

## ДРАМАТУРГИЯТА НА А. Н. ОСТРОВСКИ НА СЛОВАШКА СЦЕНА<sup>1</sup> („ЛЕС“ В АСПЕКТА НА СЦЕНИЧНОТО ПРОСТРАНСТВО)

*Абстракт:* В доклада се разглеждат три знакови за словашката култура театрални прочита на комедията на А. Н. Островски „Лес“ – на Милош Хиншт в Регионалния театър в Нитра (1971), на Любомир Вайдичка в Театъра на словашкото народно въстание в Мартин (1982) и на Роман Полак в Театъра „Асторка – Корзо“ (1990) от гледна точка на поетиката на сценичното пространство.

*Ключови думи:* драматургия, поетика, семиотика, социокултурен контекст, „нормализация“

*В памет на доцент Ян Яборник/ Ján Jaborník (1942–2010)*

### 1. „Лес“ в контекста на късната драматургия на александър николаевич островски

В своя роман „Ана Каренина“ Лев Николаевич Толстой характеризира следреформената епоха чрез фразата „все это перевернулось и только укладывается“ (Толстой, 1981: 361). В тази епоха на Великите промени, последвала Декрета за отмяна на крепостното право на Александър II, руската литература търси измеренията на „преобърнатото“ национално битие чрез две родово-жанрови форми – семейния роман и драматургията.

Образци на първата форма дават големите романисти от втората половина на века, които разглеждат семейството като модел на националния живот и търсят в неговите кризи истината за новата историческа епоха. В романите на Тургенев, Достоевски, Толстой се появяват сюжети и образи-табу, призовани за литературен живот, благодарение на сътресенията на

<sup>1</sup> Статията е реализирана в рамките на специализация на тема „Драматургията на А. Н. Островски на словашка сцена“, Национална стипендиална програма на Република Словакия (SAIA), 2007/2008 година, Академия за сценични изкуства (VSMU), Братислава. Научен ръководител – проф. Любомир Вайдичка (prof. Ľubomír Vajdička)

съвременността. Заживяват своето литературно битие незаконнородените синове на руските аристократи – Фьодор Лаврецки, Аркадий Долгоруки, Пиер Безухов, Григорий Смердяков. При тях „правото по кръв“, разколебано от обстоятелствата на произхода им, ги изправя срещу закона на бащите. Тази нехомогенност на кръвта, ще постави пред героя мъчителните въпроси на неговия социален, психологически, морален идентитет. И чрез неговата съдба авторите от втората половина на „Златния век“ ще се опитват да изяснят диагнозата на едно неспокойно, хаотично, екстатично време, в което обществените промени ще отекнат в най-интимните сфери на съществуване на личността.

Втората литературна форма, оказала се особено привлекателна за следреформената епоха, е драматургичната. Набираща сила на фона на общоевропейския драматургичен подем, руската драма от втората половина на XIX век усложнява своята оптика, въоръжава се с все по-съвършени „оръжия“ на изображение. Между психологическата драма на И. С. Тургенев „Месец на село“ („Месяц в деревне“) и сърцераздирателните комедии на Антон Павлович Чехов се разполага зрялото творчество на вече утвърдения майстор на сценичното слово Александър Островски.

Според наблюдението на един от най-задълбочените изследователи на творчеството на А. Н. Островски – Ана Журавльова – „обширната картина на сложните социални процеси, протичащи в Русия след десетилетието на реформите, сродяват комедията „Лес“ (1870) с великите руски романи от онова време“ (Журавлева, Макеев, 1997: 58). И действително, любимата тема на руските следреформени романисти – съдбата на героя от „случайно семейство“ – става лайтмотивна за късната драматургия на Островски. Социалните сблъсъци в произведенията от този период в творчеството на руския класик придобиват измеренията на нравствени колизии. Лариса Огудалова от „Без зестра“ („Бесприданница“) става жертва на придобилия абсолютни размери житейски търг, на който се продава всичко – майчината обич, верността, красотата, любовта...

Комедията „Лес“ още със заглавието си задава един важен код за драматургията на Александър Островски – пространствения. И у Грибоедов, и у Гогол, и у Островски В. И. Милдон забелязва един и същ доминантен феномен – пустотата на мястото, отразена чрез усещането за всемирна тъга и печал у персонажите:

„Время подается месту, последнее как бы выбирает его в себя, и время начинает развиваться не по своим, а по этого места правила“ (Мильдон, 1992: 129).

