

ДОСТОЕВСКИЙ НА ФРАНЦУЗСКОЙ СЦЕНЕ

Обзор Н. Л. Сухачева

В 1910 г. после постановки на сцене Художественного театра «Братьев Карамазовых» (премьера 12 октября) В. И. Немирович-Данченко писал К. С. Станислаускому: «Если хорошо угадать, почувствовать психологию автора вообще важно, то угадать, почувствовать ее у романиста — самая первая необходимость. Это едва ли не самое главное различие драматурга от романиста, что последний дает не только рисунок, но и „круги“, „приспособления“ <...> Иногда, — как у Достоевского, — они стали избиты, истрепаны театрами; тогда надо заменить их другими, не выходя из „внутренних образов“, определенно данных романистом»¹. Это замечание во многом свимает ту скрытую полемику с «иллюстративным»² подходом к тексту, которую уже в следующем, 1911 г., открыл Жак Копо французской постановкой романа.

«Братья Карамазовы» в «Театре искусств» (премьера 6 апреля) в инсценировке Жака Копо и Жана Круэ сыграли в истории «театра Достоевского» во Франции не меньшую роль, чем постановки Художественного театра в России. Спектакль неоднократно возобновлялся самим Копо, в марте 1913 г. и в ноябре 1921 г. в театре «Старая голубятня» и в 1917 г. на сцене театра «Гаррик» (США). Сценарий был использован также Альбером Камю в 1937 г. в театре «Экип» (Алжир) и Андре Барсаком в «Ателье» в 1945 г. — будущими инсценировщиками романов «Бесы» и «Идиот». В 1967 г. инсценировка Копо была поставлена «Театром Сары Бернар». В той же драматической версии роман шел в Бельгии, Голландии, Англии, Германии, Австрии, Италии, Чехословакии. И дело не только в количестве реприз, но и в том авторитете, которым пользовался Копо как режиссер и театральный деятель. Камю писал: «В истории французского театра два периода — до Копо и после Копо»³. Все французские инсценировщики в большей или меньшей степени следовали принципам Копо в переводе Достоевского на язык сцены, при всем разнообразии режиссерского решения спектаклей, трактовки образов, исполнительского мастерства. Некоторые из этих «переводов» обрели самостоятельное звучание в драматургии. «„Бесы“ резюмируют все, что в настоящее время я знаю и думаю о театре», — отмечал Камю⁴. Такого же рода «резюме» — «Братья Карамазовы» Копо, «Преступление и наказание» Гастона Бати, «Идиот» Габриеля Ару.

В статье дана только самая общая характеристика основных инсценировок произведений Достоевского на французской сцене. Разносторонняя проблема «Достоевский и театр» должна решаться на более конкретном материале, в сопоставлении поэтики романиста с жанрами драматическими, с одной стороны, и, с другой — включать в себя частные вопросы истории театра в его современных направлениях и вообще — развития и освоения художественного наследия, «синтеза искусств». Привлекается не столько история постановок, для чего необходимо полнее выявить и сопоставить имеющиеся материалы: рецензии, фотодокументы, мемуарную литературу — сколько тексты инсценировок (в большинстве случаев их авторы являлись одновременно постановщиками), которые и следует рассматривать непосредственно в качестве «театральной интерпретации» Достоевского. Пытаясь разобраться в принципах этих интерпретаций, невозможно игнорировать и «обратные связи», исключить вопрос о месте и роли «драматического» (театрального) элемента в творчестве писателя.

Известно отношение Достоевского к театру, то влияние, которое оказали на него Шиллер и Мольер, его увлечение Расином и Корнелем, отразившееся в письмах к брату конца 1830-х — начала 40-х годов. По поводу написанной М. М. Достоевским дра-

мы он замечает: «Особенно то нравится мне, что твой Герой, как Фауст, ища беспредельного, необъятного, делается Сумасшедшим именно тогда, когда он нашел это беспредельное и необъятное — когда он любим.— Это прекрасно! Я рад, что тебя чему-нибудь научил Шекспир»⁵. В подобные «шекспировские», «гетевские» ситуации будут поставлены и герои будущих произведений Достоевского (Шатов, Дмитрий Карамазов). Автор «романов-трагедий» или «романов-мистерий»⁶ до «Бедных людей» пытался продолжить традиции пушкинской драматургии, создавая своего «Бориса Годунова»⁷. Под влиянием Шиллера он пробует силы в трагедии — «Мария Стюарт»; повести Гоголя также сказались на его драматических замыслах⁸. М. П. Алексеев, связывая ранние драматические опыты Достоевского с его юношеским романтизмом, подчеркивал, что для писателя основное заключалось «не в интересе внешнего действия, не в сложности событий и исключительности обстоятельств, но именно в интересе изображения личности»⁹. Этот интерес к изображению личности оставался центральным на протяжении всей его жизни и отчасти объясняет, почему Достоевский, в котором, по словам французского критика Э. М. де Вогюэ, жил «талантливый драматург» (*dramaturge habile*)¹⁰, так ничего и не написал для театра.

Второй период творчества также начинается с драматических замыслов; повести «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково» были задуманы как комедии¹¹. Если композиция «Дядюшкиного сна» еще во многом театральна, не случайно именно с этой повести начались инсценировки Достоевского в России (только при жизни автора известно шесть попыток переделать повесть в комедию), «Село Степанчиково» ближе к повествованию, к «малым романам». На связь этой повести с Мольером и Гоголем указывалось неоднократно, но подчеркивалось прежде всего сходство характеров¹².

В романах Достоевского «драматическое» сказывается только в самом общем плане — острое насыщенное действие и композиционная законченность эпизодов¹³. Эта фрагментарность, даже при наличии нескольких сюжетных линий, перенаселенности романов и их перегруженности событиями, создавала впечатление отдельных сцен и способствовала тому, что «роман-трагедия» стал восприниматься как «роман театральный», дающий готовый сценический материал, который оставляет инсценировщику только проблему выбора произведения или его частей для адаптации. Достоевский сознавал эпический характер своего творчества и, хотя «за правило взял никогда таким попыткам не мешать», высказывался против непосредственной перделки своих романов для сцены: «...почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне. Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет...»¹⁴ По свидетельству А. С. Суворина, на вопрос «отчего он никогда не писал драмы, тогда как в романах его так много чудесных монологов, которые могли бы производить потрясающее впечатление», Достоевский ответил: «У меня какой-то предрассудок насчет драмы. Белинский говорил, что драматург настоящий должен начинать писать с двадцати лет. У меня это и засело в голове. Я все не осмеливался. Впрочем, нынешним летом я надумывал один эпизод из „Карамазовых“ обратить в драму. Он назвал какой-то эпизод и стал развивать драматическую ситуацию»¹⁵.

Отмечались и прямые традиции тех или иных драматических произведений и развитие отдельных драматических образов и ситуаций в творчестве Достоевского¹⁶. Сценическая композиция его романов и повестей, временная и пространственная сконцентрированность действия, диалогическая подвижность не раз становились объектом исследования¹⁷. Но не менее важно и то, что у Достоевского нет такого действия, на каком бы промежутке времени и пространства оно ни было сконцентрировано, которое бы не являлось узловым, решающим, фатальным для его героев. Интерес к личности, свойственный его персонажам в такой же мере, как и самому автору, создает ту атмосферу исповедей и обличений, при которой даже посторонний наблюдатель, рассказчик вовлекается в непосредственный круговорот событий (хроникер в «Бесах»). Эта конфликт-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К РОМАНУ
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗА-
НИЕ»

Рисунок из французского издания
Париж, 1900-е годы



Elisabeth, angloisée, regardait le cadavre de sa sœur.

ность, фатальность ситуаций сближают поэтику Достоевского с приемами классической «драмы характеров». Комическая, точнее гротескная сторона его произведений возвращает нас к «низким» жанрам: комедии Мольера, мелодраме, водевилю, балладу¹⁸.

Вопрос о том, что «взял» писатель у театра, как и вопрос о том, что взяла у Достоевского психология театрального действия, может быть поставлен только как проблема взаимодействия театра и литературы в ее недраматургических жанрах. Поскольку речь идет об инсценировках, мы сталкиваемся и с более узкими задачами: трактовки образов, выбора действия, изменения мотивировок в результате театральной обработки, что создает совершенно новые связи между героями¹⁹. Предполагать, что такая переакцентировка максимально обусловливается источником, значит заранее игнорировать различие жанров и художественную волю драматурга. Не говоря о необходимости анализировать драматический текст в двойном плане, как театральное явление и как литературную интерпретацию²⁰, уже эта свобода выбора делает драматизацию достаточно самостоятельной по отношению к инсценируемому тексту.

