

А.И. Лебедева (Москва, Россия)

Драматизм и эпичность в пьесе (Э. Скриб, А.Н. Островский)

Аннотация: На материале пьесы Э. Скриба «Товарищество, или Лестница славы» (1837) в статье продемонстрирована сосредоточенность французского драматурга на изображении сюжетного конфликта, который благополучно разрешается в финале. Иная тенденция прослеживается в пьесах А.Н. Островского, замечательных своей характерологией: драматург вводит немало «лишних» персонажей, а также диалоги на темы, не связанные прямо с основным сюжетом.

Ключевые слова: Э. Скриб, А.Н. Островский, драматизм и эпичность, сюжет, развязка, типы диалогов и монологов

A.I. Lebedeva (Moscow, Russia)

Dramatic and Epic in the Play (Eugène Scribe, Alexander Ostrovsky)

Abstract. The author points out the large role of the plot conflict, which is successfully resolved in the final in the play “Comradeship, or the Ladder of Glory” (1837) of Eugène Scribe. A different trend can be traced in the plays of Alexander Ostrovsky, remarkable for their characterology: the playwright introduces a lot of “extra” characters, his plays introduce dialogues on topics that are not directly related to the main plot.

Key words: Eugène Scribe, Alexander Ostrovsky, dramatic and epic, plot, denouement, types of dialogues and monologues

«Прекрасный союз, тем более прочный, что основан он на самых почтенных началах – на началах взаимной выгоды»¹ (д. 2). Эти примирительные слова доктора Бернарде, обращенные к товарищам в комедии «Товарищество, или Лестница славы» (фр. «Camaraderie, ou La courte échelle», 1837), красной нитью проходят через все драматическое наследие Эжена-Огюстена Скриба. Мастер «хорошо сделанной пьесы» (pièce bien faite), он утверждал во французском театре периода Реставрации и Июльской монархии возможность благополучной и счастливой жизни, за что многие современники его критиковали. А.И. Герцен считал, что он «гений, писатель буржуазии, он ее любит, он любим ею, он подлачился к ее понятиям и ее вкусам так, что сам потерял все другие; Скриб – царедворец, ласка-

¹ Тексты пьес Э. Скриба здесь и далее приводятся по изданию: *Скриб Э. Пьесы / Пер. с фр.; [Вступ. ст. и примеч. Е. Финкельштейн]. М.: Искусство, 1960. 720 с.*

тель, проповедник, гаер, учитель, шут и поэт буржуазии. Буржуа плачут в театре, тронутые собственной добродетелью, живо описанной Скрибом, тронутые конторским героизмом и поэзией прилавка»¹.

Зрители любили его пьесы и охотно покупали билеты в театр Комеди Франсез. По подсчетам Е.Л. Финкельштейн, в 1830-х гг. количество театральных премьер достигало «почти трехсот в год (считая одноактные водевили)»². Начинающему писателю сцена давала возможность быстро заработать деньги, так как гонорар за пьесу выплачивался сразу после ее постановки. Скриб написал около 400 драматических произведений³. О требованиях к композиции «хорошо сделанной драмы» писал французский исследователь П. Пави: «Действие представляет собой череду подъемов и спадов, цепь недоразумений, эффектов или неожиданных развязок. Цель всего этого очевидна: постоянно удерживать внимание зрителя, используя для этого натуралистические приемы»⁴. Занимательность таких драматических произведений принесла Скрибу успех в театральном мире, а вместе с ним множество последователей (А. Дюма-сын, Э.М. Лабиш, В. Сарду, Э. Ожье). Слава легкой остроумной пьесы быстро вышла за пределы Франции, модель развлекательной драмы стала популярной во всем мире⁵.

Скриб не оставил записей, вводящих в его творческую лабораторию. Однако о методах драматурга можно судить из очерка его друга и соавтора Э. Легуве, называвшего Скриба «гением нумерации» (*numerotage*). «Каждая сцена, – писал Легуве, – должна не только проистекать из предыдущей и соединяться с последующей, но должна обладать внутренним движением так, чтобы пьеса развивалась без перерыва, этап за этапом по направлению к финальной точке, к развязке»⁶. Энергичное развитие сюжета пьесы изобреталось и тщательно продумывалось автором, исходящим из теории «больших последствий маленьких причин».