Мястото-безвремие, поглъщащо силите и младостта на героите в драматургията на Островски, приема две основни проекции – на неизменния, необхватен пейзаж (най-често свързан с природните картини на волжските брегове) и с метафората на бездната, пропастта.

Две от нај-емблематичните произведения за драматургијата на писателя – „Буря“ („Гроза“) и „Без зестра“ („Бесприданница“) започват с почти еквивалентни встъпителни ремарки:

„Общественный сад на высоком берегу Волги; за Волгой сельский вид. На сцене две скамейки и несколько кустов.“ (Островский, 1974 А: 210).

„Городской бульвар на высоком берегу Волги, с площадкой перед кофейной; направо от актеров вход в кофейную, налево - деревья; в глубине низкая чугунная решетка, за ней вид на Волгу, на большое пространство: леса, села и проч.; на площадке столы и стулья: один стол на правой стороне, подле кофейной, другой – на левой.“ (Островский, 1975: 8).

Тази подчертано руска необјатност експлицира непроменимоста, непроницаемоста на мястото, кдето, по думите на Кулигин от „Буря“, „пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу.“ (Островский, 1974А: 210).

Тоталността на мястото, забавеното време в него, непроменяемоста на порядките и безнадежността на всяко позитивно чувство или отношение на неговата територија, съграждат активността на един от нај-честотните метафорични топоси в драматургијата на Александър Островски – този на бездната. Хоризонталт на безкрајната руска шир, неизменна, забавила времето, попила в себе си подчиняващата власт на провинциалното битие, ражда необходимостта от вертикал, от някакво издигане и пропадане, от някакъв скок и самоунищожение како последен катастрофален избор в судбата на героя. Катерина полита в бездната, избрала въздуха пред земната твррд. В едноименната пиеса на Островски „Бездна“ („Пучина“) топосът придобива измеренијата на някакво битийно испитание, застрашаващо всеки човешки живот/:

„Ты же человек нетвердый. Хоть на карачках ползи, хоть царапайся, да только старайся попасть наверх, а то свалишься в пучину, и она тебя проглотит.“ (Островский, 1974А: 599–600).

Лариса Огудалова надниква в пропастта над реката, търсейки спасение:

„Вот хорошо бы броситься! Нет, зачем бросаться!.. Стоять у решетки и смотреть вниз, закружится голова и упадешь... Да, это лучше... в беспамятстве, ни боли... ничего не будешь чувствовать! (Подходит к решетке и смотрит вниз. Нагибается, крепко хватается за решетку, потом с ужасом отбегает)“ (Островский, 1975: 78).

В комедијата „Лес“ Островски използва топоса на гората многозначно, како веднага се разчитат поне две негови значенија – гората како реално пространство, което е част от дворянското имение на Гурмижска и лесът како символ на статичното провинциално битие, в което царстват застојат и грубата сметка:

„Карп. Каква наша жизнь, сударь! Живем в лесу, молимся пенью, да и то с ленью.“ (Островский, 1974: 285).

Символичният пласт в семантиката на топоса „лес“ се потвърждава както на типологическо ниво – чрез честото сравнително разглеждане на комедиите „Лес“ и „Вишнева градина“ („Вишневый сад“) на Чехов<sup>2</sup>, така и на нивото на интертекста – чрез отпратките към метафората на живота като „загльхнала градина“ в „Хамлет“ (Купцова, 2008: 207).

Художественото пространство в комедията на Островски се организира като визуализация на имението на Гурмижска. Обстановъчните ремарки отразяват различни негови елементи – първо действие – гостната в дома, второ – лес, трето – градина, четвърто – градина, пето – гостната в дома. Островски строи обстановъчните ремарки двупланово – винаги в тях има двупосочност (наляво-надясно), двойна перспектива (наблизо – надалеч), две нива на разположение на елементите (горе-долу). А. И. Журавльова определя топографията на пиесите на Островски като „конкретна, затворена и самодостатъчна“:

Происходит ли действие в Москве, в вымышленном провинциальном городке, стеснено ли оно до размеров богатого купеческого или маленького мещанского дома, – в любом случае оно незаметно и будто бы ненамеренно, с величайшей естественностью соотносено со всей Россией, с общерусскими чаяниями и проблемами (Журавлева, Макеев, 1997: 62).

