

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-73-91
EDN RNJIGC
УДК 821.161.1-22

И. О. Волков
Томский государственный университет,
Томск, Россия
ORCID: 0000-0002-6317-8397

Купеческий «король Лир» А. Н. Островского. К вопросу о шекспировской традиции в комедии «Свои люди — сочтемся»

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается комедия А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся» (1850) в контексте шекспировской традиции, прежде всего в значимом сближении с трагедией «Король Лир». В центре исследования находится образ купца Самсона Сильча Большова, который рассматривается не только как социально-типичский персонаж купеческой среды, но и как носитель сложного нравственно-психологического конфликта, соотносимого с трагическим опытом шекспировского героя. Анализ опирается на историю создания пьесы, переводческую и театральную деятельность Островского, критическую рецепцию образа купца Большова в работах современных драматургу критиков Н. П. Некрасова, Н. А. Добролюбова и А. А. Григорьева. Устойчивая устаревшая трактовка Большова как социально одномерного типа самодура не может исчерпывать художественного содержания образа. Сопоставление с королем Лиром выявляет более сложную нравственно-психологическую структуру героя, в которой социально-бытовой конфликт перерастает в нравственное и психологическое испытание. Особое внимание уделяется мотивам добровольного отказа от власти и собственности, конфликту отцов и детей, роли мнимой любви и верноподданничества, а также функции монолога как формы самораскрытия персонажа. Прослеживается параллель между нравственным падением и прозрением купца Большова и трагическим опытом короля Лира, но при принципиальных жанровых и культурных различиях. Делается вывод о том, что Островский, используя шекспировскую канву, создает оригинальную модель «купеческого Лира». Высокая трагическая коллизия, заданная Шекспиром, реализуется в условиях русской социально-бытовой действительности и выводит комедию за пределы узкой типологии, придавая ей общечеловеческое звучание, точно отмеченное в свое время А. П. Скафтымовым.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Н. Островский, «Свои люди — сочтемся», У. Шекспир, «Король Лир», шекспировская традиция, образ купца, социальная типология, нравственный конфликт, трагическое и комическое.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-73-91
EDN RNJIGC
УДК 821.161.1-22

Ivan O. Volkov
Tomsk State University,
Tomsk, Russia
ORCID: 0000-0002-6317-8397

The Merchant “King Lear” of A. N. Ostrovsky. To the Question of the Shakespearean Tradition in the Comedy *It’s a Family Affair — We’ll Settle It Ourselves*

ABSTRACT

The article examines A. N. Ostrovsky’s comedy *It’s a Family Affair — We’ll Settle It Ourselves* (1850) in the context of the Shakespearean tradition, primarily through its significant convergence with the tragedy *King Lear*. The focus of the study is the image of the merchant Samson Silych Bolshov, who is interpreted not only as a socially typical figure of the Russian merchant class but also as a bearer of a complex moral and psychological conflict comparable to the tragic experience of Shakespeare’s hero. The analysis is based upon the history of the play’s creation, Ostrovsky’s translation and theatre activities, and the critical reception of Bolshov’s character in the works of Ostrovsky’s contemporaries, including N. P. Nekrasov, N. A. Dobrolybov, and A. A. Grigoriev. The long-established and now outdated interpretation of Bolshov as a socially one-dimensional type of tyrannical “samodur” proves insufficient to exhaust the creative complexity of the character. Comparison with *King Lear* reveals a more intricate moral and psychological structure, in which a social conflict develops into an ethical and psychological ordeal. Particular attention is paid to the motifs of voluntary renunciation of power and property, the conflict between fathers and children, the role of feigned love and false loyalty, and the function of the monologue as a form of self-revelation. A parallel is traced between the moral downfall and subsequent awakening of the merchant Bolshov and the tragic experience of *King Lear*, despite fundamental generic and cultural differences. The article concludes that, by employing a Shakespearean narrative framework, Ostrovsky creates an original model of a “merchant Lear.” The high tragic collision articulated by Shakespeare is realized within the conditions of Russian social and residential reality, allowing the comedy to transcend narrow social typology and acquire a universal human resonance, aptly noted by A. P. Skaftymov.

KEYWORDS

A. N. Ostrovsky; *It’s a Family Affair — We’ll Settle It Ourselves*; William Shakespeare; *King Lear*; Shakespearean tradition; image of the merchant; social typology; moral conflict; the tragic and the comic.

Работа над комедией «Свои люди — сочтемся» заняла у А. Н. Островского несколько лет, замысел оформился в 1846 году, а в середине 1849 года основной текст был уже закончен, на что указывал сам автор в «Литературном объяснении». Контекст создания пьесы, ее публикация и цензурная история оказываются связаны с шекспировскими смыслами, в которые был погружен драматург. С одной стороны, это полный перевод комедии «Укрощение строптивой» [1; 2, с. 103; 3], поступивший в августе 1850 года в драматическую цензуру, — над ним Островский трудился, вероятно, именно во второй половине 1840-х годов. С другой — деятельное участие в подготовке бенефиса П. М. Садовского, который должен был основываться на постановке трагедии «Король Лир». Спектакль состоялся 26 сентября 1851 года, и для него драматург написал специальную заметку, где назвал роль короля Лира «одной из лучших» и связывал с ней надежды на успех перевоплощения московского актера в трагическое амплуа¹. Не только сама погруженность автора в сферу шекспировского творчества, но и проводимый им акцент на разных жанрах дают возможность рассмотреть комедию «Свои люди — сочтемся» в русле мировой драматической традиции [4; 5; 6]. Вместе с переводом «Укрощения строптивой» первое крупное произведение Островского обозначает важный начальный этап в процессе освоения драматургом поэтики Шекспира, который развивался на протяжении всей его жизни — вплоть до переложения на русский язык трагедии «Антоний и Клеопатра», ставшего последним созданным им текстом. Показательно, что в своей библиотеке писатель имел целые комплекты сочинений английского «барда» как в оригинале, так и на французском и немецком языках. Русские же издания включают в себя подборку из отдельных пьес — в том числе и «Короля Лира» в переводах В. А. Якимова, А. В. Дружинина и С. А. Юрьева (последний содержит на своих страницах обильные читательские пометы) [7, с. 132–136, 191–192].

КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ И СОЦИАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ

Вопрос о соотношении пьесы Островского с «Королем Лиром» был задан московским критиком и публицистом Н. П. Некрасовым, который отозвался на вышедшее двухтомное собрание сочинений драматурга большой статьей. В полемической рецензии имя У. Шекспира возникает сначала в качестве высшего авторитета в полном и истинном изображении человеческой природы, — критик здесь опирается на образы Гамлета, Отелло и Тимона Афинского как на примеры точного характеристического выражения². Затем фигура Шекспира в разборе «Своих людей...» появляется как маркер трагического исполнения «типа злостного банкрота», возможного в случае наделения героя противоречивым поведением

1 Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 25.