Истоки этой теории, как она представлена в комедии Л.Ж.Н. Лемерсье «Пинто, или День заговора» (*Pinto, ou la Journée d'une conspiration*, 1840), – в мысли о том, что судьбы целых народов и государств зависят от ничтожных причин. В пьесе Скриба «Стакан воды, или Причины и следствия» (*Le Verre d'eau, ou les Effets et les causes*, 1840) лорд Болингброк делится с Абигайль: «Так вот, друг мой, я стал министром потому, что умел хорошо танцевать сарабанду, и перестал им быть потому, что схватил насморк» (с. 265).

Плутовство, власть денег и целая система «пуфов» создают особую комедийную атмосферу в драматургии Скриба, граничащую с анекдотом. Это не гоголевский «смех сквозь невидимые миру слезы»⁷, а легкая ирония над всеми действующими лицами, любование ловкостью интриганов и общее безмятежное веселье как над проигравшими, так и над победителями. Скриб считал, что пьесы должны оставлять после себя ощущение праздника у зрителя. В своей речи во время вступления в 1834 г. во Французскую академию «остроумный оратор»⁸ (как оценил Э. Скриба

¹ Герцен А.И. Соч.: В 9 т. / Под общ. ред. В.П. Волгина [и др.]. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1956. С. 35.

² Финкельштейн Е.Л., Левбарг Л.А. Исторические условия развития // История западноевропейского театра. Т. 3. М.: Искусство, 1963. С. 50.

³ Асеева Г.Б. Скриб // История зарубежного театра. Часть вторая. Театр Западной Европы XIX – начала XX века. 1789–1917. М.: Просвещение, 1984. С. 45.

⁴ Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 423–424.

⁵ Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М.: Наука, 1988. С. 15–18.

⁶ Там же. С. 13.

⁷ Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1959. С. 380.

⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7: Критика и публицистика. Л.: Наука, 1978. С. 262

А.С. Пушкин) обратился к публике: «Вы идете в театр не за нравоучением или исправлением, а для развлечения и удовольствия. Вас увеселяет более вымысел, нежели истина! Представляя то, что вы имеете ежедневно перед глазами, нельзя вам понравиться; но то, чего не видите вы в обыкновенной жизни, все чрезвычайное, романтическое, вот что вас очаровывает, – теперь это и представляют вам»¹.

Каждый компонент разворачивающегося драматического произведения должен вызывать в читателе ожидание новых событийных переворотов либо плодов душевных исканий персонажей и, в конечном счете, вести к постижению творческих стремлений автора. Следуя классицистической традиции, Скриб строит комедии на одной сюжетной линии с одним главным событием в центре внимания. Выявить причинно-следственные связи между изображаемыми событиями позволяет концентрический сюжет, о котором упоминал еще Аристотель, противопоставляя его «эпизодическим фабулам»² как более совершенный.

В основе сюжета комедий Скриба обычно лежит локальный конфликт. Конфликт-казус строится не на антагонизме широких общественных сил, а на эффектно закрученной интриге (от лат. *intricare* – запутывать), т. е. «действие, сознательно направленное в определенную сторону интриганом (персонажем или группой персонажей), преследующим свои цели с помощью обмана, хитрости, уловок и осуществляющим свой план, не посвящая в него противную сторону»³. Данный тип конфликта возникает неожиданно, на глазах у читателя, и далее обостряется вплоть до кульминации, полностью исчерпываясь в развязке, где жизнь возвращается в гармоничное русло.

Взгляды на развязку в драматическом произведении в разные эпохи менялись. Скриб в этом отношении следовал классицистической теории Н. Буало, провозглашенной в трактате «Поэтическое искусство» (1674):

Пусть напряжение доходит до предела
И разрешается потом легко и смело.
Довольны зрители, когда нежданный свет
Развязка быстрая бросает на сюжет,
Ошибки странные и тайны разъясняя
И непредвиденно события меняя⁴.

Эпоха реализма существенно снизит значимость развязок. В.Г. Белинский объяснял это тем, «что в самой действительности бывают события без развязки»⁵.

При всей продуманности сюжета и композиции пьес Скриба теоретики (О. Людвиг и др.) находят их уязвимыми в литературном отношении. У драматурга нет глубокого психологизма, а характеры персонажей лишь намечены. По этому поводу Г. Ибсен в 1851 г., сопоставляя французскую драматургию с немецкой, заметил: «...верно, что непосредственная действительность неправомочна внедряться в область искусства, но столь же неправомочно и произведение искусства, которое не содержит в себе действительность, а именно в этом как раз и состоит слабая сторона французской дра-

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. Критика и публицистика. С. 262.

² Аристотель. Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреч. В.Г. Ашпельрота; М.: Гослитиздат, 1957. С. 66.

³ Суворова А.В. Интрига в драматическом произведении (на материале пьес А.Н. Островского): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013. С. 6.