Но в поетиката на пространството при Островски може да бъде уловена още една опозиция – това е опозицията вътрешно – външно пространство, интериор – пейзаж. За нееднородността в структурирането на тези два типа пространство пише още М. П. Алексеев в своята студия „Пейзаж и жанр у Островского“, посветена на 100 годишнината от рождението на писателя (Алексеев, 1923: 147–148).

Но контрастите в поетиката на Островски не свършват до тук. Той противопоставя реч и визуалност, слово и образ: „...определенно чувствуется, что интерес автора не здесь, что в области сценического творчества „слышимое“ занимает его больше, чем „видимое“, что уклоны человеческой психологии, как они высказываются в слове, гораздо более интересуют его, чем лицо и костюм его героев, обстановка, среди которой они живут и действуют“. (Алексеев, 1923: 148).

Принципът на „двоенето“ обхваща цялостната структура на текста.

В плана на действието писателят непрекъснато ще „раздвоява“ драматургичния сюжет (женитбата на лелята и племенницата), персонажната схе-

<sup>2</sup> В тази връзка ще споменем две от поредицата съществуващи изследвания по темата: Куролесов В. В. „А.Н. Островский и А. П. Чехов“ // Щельковские чтения 2007. А. Н. Островский в контексте мировой культуры, Кострома, 2008, с. 169–175 и Ранчин А. М. „Лес“ А. Н. Островского и „Вишневый сад“ А. П. Чехова: опыт сопоставительного анализа// Филология. Образовательный портал „Слово“, <http://www.portal-slovo.ru/philology/39006.php>, Дата на използване 30. 01. 2015

ма (Щастливцев – Нещастливцев; слуги-господари), самия драматургичен конфликт, основаващ се върху идеята за непрекъсната ситуация на избор, в която героят се намира.

Глобалната схема на комедията – и семантична, и семиотична – се гради върху динамичното отношение между театър и живот, което експлицира и финалът на комедията – театралният жест на Нещастливцев, финализиращ и драматургичния сюжет, и някаква битийна мистерия, в която всеки персонаж може да бъде прочетен като амплоа от комедия на маските. Или както пише А. Р. Кугель:

„В „Лесе“ Островский нашел самый естественный, самый театральный выход из создавшегося положения – в подлинном театре. Островский вплетает театр в жизнь. Его *deus ex machina* в „Лесе“ – сам актер персонально, как действующее лицо. Пришел актер с чарами своего обмана, вечно живущих в нем иллюзий, с бутафорией револьверов, орденов, жестов и вытверженных на память монологов – и у самого края пруда, в который готова броситься Аксюша, история „Леса“ завершается благополучным концом“ (Кугель, 1934: 27).

Комедиите на Островски по специфичен начин обединяват два типа поетика – от една страна, принципите на битовата комедия от VIII век, които често се създават по френски модел (Варнеке, 1913: 9) и от друга, руския уличен театър на скоморохите, чиято словесна нерегламентираност при Островски дава възможност за богато речево разнообразие.

## 2. Пиесите на островски като част от словашкия театрален репертоар

Навлизането на драматургията на Островски в Словакия се реализира сравнително късно. Най-популярни в словашкия театър от числото на руски класически драматурзи стават Н. В. Гогол и А. П. Чехов. В Словакия те са интересни, често поставяни, обичани още в началото на XX век. Според Ладислав Чавойски, пробив в отношението на словашкия театър към пиесите на Островски осъществява гастролът на МХАТ в Братислава, по време на който, на 17 октомври 1921 г. словашката публика гледа пиесата „И най-умният си е малко прост“ („На всякого мудреца довольно простоты“) Режисьор е Николай Масалитинов, който е обновил по-ранната постановка на Станиславски и Немирович-Данченко (Čavojský, 1985: 7). Чавойски вижда в гостуването на МХАТ сериозен тласък за възприемането на драматургията на Островски в Словакия. След няколко години се появява първият превод на пиесите на драматурга, последван от първите словашки спектакли по тях. Пионер в това отношение става Янко Бородач (Janko Borodáč), който през 1927 г. превежда и поставя „И най-умният си е малко прост“. Следват

постановките на „Лес“ от 1931 на режисьора Владимир Сикора (Vladimír Sýkora) в превод на Хана Рупелдтова, „Буря“ от 1932 на Я. Бородач в превод на Фьодор Йесенски, „Без зестра“ от 1938 на Ян Ямницки (Ján Jamnický) в превод на Карол Подомницки, „Най-умният си е малко прост“ от 1939 година на Ян Ямницки в превод на Микулаш Гацка.