2 «... В каждом из них как бы преимущественно выражается та, или другая сторона человеческой природы: в “Гамлете” — умственная, в “Отелло” — чувственная, в “Тимоне Афинском” — нравственная» (Некрасов Н. П. Сочинения А. Н. Островского // Атеней. 1859. Ч. 2. № 8. С. 463).

и резкостью поступков. И далее Некрасов прямо сравнивает купца Большова с королем Лиром (который «делает почти то же»), но не в пользу первого, считая завязку комедии Островского лишенной какой-либо мотивировки: «... мы решительно не видим никакого достаточного основания для того, чтобы Большов отдал все свое имение и себя в руки Подхалюзина»³. Произведенное критиком сопоставление русского купца с британским монархом должно было только выделить некоторую «погрешность» сюжета, но оно сделало гораздо большее — проявило важную аллюзию, показавшую, что герой комедии не остается лишь в рамках типического изображения, логически выбивается из него.

Весьма симптоматично, что параллель двух образов вызвала горячие возражения Н. А. Добролюбова, который в статье «Темное царство» решил отстоять статичную и одномерную природу Большова — «самого главного самодура, деспота всех к нему близких, не знающего себе никакого удержу»⁴ (курсив автора. — И. В.). Не соглашаясь с отзывом Некрасова, критик «Современника» объясняет расчетливое решение купца всецело его нравственной бедностью, моральным бессилием. По мысли Добролюбова, «темнота разума, отвращение от мышления, бессилие воли пред всяким рискованным шагом» породили «этот тупоумный, отчаянный фатализм и самодурство»⁵. То есть шекспировский сюжет полностью вытесняется в пользу законсервированной социальной одномерности, истоки которой находятся глубоко в национальной почве: «... если мы вздумаем сравнивать Лира с Большовым, то найдем, что один из них с ног до головы король британский, а другой — русский купец»⁶. Критик идет еще дальше, он защищает от Шекспира комическую полноту и цельность образа Самсона Силыча, путая

и несколько искажая суждения Некрасова, который посчитал необоснованной и развязку комедии — последнее явление банкротства на сцене: «Неужели автор хотел возбудить к нему сочувствие?..»⁷ Именно сочувствия к богатому самодуру Добролюбов категорически не допускает, считая, что тот терзается лишь внешним стыдом, тогда как король Лир выражает собой внутренний трагизм: «Где следы той душевной борьбы, которая бы очистила и просветлила заросшую тиной самодурства натуру Большова?»⁸ Во всех движениях героя Островского критик видит проявление «внутреннего комизма личности», которым и завершается вся история самодовольного купца, не оставляя сомнений в русле ее восприятия: «Большов к концу пьесы оказывается пошлее и ничтожнее, нежели во все ее продолжение»⁹. Грубость и прямота интерпретации, данной Добролюбовым, заставили высказаться еще одного критика — А. А. Григорьева, апеллировавшего в рассмотрении пьесы к «сочувствию масс»¹⁰. Григорьев указал на наступившую в жизни Большова «трагическую минуту», которая по своей финальной и общей задаче оказывается

3 Некрасов Н. П. Сочинения А. Н. Островского // Атеней. 1859. Ч. 2. № 8. С. 463.

4 Добролюбов Н. А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 5. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 40.

5 Там же. С. 52.

6 Там же.

7 Некрасов Н. П. Указ. соч. С. 474.

8 Добролюбов Н. А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 5. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 53.

9 Там же. С. 54.

10 Григорьев А. А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. С. 176.

шире, чем «обличение самодурства нашей жизни», и заслуживает нравственно-психологический отклик у зрителя именно ввиду значения всего художественного образа.

Возникшая у современников Островского параллель образов Большова и короля Лира, обусловленная намерением критиков разгадать или сгладить возможное противоречие в колоритной фигуре русского купца, однако, заслуживает гораздо более серьезного и углубленного внимания. Безусловно, главный герой комедии представил собой совершенно определенную сторону российской действительности середины XIX века, стал результатом социально-психологического портретирования на материале народного быта, определенной среды, художественно обобщая яркие черты человеческого мышления и поведения. Типологическая проекция с легкой руки Добролюбова получила развернутую и преимущественную традицию интерпретации, вытесняя из образной составляющей то содержание, которое служило бы более объемной и сложной трактовке.

Л. М. Лотман тесно связала «Своих людей...» с особенностями очеркового жанра «натуральной школы»: быт, описательность и социальная типология, которые «аналитическим» характером своего представления вышли за пределы гоголевской «синтетической» традиции [8, с. 24]. «Аналитическим пафосом» реалистической картины объясняет новизну пьесы А. И. Журавлева, отмечая авторскую «высокую степень обобщения» явлений русской жизни [9, с. 195]. Однако Островский не замкнул свою комедию лишь в границах национально-социальной типологии, точно так же, как и Шекспир не заключил трагедию британского монарха в форму исторической хроники. Русскому драматургу, погруженному в тесно переплетенные этические, экономические и социальные координаты купеческого быта, важно было не только достоверно и ярко воспроизвести особенности мышления и поведения, запечатлеть саму систему материально обусловленных взаимоотношений, безупречно функционирующую и эволюционирующую по своим законам. Для него принципиально значимым оставалась и общечеловеческая составляющая, заданная мотивами стыда, страдания, вины и сочувствия, которая усложняла бы внешний рисунок и выводила за пределы статистической картины порока и его разоблачения. Именно главный герой в качестве носителя порока проявляет неоднозначность и неоднородность своей природы, заявляя о собственном человеческом содержании. На подобную сложность указывал А. П. Скафтымов, говоря о том, что «центром характеристики каждого лица у Островского является его нравственный облик, круг нравственных понятий, проявляющихся в отношениях к другим людям» [10, с. 495]. В «Своих людях...» ученый находил «конфликтно-драматическую коллизию в страдающем положении лучших человеческих чувств», которая комическую доминанту пьесы нагружает «страдающим лиризмом» [10, с. 498, 500]. Для проявления этой «страдательной» линии нравственного познания Островский обратился к сюжету шекспировской трагедии, что позволяло и обосновать возникающее противоречие, этический и психологический перелом, и дать его объемное изображение.