⁴ Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. Э.Л. Линецкой; [Вступ. ст. и коммент. Н.А. Сигал]. М.: Гослитиздат, 1957. С. 78.

⁵ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. / Редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. Т. 7: Статьи и рецензии. 1843. Статьи о Пушкине. 1843–1846; [Текст подгот. и коммент. сост. В.С. Спиридонов; ред. Д.Д. Благой]; АН СССР; ИРЛИ. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 469.

мы»¹. Иллюзию реальности легче всего увидеть в обрисовке Скрибом персонажей: «Характеры чаще всего оказываются здесь чистыми абстракциями: чтобы добиться контраста, любимого конька французской драмы, действующие лица изображаются либо в виде ангелов, либо в виде чертей и реже всего в виде людей»². Адвокат Эдмон в комедии «Товарищество, или Лестница славы» («Camaraderie, ou La courte échelle», 1837) добродетелен до наивности, и в развязке автор вознаграждает его за это «доходным местом» и невестой с богатым приданым. Эдмон и Агата в пьесе не действуют, а их любовная линия лишь ярче высвечивает главное лицо – собирательный образ товарищества. Сюжет комедии полон интриг друзей и родственников, всецело озабоченных личным благополучием, друг против друга:

Сезарина. Я прошу вас, дорогой Бернарде, а также ваших друзей, за одного человека – употребите все свое влияние, чтобы он прошел, а я со своей стороны похлопочу через мужа и через министра.

Бернарде. Кто же это?

Сезарина. Мой двоюродный брат Оскар Риго.

Бернарде. По правде говоря, вы и так для него много сделали, а между тем он был, есть и будет... добрым малым, и ничем больше.

Сезарина. Я это лучше вас знаю, но он мой родственник – должна же я продвигать свою родню!.. Не ради нее, а ради меня самой. Я не хочу, чтобы обо мне говорили: «Это двоюродная сестра дровяника» – я хочу, чтобы обо мне говорили: «Это двоюродная сестра депутата»... или там «советника»... В его лице я возвышаю самое себя, оказываю честь самой себе (д. 2).

Герои произведений Скриба не личности, но функции, среди которых излюбленным типом персонажа для драматурга является авантюрист. В ранней комедии-водевиле «Шарлатанство» (1825) журналист Рондон замечает: «Все в этом мире построено на шарлатанстве...». Интриган является основным катализатором развития сюжета. По замечанию А.В. Суворовой, он восходит к архетипу трикстера³ и подразумевает наличие в персонаже некоторых природных задатков – способности к инициативе, плутовству, расчету и пр. Интриганы Скриба ловко действуют при помощи разных приемов: подложных писем, распространения ложных слухов и др. В комедии «Лестница славы» Зоя передает как анонимное любовное письмо (Эдмона к Агате) влюбленной в него Сезарине, тем самым вводя последнюю в роковое заблуждение. В пьесе «Стакан воды» Болингброк предупреждает герцогиню Мальборо о тайном знаке, который ее соперница подает Мешему, умолчав о том, что этой соперницей является сама королева Анна.

Исходя из выделенных особенностей мира комедий Эжена Скриба, можно сделать вывод, что они тяготеют к *драматизму*. В литературоведении нет устойчивости в трактовке понятий *драматизм* и *эпичность*. Мы опираемся на определение В.Е. Хализева, который разграничивал данные термины как обозначения разных идейно-эмоциональных категорий. Под драматизмом ученый понимал «умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой»⁴.

Бесспорно, что сценическому искусству необходимы напряженные ситуации, «которые воплощаются в поведении внешне ярком и богатом выразительностью»⁵.

¹ Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4 / Пер. с норвеж.; [общ. ред. и вступ. статья В.Г. Адмони]. М.: Искусство, 1958. С. 604.

² Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 605.

³ Суворова А.В. Интрига в драматическом произведении (на материале пьес А.Н. Островского). С. 6.

⁴ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. С. 310.

⁵ Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 58.

Это хорошо заметно в речевой структуре как постановочных пьес, так и драм для чтения (*lesedrama*), в которой обнаруживается открытая эмоциональная насыщенность действия. Основной текст произведений, отличный от рамы, является главным «оружием» драматурга. Типология высказываний персонажей, намеченная еще в античности, хорошо изучена в современной науке. Многие исследователи исходят из следующей классификации диалогов: *диалог-поединок*, *диалог-понимание*, *диалог глухих*. В.Е. Хализев замечает: «Взаимоотношения персонажей вне их диалогов не могут быть выявлены сколько-нибудь конкретно и ярко»¹. Что касается монолога, то ученые выделяют такие виды: *монолог повествовательный*, *монолог уединенный*, *монолог обращенный*. В драматургии Скриба замечено преобладание диалогов-поединков, требующих от героев инициативности, предприимчивости и неутомимости.