В отличие от русского театра с его установкой «добиваться проявления Достоевского, его психологии»²¹ реставраторским подходом к произведению, французских постановщиков больше привлекала динамика действия. Значение «динамического психологизма» Достоевского для театра еще в 1891 г. отметил Поль Фор, следующими словами охарактеризовав деятельность одного из лучших режиссеров своего времени, Антуана: «Настоящая поэзия театра — быстрая на реакцию психология. Антуан был способен понять это. Он искал в театре нечто такое, что мы, несомненно, могли бы сопоставить с Достоевским. Но где было взять авторов такого размаха?»²² Его современник Г. Лансон отмечает, что начиная с 1880 г. Франция получила от других литератур больше, чем дала. Назвав имена Достоевского, Толстого, Ибсена, Гауптмана, он подчеркивает, что их «натурализм был психологией, поэзией, состраданием (...). Ду-

новение евангелического милосердия явилось к нам и растопило жестокость нашего натурализма»²³. Остываясь на влиянии Ибсена, Лансон считает, что он «призвал театр к истокам идей (...) Его символизм в лучших вещах переходит в живые формы действия и чувств»²⁴.

Тот поворот к «созиданию сплошной жизни на сцене», «искусству драматической светотени», который еще предстоял театру во Франции и в России, через «новую драму», не без влияния символистов, во многом был осуществлен благодаря Ибсену и Гауптману²⁵. Не ставя здесь вопрос о «символическом начале» в творчестве Достоевского, отчасти обязанный своему появлению инсценировкам Художественного театра²⁶, можно предполагать, что те элементы романтизма, которые были усвоены писателем и которые нашли своеобразное продолжение в искусстве символистов²⁷, во многом способствовали их интенсивному обращению к его произведениям. Возможно, немалую роль сыграла в этом и амбивалентность образной структуры, сделавшая возможным «мифологическое» толкование, символистскую «расшифровку» содержания. Не символисты «открыли» Достоевского²⁸, но исторически их интерпретация его творчества долгое время оставалась наиболее эффектной, особенно во Франции; именно в свете символистского понимания трагедии (Мережковский, Вяч. Иванов) и была впоследствии воспринята проблема трагического у Достоевского. Так, Н. Гурфинкель, опираясь на определение «роман-трагедия», несколько прямолинейно пытается объяснить сценичность Достоевского особенностями его поэтики: «Достоевский не дает развития героев (...) при своем появлении персонажи Достоевского уже в ситуации (...) они не становятся, как это присуще героям романа, а проявляют себя, что свойственно персонажам драмы (...) Он применяет для описания состояния своих героев слова: сцена, публика, спектакль, антракт, кулисы»²⁹. Такая попытка смещения понятий, при которой на основании формальных признаков определение «роман-трагедия» трактуется как подмена жанра романа трагедией, игнорирует то различие между эпической и драматической формой, на которое указывал Достоевский³⁰.

Всем постановщикам приходилось преодолевать эпическую форму его произведений, ограничиваясь выбором отдельных сцен или сюжетных линий, или использовать ее, как Немирович-Данченко и Камю, — вводить фигуру чтеца. В меньшей степени чувствовалось это сопротивление материала в «переделках», с которых во Франции, как и в России, началась история театра Достоевского.

В 1888 г. на сцене театра «Одеон» была поставлена французская версия романа «Преступление и наказание» (премьера 15 сентября). Авторы переделки Поль Живисти и Юге Леру указывали, что это только попытка приспособить «русский шедевр» для французской сцены и отмечали «психологическую чужеродность романа»³¹. Еще в 1886 г. во Франции появилась книга М. де Вогюэ, высоко оценившего «Бедных людей», «Униженных и оскорбленных», «Преступление и наказание», но скользь упомянувшего «Идиота», «Бесов», «Братьев Карамазовых»³². Тем не менее на французский язык к этому времени были переведены все основные произведения Достоевского³³, и французская переделка на два года опередила немецкую 1890 г. на сцене «Лессингтеатер» в Лейпциге («Раскольников»; ставилась также в Берлине и в 1896 г. в Гамбурге), на шесть лет итальянскую на сцене Джербино в Турине и на десять лет — русскую постановку в театре Литературно-Художественного общества в Петербурге с П. Н. Орленевым — Раскольниковым и К. Н. Яковлевым — Порфирием Петровичем (переделка Я. А. Плющевского-Плющика, псевдоним Дельер).

Первая же сцена французской переделки вводила зрителя в натуралистически стилизованную атмосферу «à la russe» и давала установку на полицейскую интригу. Значительно была изменена и мотивировка преступления. Современный критик Гюстав Кан писал, что можно было бы говорить только о драматических навыках авторов, если представление о романе и его социальные идеи не оказались бы искажены и если образ Раскольникова четко был бы дан в сценическом варианте. Однако в пьесе исчезло все психологическое действие и физиология русского романа и сохранился только его каркас, зрелищная сторона (imagerie) и от этого каркаса наименее интересная часть. Все идет слишком быстро, едва обозначено и нигде не ставится основной вопрос романа — ответственность перед самим собой: преступление, совершенное и допущенное³⁴.

По свидетельству А. Полякова, пьеса шла еще в 90-х годах: «Сарсе нашел переделку плохо сложенной, пьеса была скорее похожа на мелодраму (<...> Жюль Леметр писал, что „борьба между преступником и полицейским сыщиком всегда представляла излюбленный мотив для мелодрамы“»³⁵. Вспомним многочисленные авторские «вдруг» — постоянная мотивировка насыщенного неожиданностями мелодраматического действия — и все эффектные «случайности» «Преступления и наказания»³⁶.

В России, хотя продолжает накапливаться количество переделок, удачных и неудачных, и учащаются постановки, — можно говорить лишь о воплощении отдельных образов Достоевского — Раскольникова, Мити Карамазова (Павел Орленев). И только появление «Братьев Карамазовых» на сцене Московского Художественного театра поставило проблему «Достоевский и театр» во всем ее объеме. Не случайно и обилие откликов на эту постановку и то внимание, которое стали уделять после спектаклей Художественного театра трагедийной стороне романов Достоевского, и само определение «роман-трагедия»³⁷. Во Франции за то же время (1888—1911 гг.) можно отметить только постановку «Преступления и наказания» в 1900 г. в театре «Монпарнас», если не считать русской инсценировки Я. А. Плющевского-Плющика, переведенной автором на французский язык и поставленной Н. Ф. Арбениным в октябре 1901 г. в петербургском Михайловском театре с французской группой, в бенефис Поля Рене³⁸. Но продолжает расти интерес к Достоевскому. Его влияние сказывается на творчестве Поля Бурже, Шарля Луи Филиппа и позднее Андре Сюареса и Андре Жиды. Отражением этого влияния явилась и поставленная в октябре 1899 г. в театре «Жимназ Драматик» драма Альфонса Доде «Борьба за существование», на связь которой с «Преступлением и наказанием» указывал сам автор³⁹. Поражает различие между исходным сюжетом (происшествием) и драматическим воплощением «начальной идеи», превращение теоретизирующего студента в «изысканного разбойника». Сказалась ли тут боязнь «соревнования с болезненным гением Достоевского»⁴⁰, или при «драматизации идеи» привычка к определенным драматическим клише пересилила оригинальность материала?

Для французской публики во многом терялась та злободневность, которая делала романы Достоевского событием в такой же мере идеологическим, как и художественным. Увлекала парадоксальность, своеобразность психологической характеристики, неожиданность ситуаций — все то, что можно было бы назвать «экзотикой» в читательском восприятии. Не случайны и настороженное отношение М. де Воюэ к идеологически более сложным «Идиоту», «Бесам», «Братьям Карамазовым» и выбор Жинисти и Леру для переделки наиболее детективного из романов, «Преступления и наказания», и отход Доде от фабульного сходства с линией Раскольникова (в рациональных моментах). В 1908 г. Андре Жид писал о Достоевском: «В силу индивидуализма, чуждого прямолинейности и совпадающего с простой честностью мысли, он не соглашается представить свою мысль иначе как во всей ее сложной полноте. И это самая важная и самая сокровенная причина его неуспеха у нас»⁴¹. Это высказывание одновременно и свидетельство нового, более интеллектуального подхода к творчеству писателя во Франции. Не без влияния Андре Жиды, сыгравшего такую же роль в литературной пропаганде Достоевского, как и Копо в его театральной репутации, к Достоевскому обращаются Шарль Пегги и Андре Сюарес⁴². Впоследствии из концепции Андре Жиды будут исходить Андре Мальро и Альбер Камю, и, в меньшей степени, Франсуа Мориак и Жан Поль Сартр. В связи с постановкой Копо позиция Андре Жиды, высказанная им почти накануне спектакля «Братья Карамазовы», столь же программна: «...для удовлетворения требованиям сцены недостаточно вырезать, как это обычно делается, и подать в сыром виде самые яркие эпизоды романа, а нужно овладеть самыми истоками книги, переделать и сократить ее, расположить ее элементы по законам иной перспективы»⁴³. Это замечание, перекликаясь со словами Достоевского о «двух рядах поэтических мыслей», совпадает с принципами инсценировки, которым следовали Копо и Круа.

Копо был знаком с перепиской Достоевского и книгой Мережковского, с его определением «роман-трагедия». Но, повторяя общие замечания о действиях, диалогах и сценических ремарках, «вставленных между репликами», он отмечает также, что романы Достоевского «не поддаются переделыванию в те строгие, почти геометрически прямо-

линейные формы, которые мы обычно придаем своим драмам <...> В России осуществлено несколько переделок „Братьев Карамазовых“. Это обычно практикующиеся купюры по тексту, представленные без связи, сплошным планом, как кинематографические картины <...> разлагая таким образом произведение, мы рискуем исказить автора скорее, чем если бы попытались придать новый порядок его композиции»⁴⁴.