МОТИВ ДОБРОВОЛЬНОГО ОТКАЗА ОТ ВЛАСТИ И КОНФЛИКТ ОТЦОВ И ДЕТЕЙ

Вызвавшая у Некрасова вопросы «неестественная» завязка пьесы действительно не имеет под собой внешне объяснимых оснований. Купец Большов — «купец богатейший» — решает сделаться несостоятельным вдруг и без видимой причины. Его богатству ничто не угрожает, никакая внешняя опасность не подталкивает к совершению аферы, кроме того, новых существенных приобретений финансовая авантюра тоже не сулит. Для героя Островского мнимое банкротство — это эксперимент, оно должно стать своеобразной проверкой обретенной в трудах деловой успешности, ценностным рубежом, который доказал бы высшую степень состоятельности гордого героя в своем звании. То есть Большов желает достичь уровня неприкосновенности, перейти Рубикон, после которого он сделался бы другим человеком, обрел бы новый статус. Банкрот — это последняя ступень купеческой стези, когда объявленная, но совсем не произошедшая несостоятельность оборачивается монументальным благополучием. В самом действии Большов появляется с мыслью, которая ему не дает покоя: «Вот я теперь маюсь, маюсь с делом, так измучился»¹¹. Это «дело» возникло именно *теперь*, в настоящее время, причина его необходимости — в прихоти купца, но прихоти непростой, уходящей корнями в сложность психологии героя.

Точно так же неожиданно для всех вдруг решается отдать свою корону Лир Шекспира. До начала действия трагедии ее главный герой «жил, как все, в идеальном смысле» [11, с. 288] (курсив автора. — И. В.), вся предшествующая канва его существования была полна и целостна. Решение оставить формальную власть и поделить государство не было продиктовано внешними причинами, но оно обусловлено вдруг возникшей необходимостью заявить о своей ценности, проверить личное самостояние. Лир и Большов на равной канве своей жизни отмечают точку, которая должна навсегда их определить, и оба они начинают процесс нового рождения себя: король хочет убедиться в безграничных пределах своей власти, в том, что он и без королевства останется королем, а купец желает пройти через банкротство и не потерять ничего, приобрести все.

Островский, опираясь на сюжет Шекспира, соединяет в основе конфликта пьесы сюжет наследства с матримониальным в напряженном чувственно-психологическом мире своего героя: «Там что хошь говори, а у меня дочь невеста, хоть сейчас из полы в полу да со двора домой. Да и самому-то, братец ты мой, отдохнуть пора...»¹² Причем передача собственности и невесты замыш-

ляется и происходит в атмосфере проблемного отмежевания детей от отцов. Драматург расставляет соответствующие акценты в самом начале комедии, рисуя мечтания Липочки, которые своей яркой индивидуальностью не вписываются в идиллию купеческой семьи. Ярким символом обретенной «новой жизни» оказываются платья, которые перечисляются ею перед свахой во втором явлении четвертого действия [12,

11 Островский А. Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 1. М.: Искусство, 1973. С. 100.

12 Там же. С. 101–102.

с. 282]. Продолжительная сцена перепалки дочери с матерью в начале комедии показывает, что девушка открыла для себя новые ценностные ориентиры и теперь все свое существование мыслит либо за пределами отчего дома в собственном имении, либо в окружении не меньшего довольства, но на позиции, превышающей родительскую: «Сами-то вы не очень для меня значительны!» и «Слышите, найдите мне жениха, непременно найдите!»¹³. Драматург закольцовывает драматическую композицию, не только показывая жизнеспособность планов Липочки, превращающейся в Олимпиаду Самсонову, но и их превосходство, которое поддерживается закономерностью самого времени: «...мы будем жить сами по себе, а они сами по себе. Мы заведем все по моде, а они — как хотят»¹⁴. Это размежевание — отпечаток трагедийного разлада, явленного в намеренно совершаемом злодеянии Гонерильи и Реганы против Лира, Эдмонда против Глостера. Шекспир показывает, что отцы сами породили недобрых продолжателей своего рода, дети воспитаны в той же самой среде, в нормах той же самой морали, но они повернули ее в свою сторону и заставили работать на себя.

КУПЕЦ КАК “EVERY INCH A KING”

В наименовании своего героя Островский сосредотачивает нарочитую характеристику физической исключительности, которая должна указывать и на предельную социальную выделенность. Имя, отражающее образность библейского героя, обладающего нечеловеческой силой, тавтологично сочетается с говорящим отчеством нестандартной формы, а вместе они подчинены синонимичной фамилии, образованной от прозвища. Под огрубленным и обытовленным именем явлена колоритная фигура, в которой по ходу действия разные герои отмечают неудержимое проявление воли и силы. Так Островский передает мощь образа шекспировского Лира, которая выражается в его сани и положении, он «в каждом дюйме — король» “every inch a king”¹⁵. Статичный облик британского монарха прочно закреплен в сознании всех персонажей, он весь олицетворен совокупностью монарших примет и сам уверен в том, что обладает природным королевским достоинством, которое при освобождении от «ярма забот» останется при нем. В семейном кругу Большов сделался почти нарицательным лицом, вернее, его образ закрепил в понимании супруги, дочери и слуг разные, но общие черты: в понятиях «эмансипированной» Липочки он тиран-отец, в глазах Аграфены Кондратьевны суровый муж и авторитарный глава семейства, Фоминишна же с Тишкой видят в нем жестокого барина-сумасброда. На первый взгляд, весьма комичной выглядит сцена, подтверждающая сложившееся представление о Большове, когда его, объятую думой о банкротстве, принимают за хмельного. Однако это неузнавание символично именно ввиду тех переживаний, в которые погружено сознание героя. Фоминишна замечает

¹³ Островский А. Н. Указ. соч. Т. 1. С. 81, 89.

¹⁴ Там же. С. 136.

¹⁵ *The works of William Shakespeare: in 10 vol. / edited by the Rev. A. Dyce. London, 1886. Vol. 8. P. 97.*

необычность вида хозяина, на котором уже лежит отпечаток принятого решения, и прочитывает его в сторону опьянения, грозящего домашним буйством. В продолжение восприятия Большова как «чужого», его непонимания дается путаница слов «стряпчий» и «стряпня» — ключница смешивает экономическое с гастрономическим, не придавая значения задуманному делу, которое теперь имеет для героя исключительную важность. И в этом судьбоносном предприятии имя Самсон Большов может прочитываться как составное прилагательное «сам большой», обозначающее человека самостоятельного и независимого в своих поступках.

В последнем явлении второго действия, отмеряющем середину комедии, Большов убеждается в верноподданничестве Подхалюзина, как Лир испытывает дочернюю преданность. У обоих отцов совершение задуманного раздела зависит от изъявления любви к родителю, при этом ведут они себя достаточно наивно: купец хорошо знает плутовскую природу своего приказчика, но его раболепное притворство решает все дело, а король несколько не смущается очевидной преувеличенной лестью, которая звучит из уст Гонерилы и Реганы, и негодует, не услышав подобного от Корделии. Любовь, замененная подобострастием, обеспечивает состоятельность — правильность и законность — отцовской воли, которая на высоте гордыни воспринимается практически как юридическая норма. Здесь же совершается своеобразный свадебный стговор, Большов по намеченной Подхалюзиним канве приходит к выводу, что для Липочки его приказчик — это самый верный жених, а Лир определил для Корделии двух главных претендентов (Король Французский и Герцог Бургундский), выбор из которых всецело зависит от удовлетворения отцовского самолюбия. Оба героя утверждают свое отцовское право именно в условиях материального, социально-бытовые условия оказываются той ненадежной почвой, в которой увязает апофеоз родительского чувства.