30-те години на ХХ век за словашкия театър минават под знака на Островски. В театралните среди на страната се разгаря истинска полемика във връзка с популярността на драматурга. В програмата към спектакъла си „И най-умният си е малко прост“ Бородач утвърждава, че не бива да се забравя, че за Словакия най-близка се оказва руската литература. Емил Б. Лукач възразява, че реализмът на Островски е „блед, разреден романтизъм“, а „Буря“ на Бородач е „ненавременна драма“, твърде типологична и формална.

Въпреки тези нападки, постановката на Бородач се превръща в събитие за словашкия театрален живот, а сценографията на Людовит Фула (Ludovít Fulla) е впечатляваща и необичайна. Противно на традицията, известният художник изгражда интериорите и екстериорите на Островски в бяло, розово и светлосиньо.

През 40-те години на ХХ век се появява само една нова постановка – „И най-умният си е малко прост“ в театъра в Кошице.

През 50-те години драматургията на Островски активно се превежда и поставя. Но до края на 60-те основен неин истински оригинален постановчик си остава Бородач, който има за съратник своя ученик Десидер Янда (Desider Janda). Останалите постановчици на руския класик стават в една или друга степен епигони на Бородач.

През 70-те години, в периода на т. н. „нормализация“, ситуацията с театралните интерпретации на Островски в словашкия театър започва да се променя. Строгата цензура, в условията на която съществува културният живот след събитията от 1968 година, налага присъствието на руска пиеса в репертоара на театрите за всеки нов сезон. Руската класика се превръща в спасителен рупор, чрез който говори съпротивата на потиснатия от режима творец. Островски намира своите нови, модерни интерпретатори в лицето на режисьорите от 70-те години, които поставят акцент върху социалния, критичен патос на неговата драматургия.

През 1971 година се появяват две амбициозни постановки на „Лес“, които демонстрират оригинален режисьорски поглед – на Милош Хиншт (Miloš Hynšt) в театъра в Нитра и на Владимир Стръниско (Vladimír Strnisko) в братиславското Divadlo na korze.

През 1972 година Карол Захар (Karol L. Zachar) представя в словашкия народен театър (SND) една лирична, пасторална „Буря“.

Следват постановки в театрите в Зволен (1972, 1978) и Кошице (1976).

От началото на 80-те години режисьорският поглед към поетиката на Островски отново променя своите акценти. В постановката на „И най-ум-

ният си е малко прост“ на младия режисьор Мартин Какош (Martin Kákoš) в нитренския театър „Андрей Багар“, присъстват „филмова гротеска, морални послания с необичайна апелативност, живо театрално поведение“ (Čavojský, 1985: 9).

През 1982 година Любомир Вайдичка поставя в Театъра на словашкото национално въстание (SNP) в град Мартин „Лес“, използвайки шекспировската концепция за живота като театър, а хората като актьори в него. Сценограф е Юрай Фабри (Juraj Fábry). През същото десетилетие Л. Вайдичка създава още един спектакъл по Островски – „Доходно място“ („Доходное место“) на сцената на Словашкия национален театър в Братислава през 1984 г. Сценограф на постановката е Йозеф Цилер (Jozef Ciller). Сценографията се оказва много важна страна в спектаклите на Вайдичка. И друга характерна страна на неговия режисьорски почерк е задълбочената текстологична разработка на спектаклите му. Режисьорът компресираща максимално актьорската игра, словото на автора и сценографското решение, превръща ги в плътна, динамична постановъчна структура.