Сценарий Художественного театра можно проследить по главам, что и проделал Максимилиан Волошин, отметив, что в задачу театра «не входило воспроизведение точных манекенов, повторяющих все черты героев романа <...> он должен был прежде всего утвердить схематическую маску фигуры и понять основной волевой жест каждого лица»⁴⁵. Но сюжетные ситуации, зафиксированные текстом, не позволили в чистом виде показать искомый «волевой жест». Именно на примере этой постановки В. М. Волкенштейн демонстрирует, что «нельзя согласиться с весьма распространенным мнением <...>, что романы Достоевского в основе своей трагедийны <...> В известной степени из „Братьев Карамазовых“, которая в Московском Художественном театре шла под названием „Мокрое“, у Мити Карамазова двадцать раз меняется настроение <...> У него нет единого действия <...> Романы Достоевского — превосходная беллетристика, дающая материал для психологической драмы огромного эмоционального и интеллектуального напряжения, но не для „трагедии“⁴⁶. Теоретически автор исходит из своего понимания трагедийного героя как волевого характера. Но помимо этих общестетических категорий, он еще раз поднимает проблему драматического и эпического, хотя прямо и не ставит ее (как иначе прочесть мысль о том, что романы Достоевского в основе своей не трагедийны?). Это различие между трагедийностью прозы и трагедии как жанра и попытался преодолеть Копо в своем драматическом варианте «Братьев Карамазовых»: «Прежде всего мы ограничили себя четкими рамками пяти актов, в течение которых действие, сжавшись, обнаруживало более прямые связи и выплывало, где это было возможно, в рисунок то, что терялось в глубине <...> Мы даже форсировали определенные ситуации, чтобы прийти в них к последним выводам <...>, стремились соединить между собой части новыми связями, которые не побоялись вывести из психологии персонажей. Но в этой общей переделке, как нам кажется, мы ни разу не пошли против намерений и духа автора <...> Нам, несомненно, поставят в вину то, что мы ослабили, но не то, что мы исказили»⁴⁷.

Сценарий Копо и Круэ невозможно столь же четко проследить по главам романа, как спектакль Художественного театра. Действие первого акта происходит в приемной монастыря и содержит всю коллизию отношений Дмитрия с Иваном, отцом и Катериной Ивановной (вплоть до выяснения содержимого ладанки). В присутствии Смердякова звучит знаменитое «все позволено!» Ивана Карамазова, и старец Зосима благословляет Алешу «принять на себя преступление другого». В этой экспозиции сведены основные сюжетные и идеологические ходы романа. Второй акт, вечером того же дня в приемной Катерины Ивановны, последовательно включает визиты Ивана и Алеши, сцену «обе вместе» и последнее объяснение Дмитрия, завершаясь восклицаниями Катерины Ивановны: «Он убьет!... Он убьет!»

В третьем акте Федор Павлович, рассказывая историю Лизаветы Смердящей, замечает над собой склоненную фигуру лакея с искаженным лицом, на котором блуждает идиотская ухмылка. В течение всей этой сцены Иван покачивается на стуле, уставившись в потолок. Последняя сцена — стук, между двумя сигналами крадучись входит Смердяков и, в то время как Федор Павлович бежит к двери, пересекая зал, прячется за колонну — снимает всякие сомнения в том, кто истинный виновник преступления. Четвертый акт (в Мокром) от этого не менее интенсивен. После многочисленных событий «последней ночи» и неудачной попытки самоубийства Дмитрия следует диалог, как бы резюмирующий ту «кошачью живучесть», которая поразила Андре Жюда в переписке Достоевского, и идея которой была энергично подхвачена впоследствии Камю («Единственная ценность, которая нам дается, это жизнь»). Мотив «почто дитя плачет?» почти целиком переходит к Грушеньке и за ее словами: «Я с тобой, даже в Сибирь» врывается полиция, солдаты, крестьяне; следующая сцена — обвинение и арест Дмитрия.

Пятый акт — практически эпилог, из которого мы узнаем об осуждении Мити на суде и деталях, сопутствовавших убийству. Здесь более всего сказалась перекомпоновка романа в последовательности событий и отношениях между персонажами. Сцена с чертом решена так, что «черт» сливается с образом лакея и Смердяков полностью принимает на себя функции «кобеязны» Ивана Карамазова. Бред Ивана, завершающийся словами: «Ты не существуешь!» — воспринимается как активное отрицание реальной ситуации, когда в следующей сцене мы узнаем, что Смердяков повесился.

В драме дана совершенно иная сюжетная схема, чем в романе. Исчезла рефлексивная нерешительность Дмитрия, последовательнее мотивированы действия Смердякова, вплоть до его самоубийства. Катерина Ивановна становится сознательной носительницей интриги и тщательно подготовленные в романе сцены исповедей и узнаваний принимают характер перипетий, неожиданных откровений тут же на сцене. Копо сам отметил «легкие изменения некоторых характеров», в частности, Ивана Карамазова и Катерины Ивановны, «схематичность обрисовки образа Алеши», зато «мы несколько больше высветили фигуру Смердякова»⁴⁸. Эта фигура еще более выдвинулась в спектакле благодаря талантливой игре Шарля Дюллена.

Дюллен рассказывает о происшедшем с ним в связи с этой ролью психологическом повороте, подобном тому, который испытал Орленев в процессе работы над ролью Раскольникова⁴⁹. «За несколько часов до спектакля я бродил близ парка Монсо <...> Я все еще искал, как сыграть последнюю душераздирающую сцену <...> Дойдя до того места роли, где я прошу Ивана в последний раз показать мне пресловутые деньги и бросаю ему: „Прощайте, Иван Федорович“ — я вдруг почувствовал непреодолимую потребность бежать <...> Вечером во время спектакля я уперся ногой в ступеньку трагической лестницы, возле которой происходил мой разговор с Иваном, предшествующий преступлению, и, как в кошмаре, вскарабкался по ее ступеням, подобно тому призраку, который предстал передо мной в момент моего необъяснимого просветления <...> Только Смердяков научил меня правильно пользоваться моими актерскими возможностями. Именно с этого времени я и как актер и как режиссер старался не позволять критическому чувству и рассудку брать верх над инстинктом»⁵⁰. Это сопереживание, идущее во многом от текста (Дюллен отмечает, что после читки сценария перечитал роман Достоевского), установка на «внутреннюю игру» («не позволять критическому чувству и рассудку брать верх над инстинктом») и есть то «подводное течение» (Станиславский) или подтекст (Мейерхольд), которым должен был овладеть театр для более уверенного охвата «психологических глубин» Достоевского. Необходимость такого подтекста обусловлена не только особенностями его реализма, но и тем отличием романа от драмы, благодаря которому «эпически повествовательный, переносящий нас в самые души действующих лиц <...> роман обладает ресурсами бесконечно более естественными и широкими, чем полная условностей, дающая лишь произнесенное слово, лишь законченное действие театральная пьеса»⁵¹.

Законченность действия на сцене требует от актера внутренней мотивации характера, которой ожидает знакомый с деталями зритель-читатель, создавший «свой более или менее конкретный образ отдельных действующих лиц»⁵². Не этот ли предварительно созданный образ заставляет актеров играть роль «через сценарий»⁵³, что невозможно игнорировать при анализе театра Достоевского. И в то же время опасно поддаваться «гипнозу текста», требовать от театра воссоздания книги на сцене. Практически к этому уводит оперирование «через сценарий» образами Достоевского, когда для анализа созданной актером роли инсценировка приводится только для того, чтобы указать на утраченные в пьесе, по сравнению с книгой, связи и ситуации. Они неизбежны, но требуют разбора не на уровне спектакля, а скорее на уровне «драматических навыков автора», сравнительного анализа драматического и прозаического произведений. Разграничение этих планов находим в отзыве Луначарского на спектакль Копо с частично обновленным составом на сцене «Старой голубятни» (театр, основанный при непосредственном участии А. Жида): «Исказили ли что-нибудь авторы переделки? Исказили постольку, поскольку многие фигуры слишком поубеднели <...> Переменилась вся экономика произведения. На первый план выдвинулось действие, те двигатели драмы, которые у Достоевского глубоко скрыты <...> Преступление, акт Смердякова делается

абсолютно доминирующим центром <...> только в драматической суммации Копо и Круэ я понял, как изумительно построил Достоевский всю эту криминальную комбинацию <...> Драма Копо и Круэ очень цельна. В ней очень мало лишнего. Это — драма. В ней достаточно сценической логики и сценической аффективности. Поэтому попытка увенчалась внешним успехом, несмотря на то что вполне адекватного исполнителя нашла только роль Смердякова»⁵⁴.

То, что для Луначарского «внешний успех», для французской публики безусловный успех. Удачей явилось и художественное оформление спектакля, декорации для которого были написаны учеником Тулуз-Лотрека Максимом Детомасом. Париж долгое время оставался под впечатлением «русских сезонов» С. П. Дягилева и в «Театре искусств» под руководством Жака Руше последовательно создавалась та атмосфера света и красок, которая присутствовала в балетных декорациях Л. С. Бакста и А. Н. Бенуа, с ее стремлением подчинить зрелище духу и ритму постановки. Детомас исходил из того, что смысл декорации никогда не должен быть отделен от идеи персонажа, декорации сопутствуют ему и дополняют его. Свой замысел оформления «Братьев Карамазовых» художник выразил достаточно импрессивно: «Россия воображаемая, не документированная, сотворенная из воспоминаний и чтений»⁵⁵.