Третье действие «Своих людей...» открывается философским монологом Большова. Его занимают размышления о жизни и смерти, спровоцированные предпринятыми хлопотами. При этом в рассуждения о бренности существования и неизбежности конца вдруг вторгаются мысли о закуске и предстоящем обеде, что, конечно, отсылает к философствованию Фамусова¹⁶. Но грибоедовский герой остается в рамках бытовой мудрости [14], у Большова же это проявления глубоко внутренние, показывающие неоднозначность психологии личности. Пока тревожность от соприкосновения с ключевыми вопросами бытия не оставляет в самосознании Самсона Силыча заметного следа, они получают исход благодаря дальнейшему потрясению. Когда произойдет разоблачение русского купца, развоплощение в человека, родственное масштабу происходящих с Лиром изменений в степи, где король остается один на один с природной стихией как формой сущего.

16 Куда как чуден создан свет!
Пофилософствуй — ум
вскружится;
То бережешься, то обед:
Ешь три часа, а в три
дни не сварится! (Грибоедов А. С. *Горе от ума*.
М.: Наука, 1987. С. 32).
В комедии «Горе от ума»
тоже прослеживается
влияние шекспировской
поэтики, явственно
ощущаются гамлетовские
мотивы [13].

В середине третьего действия Большов произносит торжественную речь перед всеми собравшимися. Это символическое объявление «высочайшей воли», словесное закрепление брачного и раздельного актов. Уже задавшись вопросом «смертного часа», он использует его в качестве причины, побудившей к такому волеизъявлению [15]:

... лета наши подвигаются преклонные, здоровье тоже ежеминутно прерывается, и един создатель только ведает, что будет вперед: то и положили мы еще при жизни своей отдать в замужество единственную дочь нашу, и в рассуждении приданого тоже можем надеяться, что она не острамит нашего капитала и происхождения, а равномерно и перед другими прочими. <...>

А так как теперь дочь наша здесь налицо, и при всем том, будучи уверены в честном поведении и достаточности нашего будущего зятя, что для нас очень чувствительно, в рассуждении божеского благословения, то и назначаем его теперича в общем лицезрении¹⁷.

Хорошо видно, что речь Большова приняла официальный вид — в соответствии со строгостью и важностью момента, своей смешанной формой (архаика, просторечие, канцеляризм) выражая нравственно-философские и религиозные чаяния героя. Он совершает действия чрезвычайного характера, прежде в его жизни никогда не происходившие, и слово должно отразить знаменательный этап, причем его эпохальность несет в себе смысл кульминации, апогея существования. Однако за цветистым торжественным слогом не скрылись и реальные ожидания (возможно, бессознательные опасения), которые в качестве наставления брачующимся преподносит Самсон Силыч, — его по-прежнему волнует судьба своего капитала, хотя тревога пока снята уверенностью и самодовольством «самодура-отца» [16, с. 254]. Дочь не смеет «острамит» отца, а зять обязан сохранить «честное поведение» в отношении тестя. Очевидной параллелью к этой картине в гостиной купеческого дома является сцена в тронном зале королевского дворца, где Лир всему высокому собранию объявляет свое «темное намерение»:

Знайте, что мы разделили
Натрое наше королевство; и мы твердо намерены
Избавиться от всех забот и дел старости,
Передав их более молодым силам, а сами
Без бремени будем ползти к смерти¹⁸.

Страх смерти как стимул коренных жизненных изменений, пересмотра предполагаемой перспективы напрямую замечается Островским у Шекспира с сохранением его небедительного звучания, неправдоподобности. На этом шаге обоим героям такой аргумент нужен для внешнего прикрытия и публичного оправдания своей прихоти, что не отменяет саму

17 Островский А. Н. Указ. соч. Т. 1. С. 130–131.

18 *The works of William Shakespeare: in 10 vol. / edited by the Rev. A. Dyce. London, 1886. Vol. 8. P. 6. (Здесь и далее перевод автора статьи.)*

постановку моральных и витальных вопросов, которые из глубины и от обратного развернутся в настоящую проблему мировоззрения, болезненно затронув круг нравственных понятий.

После объявления «высочайшей воли» Большов ожидал встречного желания ее радостного исполнения, однако семейство не проявило энтузиазма, Липочка как будто вышла из повиновения. Разворачивается сцена ропота и непослушания: с одной стороны, дочь не принимает ущемления своей свободы, а с другой — отец в гневе с угрозами требует подчинения. В Большове, спорящем с Липочкой, узнается король Лир, негодующий на ответы Корделии. Обе дочери-невесты искренны и естественны в своем несогласии: у Шекспира девушка не желает уподобиться сладкоречивым сестрам и поступить против совести, а героиня Островского не намерена становиться в ряд купеческих жен и отказаться от личного счастья с благородным мужчиной. Британский король суров и слеп в своем гневе, Корделия за честность сердца и твердость воли отвергнута и обращена в сиротливую бесприданницу, русский купец же пытается сломить сопротивление и грубо отстаивает свое отцовское право: «На что ж я и отец...?»¹⁹ В репликах Большова звучат слова, ярко иллюстрирующие его гордую и самовластную натуру: «силой возьму», «коли я того хочу», «коли не приказывать», «насильно посажу и заставлю», «велю». Здесь он столь же сердит, сколь грозен и беспощаден шекспировский Лир — в сопоставлении масштабов купеческого и монаршего. Прежде равнодушный к замужней судьбе Липочки, Большов вдруг превращается в настоящего тирана-отца. Им, конечно, во многом движет жажда идеального банкротства, закрывающего все вопросы экономического и семейного благополучия, но дочерний ропот в пределах ного «священнодействия» оскорбителен и подобен преступлению.

Принципиальность Липочки оказывается легко купить, однако, став невестой, а затем женой Подхалюзина, она не превращается в покорную дочь. Замужество высоко поднимает ее, дает ей материальное превосходство над семьей и окончательно нивелирует связь «детей» и «отцов». В конце дочь готова лишь содержать отца в элементарных потребностях, но не потакать его «прихотям». Во время объяснения с Подхалюзиным происходит взросление Липочки, в заключительном действии она будет именоваться исключительно по имени и отчеству. Это новое рождение сближает ее с Реганой, чей брак основан на равновеликой и обоюдной подлости супругов, подобных чете Макбет.

Похожим образом преображается и Подхалюзин, женитьба завершает линию его восхождения. В ответ на жалобы Липочки, которой нет житья в семье, приказчик обещает свой дом и свою волю: «А уж мы им-то командовать

не дадим-с!»²⁰ Эквивалентом искомой дочерью Большова благородности («А то и будет, что я выйду за благородного»)²¹ выступают деньги, которые она счастливо получает в обмен на демонстрацию изысканных манер (например, «французский диалект»). Уловка, обман, подкуп, ложь, унижение — коварство Подхалюзина наполняется и разрастается по мере приближения к заветной цели: чем больше становится он сам,

19 Островский А. Н. Указ. соч. Т. 1. С. 131.

