, как и широким кругам его современников, для которых предназначались его скороспелые драмы. Поэтому он приспособлял романтическую драматургию и к уровню своего литературного горизонта и к уровню литературных вкусов своей эпохи, которая для Кукольника была ближе и понятнее, в своих обывательских претензиях, чем для Пушкина, Грибоедова и Гоголя. Это приспособление шло прежде всего в сторону тех драматургических традиций, с которыми русская публика успела крепко сжиться за вторую половину XVIII-го и за первые десятилетия XIX-го столетия и на которых воспитался и Кукольник, т. е. в сторону традиций ложноклассических. Понятно отсюда, что речи Торквато Тассо, Санназаро, Доменикино, Минина, Пожарского, Ляпунова, князя Холмского и др., украшенные цветами риторизма, тянутся целыми страницами и поражают своим отвлеченным и надутым резонерством, заменявшим для Кукольника и для потребителей его драматургии то психологизирование жизни, которое было доступно выдающимся писателям-романтикам, но не давалось их плохим подражателям. Отсюда же объясняется и то постоянное нарушение колорита места и времени, которое Кукольник неизбежно допускает, уклоняясь, иногда, может быть, против своего желанья, в сторону ложноклассической, холодной и безжизненной, живописи: его поэты и художники одинаково мыслят и говорят, независимо от того, принадлежат ли они 15-му или 18-му столетию; его борцы за родину—Пожарский и Скопин-Шуйский, денщик Петра Великого и «архангелогородский рыбак» Иван Рябов—все на одно лицо. Неудивительно поэтому, что, несмотря на все усилия рисовать, по манере романтиков, данную эпоху ее красками, Кукольник постоянно впадает в фальшивый тон ложноклассического драматурга, особенно в построении речей действующих лиц в своих драмах: его герои 15-17 столетий произносят такие напр. витиеватые фразы на позднейшем литературном языке, как «Мое несчастье в вас поселяет подозрение» (Трубецкой), «Мы перестали верить порывам бескорыстным» (Заруцкий), «Теперь Святая Русь цела, как небо» (Трубецкой), «И нам доступны рыцарские чувства» (кн. Холмский); и даже когда автор,

заставляя эпоху говорить ее языком, нарочно вводит в речи архаизмы, это ему не удается, и речь остается по прежнему тяжелой и искусственной,— так, Пожарский называет лукавую Марину Мнишек «лжицей», а в одном из своих патетических монологов он допускает такие тяжелые конструкции и выражения, как напр.: «Ты мне глагол оставил, Боже правый, да Русь еще благословлю глаголом»... Применяясь к вкусам своего времени, Кукольник нередко пользуется и литературными приемами сентиментализма: «историческая драма» «Деньщик» построена по образцу т. н. «мещанских» драм, а драма «Иван Рябов, рыбак архангелогородский» по общему тону очень близка к чувствительной идиллии из простонародного быта в том театральном-бутафорском ее виде, как понимали ее ложноклассики и заурядные сентименталисты; кроме того большинство драм Кукольника, особенно тех, которые посвящены русской старине, отличаются неизбежным для мелодрамы 30—40-х годов налетом слезливо-слащавой трогательности в духе утрированной сентиментальной поэтики.