В течение многих лет инсценировка «Братьев Карамазовых» Копо и Круэ оставалась почти единственной по своему значению во французском репертуаре Достоевского. В 1912 г. была осуществлена постановка Жемье «Вечного мужа» в театре «Антуан» в инсценировке Нозьера и Савуара. К этому же времени относится инсценировка «Записок из подполья» Анри Рене Ленормана⁵⁶, драматурга, находившегося в этот период под воздействием Достоевского и Ибсена. К 1923 г. относятся намерения Жоржа Питоева поставить «Идиота», «Бесов», «Преступление и наказание», «Белые ночи», но эти планы не были осуществлены⁵⁷.

«Идиот» в переделке Нозьера и Бинштокера был поставлен в 1925 г. в театре «Водевиль» с Идой Рубинштейн в роли Настасьи Филипповны, в декорациях и режиссерском воплощении Александра Бенуа. Художник, который придерживался «устарелого убеждения, что всякий „иллюстратор“ (и особенно театральный постановщик) обязан считаться с волей создателя иллюстрируемого произведения. Если же автор постановщику не по вкусу <...> то зачем же за него браться, его насилловать, над ним издеваться?»⁵⁸ — был возмущен качеством переделки. «Увы, идет не инсценировка романа Достоевского, а пьеса некоего <...> журналиста де Нозьера — «L' Idiot», в которой этот легкомысленный нахал попытался разжевать соотечественникам интригу и на французский лад préciser les caractères *. Сначала я был так поражен, что хотел вовсе отказаться от участия в таком позоре <...> опущая невозможность пойти на попятный, я покорился гнусности судьбы и лишь потребовал кое-каких сокращений, уклонившись вовсе от режиссуры»⁵⁹. Позже Бенуа спокойнее вспоминает об этой работе: «Мои усилия по-видимому увенчались успехом: по крайней мере, на русских зрителей, даже самых взыскательных, постановка произвела впечатление подлинно русского спектакля»⁶⁰. «...В пьесе еще масса вещей, — писал Бенуа Иде Рубинштейн, — требующих исправления (никогда многословная проза французского текста не сможет передать глубину и прекрасную недоговоренность оригинальной поэмы), но одна из этих неудач до такой степени корбит меня, что мне необходимо сказать вам об этом сейчас же. Речь идет о копии Танца Смерти я к о б ы Гольбейна, которой г. де Нозьер обязательно хочет украсить комнату Рогожина <...> И в этом вопросе решение вы должны принять сами, так как слова, относящиеся к картине, Нозьер вкладывает в уста Настасьи (во время сцены, где она провоцирует убийство). Впрочем, в этом нововведении все фальшиво...»⁶¹

Следует учесть еще и тот факт, что здесь столкнулись два принципа. Вкус художника-реставратора и поверхностная стилизация под чуждый национальный колорит («Россия воображаемая») — установка, еще не вполне изжитая и в наше время. В этом случае перевод осуществляется не только из одного ряда поэтических мыслей в другой, но и в рамках разных культурных традиций.

* уточнить характеры (франц.).

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К
«ЗАПИСКАМ ИЗ МЕРТВОГО
ДОМА»

Рисунок Ж. М. Бретона
Французское издание, 1928



— Le théâtre est au-dessus de la scène.

Начиная с 1925 г. во французском театре оживает итальянская волна, в частности театр Пиранделло, и постановка Руджери «Генриха IV» в театре Эдуарда VII (июль 1925 г.) позволили некоторым критикам заявить, что кончились «туманы Севера» и сходство с персонажами Достоевского⁶². Насколько сам Пиранделло, отрицавший всякие литературные влияния, был под воздействием Достоевского, — вопрос спорный⁶³. В эти годы закладывались основы авангардизма, который был отодвинут в военные и послевоенные годы «театром идей», но продолжен в 1950-е годы театром абсурда (Беккет, Ионеско) и стал одним из ведущих направлений современного французского театра. Другая линия, Пиранделло — Ануй — менее явная, но ближе соприкасается с проблематикой Достоевского (ср. «Подвал» Ануй и «Шесть персонажей в поисках автора»).

С появлением кинематографа опыт «переделок» Достоевского был использован для экранизаций⁶⁴. Но если в театре уже наметились основные линии подхода к прозаическому тексту, «великому немому» еще предстояли поиски. Все же сравнительно долгий перерыв в инсценировках, возможно, в какой-то степени объясняется появлением этого нового конкурента театра. Однако, когда спустя почти десять лет после «Идиота» де Нозьера появилась инсценировка Гастона Бати «Преступление и наказание» в театре «Монпарнас» (премьера 21 марта 1933 г.), театральный критик «Либерте» замечает: «Пусть не сравнивают с этим то, что удалось сделать из „Преступления и наказания“ кино»⁶⁵. Это была вторая переделка романа во Франции. Тот же критик полагал, что в таком виде (текст и режиссура) она окажется окончательной. Не говоря о других странах, во Франции в дальнейшем также понадобились новые инсценировки. И хотя в будапештской постановке 1963 г. в театре им. Йокан и была использована обработка Бати, но при этом критика не преминула объяснить неудачу спектакля слабостью инсценировки.

Современниками постановка Бати была встречена восторженно. Отзывы разнообразны, но все они отмечают прежде всего режиссерскую сторону спектакля: «атмосферу», костюмы, «изобретательные декорации», «красочность», «колокольный звон», освещение. «Интерес инсценировки Бати заключается прежде всего не в драматической занимательности, а в изяществе и блеске, с которыми она сделана <...> Может быть, он был привлечен не столько драмой, сколько внешней живописностью»⁶⁶.

По уже сложившейся французской традиции Бати перекомпоновал роман и вмонтировал в него отдельные мотивы из других произведений. В первой картине Порфирий Петрович рассказывает Разумихину «каторжную» историю, перешедшую сюда из «Мертвого дома», про старика, бросившего камень в начальника тюрьмы только для того, чтобы пойти под розги. На замечание Порфирия: «Русский человек так же широк, как и сама страна» нанизывается тютчевское Разумихина: «Россию нельзя повянуть умом, в нее можно только верить». В дальнейшем зритель узнает о статье, знакомится с Раскольниковым и его «теорией», с «идеями на Западе и у нас» («На Западе идея остается идеей, а у нас она переходит в чувство. И идеи подобного рода, какая пища для нашей вековой жажды страдания»). Этот «идеологический» пролог — экспозиция еще более краткая, чем у Копо, — подкрепляет в зрителе основные тезисы, которые он мог почерпнуть из романа и знакомства с «Россией воображаемой», и переключается на непосредственное действие — убийство старухи. Вторая картина — лестница в разрезе. Вертикальная композиция дает возможность обыграть описанные в романе обстоятельства преступления и бегства Раскольникова, размещая актеров последовательно то на одной, то на другой площадке. О самом убийстве, как в античной трагедии, зритель узнает только по восклицаниям оказавшихся на сцене эпизодических персонажей. Вся пьеса строится на изображении «мышеловки», в которую попадает Раскольников.

Второе действие начинается со сцены в «кабаре», где под аккомпанемент гармон и постоянно вклинивающийся мотив степи⁶⁷, Мармеладов рассказывает Раскольникову историю Сони. Часты психологические параллелизмы. Молчаливое признание Раскольникова и его рассказ (Наполеон. Червь или человек!) резюмированы сентенцией Сони: «Ищи не судей, а наказание». В последней картине в окружении всех персонажей Раскольников признается: «Это я убил Арину <так у Бати. — Н. С.> Иванову ударом топора, чтобы ограбить ее». Если Копо в своей обработке «Братьев Карамазовых», изменяя порядок действия и психологическую характеристику персонажей, старался развить то, что потенциально было заложено в романе, Бати не столько перестроил, сколько нарушил архитектуру произведения. Хотя в целом его «Преступление и наказание» ближе к букве романа, чем инсценировка Копо, это в меньшей степени Достоевский. Пьеса выдержала 108 спектаклей и еще в 1936 г. ставилась режиссером в Осло в «Новом театре»⁶⁸.

Литературное влияние Достоевского во Франции и в эти годы продолжается под непосредственным воздействием Андре Жид. Несколько более метафизическую окраску придали штудиям о Достоевском работы Н. Бердяева, Л. Шестова, К. Мочульского. Если Андре Жид оставался интерпретатором и пропагандистом Достоевского и в своей художественной практике прибегал к нему скорее экспериментаторски, с вступлением в литературу А. Мальро, Ж. П. Сартра, А. Камю Достоевский становится своего рода идейным контрапунктом в творчестве этих писателей. «Все позволено» Ивана Карамазова, которое у Копо резюмировано фигурой Смердякова (в своей постановке «Братьев Карамазовых» в театре «Экип» 26 февраля 1937 г. Камю играл Ивана), нашло явное отражение в метафорических образах «Калигулы» (1937) и неоднократно комментировалось в эссе и романах-трактатах Камю. Мотив «почто дитё плачет?» — один из сильнейших в «Чуме». А смердяковская униженная гордыня, не без элементов подполья и переплетения с линией Ставрогина, нашла отражение в образе Клемансо из «Падения». Копо, наряду с А. Жидом и Мальро, влияние которых испытывал Камю, способствовал «вживанию в образ», обращению писателя к проблематике Достоевского. При работе над инсценировкой «Бесов» Камю во многом следовал принципам, заявленным постановщиком «Братьев Карамазовых».