20 Там же. С. 135.

21 Там же. С. 133.

тем масштабнее делается его лукавство. Приказчик выбирается из «подначального» положения, которое не давало ему развернуть свою самостоятельность («Оттого и робкий-с»)²², а войдя в новое звание и заполучив состояние, завершает выстроенную интригу на пике — обезещиванием тестя. Эволюция героя-интригана сопоставима с градацией, которую претерпевает шекспировский Эдгар. Побочному сыну тоже важно было избавиться от «вторичности» своего социального статуса, что стало тяжелым препятствием к полноценному существованию. В развертывании своих планов он движется от обмана к убийству, стремясь достичь двух главных пределов: благородство (деньги и власть) и любовь (как знак женского внимания). Титул графа Глостера Эдмунд получает после ослепления отца, Гонерилья и Регана соревнуются за него в разгар войны, замышляя кровавую расправу. Изреченное героем зло быстро набрало обороты, а его проявления и следствия стали как будто привычны и законны. Как и Шекспира, Островского интересует «нравственная порочность в собственном смысле, то есть порочность отношений человека к человеку», он «подмечает в людях то, что в их интересах, в жизненных понятиях и в поведении ведет к нарушению благополучия другого человека» [11, с. 495].

Шекспировский Эдмунд доходит до грани бесчеловечного, стремясь занять достойное место среди людей, пользуясь правилом: цель оправдывает средства. Автор наделяет его тонким и развитым умом, осторожностью и хладнокровием. Это герой-макиавеллист [11, с. 330], который свой эгоизм «возводит в абсолют» [17, с. 337]. Две его развернутые реплики в первой сцене второго акта, представляющие единый монолог (формально разорванный лишь явлением Глостера) и произносимые в одиночестве, служат образцом ренессансного индивидуализма. В них Эдмунд полно раскрывает свое «я», в котором нет ничего демонического, его коварство — это не олицетворенное зло, а прежде всего практичность безнравственной личности. Своим монологом он провозглашает безграничные возможности человека, который способен (или даже должен) самостоятельно творить свою судьбу, создавать себя. Объектом рефлексии героя является факт незаконного рождения — исправлением этой несправедливости он берет на себя функцию судьбы, отвергая какие-либо надличностные силы (бог или фатум) и тем более не признавая закона общества. Опираясь на собственные волю и разум, Эдмунд намерен восстановить естественный порядок вещей:

Ты, природа, моя богиня; твоим законам
подчинены мои поступки²³.

Бастард оправдывает безнравственность своего отношения ко всем и каждому требованием самой природы, представление о которой у него ничем не обременено. Это действительно *естественный* отбор, где решающую роль играют сила и насилие. Из размышлений о совершенной свободе и высшей оправданности своих действий, в презрении к отцу герой выводит безусловно верный план по смещению брата — первого наследника:

²² Островский А. Н. Указ. соч. Т. 1. С. 135.

²³ *The works of William Shakespeare: in 10 vol. / edited by the Rev. A. Dyce. London, 1886. Vol. 8. P. 17.*

...мой замысел распустится, Эдмунд непризнанный
Должен превзойти законного²⁴.

Центром характеристики Подхалюзина также является монолог, в котором выясняется его «нравственный облик, круг нравственных понятий, проявляющихся в отношениях к другим людям» [10, с. 495]. В третьем явлении второго действия не просто излагается образ мыслей приказчика, но в полном виде представлен тип личности. Монолог раскрывает, во-первых, расчетливый ум героя. Подхалюзин не просто вслепую бросается на свою жертву в удачном стечении обстоятельств или действует по внезапному порыву алчности, но именно планирует, замышляет. Это путь самореализации, на котором обозначен каждый важный шаг. Во-вторых, он дает картину самовосприятия, поразительную по своей ясности и простоте. Предшествуя манипуляциям героя, этот разговор наедине с собой открывает истоки его безнравственности — в ключевой фразе: «Чем я не человек?»²⁵ Приказчик выражает высшую степень ощущения своей индивидуальности, предъявляя миру факт собственного существования с требованием его признания. Говорит он с торжествующей уверенностью, которая в конце внутренней речи приводит его в искренний восторг: «Да от эдакого удовольствия с Ивана Великого спрыгнуть можно!»²⁶

КРАХ ИЛЛЮЗИЙ И НРАВСТВЕННОЕ ПРОЗРЕНИЕ

Нравственная трансформация Большова дается в качестве развязки в четвертом явлении последнего действия. Герой узнает о подлости Подхалюзина и новой принципиальности Липочки, которые для него становятся настоящим откровением относительно самой жизни. Подготавливает момент прозрения признание в чувстве стыда: «Каково по улице-то идти с солдатом! Ох, дочка! Ведь меня сорок лет в городе-то все знают, сорок лет все в пояс кланялись, а теперь мальчишки пальцами показывают»²⁷. Но эта стыдливость пока не имеет ничего общего с совестью. Герой, потерявший прежние позиции и статус, испытывает не вину и даже не досаду на себя, а прежде всего крайнее неудобство нового положения. Публичная униженность, лишаящая его социального превосходства, в один миг нивелировавшая купеческое достоинство сорокалетнего успеха, уравнивает Большова со всеми остальными, с обыкновенным человеком — «даже мальчишки». Это низвержение больно бьет по его самолюбию, по гордости, хотя еще не производит достаточно разрушительного эффекта, потому что к негативным формальностям банкротства он заранее готовился. Долговая яма как плата за будущее, еще более блестящее купеческое возвышение была осознана и принята им, что все же не лишило его чувствительности. Мальчишки, показывающие пальцем на бедного купца, выступают знаком народного осмеяния, у Островского он лаконично заменяет важного

²⁴ *Ibid.* P. 18.

²⁵ Островский А. Н. Указ. соч. Т. 1. С. 109.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 144.

шекспировского персонажа, шута [18]. Дети символически обозначают досягаемость Большова, которую тот считает временной, они показывают ему, что он из большого сделался маленьким, мелким. У Шекспира комический дурак своими «горькими шутками как бичом подхлестывает сознание Лира» [19, с. 483]. Только появившись на сцене трагедии, шут сразу же берется высказывать королю истину, которая для него остается закрытой, правда вызывает в хозяине гнев, потому что он не согласен с ней, будучи уверенным в своей силе и неготовым принять сомнение.