В противовес драматизму Скриба пьесы А.Н. Островского тяготеют к эпичности, которую В.Е. Хализев обозначал как «величественно-спокойное, неторопливое созерцание жизни в ее сложности и многоплановости, широту взгляда на мир и его приятие как некоей целостности»². Такой подход указывает на родственную связь между драмой и эпосом как родами литературы, отмеченную многими учеными. Г.В.Ф. Гегель (вслед за Жан-Полем) в своей «Эстетике» утверждал, что драматический род представляет собой синтез эпического и лирического способов воспроизведения жизни, общность объективного и субъективного начал творчества. Нередко можно услышать об «эпическом мирозерцании» в гомеровских поэмах, а также в романе-эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир». Ф.В.Й. Шеллинг обозначал роман как «соединение эпоса с драмой»³. В.Е. Хализев, рассуждая о театре, пишет: «Эпическое начало драмы в наше время понимается как растяжение действия в пространстве и времени, при котором драматург, уподобляясь повествователю, как бы говорит читателям и зрителям: а теперь перенесемся туда-то... Театр “эпический”, опирающийся на раздробленные сценические эпизоды, осваивает изображаемое действие как нечто прошедшее»⁴.

Эпичность драматургии Островского прежде всего проявляется в тематике диалогов персонажей. Писателя с полным правом считали мастером, органично внедрившим на сцену народную речь. Язык купцов в его драмах оригинален и потому трудно переводим. О его первой большой комедии «Банкрут» (1849), вскоре получившей название «Свои люди – сочтемся!», восторженно отзывался Н.В. Берг: «Наиболее всего поражал в ней язык московских купцов, впервые выступивший в нашей литературе с такою живостью, яркостью и силою»⁵. Впоследствии И.Ф. Анненский оценил талант драматурга в области языка, назвав его «виртуозом звуковых изображений»⁶.

Герои Островского любят побеседовать на отвлеченные темы, не связанные с основным действием пьесы. Сплетни, сны, гадания, свадьбы и другие бытовые вопросы волнуют персонажей, что тормозит развитие сюжета. В связи с этим

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. С. 219.

² Там же. С. 310.

³ Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Пер. П.С. Попова. СПб.: Алетейя при уч. фонда «Унив. кн.»: Кренов, 1996. С. 380.

⁴ Хализев В.Е. Драма как явление искусства. С. 82.

⁵ Григоренко В.В., Макашин С.А., Машицкий С.И., Рюриков Б.С. А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко [и др.]. М.: Художественная литература, 1966. С. 38..

⁶ Анненский И.Ф. Книга отражений. СПб., 1906. С. 110.

Л.В. Чернец предлагает внести в классификацию диалогов *досужий разговор*, «не связанный напрямую с сюжетом, не продвигающий, а скорее задерживающий действие... Неторопливые и приносящие удовольствие участникам, такие беседы вводят в круг повседневных интересов персонажей»¹. Наслаждение общением друг с другом свойственно героям его пьес, в особенности ранних: «Бедность не порок» (1853), «Доходное место» (1856), бальзаминовской трилогии («Праздничный сон – до обеда», 1857; «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», 1861; «За чем пойдешь, то и найдешь», 1861) и др. Так, в картине «За чем пойдешь, то и найдешь» Бальзаминов делится с матерью своими мечтами:

Бальзаминов. Вот смотрите, маменька; вот я вам буду сказывать, что мне представляется. Вот будто сижу я в зале у окошка, в бархатном халате; вдруг подходит жена...

Бальзаминова. Ну а потом что же?

Бальзаминов. «Поедем, говорит, душенька, на гулянье!»

Бальзаминова. Отчего ж не ехать, коли погода хорошая?

Бальзаминов. Отличная, маменька, погода. Я говорю: «Поди, душенька, одеваться, и я сейчас оденусь». – «Человек!» Приходит человек. «Одеваться, говорю, давай, и приготовь голубой плащ на бархатной подкладке!» Вот не нравится мне, маменька, у него улыбка-то какая противная. Как точно он смеется надо мной.

Бальзаминова. Уж с этим народом беда!

Бальзаминов. Вот и грубит. Ну, я этого прогону, я себе другого возьму² (к. 3).