Театърът в Мартин изиграва много важна роля както в словашкото театрално развитие, така и в театралната рецепция на руската класическа драматургия в Словакия. Този театър става една от емблемите на националното възраждане на страната, притеснявана от различни други националности в много периоди на историята си.

Още през 20-те години на XX век в Мартин се създават условия за функционирането на професионален театър. След Втората световна война в града се съсредоточават много театрални дейци, които по една или друга причина имат проблеми с политическия режим и затова избират да работят в провинцията. Така в мартинския театър се дава шанс не само на реалистичната линия в театралната практика, но и на алтернативни, модернистични постановки.

До края на 50-те години театърът в Мартин влиза в системата на т.н. „армейски“ театри, особено популярни през този период. Но това е само фасада, благодарение на която неговата трупа си извоюва известно спокойствие от страна на цензурата, за да провежда по-свободно своята професионална дейност. Репертоарът на театъра поддържа два драматургични акцента – постановка на руска класика и постановка на съвременни словашки и чешки пиеси. Този период се свързва в историята на мартинския театър с имената на Мартин Холи (Martin Hollý), Йозеф Кронер (Jozef Kroner), Карол Махата (Karol Machata).

През 1963 година започва нов период в театъра, когато в него започва работа Милош Пийетор (Miloš Pietor) като млад режисьор. Той е високо образован в областта на театъра и добре владее английски език. Умело използва в своята режисьорска работа инструментариума на гротеската. Пръв поставя цял цикъл от пиеси на Чехов – „Чайка“, „Три сестри“ („Три сес-

тры“), „Вишнева градина“ („Вишневый сад“). Запомняща се е и неговата постановка на „На дъното“ („На дне“) на Горки.

През 70-те години на ХХ век в мартинския театър е назначен младият Любомир Вайдичка. Той активно се включва и в двете драматургични линии на театъра – на словашката и на руската класика. Вайдичка е представител на ново театрално поколение, което идва да смени своеобразния режисьорски романтизъм на 60-те години. У Вайдичка режисьорското мислене е ансамблово, той се стреми към семиотичност на спектакъла на всичките му нива. Вайдичка осъществява ползотворно сътрудничество със сценографа Йозеф Цилер, който споделя неговите разбирания за театралната знаковост.

От 1984 г. в SNP започва работа младият Роман Полак (Roman Polák). Той поставя успешно Мариво и Брехт и дава заявка за един нов, сложен режисьорски почерк в историята на театъра.

Постановките на драматургията на Островски в Словакия продължават и в края на ХХ век. Тази драматургия получава нов прочит – актуален за новите политически, социални и естетически реалности.

Така един драматург, който има критическата слава на тясно национален битоописател, успява да бъде изразител на различни периоди в историята на Словакия и да се впише в различни естетически парадигми на словашкия динамичен и сложен театрален живот.

### 3. Сценични интерпретации на пространството в постановките на „Лес“ на словашка сцена

В настоящия текст ние разглеждаме три от съществуващите постановки на комедията „Лес“ в Словакия, които принадлежат на различни естетически вълни в историята на словашкия театър. Основният проблем, който ни интересува при интерпретацията на постановките, е пространственият код, който е един от най-важните елементи за поетиката на драмата при Островски.

Постановката „Лес“ на Милош Хиншт от 1971 година в Регионалния театър в Нитра демонстрира едно строго следване на текста на Островски. В този спектакъл сценичното пространство се организира около основния символ на пиесата – гората. Лесът присъства не само на съдържателно ниво, но и на визуално – като материален елемент в оформянето на сцената. Героите се появяват на подиум, който е поддържан от дървени трупи. Подчертан е самият материал на дървото – той е груб, натурален, това е имитация за набързо скована сцена, върху която се разиграват мизансцените на комедията. Стаите на имението са обзаведени с дървени мебели с едри орнаменти, а сцената между Щастливцев и Нещастливцев в гората е изиграна в почти празно пространство, съдържащо само стилизирани дървени елементи, на-



помняци за леса – вертикални греди вместо дрвета, дрвени кубове вместо пњове и т.н.

В своя спектакъл „Лес“ от 1982 година Любомир Вайдичка изхожда от една основна концепција за текста на Островски – тоа е шекспировската максима „Животът е сцена, а хората – актьори в него“ (Vajdička, 1996: 74), с което до голяма степен режисьорът отхвърля дългогодишната представа за руският драматург како битоописател.