Когда Подхалюзин с Липочкой отказываются платить кредиторам означенную ранее сумму и освободить отца из предварительного заключения, позор Большова в его собственном представлении катастрофически разрастается. Он получает уже новые координаты и ориентиры: по вертикали — улица Ильинка, главный торговый путь, по которому приходится идти арестантом, по горизонтали — Иверская часовня, предваряющая вход в долговую тюрьму. Материальное и духовное таким образом остаются за пределами горького самопознания героя. Прежняя система существования рушится без всяких условностей: чем больше и однозначнее Подхалюзин отказывается от выполнения обязательств, тем шире и глубже представляется несостоятельному должнику та самая яма. Перспектива, представшая перед взором Большова, заставляет его увещевать дочь и зятя, взывать к их совести, и в череде обращений к чувству долга появляются слова: «Люди ли вы?..»²⁸ Он апеллирует к врожденной нравственности, которая, как последний оплот человечности, должна спасти его от незавидной участи, пробудив остатки понимания и сострадания. Когда же этот аргумент не срабатывает, Самсон Силыч прибегает к помощи религии: «...дайте Христа ради!»²⁹, но и в этой области его дети оказались неимущими.

Отчаяние загнанного в угол должника, преданного и брошенного, подвигает его к проклятью: «Змеи вы подколодные!», с ремаркой: «(Опускается головой на стол)»³⁰. Это момент наивысшего психологического напряжения, испытываемого героем. Большов совершает огромное нравственное открытие, его чувства проходят градацию от стыда через унижение, оскорбление, разочарование, безнадежность к настоящей совестливости. Островский сокращает путь познания своего героя по сравнению с внутренними перипетиями Лира. У Шекспира король, потерпев поочередное оскорбление от дочерей, попадает в степь, где в обращении к природе изливает свои проклятия, он грозит и обвиняет стихию в потворстве преступлению:

Но вы, угодливые слуги, в помощь
Злым дочерям вы всей небесной мощью
Обрушились на голову — такую
Седую, старую! О, стыдно, стыдно!³¹

При этом, как замечает Л. Е. Пинский, природа находится в разладе с собой [11, с. 300], она не способна принести облегчение, всецело отвечая состоянию Лира, которому нет покоя,

28 Островский А. Н. Указ. соч. Т. 1. С. 146.

29 Там же. С. 148.

30 Там же.

31 Щепкина-Куперник Т. Л. Избранные переводы: в 2 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1957. С. 395.

которого терзает та же беспощадная стихия, буря чувства. Укрываясь в шалаше посреди ненастья, король здесь впервые видит других таких же отверженных, он проникается к ним сочувствием и пониманием, произнося знаменитый монолог:

Несчастные, нагие бедняки,
Гонимые безжалостною бурей, —
Как бесприютным и с голодным брюхом,
В дырявом рубище, как вам бороться
С такою непогодой? О, как мало
Об этом думал я!³²

Лир впервые осознает несправедливость и жестокость жизни, впервые видит нравственное уродство мира, спровоцированное бесчеловечностью, он прозревает, сближая свое горе с несчастьями других, сознавая свою моральную слепоту. В подобное же положение ставит Большова Островский. Смиряться и прощаясь со своим неблагодарным потомством, он напоминает дочери: «А не забудьте вы, Алимпияда Самсоновна, что есть клетки с железными решетками, сидят там бедные-заключенные»³³. Будучи в долговой тюрьме, герой постигает несчастья тех, о ком прежде читал в «Московских полицейских ведомостях» (д. I, явл. 11). В этих объявлениях был дан не просто пример банкротства, который Большов решил успешно превзойти, но в них содержался перечень социальных бедствий, случаи горького неустройства человеческой жизни — крестьяне, вдовы, сироты, то есть лишенные средств к существованию, незащищенные люди. Тогда Большов прошел мимо картины несчастья, равнодушно отмахнувшись от нее: «У самих ни отца, ни матери»³⁴, а очутившись среди несчастливцев, прямо соприкоснулся с изнанкой мира. Однако усвоение этого опыта произошло именно в купеческом доме, в пространстве благополучия, где ему отказали в сочувствии и где его прежний мир потерпел крушение. Кульминацией познания, обретения полноты существования за пределами индивидуального становятся последние слова героя: «Не забудьте нас, бедных-заключенных»³⁵. Используя форму личного местоимения во множественном числе, он показывает, что теперь глубоко осознанно причисляет себя к другим униженным горе-

мыкам, включает свою долю несчастья в общее неблагополучие, то есть открывает в себе сострадание. Как и Лир, Большов обретает себя в одиночестве, он понимает, что оказался один, ему не на кого надеяться, и в среде таких же бесприютных рождается это нравственное «мы». Герой не жалуется и не жалуется, открывая для себя прежде им игнорируемый мир страждущих, он называет его своему семейству. По примеру Шекспира тему упадка семьи Островский связывает с темой социального кризиса. При этом в черновом варианте пьесы в объемной реплике Большова содержалась почти прямая цитата из трагедии. Герой, покоряясь судьбе, произносит: «Я один виноват», а обращаясь к Подхалюзину, говорит: «Ты ни в чем не виноват»³⁶.

32 Щепкина-Куперник Т. Л. Указ. соч. Т. 1. С. 399.

33 Островский А. Н. Указ. соч. Т. 1. С. 149.

34 Там же. С. 103.

35 Там же. С. 109.

36 Островский А. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 18 т. Т. 1. Кострома: Кострома-издат, 2018. С. 481.

Возникший в его сознании вопрос вины и невиновности — это знак пришедшего к Лиру понимания парадоксальности мироустройства: “None does offend, none, — I say, none”³⁷ (в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник: «Виновных нет! Никто не виноват!»). Эта формула, произносимая королем в то время, когда он лишен чувства действительности, но ощущение всечеловеческой нравственности в нем обострено, — «в безумье разум», выражает его отказ от поиска корня зла, потому что оно пронизывает все мироздание. В этом состоянии конкретный виновник для Лира уже не важен, он обозревает своим сознанием всю порочность мира. Островский не оставляет эти две фразы, имеющие многозначительный источник, в окончательном тексте комедии, вероятно, потому что его герой только в начале познания, для него еще не может быть характерна такая доля критичного отношения к себе в соотнесении со всеобщим. Кроме того, если в трагедии Шекспира зло оборачивается против злых — вместе с праведной Корделией и ее преисполнившимся отцом гибнут главные носители порока, о закономерности чего свидетельствует антагонист Эдмунд: «Фортуна завершила круг — я пал»³⁸, то у Островского Подхалюзин торжествует, а в этих обстоятельствах отказаться от виновных невозможно, и Большов уходит со сцены с тяжелым пониманием этого.