Влияние Достоевского сказалося и на творчестве более далекого от него художника, Жана Анжю⁶⁹. Герой одной из первых пьес драматурга, «Горноста́й» (1931), убивает

богатую никому не нужную старуху-герцогиню, нуждаясь в деньгах и независимости, чтобы быть счастливым в любви. Чисто психологические моменты этого влияния усматривает А. А. Гозенпуд в пьесе Ануя «Дикарка»⁷⁰ (1934). Некоторые мотивы «Великого инквизитора» подхвачены в «Антигоне» (1944) и «Жаворонке» (1953)⁷¹. В конце 1930-х и в 1940-х годах на сцене чаще появляются вещи, инспирированные Достоевским, и новые постановки случайны. В 1945 г. Андре Барсак возобновляет драму Копо в «Ателье». В 1950 г. «Бесы» (авторы инсценировки А. Виала и Н. Батай)⁷² идут на сцене «Театр д'Овр» с Эженом Ионеско, начинающим драматургом, в роли Степана Трофимовича. В драматургии Ионеско нет прямых мотивов Достоевского, но «стремление морально утвердиться и тем самым утвердить свободную волю вопреки гнету обстоятельств», в котором усматривается влияние Достоевского на поэтику экспрессионизма⁷³, составляет эстетическое кредо его театра абсурда. Это использование «философского принципа» — явление более общего характера, чем «философская проблематика» театра-ситуации Ленормана, Ануя, Сартра, Камю.

К началу 1950-х годов Камю написал свою «русскую» драму о террористах «Праведники» (1949) и работает над философским эссе «Бунтарь» (1952), в котором широко использованы образы «Братьев Карамазовых», «Бесов» и русских террористов, прототипов персонажей «Праведников» (Каляев), для развития проблемы «свободы выбора» и «свободы воли», иллюстрации исторических аналогий на тему «все позволено». Параллельно идет работа над романом «Падение» (1956), в котором можно найти мотив «исповеди Ставрогина». 1953 годом датируется начало его работы над инсценировкой «Бесов» («Les Possédés»), которая была закончена только в 1958 г. (первая редакция «Les Démons») и со значительными сокращениями (некоторые из них были сделаны в процессе постановки) была поставлена в театре «Антуан»⁷⁴ 30 января 1959 г.

В инсценировке Камю использован не только роман, но и не вошедшая в текст Достоевского «Исповедь Ставрогина» («У Тихона»). Изменив композицию романа, Камю одновременно ввел фигуру тещи, соединяя краткими ремарками действие отдельных частей, и несколько расширил его функции, включив рассказчика в «активное действие». Сообразно с хроникой он является другом Степана Трофимовича и присутствует в качестве проницательного и беспристрастного наблюдателя во многих сценах. Перед поднятием занавеса рассказчик Антон Григорьев, как и в книге, дает краткую характеристику Степану Трофимовичу и затем садится с ним за карты. В разговоре обрисовывается образ хозяйки дома. С появлением Варвары Ставрогиной рельефнее начинает проступать личность Степана Верховенского и возникает оценка Петра Верховенского и Николая Ставрогина, «принца Гарри». На протяжении первых двух картин действие все более сгущается вокруг Ставрогина. Один за другим Кириллов, Шатов, Лебядкин бросают ему: «Вы знаете, что значили вы в моей жизни!» Выясняется, что этот человек, с которым все, от Петра Верховенского до Федьки-каторжника, связывают как-то свои надежды, внутренне пуст. Четке всего раскрывается замысел Камю в сцене между Ставрогиным и Шатовым, в 7-й картине. «Говорят, к вам приводили детей?» — Ставрогин вскакивает. — «Хватит! Я интересуюсь только банальным: жить или уничтожить себя?» — «Как Кириллов?» — «Но он пойдет до конца» <...> — «А вы способны себя уничтожить?» — «Надо бы, надо бы, но я боюсь быть лицемерным. Может быть, я сделаю это завтра. Может быть, никогда. Вот в чем вопрос. Это единственный вопрос, который я задаю себе». — «Вы ищете наказания». К Тихону направляют Ставрогина Шатов, Даша и Федька. Но исповедь (гордыня) не принята. Пятая часть самая насыщенная по своему трагизму: убийство Шатова, «самоубийство» Кириллова (которое может быть расшифровано и как убийство), Марья Тимофеевна, и, наконец, смерть Ставрогина.

Все основные эпизоды романа достаточно близки к тексту. Инсценировка Камю — одна из наиболее точных, хотя он тоже пошел путем перекомпоновки. Можно сказать, что он реставрировал роман и, введя сцену исповеди, прояснил «загадочность» Николая Ставрогина. Что этот момент не случаен, говорит аналогичная ситуация из «Падения», герой которого, Клемансо, подобно Ставрогину в эпизоде с Матрешей, не помешал, хотя и мог, самоубийству женщины на мосту. Его так же преследует этот образ, как Николая Ставрогина «крошечный кулачок» Матреша. «„Бесы“ — одна из четырех или пяти книг, которые я ставлю выше всех остальных <...>», — заявлял Камю. — Я могу

сказать, что я воспитан и сформировался на ней. Почти уже двадцать лет я наблюдаю ее персонажей на сцене»⁷⁵. И действительно, «Бесы» дали форму лучшему его роману «Чума» (1944)⁷⁶ и были использованы в одном из первых произведений Камю «Миф о Сизифе» (1942). О принципах своей инсценировки «Бесов» Камю высказался очень определенно: «Весь роман, за исключением некоторых эпизодов (...) был перераспределен по законам драматической перспективы (...) „Исповедь“ является психологическим центром действия»⁷⁷.

Уже в работе над инсценировкой Фолкнера «Реквием для монашенки» (1956 г.), сознательно убирая все аллюзии на связь с «Преступлением и наказанием», существовавшие в тексте романа, Камю замечает: «Фолкнер ввел в античную трагедию полицейский роман (...) полицейский роман присутствует во всех трагедиях (...) Это роман в форме диалога. Но его насыщенность драматическая. Прежде всего потому, что в нем постепенно раскрывается некая тайна, и потому, что трагическое ожидание в нем постоянно сдерживается. И наконец, конфликт, противопоставляющий героев их судьбе, вокруг смерти ребенка, это конфликт, который может быть решен только приятием самой этой судьбы»⁷⁸. Хотя здесь ничего не сказано непосредственно о Достоевском, но нетрудно узнать этот тип диалогизированного («полицейского романа»).

В 1951 г. Куросава в кино доказал своим японским вариантом «Идиота», что Достоевский не только «местный колорит», русский характер, и XIX век. Последнее уже было бесспорно в эстетическом плане, и экзистенциалистская философия оперировала мифами из произведений Достоевского наряду с мифами из Киркегора. Но Куросава впервые перенес не только идеи, но и события романа в другое время и в другую страну. В 1957 г. Лукино Висконти транспонировал сюжет «Белых ночей» в современный Ливорно, также изменив время и место действия, и более того — поэтическое звучание повести: белые ночи — падающий снег⁷⁹. Эти две экранизации, японская и итальянская, существенно повлияли на технику инсценировок не только в кино, но и в театре. Когда спустя четыре года, 21 марта 1961 г. в театре «Лютес» состоялась премьера «Белых ночей» в инсценировке Жюль Сандьера и постановке Николь Кессель (исполнительницы роли Настеньки), критика напомнила фильм Висконти, который «не пытался делать экранизированный театр» и «достаточно вольно адаптировав повесть, передал Достоевского изнутри»⁸⁰.

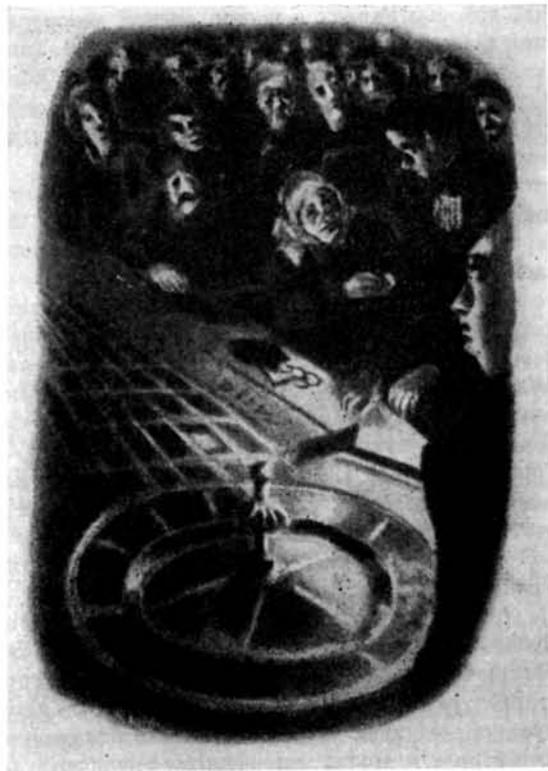
Пьеса разбита на четыре «ночи» и шла почти в холстах. Кроме Настеньки и Мечтателя (исполнитель роли Жан Мартев) только в самом начале пьесы за кулисами мелькает силуэт пьяного. Жорж Лерминье отмечал, что Достоевский как романист наиболее способствует театральным инсценировкам, «однако ни одно из произведений (...) не поддается настолько театральной интерпретации, как „Белые ночи“, которые почти целиком написаны диалогом»⁸¹. Отнесем последнее замечание не за счет легкости инсценировки одной из самых сложных эпических форм (лирической повести, близкой к исповеди) средствами театра, а за счет «драматических навыков» постановщиков. Следующую переделку этой повести поставил в 1968 г. Пьер Арнодо в театре «Тертр».