Обсуждение персонажами жизни во всей ее полноте отмечалось еще современниками драматурга. Ф.М. Достоевский в своих записях обозначил пьесы Островского как «повести в ролях»³, а П.Д. Боборыкин утверждал, что «материал, извлекаемый им из жизни, складывается в его голове в ряд эпических картин, но он эти картины перерабатывает в форму диалогов и называет комедиями, драмами, сценами, хрониками»⁴.

Пьесы Островского четвертого периода творчества отличаются экономией в языковом плане. После выхода в свет комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) критики вопрошали: «Куда девался сочный, многокрасочный язык персонажей? Почему так наивна и буффонна завязка комедии?»⁵. Невозможно согласиться с подобной оценкой пьесы (одной из лучших у Островского), но ретардаций, задерживающих развитие сюжета, в ней, действительно, меньше. Островский внимательно изучал западноевропейскую драму, он переводил комедии Плавта и Теренция, «Кофейную» К. Гольдони, интермедии М. де Сервантеса и др. О внимании драматурга к французской сцене свидетельствует ответ Островского в 1874 г. И.С. Тургеневу относительно постановки в Европе «Грозы»: «Напечатать “Грозу” в хорошем французском переводе не мешает, она может произвести впечатление своей оригинальностью; но следует ли ее ставить на сцену – над этим можно задуматься. Я очень высоко ставлю умные французов делать пьесы и боюсь оскорбить их тонкий вкус своей ужасной неумелостью. С французской точки зрения, постройка “Грозы” безобразна, да надо признаться, что она и вообще не очень складна. Когда я писал “Грозу”, я увлекся отделкой главных ролей и с непрости-

¹ Чернец Л.В. О композиции пьес А.Н. Островского и ее эволюции // Щельковские чтения 2018. Кострома, 2019. С. 81.

² Тексты пьес А.Н. Островского здесь и далее приводятся по изданию: *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. Г.И. Владыкина [и др.]. М.: Искусство, 1973–1980.

³ Цит. по: *Журавлева А.И.* А.Н. Островский – комедиограф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. С. 153.

⁴ Цит. по: *Денисюк Н.Ф.* Критическая литература о произведениях А.Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. Вып. 1–4. Вып. 4. М., 1907. С. 389.

⁵ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. Г.И. Владыкина [и др.]. Т. 3. М.: Искусство, 1974. С. 472.

тельным легкомыслием отнесся к форме... Теперь я сумею сделать пьесу немного хуже французов и, если хотите, пришлю В<ам> оригинал «Грозы», переделанный для фр<анцузской> сцены»¹.

Особенности построения сатирических пьес Островского («Бешеные деньги», 1869; «Лес», 1870; «Волки и овцы», 1875, и др.) знаменуют частичное возвращение драматурга к той чисто театральной технике, от которой он сознательно отказывался ранее. Например, комедия «На всякого мудреца довольно простоты» действительно походит на «хорошо сделанную пьесу» остротой конфликта и стремительно развивающейся интригой. Островский также прибегает к неожиданностям в сюжете: кража Мамаевой дневника Глумова перечеркивает его амбициозные карьерные планы.

Все же В.И. Немирович-Данченко, читая актерам лекции об Островском при постановке «Мудреца», заметил: «В пьесе много эпического покоя Островского»². В этой пьесе диалоги-поединки в напряженных сценах чередуются с более спокойными, не связанными прямо с сюжетом, в частности, значительную часть текста занимает цитирование Крутицким старых трагедий (раздражающее не-терпеливую Мамаеву). Островский научился гармонично сочетать эпичность и явную театральность. А.И. Журавлева замечает, что «чем дальше, тем меньше антагонизма будет в пьесах Островского между “эпическим” и “театральным”, тем органичнее будет сочетание этих двух стихий»³.

Пьесы Скриба, Ожье, Сарду некоторое время задавали тон во всем театральном мире. Однако появление новой манеры письма Островского также связано с политической ситуацией в России после 1861 г., которая была столь же тревожной, что и во Франции. Это отмечалось критикой: «Биржевые аферы, небывалые по масштабу плутни и спекуляции породили героев “Бешеных денег” или пьесы “Волки и овцы”. Размах торговых сделок, всеобщая продажность, народившееся хищничество делали интригу чертой жизни, а не сценической литературы»⁴. Антಿದворянская тетралогия («На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Лес», «Волки и овцы») быстро завоевала успех в первые годы после революции вследствие своей актуальности. Б.В. Алперс отмечает: «...эти комедии оказались наиболее репертуарными в первые десятилетия революции. Прежде всего на них было сосредоточено в ту пору главное внимание театров, искавших режиссерско-постановочный “ключ”, который помог бы им раскрыть перед новой аудиторией обличительную стихию, таившуюся в произведениях Островского»⁵.