Созданный в комедии «Свои люди — сочтемся» образ русского купца, в котором обнаруживается действие шекспировских страстей, вероятно, послужил важным примером «лировской» обработки национального типа для И. С. Тургенева [20, с. 233]. В его повести «Степной король Лир» (1870) можно обнаружить схожую с Островским логику представления гордого характера из народной среды, сложность и противоречия которого проявляются в сюжете наследственного раздела. Провинциальный помещик Мартын Харлов у Тургенева наделен очень похожим речевым выражением своей отцовской и «королевской» власти, например: «коли я говорю, стало оно так!», «коли я что решил — стало, так и следует...»³⁹. Даже слова героя во время официального объявления раздельного акта имеют напоминающую реплику Большова форму и содержат подобную мотивировку: «Становлюсь я стар, государи мои, немощи одолевают... Уже и предостережение мне было, смертный же час, яко тать в ночи, приближается...»⁴⁰. Как и Самсон Силыч, тургеневский Харлов совмещает отказ от имущественных прав с женитьбой дочери (хотя несостоявшейся). При этом писатель определяет в своей повести трагическую сложность характера в гораздо большей степени, развивая нравственные искания героя в нескольких направлениях — сюжет и конфликт «Короля Лира» глубоко укореняются в культурно-историческом и религиозно-философском материале. Тем не менее опыт Островского иллюстрировал яркий способ реализации трагической коллизии в социально-бытовых условиях российской жизни с выходом к нравственной проблематике. Примечательно, что Тургенев высоко оценивал «Своих людей...» — в специальной критической статье,

37 *The works of William Shakespeare: in 10 vol. / edited by the Rev. A. Dyce. London, 1886. Vol. 8. P. 98.*

38 Шекспир У. *Король Лир* / пер. М. А. Кузмина // Шекспир У. *Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. М.: Academia, 1936. С. 602.*

39 Тургенев И. С. *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. Т. 8. М.: Наука, 1981. С. 161, 207.*

40 Там же. С. 181.

посвященной «Бедной невесте» (1852), он вспоминал другую «замечательную драму, замечательную особенно по ширине и свободе манеры», считая пьесу образцом драматического таланта автора⁴¹.

А. И. Журавлева, говоря о новаторстве Островского, замечает, что драматург снял «противопоставление материального, меркантильного интереса и сферы человеческих чувств» [21, с. 169], сделав первое закономерным источником второго. Однако взаимодействие двух сторон существования в «Своих людях...» и других пьесах видится все же более сложным. Драматический конфликт Островского, внешним планом показывая столкновения в точно очерченном предметном мире социально-бытовых отношений, где психология личности обусловлена законами «овеществления», внутренним планом стремится раскрыть то, что вырывается наружу, рождается из странного нарушения привычного и уже не вписывается в прежние рамки. Этот выход из состояния «покая» предполагает переживание нравственного кризиса, испытание этического колебания и перелома, который едва ли может завершиться восстановлением. Пришедшие в размеренно-довольную жизнь Большова перипетии «вскрывают в нем человека, оценивающего мир категориями гуманистическими» [22, с. 234], они открывают герою другое видение, смиряя его с новыми условиями, но лишая возможности инертного движения («по-старому»). Островский пользуется шекспировской канвой, чтобы кризис сознания и чувства Большова, с одной стороны, совершился в необычном, но узнаваемом литературном поле, а с другой — был по-своему, индивидуально масштабен и значим именно в условиях глубокой укорененности и своеобразия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Морозов М. М. А. Н. Островский — переводчик Шекспира // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М.: Гослитиздат, 1954. С. 243–268.
2. Буданова И. Б., Жиликова Э. М. А. Н. Островский — переводчик итальянских драматургов. Томск: Издательство Томского государственного университета, 2018. — 233 с.
3. Чеснокова Т. Г. «Усмирение своенравной» А. Н. Островского: проблемы рецепции и принципы перевода шекспировской комедии // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 4. С. 10–37. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-4-10-37.
4. Ищук-Фадеева Н. И. «Король Лир» Шекспира и «Банкрут» Островского — два лика одной драмы // Щельковские чтения — 2007. А. Н. Островский в контексте мировой культуры: Сборник статей. Кострома: Авантитул, 2008. С. 191–203.
5. Едошина И. А. Шекспир и А. Н. Островский // *Литературоведческий журнал*. 2015. № 36. С. 155–164.
6. Карлушкина Л. А. Шекспировские мотивы сорокового опуса. Иронический подтекст в пьесе «Бесприданница» // *Вопросы литературы*. 2016. № 2. С. 157–170.
7. Библиотека А. Н. Островского (Описание). Л.: Пушкинский Дом, 1963. — 273 с.
8. Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.; Л.: АН СССР, 1961. — 360 с.
9. Журавлева А. И. Комедия А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся!» // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник. Л.: Издательство ЛГУ, 1988. С. 185–195.

41 Тургенев И. С. Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста» // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. Т. 4. М.: Наука, 1980. С. 494.

10. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. — 543 с.
11. Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971. — 606 с.
12. Суичимез А. А. Костюм как компонент социокультурного портрета в пьесе А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся!» // *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*. 2014. № 2(74). P. 281–284.
13. Флоринская Ю. Ф. Чацкий и Гамлет // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л.: Наука, 1977. С. 28–46.
14. Челуров А. А. Дыхание Вселенной. Эпико-драматические структуры в русской драматургии XIX века // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2023. № 3. С. 91–107. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-91-107.
15. Андреев М. Л. Пять типов классической комедии // *Вопросы литературы*. 2016. № 2. С. 190–220.
16. Дунаева Е. А. О русском Мольере // *Вопросы театра. Prosaenium*. 2018. № 3–4. С. 245–256.
17. Горбунов А. Е. «Конец времен и прекращенье дней» («Король Лир» Уильяма Шекспира) // *Король Лир: Кварто 1608, Фолио 1623*. М.: Наука, 2013. С. 307–347.
18. Завгородняя Г. Ю. Образы шутов в пьесах А. Н. Островского: шекспировская традиция и национальное своеобразие // *Русская словесность*. 2024. № 3. С. 43–50.
19. Аникст А. А. Творчество Шекспира. М.: Художественная литература, 1966. — 615 с.
20. Волков И. О. Уильям Шекспир в художественном мире И. С. Тургенева («Гамлет» и «Король Лир»). М.: Издательский Дом ЯСК, 2022. — 376 с.
21. Журавлева А. И. Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. М.: Издательство Московского университета, 2013. — 272 с.
22. Кондратьев В. А. И. А. Гончаров — критик А. Н. Островского // *А. Н. Островский и время: коллективная монография*. Томск: Издательство Томского государственного университета, 2025. С. 234.