Приспособление романтической драматургии к господствующим общественно-политическим тенденциям совершалось под пером Кукольника еще настойчивее. Он прямо излагал в своих драмах программу официальной народности николаевской эпохи, и в этом отношении сходилась не столько с правой фракцией славянофильства, сколько с крайними проявлениями реакционного консерватизма, выраженного, например, в таком журнале, как «Маяк» 40-х годов. Герои драм Кукольника, написанных на сюжеты из русской истории, все время славят «Святую Русь», восторгаются ее неизмеримыми пределами—«от восхождения солнца до Днепра, от вечных льдов Архангельских до Турок», с пафосом говорят о русских святынях, о русской храбрости—о «русском мече», который «с рукою русской сросся», о «русском стыде», о русских нравах; о том, что силу государств чужих мы меряем «победами и милостью», и что, наоборот, «и пядь земли от Божией державы ни сила, ни измена не отрежет». Вместе с тем герои Кукольника очень не одобряют вообще чужеземцев, которые, как им кажется, полны «бессильной зависти к Святому Царству»: особенно же сильно их нерасположение к «пресловутому Западу», который, по выражению Ляпунова («Князь Скопин-Шуйский»), «мы можем затопить, как наводнение»; впрочем, по поводу исторической роли Петра Великого, которую Кукольник признает, делается некоторая снисходительная уступка и европейской культуре: «Дворец Петра—безмерная Россия; Европа—палисадник с цветниками, где, как пчела, Петр собирает соты» («Деньщик»). Особенного напряжения этот официально-патриотический пафос Кукольника достигает в таких пьесах, как «Князь Михаил Скопин-Шуйский» и «Рука Всевышнего отечество спасла», долго не сходивших с репертуара и во второй половине XIX столетия. Журналы считали эти пьесы «истинно-народными» драмами, некоторые современники видели в них «высокое чувство», большинство проникалось патриотическим лиризмом Кукольника в доказательство своей солидарности с господствующим направлением правительственной политики. По свидетельству К. А. Полевого первые представления пьесы «Рука Всевышнего», поставленной в начале 1834 года, «отличались необыкновенным блеском». «Сказывали—говорит он,—что 40000 рублей было употреблено на постановку этой знаменитой пьесы, и самая блистательная публика наполняла ложи и кресла в первые представления ее на Александринском театре. Государь Император удостоил ее своим вниманием и одобрением. «Рука Всевышнего» казалась патриотическою, народною драмою, перед которою преклонялись все—и знатные, и простолюдины. О ней не произносили ничего кроме похвал». Единственный критик, решившийся громко заговорить в печати о том, что пьеса Кукольника, при всех своих романтических вольностях, не отличается художественностью, и что в ней «ничего нет исторического ни в событиях, ни в характерах», был Н. А. Полевой, с трудом избегший самых тяжелых последствий за свой смелый отзыв.

Сам Н. А. Полевой однако не сумел стать выше шаблонных вкусов своего времени и вслед за Кукольников, которого так решительно осуждал, пошел по той же дороге официально-народного драматурга николаевской эпохи. Хороший теоретик романтической драмы, воспитавшийся на принципах главным образом французской и отчасти немецкой романтической критики, он, как и Кукольник, на практике создал лишь ряд романтизированных мелодрам. Таковы именно те 30—40 пьес, которые он написал за последние годы своей жизни (род. 1796, ум. 1846). Ободренный успехом своего перевода «Гамлета», появившегося на Московской сцене в 1837 году с Мочаловым в заглавной роли, Полевой усердно занялся драматургией, отыскивая для своих пьес самые пестрые и иногда неожиданные сюжеты. Сюжеты эти столько же свойственны мелодраме, сколько и драме романтической. В «Уголино» драматизируется эпизод поэмы Данте,—вражда непримиримых врагов, графов Уголино и Руджиеро, развивающаяся на фоне быта средневековой Италии; «Елена Глинская» и «Костромские леса» посвящены допетровской Руси, «Дедушка русского флота» и «Купец Иголкин»—эпохе Петра Великого, «Параша Сибирячка»—времени имп. Александра I, «Солдатское сердце» изображает эпизод из жизни современника Полевого—Булгарина и т. д. Таковы же сюжеты и комедий Полевого: в одном случае он обращается к довольно избитым темам (ком. «Отец и откупщик, дочь и откуп»), в другом—он пользуется для комедии бытовой историей прошлого (драмат. быль «Русский человек добро помнит»), а иногда находит сюжет для комедии там, где, казалось бы, трудно его отыскать (ком. «Первое представление мельника, колдуна, обманщика и свата»,—из истории русского театра). Характеры действующих лиц очерчены в этих пестрых по содержанию пьесах с свойственными псевдоклассической манере одноцветной колоритностью и даже карикатурностью. Злодеи нарисованы излишне мрачными, добродетельные люди одеты исключительно в сияние нравственной красоты. Между преступным Руджиеро и ангелоподобной Вероникой в «Уголино» лежит целая пропасть; русский помещик начала XIX столетия («Русский человек добро помнит») обращается под пером Полевого в трогательное, но не вполне естественное вместилище всех добродетелей, действующие лица «Параша Сибирячки» почти все сплошь идеальны. Одно из обычных и сильных средств романтической драмы, именно введение фантастики как во внешнюю обстановку пьесы, так и в сферу внутренних переживаний героев, принимает у Полевого характер грубых эффектов во вкусе безвкусно и крикливо построенной мелодрамы; таковы напр. призраки и видения, которыми создает Полевой сценические эффекты в драме «Елена Глинская»; такое же впечатление производит и явление призрака Вероники в «Уголино», которая, пролетая в тумане, поет по адресу своего возлюбленного мужа Нино романс: «О милый друг, из-за могилы узнай мой голос, мой привет»... Язык драматических произведений Полевого—за некоторыми исключениями, когда он, довольно хорошо знакомый с современной ему западноевропейской поэзией, умело использовал сентиментально-романтический стиль,—в большинстве случаев впадает в излишнюю напыщенность и трескучий риторизм, граничащий опять-таки больше с псевдоклассической трагедией и мелодрамой, чем напр. с цветистым, хотя и искусственным, стилем Гюго и его школы. «Риторика» Полевого, выражающаяся в «наборе слов, взятых и сведенных на удачу из словаря», отмечена была еще Белинским по поводу напр. драмы «Елена Глинская». Наконец, наученный горьким опытом—во дни своего невольного объяснения с Уваровым и Бенкендорфом по поводу критического разбора пьесы Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла»,—как опасно выступать против официального патриотизма, Полевой почти всем своим драматическим произведениям придал тот налет официальной народности, который, правда, сделал их тенденциозными, но зато и обеспечил им радушный прием в администрации, цензуре и правительственных театрах. Вот почему в «Уголино» устами