Современный театр Достоевского характерен еще одной особенностью — повышенным интересом к «малым произведениям», рассказам и повестям. В 1952 г. на сцене театра «Монпарнас» идет «Вечный муж» в инсценировке Жака Моклера⁸², вещь, первоначально задуманная как радиопостановка. 15 апреля 1958 г. в «Казино Мунисипаль» (Ницца) были поставлены «Униженные и оскорбленные» в инсценировке Андре Шарпака⁸³. Спектакль был возобновлен 5 июня того же года в парижском «Нуво театр де Пош». Текст повести был переделан достаточно вольно, автор сохранил только роман Наташи и Алеши, и снова вся экспозиция излагается зрителю в первой же сцене (разговор Наташи и Ивана Петровича). Сведя многочисленные сюжетные линии к одной, Шарпак пытался преодолеть «схематизм» повести и «литературного (книжного) происхождения мелодраматические штампы». Мотивировка сокращений та же, что у Коппо — добиться насыщенности и ясности действия, не злоупотребляя «самообнажением героев».

В следующем году Шарпак инсценирует «Игрока»⁸⁴. Эта четырехактная пьеса получила «Гран при» на фестивале в Аррасе (28 июня 1959 г.) и 4 ноября была возобновлена в «Театр де л'Аллианс франсез». Алексея Ивановича играл автор инсценировки.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К РОМАНУ
«ИГРОК»

Рисунок из французского издания,
1946



Пьер Эме Тушар отмечал, что французские инсценировщики до сих пор считали необходимым сохранить прежде всего сложность и оригинальность русского произведения, полагая, что этим русский роман отличается от французского. Шарпак «упростил перегруженную интригу, свел ее к прямолинейному действию, столь дорогому нашему французскому духу и убедил нас таким образом, что русская специфика не только в сложности»⁸⁵. В сентябре 1963 г. появилась еще одна «тридцатиминутная постановка» Андре Шарпака «Чужая жена ..., или муж под кроватью» в двух картинах, решенная в традициях водевиля⁸⁶.

«Село Степанчиково» в инсценировке Ива Гаска⁸⁷ шло в театре «Монтансье» (Версаль) в постановке Мориса Гийо (премьера 20 марта 1962 г.). Гаск характеризовал повесть как «буффонаду, напоминающую лучшие вещи Гоголя». Действие пьесы происходит на террасе дома в Степанчикове в условно стилизованных декорациях. В инсценировке снят благополучно иронический подтекст «всеобщего счастья». Почти одновременно, но с меньшим успехом та же повесть шла в инсценировке Сержа Орлова.

Не ослабевает интерес и к ставшим классическими для театра «Преступлению и наказанию», «Идиоту», «Братьям Карамазовым». В 1956 г. инсценирует «Идиота» Габриель Ару. «Моя цель — разрушить миф о Достоевском сумеречном гении <...> Я дал много места Достоевскому юмористу...»⁸⁸ Пьеса на сцене еще не ставилась, но в 1963 г. в «Комеди франсез» в постановке Мишеля Витольда шла инсценировка Ару «Преступление и наказание»⁸⁹. Ару начал писать в 1943 г. («Орфей, или Страх перед чудом», «Гордиев узел»). В 1950-х годах он создает целый ряд адаптаций. «В основе моего театра, — заявляет он, — греческая мифология и Достоевский <...> Я начал с того, что сделал пьесу по „Идиоту“, и по-моему это лучшее, что я написал <...> Почему я так много занимаюсь инсценировками? Чтобы обрести уверенность <...> Канва, ситуации, персонажи, которые предлагает мне пьеса, интересуют меня. Я оставляю за собой право пометать над ними. Само собой, если речь идет о классике, я стараюсь оставаться крайне точным»⁹⁰. «Преступление и наказание» Ару построено на параллельных сце-

нах, которые наряду с частой сменой декораций использованы то как психологический монтаж, то для расшифровки ситуации. Так решено, например, «бегство в Америку». Почти одновременно с выстрелом Свидригайлова освещается кабинет Порфирия. В противоположных концах сцены неподвижные фигуры следователя и Сони, в центре — Раскольников, падающий на колени со словами: «Это я убил старуху-процентщицу уда- ром топора, чтобы ограбить ее».

Французский зритель имел возможность познакомиться и с другими постановками. В 1961 г. инсценировку «Преступления и наказания» Леопольда Алена привезла берлинская труппа «Шлосспарктеатер», гастролировавшая в парижском «Театр де ля насьон». В 1962 г. «Преступление и наказание» ставилось в театре «Тертр» в инсценировке и режиссуре Франсуа Канделье, уделившего основное внимание полицейской интриге⁹¹. В том же году ставился «Идиот» в театре «Рекамье», инсценировка и постановка Жана Жильберта. В 1966 г. в театре «Ателье» свою инсценировку «Идиота» ставит Андре Барсак⁹² (премьера 1 ноября). Как все постановщики этого романа, он отказался от линии Ипполита. Парижане могли оценить спектакль на фоне «русского» «Идиота» во время гастролей Ленинградского Большого драматического театра им. Горького в сезон 1965—1966 гг. В 1968 г. по инсценировке Барсака был осуществлен телеспектакль⁹³. Использовал ее и румынский режиссер Александру Финти в Бухарестском Национальном театре. Румынская критика, как основную сценическую характеристику персонажей, отмечала их способность «жить напряженной драматической жизнью»⁹⁴.

Особое внимание французских постановщиков к Достоевскому объясняется не только сценичностью «романа-трагедии», но его «трагической поэтикой», которая во многом совпала с духовными исканиями художников Запада. «Во всей нашей западной литературе, — отмечал Андре Жид, — причем я имею в виду литературу не только французскую, — роман, за очень редкими исключениями, занимается лишь отношениями людей друг к другу, отношениями эмоциональными или интеллектуальными (<...> но никогда, почти никогда не занимается отношениями индивидуума к самому себе (<...> Чудо, осуществленное Достоевским, заключается в том, что каждое из его действующих лиц (<...> каждый из этих персонажей, живущих своей внутренней жизнью и носящих в себе свою особенную тайну, предстает нам во всей своей проблемной сложности»⁹⁵. Интерес к личности столь же интенсивен и у Толстого, и в этом отношении имена Толстого и Достоевского равновелики для западного сознания. Так воспринимал их, например, Камю. Но мир Достоевского оказался ближе к экзистенциальному пониманию трагического: «...силы, сталкивающиеся в трагедии, равно законны, в одинаковой мере могут быть оправданы разумом. В мелодраме и драме, напротив, только одна из этих сил права. Другими словами, трагедия двойственна, драма упрощает (<...> формула трагедии: правы все и неправ никто (<...> трагедия рождается на грани света и тени, в их противоборстве»⁹⁶. В подобном понимании трагедии, как отражения абсолютного трагизма жизни, сказывается общая безысходность «абсурдного мира», которому многие идеи и образы Достоевского оказались созвучны. Таким образом, вопрос об инсценировках выходит за пределы чисто театральной проблематики и является не одним лишь вопросом репертуара и сценического решения, которое в любом случае должно оставаться индивидуальным, но и проблемой влияния, исторической судьбы творчества писателя.

При всех различиях в интерпретации текста, образов и сценических приемов для французских инсценировщиков характерен выбор произведений для постановки в зависимости от их идейно-литературной значимости и стремление к «прояснению» Достоевского, «*précisè les caracteres*», как подметил А. Бенуа. Театр выходит за рамки иллюстративности и принимает участие в активном эстетическом освоении творческого наследия писателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, т. 2. М., 1954, стр. 300.

² Эту «иллюстративность», хотя она и была преднамеренной, возможно, имел в виду и Немирович-Данченко: «„Карамазовых“ мы поставили на одном фоне. Это слишком педантично». — Там же, стр. 299.

³ A. C a m u s. Théâtre, récits, nouvelles. Paris, 1962, p. 1698 (см. также одно из последних исследований о французском режиссере: Е. А. Ф и н к е л ь ш т е й н. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Л., 1974).

⁴ Там же, стр. 1725.

⁵ «Письма», I, стр. 58.

⁶ «Роман-мистерия» — определение Л. П. Гроссмана, предвосхитившее наблюдение М. М. Бахтина над карнавальными мотивами, элементами мистерии в творчестве Достоевского (М. Б а х т и н. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 84—86, 194—197).