REFERENCES

1. Morozov M. M. A. N. *Ostrovsky — perevodchik Shekspira* [A. N. Ostrovsky as a Translator of Shakespeare]. In: Morozov M. M. *Izbrannye statji i perevody* [Selected Articles and Translations]. Moscow: Goslitizdat, 1954, pp. 243–268.
2. Budanova I. B., Zhilyakova E. M. A. N. *Ostrovsky — perevodchik italjanskikh dramaturgov* [A. N. Ostrovsky as a Translator of Italian Dramatists]. Tomsk: Izdatelstvo Tomskogo universiteta, 2018. 233 p.
3. Chesnokova T. G. “*Usmirenje svoenravnoj*” A. N. Ostrovskogo: *problemy retseptsii i printsipy perevoda shekspirovskoj komedii* [The Taming of the Shrew by A. N. Ostrovsky: Reception Issues and Principles of Translating Shakespeare’s Comedy]. *Studia Litterarum*. 2020, vol. 5, no. 4, pp. 10–37. DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-4-10-37.
4. Ishchuk-Fadeeva N. I. “*Korol Lir*” Shekspira i “*Bankrut*” Ostrovskogo — dva lika odnoj dramy [Shakespeare’s King Lear and Ostrovsky’s The Bankrupt: Two Faces of One Drama]. In: *Shchelykovskie chtenija — 2007*. A. N. Ostrovsky v kontekste mirovoj kul’tury [Shchelykovo Readings — 2007. A. N. Ostrovsky in the Context of World Culture]. Kostroma: Avantiitil, 2008, pp. 191–203.
5. Edoshina I. A. *Shekspir i A. N. Ostrovsky* [Shakespeare and A. N. Ostrovsky]. *Literaturovedcheskij zhurnal* [Literary Studies Journal]. 2015, no. 36, pp. 155–164.
6. Karpushkina L. A. *Shekspirovskie motivy sorokovogo opusa. Ironicheskij podtekst v pjese “Bespridannitsa”* [Shakespearean Motifs of the Fortieth Opus: Ironic Subtext in Without a Dowry]. *Voprosy literatury* [Russian Studies in Literature]. 2016, no. 2, pp. 157–170.
7. *Biblioteka A. N. Ostrovskogo (Opisanie)* [The Library of A. N. Ostrovsky: Description]. Leningrad: Pushkinsky Dom, 1963. 273 p.
8. Lotman L. M. A. N. *Ostrovsky i russkaja dramaturgija ego vremeni* [A. N. Ostrovsky and Russian Drama of His Time]. Moscow; Leningrad: AN SSSR, 1961. 320 p.

9. Zhuravleva A. I. *Komedija A. N. Ostrovskogo "Svoi ljudi — sochtemsja!"* [A. N. Ostrovsky's Comedy *It's a Family Affair — We'll Settle It Ourselves*]. In: *Analiz dramatičeskogo proizvedenija* [Analysis of a Dramatic Work]. Leningrad: Izdatelstvo LGU, 1988, pp. 185–195.
10. Skafymov A. P. *Nravstvennye iskanija russkikh pisatelei* [Moral Quest of Russian Writers]. Moscow: Khudozhestvennaja literatura, 1972. 543 p.
11. Pinsky L. E. *Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii* [Shakespeare: Fundamental Principles of Dramaturgy]. Moscow: Khudozhestvennaja literatura, 1971. 606 p.
12. Suichimez A. A. *Kostjum kak komponent sotsiokulturnogo portreta v pjese A. N. Ostrovskogo "Svoi ljudi — sochtemsja!"* [Costume as a Component of the Sociocultural Portrait in A. N. Ostrovsky's Play *It's a Family Affair — We'll Settle It Ourselves*]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*. 2014, no. 2 (74), pp. 281–284.
13. Florinskaya Yu. F. *Chatsky i Gamlet* [Chatsky and Hamlet]. In: A. S. Griboedov. *Tvorčestvo. Biografija. Traditsii* [A. S. Griboedov: Works, Biography, Traditions]. Leningrad: Nauka, 1977, pp. 28–46.
14. Chepurov A. A. *Dykhaniye Vselennoj. Epiko-dramatičeskie struktury v russkoj dramaturgii XIX veka* [The Breath of the Universe: Epic-Dramatic Structures in 19th Century Russian Drama]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 3, pp. 91–107. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-91-107.
15. Andreev M. L. *Pjat' tipov klassičeskoj komedii* [Five Types of Classical Comedy]. *Voprosy literatury* [Russian Studies in Literature]. 2016, no. 2, pp. 190–220.
16. Dunaeva E. A. *O russkom Moliere* [On the Russian Molière]. *Voprosy teatra. Proscenium* [The Problems of the Theatre]. 2018, no. 3–4, pp. 245–256.
17. Gorbunov A. E. *"Konets vremen i prekrashchenje dnei" ("Korol' Lir" W. Shekspira)* ["The End of Time and the Cessation of Days" (King Lear by William Shakespeare)]. In: *Korol' Lir: Quarto 1608, Folio 1623* [King Lear: Quarto 1608, Folio 1623]. Moscow: Nauka, 2013, p. 337.
18. Zavgorodnyaya G. Yu. *Obrazy shutov v pjesakh A. N. Ostrovskogo: shekspirovskaja traditsija i natsionalnoe svoeobrazie* [Images of Fools in A. N. Ostrovsky's Plays: Shakespearean Tradition and National Specificity]. *Russkaja slovesnost* [Russian Literature]. 2024, no. 3, pp. 43–50.
19. Anikst A. A. *Tvorčestvo Shekspira* [The Works of Shakespeare]. Moscow: Khudozhestvennaja literatura, 1966. 615 p.
20. Volkov I. O. *William Shekspir v khudozhestvennom mire I. S. Turgeneva ("Gamlet" i "Korol' Lir")* [William Shakespeare in the Artistic World of I. S. Turgenev (*Hamlet* and *King Lear*)]. Moscow: Izdatelskij Dom YaSK, 2022. 376 p.
21. Zhuravleva A. I. *Koe-čto iz bylogo i dum: O russkoj literature XIX veka* [Some Things from the Past and Reflections: On Russian Literature of the 19th Century]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 2013. 272 p.
22. Kondratyev V. A. *I. A. Goncharov — kritik A. N. Ostrovskogo* [I. A. Goncharov as a Critic of A. N. Ostrovsky]. In: *A. N. Ostrovsky i vremja: kollektivnaja monografija* [A. N. Ostrovsky and His Time: A Collective Monograph]. Tomsk: Izdatelstvo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2025, p. 234.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Волков Иван Олегович — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета.

E-mail: wolkoviv@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6317-8397

ABOUT THE AUTHOR:

Ivan O. Volkov — Dr. Sc. in Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, National Research Tomsk State University.

E-mail: wolkoviv@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6317-8397

Статья поступила в редакцию: 02.10.2025

Отредактирована: 09.11.2025

Принята к публикации: 12.11.2025

Received: 02.10.2025

Revised: 09.11.2025

Accepted: 12.11.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Волков И. О. Купеческий «король Лир» А. Н. Островского. К вопросу о шекспировской традиции в комедии «Свои люди — сочтемся» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 4. С. 73–91.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-73-91

EDN RNJIGC

FOR CITATION

Volkov I. O. The Merchant King Lear of A. N. Ostrovsky. To the Question of the Shakespearean Tradition in the Comedy *It's a Family Affair — We'll Settle It Ourselves*. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 4, pp. 73–91.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-73-91

EDN RNJIGC