Руджиеро Полевой так решительно осуждает „вечевой набат“ и так подчеркивает величие крепкой власти, которая должна „как провидение, не слушать воплей мелких, как Божий гром греметь“. Той же тенденцией проникнуты драмы „Купец Иголкин“, где герой своим непоколебимым патриотизмом побеждает даже иноземца Карла XII, и „Дедушка русского флота“ это „произведение ума отечественного“, как выразился один из современников, и „Елена Глинская“, обильно одобренная патриотическим энтузиазмом Оболенского, и „Солдатское сердце“, где возвеличивается героизм Ф. В. Булгарина и т. д.

Таковы составные элементы псевдоромантической драмы Полевого. Собственно с романтизмом ее сближают только некоторые внешние эффекты, крикливо использованные в современной Полевому мелодраме, и известное пристрастие к чувствительным и мечтательным героям, усвоенное Полевым не столько из романтической, сколько из сентиментальной поэзии. По поводу этой литературной связи Полевого—драматурга с сентиментально-романтической школой приходится вспомнить меткое суждение Белинского, по мнению которого как переведенный Полевым «Гамлет», совершенно не понятый им в своем оригинальном замысле, так и самостоятельная драма Полевого «Уголино», одинаково представляют собою «сатирическую апофеозу романтических душ и мечтательных характеров»; при этом сатира на мечтательность и чувствительность явилась здесь не по воле Полевого, но лишь в силу уродливого изображения им сентиментально-романтических характеров. В особенности такую «пряничную» чувствительность усматривает Белинский в сценах любви между Нино и Вероникой («Уголино»), где влюбленные напоминают Манилова и его жену с их слащавою супружескою нежностью. Еще дальше от сентиментально-романтической драматургии комедии Полевого. За немногими исключениями (ср. напр. драм. были „Русский человек добро помнит“, построенную в духе т. н. слезной комедии) они близки к шаблонам французского классицизма и в самом лучшем случае не превосходят обычных репертуарных пьес этого рода, исполнявшихся у нас в начале XIX столетия.