В програмата към спектакла е направен исторически преглед на постановките на пиесата в Русија, како специално внимание е обрнато на спектакла на Мејерхолд од 1924 – един авангарден театрален прочит на текстот од позицијата на современиот за режисорот епоха. В програмата е вклучен текстот на професор Јан Боор (Ján Boor) „Малко неортодоксално размислување за сцената на светот“ („Malá neortodoxná úvaha o javisku sveta“). На грба на програмата са поставени девет различни портрета на Островски. Така спектаклот се располага во един по-голям „текст“, сврзан со коментари и визуален материјал, изјаснувајќи културниот контекст на концепцијата на Вайдичка.

Оформлението на сцената (сценограф е Јурај Фабри) залага на визуалниот ефект на контраста. По-голямата част од дејствието се разиграва пред светла стена со клонка бршљан, која би требало да обозначи дворянскиот дом на Гурмижска. Условността на декората е јавна – вечозеленото растение е нехарактерно за европската част на Русија, но то има за цел не постигането на доверливост, а постигане на внушението за старинност на дома. Вайдичка подчертава условността на тоа пространство, коешто смена изгледа си преку изнасяне на мебелите од сценични работници. Сцената меѓу Шчасливцев и Нешчасливцев се разиграва во сѐсем пусто пространство и тој факт, а така сѐшто и изборот на акторите, коишто са значително помлади по возраст од обичајното, создава алузија за „фелиновскиот пат на животот“ (Šavojský, 1982). Финалот на пиесата нај-пълно експлицира режисорската концепција – по време на последните сцени се спускаат неколку намалувајќи по големина панела, пред коишто се покланят акторите, а последните реплики са изиграни од кукли со кукловоди пред нај-малиот панел. Акторот постепено се преврща во кукла, во марионетка и така се експлицира крехката граница меѓу театар и живот, меѓу фикционално и реално (Лотман, 1997: 380).

Преку 1997 година Роман Полак поставя „Лес“ во братиславскиот театар „Astorka – Korzo’90“. Во него јасно личи театралниот јазик од 90-те години, различен во целиот културен живот на Источна Европа – условност, превес во визуалното пред словесното, сексуален подтекст. Во сценографијата на А. Вотава (A. Votava) лесот се преврща во мала фотографија – екран, приличајќи на прозорец врху тьмносивата сцена. Друг знак за врзката со оригиналниот текст става купот карминени листа. Но обиграването на предметите

е по-скоро отказ от изначалния смисъл на пиесата, отколкото негово утвърждаване. Този подход към драматургичната основа е обяснена от театралната критика с невъзможността „днес обикновеният човек да повярва, че театралното изкуство е носител на богати етически и духовни послания, поради което авторите на спектакъла се обръщат към символичната реч на цветовете“ (Inšitorisova, 1997: 7). В други рецензии спектакълът се свързва с театралните концепции на Брехт, в които се демонстрира „как „цената“ на човека зависи от неговото социално положение“ (Šugar, 1997: 24–25).

В продължение на три десетилетия в словашкия театър възникват три различни по степен на условност и концепция спектакъла по пиесата „Лес“. В спектакъла на Хиншт от 1971 личи доминация на текста над визуалното, той илюстрира драматургичната основа чрез сценичното пространство, макар и да прави опит да разчупи конвенционалността на тази илюстрация по посока на известна абстрактност и стилизираност на елементите.

В спектакъла на Вайдичка от 1982 година текст и визия се равнопоставят. Този спектакъл се гради върху непрекъснатия семантичен обмен между словесни и иконични знаци. Режисьорът се стреми чрез постановката към един нов смисъл, отразяващ представата за драматургичната реалност като коментираща и дублираща житейската реалност, при което се създава „нов свят“, в който „животът се „удвоява“, като емоционално, естетически и познавателно се усвоява.“ (Лотман, 1992: 380).

Спектакълът на Роман Полак свидетелства за настъпването през 90-те години на нова художествена епоха в театралния език. Това е епохата на театралния постмодернизъм, при която визуалното преобладава над вербалното. Театърът влиза в конфликт с литературата, сценичното пространство придобива характеристиките на инсталация и неговите елементи носят белезите на деконструкцията (Горфункел, 2009). Текстът на Островски се превръща във функция, в повод за изразяване на феномени от съвсем друга историческа и културна реалност, при което водещо място заема не драматургичният конфликт и действие, а скечовото, фрагментарно възприемане на произносимо и видимо.