Злободневность тематики пьес сближает Островского со Скрибом. Однако конфликт в пьесах Островского всегда шире воплощаемого в сквозном сюжете. Действие его пьес обыкновенно строится на изначально конфликтной ситуации. Ранее существовавшие противоречия значительны и не могут быть разрешены в ходе развертывающихся событий, потому что их причины глобальны. Именно такие устойчивые конфликты характерны для неюмористических пьес А.П. Чехова.

Что касается характеров, то Островский создал целую галерею типов. По подсчетам Е.Г. Холодова, в «сорока семи пьесах Островского семьсот двадцать во-

¹ *Островский А.Н.* О литературе и театре / Вступ. ст. и комм. М.П. Лобанова. М.: Современник, 1986. С. 275.

² *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 564.

³ *Журавлева А.И.* А.Н. Островский – комедиограф. М.: Изд-во Московского университета, 1981. С. 154–155.

⁴ *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 3. С. 482.

⁵ *Алперс Б.В.* Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1977. С. 425.

семь действующих лиц», среди которых «могут встретиться и похожие, но не сыщешь одинаковых»¹. Если у Скриба второстепенные персонажи, подобно главным, работают на сюжет, то в драматургии Островского они прежде всего оттеняют характеры главных действующих лиц. «Островский не драматург в тесном смысле этого слова. Большая часть его пьес положительно страдает недраматической постройкою, введением на сцену эпического элемента», в его драматических произведениях преобладает «комизм разговора, а не положений»², – заметил Е.Н. Эдельсон. Созданные Островским персонажи отражают реальность. Так, герой-авантюрист пореформенной эпохи Глумов оказался настолько близок к действительности, что вскоре занял заметное место среди героев сатиры М.Е. Салтыкова-Щедрина («Современная идиллия», «В среде умеренности и аккуратности» и др.). Термин «глумовщина» стал синонимом беспринципного приспособленчества и карьеризма.

Развязки в пьесах Островского часто формальны, потому что не соответствуют широте разворачивающегося конфликта. Например, в сценах «Не все коту масленица» (1871) надменному богатому купцу Ахову бедная, но дорожающая своей независимостью Круглова отказывается в женитьбе на ее дочери; в ранней комедии «Бедность не порок» Гордей Карпыч неожиданно меняет гнев на милость и прислушивается к совету брата Любима Торцова, которого ранее стыдился. «Драмы жизни» Островского не вмещаются в рамки сценической условности.

Б. Шоу, размышляя о театральном искусстве, утверждал, что драматург, стремящийся к реализму в творчестве, «тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки»³. Драматургия Островского предвосхитила появление «новой» драмы XX в. (А.П. Чехов, Г. Ибсен, М. Метерлинк и др.), критиковавшей упрощенное понимание реалистического искусства. К.С. Станиславский, рассуждая о творчестве А.П. Чехова, иронизировал: «Или, может быть, Чехову следовало бы приклеить веселенькие концы к своим пьесам, в духе тех, к которым приучил нас кинематограф: неожиданную или давно ожидаемую свадьбу, или общее примирение, или полное семейное благополучие, или другое бодрое окончание, рассчитанное на бесконечные вызовы?»⁴

В заключение добавим, что отмеченные полярные тенденции (*драматизм / эпичность*) явились результатом личных творческих исканий драматургов. Однако и Скриб, и Островский учитывали предшествующий опыт, тем самым органично продолжив существующую театральную традицию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алперс Б.В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1977. 567 с.
2. Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М.: Наука, 1988. 310 с.
3. Анненский И.Ф. Книга отражений. СПб., 1906. 216 с.
4. Аристотель. Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота; [Ред. пер. и коммент. Ф.А. Петровского]. М.: Гослитиздат, 1957. 183 с.

¹ Холодов Е.Г. Драматург на все времена. М.: ВТО, 1975. С. 3.

² Э-нь [Эдельсон Е.Н.] Тяжелые дни. Сцены из московской жизни. В трех действиях // Библиотека для чтения. 1864. № 1. С. 1–20 (раздел «Русская литература»).

³ Шоу Б. О драме и театре / Пер. с англ. М.: Изд-во иностр. лит., 1963. С. 500.

⁴ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 567.