При всех своих недостатках пьесы Полевого в свое время имели большой успех, свидетельствующий однако не только об угодливом подчинении автора внутренней политике николаевского времени, но и о слабости демократического сознания его читателей и театральных зрителей. Об этом успехе красноречиво говорит и сам драматург в своих письмах к брату и К. А. Полевой в своих записках. „Гамлет“ Полевого открыл, по мнению его брата, „и публике, и хорошим актерам новый мир“, и „тот, кто первый усвоил русской сцене Шекспира, оказал великую услугу сценическому искусству в России“. Успех „Уголино“, по выражению самого автора, был „неслыханный и неожиданный“: „за билеты была драка“, „театр был набит битком“, „плакали дамы, мужчины, гвардейцы“; „говорили громко, что „Уголино“ выше всего“; автора «обнимали, целовали»... Особенно шумно были приняты патриотические пьесы Полевого. Четвертое представление «Дедушки Русского флота», происходившее 18-го ноября 1838 года в присутствии имп. Николая I, Полевой описывает в письме к брату так: „Начался „Дедушка“—все загремело, и когда пошла вторая половина пьесы, —это были просто гром, крик, „ура“! Видно было, что государь наслаждался этим неподдельным голосом народа; он был весел, хлопал, смеялся.—„Полевой дал мне семейный праздник!“, —сказал государь потом...—«У автора необыкновенные дарования,—говорил он,—ему надобно писать, писать, писать! Вот что ему писать надобно (он улыбнулся), а не издавать журналы». Несколько дней спустя гр. Бенкендорф вызвал Полевого к себе, чтобы передать ему высочайшую благодарность, причем „вручил богатый бриллиантовый перстень“. «Весь Петербург заговорил—продолжает Полевой рассказ о своих успехах—все мне сделались теперь друзьями; многие прочли меня просто в гении. «Дедушку» назначили играть по три раза в неделю. Он сделался на-

родною пьесой. Билетов достать ни в кресла, ни в ложи, невозможно каждый раз, и теперь уже в «Дедушке» сделалось изумительно и превосходно». Этот успех помирил с Полевым даже и министра народного просвещения Уварова, который, по мнению К. А. Полевого, первый воздвиг в 1834 г. гонение на Н. А. Полевого за его резкий отзыв о пьесе Кукольника «Рука Всевышнего»: по свидетельству самого Полевого, Уваров его «обласкал, объявил другом и любимым писателем своим». Аналогичный успех выпал и на долю пьесы «Купец Иголкин», написанной, по признанию автора, «в одни сутки». Николай I этот раз приехал на первое представление новой пьесы. «Восторг был ужасный» — пишет Полевой; «три раза, вызвали меня, и „Иголкина“ давали после того по три раза, кажется, в неделю... «Иголкин» и «Дедушка» сделались теперь любимыми, национальными пьесами в Петербурге. 17-го января 1840 года была поставлена в первый раз «Параша Сибирячка». «Успех ее — свидетельствует Полевой — был неслыханный!.. Играли так превосходно, что все заливалось слезами, и меня вызвали три раза! Сам государь был, а добрая милая обожаемая всеми великая княгиня Мария Николаевна так была растрогана, что ей сделалось дурно после второго акта, когда Параша выпрашивает прощение отцу своему. Френтические рукоплескания потрясли сцену!.. Подводя в 1842 году итог своим успехам, Полевой говорил в печати, что он „в течение пяти лет имел честь удостоиться за пятнадцать пьес драгоценного ему одобрения зрителей петербургских и московских.“ По поводу этого признания Белинский в простой, но убедительной форме рав на всегда разъяснил причину этого «драгоценного одобрения»: «...Публика нашла по себе сочинителя, а сочинитель нашел по себе публику; обе стороны одна другою довольны, обе поняли одна другую — зрелище приятное и умиленное!...» В частности, секрет шумного успеха именно патриотических пьес Полевого был тоже вполне понятен мыслящему меньшинству его современников. По этому поводу достаточно вспомнить суждение о патриотических пьесах «Москвитянина» (за 1843 год), под которым в свое время так охотно подписался Белинский. «Все драмы Полевого, имевшие успех — читаем здесь — доказывают, что у нас всякое произведение, вовсе чуждое художественного достоинства, но основанное на патриотическом чувстве, будет всегда иметь успех в нашей публике. Зрители, смотря на такую драму, рукоплещут не пьесе, не автору, а своим собственным чувствам, которые в них затронуты, а затронуть их в русском народе не много надобно искусства. Писатели с огромным талантом, не посягают на изображение таких высоких чувств, боясь уронить их недостатком сил в искусстве или вызвать незаслуженное ими рукоплескание; писатели без надежды на свой талант не смотрят на то и, во что бы ни было, хотят снискать одобрение. Патриотическая драма, угождающая вкусу народа и любимым его чувствам, у нас не переводилась (приводятся примеры)... Полевой... возобновил этот род во всех его подробностях, с теми же достоинствами и недостатками. Лица его целиком берутся из прежних драм, выкроены по той же мерке и говорят тем же самым языком».