⁷ Отметим, что «Бориса Годунова» Пушкина В. Э. Мейерхольд сравнивал с «Братьями Карамазовыми». Полемизируя с А. Н. Бенуа, он отказывался видеть в постановке Художественного театра мистику, отрицая ее у Достоевского (В. Э. М е й е р х о л ь д. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. I. М., 1968, стр. 207—208).

⁸ М. П. Алексеев. Ф. М. Достоевский и русский театр. — «Театральный бюллетень» (Одесса), 1921, № 6, стр. 2; е г о ж е. О драматических опытах Достоевского. — В кн.: Творчество Достоевского. Одесса, 1921, стр. 41—62. Предположение Алексеева: «Третий драматический замысел Достоевского, его драма „Жид Янкель“, также утраченная, быть может привела бы нас к гоголевской повести» («Тарас Бульба») — оспаривается Н. Н. Вильмонтом («Достоевский и Шиллер». — В его кн.: «Великие спутники». М., 1966, стр. 36—37).

⁹ М. П. Алексеев. Ф. М. Достоевский и русский театр, стр. 2. — В цитированном письме к брату Достоевский восклицает по поводу «Горация» Корнелия: «Разве у Гомера найдешь такие характеры!» («Письма», т. I, стр. 59). Этот интерес к личности, «характерам», был тем более романтическим, проявляясь в «воспроизведении трагической стороны жизни» (В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 364).

¹⁰ E. M. de V o g ü e. Le roman russe. Paris, 1892, p. 267. Ср. также замечания Вогюэ о «драматичности» романов Достоевского, мелодраматичном характере князя Валковского, образе Наташи, «которая говорит и действует как герои античных трагедий», сравнение «Преступления и наказания» по глубине психологического проникновения с «Макбетом» и сам эпитет «драматический психолог» по отношению к Достоевскому (там же, стр. 205, 241, 242, 246, 261).

¹¹ «...Начал комедию и шутя вызвал столько комической обстановки и столько комических лиц (...), что я бросил форму комедии, несмотря на то, что она удавалась, собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего нового героя и самому хохотать над ним...» (письмо к А. Н. Майкову 18 января 1856 г. — «Письма», I, стр. 167).

¹² См. одну из первых работ на эту тему: Ю. Т ы н я н о в. Достоевский и Гоголь. (К теории пародии). Пг., 1921. Для нашей темы имеет значение не столько борьба писателя с «типами Гоголя», пародийность повести (в частности образа Фомы), «эмоциональная перетасовка характеров» в ней, как «прием масок» и тот «механизированный прием», которые, начиная с образа князя в «Дядюшкином сне» и кончая некоторыми особенностями повествования в «Бесах» и в «Братьях Карамазовых», позволяют говорить о театральных элементах в произведениях Достоевского.

¹³ Ср.: «...могу помещать по эпизоду и это составит отдельное приключение или повесть» («Письма», I, стр. 224), или замечание об «эпизодическом романе Достоевского» (В. В. Р о з а н о в. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. СПб., 1902, стр. 38); французский исследователь Р. М. Альберес объясняет эту композиционную завершенность частей «фельетонным характером» творчества Достоевского (R. M. A l b e r e s. Histoire du roman moderne. Paris, 1962, p. 38).

¹⁴ «Письма», III, стр. 20. — Речь идет о намерении В. Д. Оболенской «передать „Преступление и наказание“ в драму для представления в императорских театрах» (1872 г.). Известна еще одна более ранняя инсценировка этого романа (1867 г.), отвергнутая цензурой (Н. В. Д р и з е н. Драматическая цензура двух эпох. Пб., 1917, стр. 196, 308).

¹⁵ А. С. С у в о р и н. О покойном. — В кн.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1964, стр. 419.

¹⁶ М. П. Алексеев. О драматических опытах Достоевского, стр. 56; Б. Г. Р е и з о в. К истории замысла «Братьев Карамазовых». — «Звенья», VI. М. — Л., 1936, стр. 545, 577 (то же в его кн.: Из истории европейских литератур. Л., 1970, стр. 129—138). Н. Н. Вильмонт предполагает, что сюжет об «отцеубийце» перво-

начально был задуман как драма, и замысел романа считает самостоятельным (указ. соч., стр. 222—243).

¹⁷ Кроме упомянутой работы Бахтина — см.: Г. В о л о ш и н. Пространство и время у Достоевского. — «Slavia» (Прага), 1933, т. XII, вып. 1-2, стр. 162—172. Автор указывает и на чисто «сценический» прием подслушивания, по в своем понимании «экономии времени и места» у Достоевского полемизирует с Вяч. Ивановым, который «видит в нем простое перенесение сценической техники в роман».

¹⁸ Имеется в виду прежде всего «карнавализация романа» (М. Б а х т и н. Указ. соч., стр. 135—242), а не растворение жанра. Ср. замечание о «специфических интригах, скандалах и злодействах» у Достоевского и Бальзака (Л. Г р о с с м а н. Бальзака и Достоевский. — «Русская мысль», 1914, кн. 1, стр. 50).

¹⁹ При этом теряется образ автора, немаловажный для понимания произведения. Некоторые из перечисленных проблем рассматриваются в сб. «Достоевский и театр», подготовленном к печати Ленинградским институтом театра, музыки и кинематографии и издательством «Искусство». См., в частности, из этого сборника журнальную публикацию: А. А л ь т ш у л ь е р. Достоевский и русский театр его времени. — «Театр», 1971, № 8, стр. 97—107; история постановки «Николай Ставрогин» в МХТ на общем фоне русской культуры предреволюционной эпохи рассматривается Ю. К. Герасимовым; отдельные статьи в сборнике посвящены зарубежным постановкам. Там же приводится исчерпывающая библиография отечественной литературы о постановках произведений Достоевского (составлена С. В. Беловым).

²⁰ О развеществлении драмы как текста и как постановки, «которые нельзя сливать в одну драму», в связи с идеями К. С. Станиславского — см.: Н. Я. Б е р к о в с к и й. Станиславский и эстетика театра. — В его кн. «Литература и театр». М., 1969, стр. 245—250.

²¹ Л. М. Ф р е й д к и н а. Дни и годы В. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М., 1962, стр. 300.

²² P. F o r t. Autour du théâtre d'Art. — «Encyclopédie du théâtre contemporain», v. I. Paris, 1957, p. 24. — Андре Антуан в 1887 г. организовал «Свободный театр» (просуществовал до 1894 г.), где ставились произведения натуралистического направления. В противовес этим тенденциям в русле символистского движения Фор декларировал свой «Театр искусств».

²³ G. L a n s o n. Histoire de la littérature française. Paris, 1906, p. 1088.

²⁴ Там же.

²⁵ Нет оснований рассматривать влияние символистов на «обновление» театра в абсолютном плане. Но характер символистской драмы с ее расплывчатым подтекстом и общее «импрессионистское» направление эпохи не могло не сказаться на психологии игры, оформлении спектакля. Не случайно замечание французской исследовательницы театра Н. Гурфинкель, что Чехов открыл Станиславскому дорогу к Гауптману и Метерлинку, к Тургеневу и «психологическим глубинам» постановок Достоевского, которые стали возможными благодаря технике «внутренней игры» (N. G o u r f i n k e l. Stanislavski. — «Encyclopédie du théâtre contemporain», v. I, p. 64).

²⁶ См. например: С. Н. Б у л г а к о в. Русская трагедия. О «Бесах» Достоевского в связи с инсценировкой романа в Московском Художественном театре. — «Русская мысль», 1914, кн. 4, стр. 3 (2-й пагинации).

²⁷ Имеется в виду прежде всего проблема личности и индивидуальности, которая привела к отказу от «культы общего» во имя «культы частного» и к постановке проблемы «бытия через конкретно-индивидуальное» (Г. А. Г у к о в с к и й. Пушкин и русские романтики. М., 1965, стр. 20).

²⁸ К. М о ч у л ь с к и й. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1947, стр. 7.

²⁹ N. G o u r f i n k e l. Les éléments d'une tragédie moderne dans les romans de Dostoievskij. — Le théâtre tragique, réuni et présenté par J. Jacquot. Paris, 1962, p. 371—372.

³⁰ На такой же чисто семантической игре с определением «роман-трагедия» построена антитеза М. А. Волошина: с одной стороны — русская драма, стремящаяся превратиться в повествование («русский театр дошел через Тургенева до эпитических форм Чехова и на нем прекратился»), с другой стороны — «русский роман принял в свои рамки все, что было трагического в русской душе» (М. В о л о ш и н. «Братья Карамазовы» в постановке Московского Художественного театра. — Ежегодник имп. театров, 1910, вып. 7, стр. 154, 155). Ф. И. Евнин, останавливающийся на разборе структуры романа Достоевского, полагает, что это «гибридная» художественная форма, действительно стоящая как бы между романом и трагедией, «по своей внешней форме это романы. Но по всему внутреннему строю они драматургичны, тяготеют к структуре трагедии. Поэтому единственно правильной жанровой характеристикой их и будет: роман-трагедия» (Ф. И. Е в н и н. Реализм Достоевского. — В кн.: «Проблемы типологии русского реализма». М., 1969, стр. 436, 451). Столь же двусмысленно определение «роман-драма» (П. Б и ц и л и. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского

«Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет», т. 42 (1945—1946), стр. 27.