5. *Асеева Г.Б.* Скриб // История зарубежного театра. Часть вторая. Театр Западной Европы XIX – начала XX века. 1789–1917 / Под ред. Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой, А.А. Якубовского. М.: Просвещение, 1984. С. 45–47.
6. *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. / Редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. [Текст подгот. и коммент. сост. В.С. Спиридонов; ред. Д.Д. Благой]; АН СССР; ИРЛИ. Т. 7: Статьи и рецензии. 1843. Статьи о Пушкине. 1843–1846; М.: Изд-во АН СССР, 1955. 740 с.
7. *Буало Н.* Поэтическое искусство / Пер. Э.Л. Линецкой; [Вступ. статья и коммент. Н.А. Сигал]. М.: Гослитиздат, 1957. 231 с.
8. *Герцен А.И.* Соч.: В 9 т. / Под общ. ред. В.П. Волгина [и др.]. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1956. 643 с.
9. *Гоголь Н.В.* Мертвые души // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. С.И. Машинского [и др.]. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1959. 575 с.
10. *Григоренко В.В., Макашин С.А., Машинский С.И., Рюриков Б.С.* А.Н. Островский в воспоминаниях современников / Под общ. ред. В.В. Григоренко [и др.]. М.: Художественная литература, 1966. 631 с.
11. *Денисюк Н.Ф.* Критическая литература о произведениях А.Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. Вып. 1–4. Вып. 4. М., 1907. 423 с.
12. *Журавлева А.И.* А.Н. Островский – комедиограф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. 216 с.
13. *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. / Пер. с норвеж.; [Общая ред. и вступ. статья В.Г. Адмони]. Т. 4. М.: Искусство, 1958. 823 с.
14. *Островский А.Н.* О литературе и театре / Вступ. ст. и коммент. М.П. Лобанова. М.: Современник, 1986. 399 с.
15. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. Г.И. Владыкина [и др.]. Т. 3. М.: Искусство, 1974. 557 с.
16. *Пави П.* Словарь театра / Пер. с фр.; [Под ред. К. Разлогова]. М.: Прогресс, 1991. 480 с.
17. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. / Текст и примеч. сост. проф. Б.В. Томашевским; АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Т. 7: Критика и публицистика. Л.: Наука, 1978. 543 с.
18. *Скриб Э.* Пьесы / Пер. с фр.; [Вступ. статья и примеч. Е. Финкельштейн]. М.: Искусство, 1960. 720 с.
19. *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988. 621 с.
20. *Суворова А.В.* Интрига в драматическом произведении (на материале пьес А.Н. Островского): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013. 26 с.
21. *Финкельштейн Е.Л., Левбарг Л.А.* Исторические условия развития // История западноевропейского театра. Т. 3. М.: Искусство, 1963. С. 43–55.
22. *Хализев В.Е.* Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.
23. *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. 405 с.
24. *Холодов Е.Г.* Драматург на все времена. М.: ВТО, 1975. 424 с.
25. *Чернец Л.В.* О композиции пьес А.Н. Островского и ее эволюции // Щельковские чтения 2018. Кострома, 2019. С. 73–89.
26. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства / Пер. П.С. Попова; [Под общ. ред. М.Ф. Овсянникова]. СПб.: Алетейя при уч. фонда «Унив. кн.», 1996. 495 с.
27. *Шоу Б.* О драме и театре / Пер. с англ.; [Сост. и авт. вступ. ст. А. Аникст]. М.: Изд-во иностр. лит., 1963. 640 с.

28. *Э-нь* [Эдельсон Е.Н.] Тяжелые дни. Сцены из московской жизни. В трех действиях // Библиотека для чтения. 1864. № 1. С. 1–20.