Как романтическая драма, так и мелодрама, претендовавшая на романтические вольности, охотно обращались к историческим темам: это было во вкусе романтической идеализации старины, это гармонировало с националистическими тенденциями начала XIX столетия и, наконец, это давало простор посредственным драматургам — на фоне мало знакомых, в научном отношении, широкой публике исторических эпох — создавать самые запутанные и внешне-эффектные сцены и положения. Поэтому исторические сюжеты преобладают и у Кукольника и у Полевого, хотя они и облачают историю в мелодраматическую форму. Но, конечно, как известный род драматического творчества, историческая драма сама по себе заслуживала большего внимания, чем мелодрама, и должна была выделиться в особую группу. Такую группу исторических драм в собственном смысле слова составляют в 30—40-х годах драматические произведения М. П. Погодина («Марфа,

54 466067

посадница новгородская», трагедия в стихах, 1830 г. и «Петр I», трагедия в стихах, 1831 г.), А. С. Хомякова («Ермак», трагедия в стихах, М. 1832 и «Димитрий Самозванец», трагедия в 5 д. М. 1833) и К. С. Аксакова («Освобождение Москвы в 1612 году», драма в 5 д. М. 1848 г.) От этих авторов, ближе стоявших к научному исследованию русской старины, можно было ожидать более глубокого проникновения в избранную ими историческую эпоху и, во всяком случае, более обоснованного применения излюбленного романтиками колорита места и времени к изображаемым лицам и событиям. Отчасти это так и было. По крайней мере, в «Марфе» Погодина Пушкин увидел «европейское высокое достоинство» «Что за прелесть — пишет он Погодину — сцена послов! Как вы поняли русскую дипломатику! А вече? а посадник? а князь Шуйский? А князья удельные? Я вам говорю, что это все достоинства Шекспировские». Трагедией Погодина «Петр I», которую Пушкин, по выражению автора, хвалил, но не так живо, как «Марфу», восхищался известный Квитка, находя все в ней мастерски сделанным: «Завидую — пишет он Погодину — будущим, не далее как детям нашим; они будут и читать и видеть на сцене». Эти восторги однако более нужно отнести на счет любезности критиков Погодина, чем на счет действительных достоинств его исторических драм: они были только в одном отношении выше творений Кукольника и Полевого, что, не гоняясь за мелодраматическими эффектами, ближе стояли и по языку и по обрисовке событий и характеров к той эпохе, которую изображали. Но для этих случайных драматургов, посвящавших свои силы, главным образом, науке, как Погодин, или философии и публицистике, как Хомяков и Аксаков, «Шекспировские достоинства» оказались недоступными. Действующие лица «Ермака», трагедии Хомякова, оказались более близкими к героям греческой и римской древности, чем к русской действительности XVI века; а «думный дворянин» Прокофий Ляпунов в драме К. Аксакова «Освобождение Москвы в 1612 году» больше напоминает русского славянофила 40-х годов XIX столетия, чем героя смутного времени. Научная эрудиция и публицистическая тенденция придали этим пьесам известную тяжеловатость стиля и содержания, а отсутствие в них мелодраматических прикрас уронило их значение в глазах широкой публики. Вот почему те из них, которые попали на сцену (напр. «Ермак» и «Освобождение Москвы»), очень скоро были сняты с репертуара.