## Литература

- Варнеке 1913: Варнеке Б. В. *История русского театра*, ч. 2, Казань, 1913.
- Журавлева, Макеев 1997: А. И. Журавлева, М. С. Макеев *Александр Николаевич Островский*, 1997, М: Изд. Московского университета.
- Кугель 1934: А. Р. Кугель *Русские драматурги: Очерки театрального критика*. М., 1934.
- Мильдон 1992: В. И. Милдон *Открылась бездна... : Образы места и времени в классической русской драме*. СПб. : Аргист. Режиссер. Театр, 1992 . 351 с.

- Островский 1974 А: А. Н. Островский *Гроза*. Полное собрание сочинений в 12 томах. т. 2, Пьесы 1856–1866, М: Искусство, 808 с.
- Островский 1974 А: А. Н. Островский *Пучина*. Полное собрание сочинений в 12 томах. т. 2, Пьесы 1856–1866, М: Искусство, 808 с.
- Островский 1974 Б: А. Н. Островский *Лес*. Полное собрание сочинений в 12 томах, т.3, Пьесы 1868–1871, М: Искусство, 560 с.
- Островский 1975: А. Н. Островский *Бесприданница*. Полное собрание сочинений в 12 томах. т. 5, Пьесы 1878–1884, М: Искусство, 543 с.
- Толстой 2009: Л. Н. Толстой *Анна Каренина*. Собрание сочинений в 22 томах, т. 8, М: художественная литература, 2009
- Vajdička 1996: L. Vajdička *Priestor, význam, interpretácia: K niektorým inscenáciám Čechova, Ostrovského a Gorkého*. Bratislava: Tália-press, 149 str.
- Алексеев 1923: М. П. Алексеев А. Н. Пейзаж и жанр у Островского. *Островский : 1823–1923* : Сб. ст. / Под ред. Б.В. Варнеке. - Одесса, 1923. с. 127–160.
- Купцова 2008: О. Н. Купцова Комедия Лес: опыт историко-театрального комментария. II. Роли Несчастливцева: сорок тысяч братьев. *Щельковские чтения 2007. А.Н. Островский в контексте мировой культуры*. Кострома, 2008. с. 204–216.
- Лотман 1992: Ю. М. Лотман Куклы в системе культуры. *Избранные статьи в трех томах.Т.I. Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллинн: Александра, 1992. с. 377–380.
- Čavojský 1982: L. Čavojský. Herci a komedianti. *Film a divadlo*, 28. IV. 1982, Bratislava.
- Čavojský 1985: L. Čavojský. Náš Ostrovskij. *Bulletin slovenského národného divadla*, Bratislava, 1985.
- Inštitorisova 1997: D. Inštitorisova. Namiesto hory modrá, život ako fiavolá. *Javisko*, 7-8/1997, str. 6–7.
- Šugar 1997: Š. Šugar. Pod vladou peňazí. *Nové slovo* . VII, 11. 06. 1997, str. 24–25.
- Горфункель Е. И. 2009: Е. И. Горфункель Постпостмодернизм в современном театре. *Новые концепции театра и их практическое воплощение на рубежах веков. Часть 4*, <http://teatr-labor.info/wp> [Дата на изпольване 31. 01. 2015]

Наталия Няголова

**ДРАМАТУРГИЯ А. Н. ОСТРОВСКОГО НА  
СЛОВАЦКОЙ СЦЕНЕ  
(„ЛЕС“ В АСПЕКТЕ СЦЕНИЧЕСКОГО  
ПРОСТРАНСТВА)**

Резюме

В докладе рассматриваются три знаковых для словацкой культуры спектакли по пьесе А. Н. Островского „Лес“ – режиссера Милоша Хуншта в Региональном театре в Нитре (1971), Любомира Вайдички в Театре словацкого национального востания в Мартине (1982) и Романа Полака в столичном театре „Асторка – Корзо“ (1990) в аспекте сценического пространства спектаклей.