REFERENCES

1. Alpers B.V. *Theatrical Essays*: In 2 vols. Vol. 1. Moscow. Iskusstvo Publ. 1977. 567 p.
2. Anikst A.A. (1988) *Theory of Drama in the West in the Second Half of the 19th century*. Moscow. Nauka Publ. 310 p.
3. Annensky I.F. (1906) *Book of Reflections*. St. Petersburg. 216 p.
4. Aristotle. *About the Art of Poetry* / Transl. from the ancient Greek by V.G. Appelroth; [Ed. and comment. by F.A. Petrovsky]. Moscow. Goslitizdat Publ. 1957. 183 p.
5. Aseeva G.B. Scribe. In: *History of Foreign Theater. Part two. Theater of Western Europe of the 19th – early 20th century. 1789–1917* / Ed. by G.N. Boyadzhiev, A.G. Obraztsova, A.A. Yakubovsky. Moscow. Prosveshchenie Publ. 1984, pp. 45–47.
6. Belinsky V.G. *The Complete Works*: In 13 vols. Vol. 7: *Articles and Reviews. 1843. Articles about Pushkin. 1843–1846* / Ed.: N.F. Belchikov (chief ed.) et al.; USSR Academy of Sciences, IRLI. Moscow. USSR Academy of Sciences Press. 1955. 740 p.
7. Boileau N. (1957) *Poetic Art* / Transl. by E.L. Linetsky; [Introductory article and commentary by N.A. Segal]. Moscow. Goslitizdat Publ. 231 p.
8. Herzen A.I. *Essays*: In 9 vols. / Under the general editorship of V.P. Volgin [and others]. Vol. 3. Moscow. Goslitizdat Publ. 1956. 643 p.
9. Gogol N.V. *Dead souls*. In: *Gogol N.V. The Complete Works*: In 6 vols. / Under the General editorship of S.I. Mashinsky [and others]. Vol. 5. Moscow. Goslitizdat Publ. 1959. 575 p.
10. Grigorenko V.V., Makashin S.A., Mashinsky S.I., Rurikov B.S. (1966) *A.N. Ostrovsky in the Memoirs of Contemporaries* / Under the general editorship of V.V. Grigorenko. Moscow. Khudozhestvennaya Literatura Publ. 631 p.
11. Denisyuk N.F. *Critical Literature on the Works of A.N. Ostrovsky*: In 4 issues. Issue 4. Moscow. 1907. 423 p.
12. Zhuravleva A.I. (1981) *A.N. Ostrovsky-comedian*. Moscow. Moscow University Press. 216 p.
13. Ibsen H. *The Complete Works*: In 4 vols. / Transl. from the Norw.; [General ed. and introductory article by V.G. Admoni]. Vol. 4. Moscow. Iskusstvo Publ. 1958. 823 p.
14. Ostrovsky A.N. *About Literature and Theater* / Introductory article and comment. M.P. Lobanova. Moscow. Sovremennik Publ. 1986. 399 p.
15. Ostrovsky A.N. *The Complete Works and Letters*: In 18 vols. / Under the General editorship of G.I. Vladykina [et al.]. Vol. 3. Moscow. Iskusstvo Publ. 1974. 557 p.
16. Pavi P. (1991) *Dictionary of Theater* / Transl. from the Fr.; [Ed. by K. Razlogov]. Moscow. Progress Publ. 480 p.
17. Pushkin A.S. *The Complete Works*: In 10 vols. Vol. 7. *Criticism and Journalism* / Text and notes compiled by prof. B.V. Tomashevsky. Leningrad. Nauka Publ. 1978. 543 p.
18. Scribe E. (1960) *Plays* / Transl. from the Fr.; [Introductory article and note by E. Finkelstein]. Moscow. Art Publ. 720 p.
19. Stanislavsky K.S. *The Complete Works*: In 9 vols. Vol. 1. Moscow. Iskusstvo Publ. 1988. 621 p.
20. Suvorova A.V. (2013) *Intrigue in a Dramatic Work (based on the plays of A.N. Ostrovsky)*. Abstract of the dissertation for the degree of candidate of Philology. Moscow. 26 p.

21. Finkelstein E.L., Lemburg L.A. The Historical Conditions of Development. In: History of Western European Theater. Vol. 3. Moscow. Iskusstvo Publ. 1963, pp. 43–55.
22. Khalizev V.E. (1978) Drama as a Phenomenon of Art. Moscow. Iskusstvo Publ. 240 p.
23. Khalizev V.E. (2004) Theory of Literature, Moscow. Vysshaya Shkola Publ. 405 p.
24. Kholodov E.G. (1975) Playwright for All Times. Moscow. VTO Publ. 424 p.
25. Chernets L.V. On the Composition A.N. Ostrovsky's Plays and Its Evolution. In: Shchelykovo Readings 2018. Kostroma. 2019, pp. 73–89.
26. Schelling F.V.Y. (1996) Philosophy of Art / Transl. by P.S. Popov; [Under the general editorship of M.F. Ovsyannikov]. St. Petersburg. Aleteya Publ. 495 p.
27. Shaw B. (1963) About Drama and Theater / Transl. from the Engl.; [Comp. and auth. introductory articles by A. Anikst]. Moscow. Inostrannaya Literatura Publ. 640 p.
28. E-n [Edelson E.N.] Hard Days. Scenes from Moscow life. In three actions. *Biblioteka dlya Chteniya*. 1864. No 1, pp. 1–20.

Сведения об авторе:

Анастасия Игоревна Лебедева,
магистрант
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Anastasiia I. Lebedeva,
Master's Student
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
liebedeva@yandex.ru