Оценивая одну из пьес Кукольника, Полевой сказал, между прочим, что Кукольнику не дается «поэзия истины», именно истины жизни данного века и его характеров, и он ее заменяет «психической надутостью». Это замечание приложимо не только к Кукольнику, но и к самому Полевому, как драматургу, и к другим второстепенным представителям драматургии изучаемой эпохи. «Поэзия истины» не давалась в своей целостности ни мелодраме, ни драме исторической, ни т. н. «романтическим» пьесам. Правда, нельзя отрицать того, что, благодаря новым западно-европейским веяниям и собственным великим образцам драматического творчества, данным Пушкиным, Грибоедовым и Гоголем, в это время совершалось уже искание этой истины и постепенное освобождение от «психической надутости» но больших достижений в этом направлении рядовая русская драматургия 20—40-х годов не сделала.

Такою представляется историку картина русской драматургии накануне Островского. Возведенная к своим характерным чертам, она дает в своей схеме полное соответствие реакционному николаевскому режиму, общественному застою данной эпохи и начинавшемуся разложению дворянско-помещичьей культуры.

Этот основной тон ее легко проследить по всем кардинальным моментам драматургической архитектуры и связанному с ней содержанию. Источниками этой драматургии с внешней стороны служат обычно или наблюдения автора над жизнью почти исключительно высших кругов обще-

ства, или поиски в области исторического предания, почти всегда изуродованного в угоду литературным вкусам и официальным политическим тенденциям, или вычурные потуги в сфере фантастики, иногда, правда, безыскусственно—народной по происхождению, но всегда до неузнаваемости выцветшей и утратившей под пером драматурга эпическую конкретность и жизненность; в редких сравнительно случаях источником служит некоторое внимание автора к возникающей общественности средних классов или даже к простонародному быту, но русский крестьянин нашей драмы 20—40-х годов остается по-прежнему только театральным пейзажем, а средний человек всегда выходит излишне-чувствительным и ложно-романтичным. Художественная форма драмы изучаемой эпохи в своей основной канве всецело восходит к поэтике придворно-светского классицизма XVIII века с его шаблонной драматической фабулой и композицией, с абстракциями порока или добродетели вместо живых людей и с ходульным, приподнятым стилем вместо живой речи. Мелодрама, сама вышедшая из лаборатории французского классицизма, правда, сообщила драматическому действию внешнюю эффектность и искусственную эмоциональность, но не сделала ее реальнее и не углубила ее в психологическом отношении. Новых форм можно было ждать от сентиментальной и романтической драмы, но та и другая на русской почве, в переводах из Коцебу и в оригинальных попытках Кукольника и Полевого, обратились в пеструю, полную дешевых эффектов и претензий, смесь ложно-классицизма, сентиментализма и романтики и новых достижений в области драматургии дали очень мало. Содержание драмы 20—40-х годов, взятое в типических обобщениях жизни, тоже очень недалеко ушло от отвлеченных характеров и шаблонных картин в духе классицизма XVIII века, грешивших против исторической и общечеловеческой правды; сентиментализм и романтизм могли дать нашей драме новое содержание, но и из области этих направлений наши драматурги типа Кукольника и Полевого не вынесли обновленного драматического жанра, а лишь несколько новых шаблонов для изображения чувствительно-трогательного и эффектно-трагического. Содержание в смысле идейного освещения жизни или идеологии автора, как уже выше замечено, всецело подчинялось господствующей официальной политике и, следовательно, никакой ценности для роста общественного сознания не имело.

Эти замечания об общем характере драмы 20—40-х годов не касаются, разумеется, таких крупных произведений нашей драматургии, как „Борис Годунов“, „Горе от ума“ и „Ревизор“, и даже таких еще незрелых попыток обновления драматургии, как юношеские драмы Белинского и Лермонтова. Грибоедов и Гоголь блестяще преодолели традицию французского классицизма силою своего живого стиля и яркой жизненной типизации русской действительности. Пушкин впервые с большой полнотой и детальностью усвоил русской драме шекспировскую манеру и местный колорит исторического жанра; с юношескими произведениями Белинского и Лермонтова в нашу драматургию вошел высокий пафос шиллеризма и характерная композиция романтической драмы. Самое содержание сатир Грибоедова и Гоголя и протестующих речей героев Белинского и Лермонтова очень далеки, конечно, от соглашательства с николаевской реакцией и, наоборот, своей страстной критикой современного им русского социального строя стоят в резком с нею противоречии. И тем не менее эти драматические произведения лишь маячат над серой поверхностью своей драматургической эпохи, как одинокие вехи, но еще не преодолевают общего характера ее формально-художественной бесцветности и социальной бессознательности.

В эту тусклую драматургическую эпоху А. Н. Островский пришел как смелый реформатор, вооруженный пробуждающимся демократическим сознанием. Своим драматургическим резцом он провел резкую черту демократизации по всем вышеотмеченным моментам драматического творчества. Начавши поиски источников для своей драмы в Замоскворечьи, он расши-

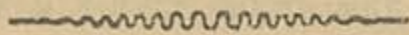
6-46606

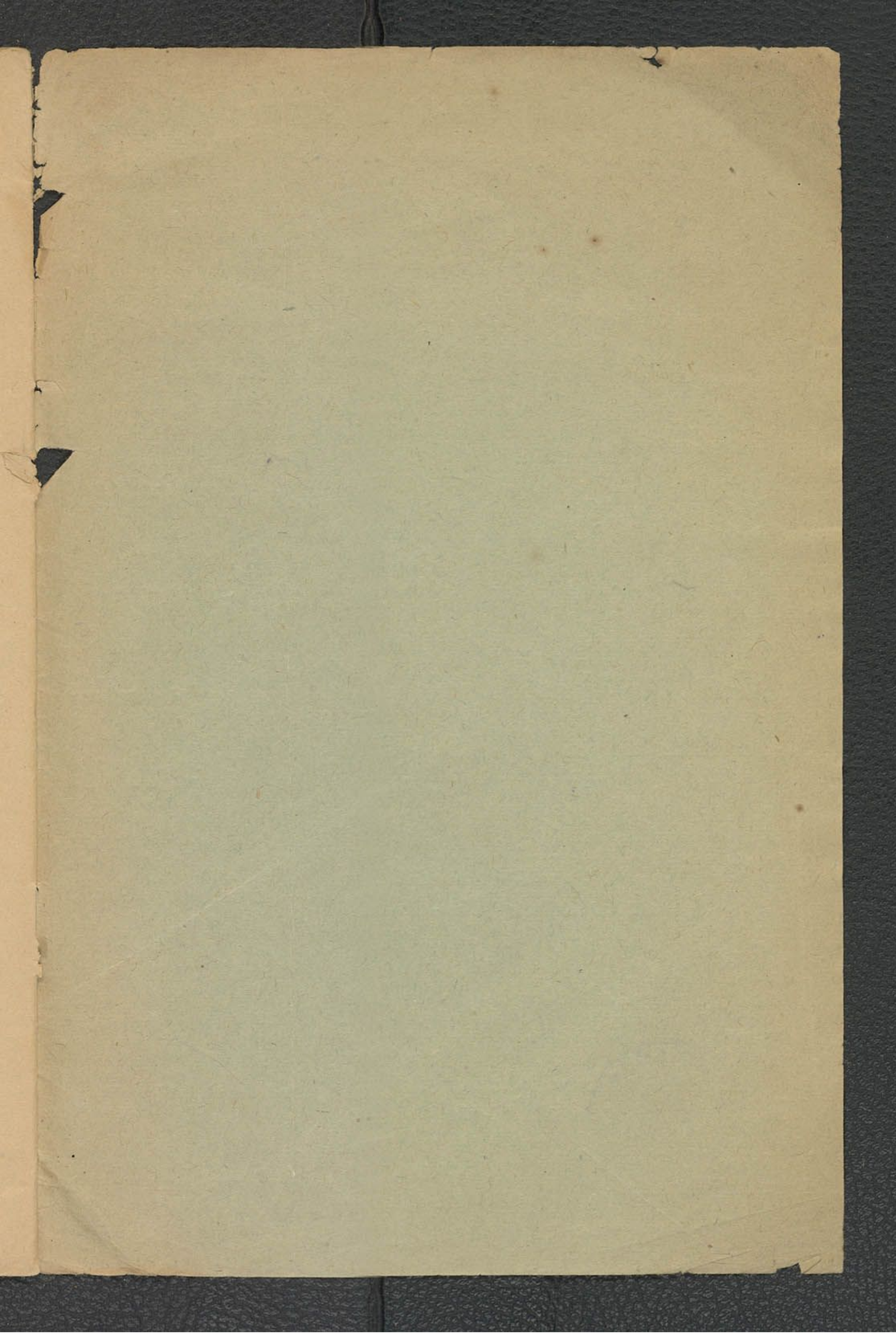


рил свои наблюдения на всю среднюю полосу провинциальной России, от купечества перешел к мещанству, от бюрократии к мелкому чиновничеству, от города к деревне с ее убогим предрформенным бытом; во всех случаях его метод эксперимента русской жизни в целях подбора конкретного материала для творчества носил отпечаток сознательной демократизации тем и сюжетов, незнакомой прежним нашим драматургам. В форме своей драмы Островский, как и его современники, вышел из поэтики французского классицизма, — исследователи его творчества без труда указывают в его драматических произведениях следы композиции французской комедии и мелодрамы XVII века; но вместе с тем он сумел внести в свои пьесы задушевность и обыденную простоту мещанской драматургии, усвоил ей высокую идейность протестующей романтики, приложил к ней — в рамках своего оригинального дарования — литературную манеру шекспиризма, применив к живописанию русских нравов шекспировское «вольное и широкое изображение характеров»; наконец, в своей бытовой драме он нашел место для человечески — значительных мотивов шиллеровской драматургии, именно для высоких движений чувства в духе героев Шиллера и для его страстных возражений против неупорядоченной социальности. Островский однако не стал по своей литературной манере ни русским Шекспиром, ни русским Шиллером, и не претендовал на чужую славу, как это сделал когда-то Сумароков, назвавший себя русским Расином. В своей драматургической форме он остался Островским, и в этом его величайшая заслуга в деле художественной реализации и демократизации русской драмы: синтезировав в своих литературных приемах несколько драматургических манер, он все их подчинил насущным запросам современного ему русского социального быта и придал им бытовую конкретность и широкую, почти общенародную, доступность. Тоже самое нужно сказать и о содержании драм Островского в смысле типизации им русской жизни: население своих сценических картин он довел, как известно, до нескольких сот типических портретов, между которыми, при всем их бытовом и социальном разнообразии, преобладающее по количеству и яркой типизации место занимают средние и низшие слои русского общества, до Островского проникавшие в нашу драматургию с трудом и всегда в театральнo-бутафорской переработке, а не в обычном жизненном своем облике; в этом отношении Островский, как демократизатор нашей драмы, вплотную подошел к задаче сценического изображения широких масс народной жизни и частично эту задачу выполнил. Отсюда и идеологическая сторона содержания его драм получает большое значение в истории нашего демократического сознания: как драматург-идеолог Островский интересен для нас не своим расплывчатым славянофильством 40—50-х годов, не своим бесцветным западничеством второй половины его жизни, — он интересен своим демократическим подходом к живописанию современного ему русского социального быта и классовых отношений того времени, потому что «темное царство» русской общественности вскрыто им не только по отношению к купечеству, но и по отношению к другим сословным слоям, а необходимость демократизации нашей жизни осознана им на всем протяжении нашего быта от бюрократических и буржуазных верхов до провинциального захолустья и деревенской обыденщины.

Все эти вопросы в оценке творчества Островского ждут еще подробного исследования, но демократический сдвиг в нашей драматургии под пером Островского заранее должен быть признан несомненным фактом.

И если в настоящее время мы стоим перед задачей создания драматургии и театра для широких трудящихся масс, то Островский — драматург должен быть учтен при решении этой задачи не только как начинатель этого культурного дела, но и как методолог, раскрывающий пути к его завершению.







80000003 1 19247

19

1994