³¹ P. G i n i s t y et H. L e R o u x. Crime et Châtiment. Paris, 1888, p. 1, 5.

³² E. M. V o g u e. Le roman russe. Paris, 1886 (к 1897 г. выдержала 4 изд.). О Достоевском — стр. 202—277. О значении книги Вогуэ не только во Франции, но и в Англии — см.: Н. М u c h n i c. Dostoevsky's English reputation (1881—1936). Northampton-Massachusetts, 1939, p. 15 («Работа Вогуэ „Le roman russe“ составила эпоху в истории славы Достоевского <...> Ей обязан английский читатель знакомством с русским романистом»).

³³ Библиография переводов Достоевского на французский язык по 1908 г. приведена в кн.: А. Ж и д. Собр. соч., т. 2. М., 1935, стр. 335).

³⁴ G. K a h n. Symbolistes et décadents. Paris, 1902, p. 123, 126.

³⁵ А. П о л о в. Достоевский и театр. — «Достоевский. Однодневная газета Русского библиологического общества», 1921, 30 октября (12 ноября), стр. 22—24. См. также: F. S a r s e y. Quarante ans de théâtre, v. 8. Paris, 1903, p. 233—235; J. L e m a î t r e. Impressions de théâtre, v. 4. Paris, 1890, p. 249—258.

³⁶ Установка на эффект, на читательское восприятие у Достоевского явная и сознательная («Письма», т. II, стр. 112, 142, 151 и др.).

³⁷ Определение это возникло несколько ранее (в 1901 г.) и принадлежит Д. С. Мережковскому, который исходил из концепции (под влиянием Ницше) аполлинического и дионисийского начал в искусстве, и почти с тем же оттенком было подхвачено символистской критикой в связи с постановками МХТа.

³⁸ А. К-ель <К у г е л ь>. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1902, № 2, стр. 37 («Самое же поучительное было все-таки исчезновение колорита Достоевского в прекрасной игре французских актеров»).

³⁹ А. Д о д е. Собр. соч., т. 7. М., 1965, стр. 254.

⁴⁰ П. Л а ф а р г. Дарвинизм на французской сцене. — В его кн.: «Литературно-критические статьи». М., 1936, стр. 253. — Статья, полемически заостренная против «дарвиновской теории, популярной в среде журналистов и беллетристов», несколько искажает замысел Доде. Об идейном значении этой пьесы в творчестве Доде, в частности для романа «Бессмертный», — см.: М. S a c h s. Alphonse Daudet. A critical Study. Cambridge, Massachusetts, 1965, p. 148.

⁴¹ А. Ж и д. Указ. соч., стр. 356.

⁴² A. G i d e — A. S u a r è s. Correspondance (1908—1920). Paris, 1963, p. 19. — Сказалось это влияние А. Жида и в Англии, в частности через Арнольда Беннета, который написал предисловие к английскому переводу статей о Достоевском (Correspondance André G i d e — Arnold B e n n e t. Vingt ans d'amitié littéraire (1911—1931). Genève, 1964, p. 121).

⁴³ А. Ж и д. Указ. соч., стр. 364.

⁴⁴ J. C o r e a u. Notes sur les «Frères Karamazov». — J. C o r e a u et J. S t o u é. Les Frères Karamazov. Paris, 1946, p. 5—6 (первоначально в журнальной публикации текста инсценировки: «L'Illustration théâtrale», 1911, № 179). Инсценировка Копо и и Круэ посвящен специальный выпуск журнала «L'Avant-scène-théâtre», 1971, N 481.

⁴⁵ М. В о л о ш и н. Указ. соч., стр. 157, 161.

⁴⁶ В. В о л к е н ш т е й н. Драматургия. М., 1969, стр. 55—56. В том же плане воспринимается замечание Н. К. Михайловского о характере действующих лиц у Достоевского: «Носители эксцентрических идей оказываются <...> придавленными не только нравственно, что и хотел изобразить г. Достоевский, а и в художественном отношении <...> В результате получается нечто многоцентренное, расплывающееся, ряд насильственно пригнанных драматических положений, в которых чрезвычайно трудно ориентироваться» (Н. К. М и х а й л о в с к и й. Указ. соч., стр. 325).

⁴⁷ Ж. К о п о. Указ. соч., стр. 6.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Жизнь и творчество П. Орленева, описанные им самим. М.—Л., 1961, стр. 79—80.

⁵⁰ Ш. Д ю л л е н. Воспоминания и заметки актера. М., 1958, стр. 42, 44, 47.

⁵¹ А. В. Л у н а ч а р с к и й. «Братья Карамазовы» на сцене театра «Старой голубятни». — Собр. соч., т. 6. М., 1965, стр. 449. — С этим высказыванием Луначарского перекликается наблюдение Волькенштейна, который при всей полемичности своей «поэтики действия» рассматривает драму «изнутри» с позиций театра: «Характеристика в драме по сравнению с романом схематична <...> Чем действенной герой драмы, тем крупнее психологический рисунок роли; нам мало говорят мелкие привычки и особенности героических натур» (Указ. соч., стр. 116).

⁵² А. В. Л у н а ч а р с к и й. Указ. соч., стр. 449.

⁵³ Ср. Н. Я. Б е р к о в с к и й. Достоевский на сцене («Идиот», поставленный Г. А. Товстоноговым). — В его кн.: «Литература и театр», стр. 560 («Тайна удачи Смоктуновского в том, что он выходит на сцену из романа, из глубины романа, понятого и прочувствованного им без пропусков, во всех его эпизодах подряд. Смоктуновский играет не сценарий, он играет роман — через сценарий»).

- ⁵⁴ А. В. Луначарский. Указ. соч., стр. 450—453.
- ⁵⁵ А. Р. Антуане. Antoine père et fils. Souvenirs du Paris littéraire et théâtral. 1900—1939. Paris, 1962, p. 115; F. T. «Frederic T o w a r n i c k i». Jacques Rouché.— Encyclopédie du Théâtre contemporain, v. 1, p. 176, 178, 180.
- ⁵⁶ Была поставлена на сцене театра Гран-Гиньоль (1912 г.).— А. Антуане. Le théâtre, v. 2. Paris, 1932, p. 109. См.: С. В о r g a l. Metteurs en scène. Paris, 1963, p. 178. К. Боргаль сообщает также, что в феврале 1916 г. Ж. Шютов в письме к Ж. Копо отказался принять участие в «кошмарной» (horrible) постановке «Братьев Карамазовых» (там же, стр. 169).
- ⁵⁷ G. P i t o ë f f. Mon Dostoïevsky. Paris, 1923.
- ⁵⁸ «Александр Бенуа размышляет...» Подготовка издания, вступ. статья и коммент. И. С. З и л ь б е р ш т е й н а и А. Н. С а в и н о в а. М., 1968, стр. 104.
- ⁵⁹ Там же, стр. 604.
- ⁶⁰ Там же, стр. 156.
- ⁶¹ Там же, стр. 531—533 (письмо 12 сентября 1924 г.)
- ⁶² R. L e l i è v r e. Le théâtre dramatique italien en France. 1855—1940. La Roche-Sur-Yon, 1959, p. 439—440.
- ⁶³ Мнение итальянского литературоведа Франческо Флоры о том, что на Пиранделло воздействовали Достоевский, Андреев, Шоу, футуристы, оспаривается румынским критиком Иляной Берлоджа (J. B e r l o g e a. Pirandello. București, 1967, p. 21).
- ⁶⁴ Среди первых экранизаций Достоевского: 1915 г.— «Раскольников», реж. Г. Хмара; «Николай Ставрогин», реж. Я. А. Протазанов; 1918 г.— «Кроткая», реж. О. В. Рахманова; 1920 г.— «Братья Карамазовы», реж. К. Фрелих; 1921 г.— «Идиот», реж. Р. Х. Фрелих; 1923 г.— «Раскольников», реж. Р. Вине (в роли Раскольникова — Г. Хмара).
- ⁶⁵ Gaston B a t y. Crime et châiment.— «La Petite illustration. Théâtre», 1933, 2 Sept. (N 640/331), p. 5—32.
- ⁶⁶ Там же, стр. 32. Сообщение о венгерской постановке — см. «Театр», 1963, № 5, стр. 168.
- ⁶⁷ О последовательности ассоциативной связи «Россия-степь» для западного сознания свидетельствует запись из дневника Франца Кафки 14 февраля 1915 г.: «Лучше чем тройка Гоголя ее (Россию) выражает картина великой необозримой реки с желтоватой водой, всюду устремляющей свои волны, волны не очень высокие. Пустынная, расстрепанная степь вдоль берегов, поникшие травы. Нет, ничего это не выражает, скорее гасит» («Вопросы литературы», 1968, № 2, стр. 160).
- ⁶⁸ «Вечерняя Москва», 1936, 5 февраля.
- ⁶⁹ P. L o l i v e t. Le théâtre de Jean Anouilh. Paris, 1963, p. 19—24; L. С. Р г о н к о. The world of Jean Anouilh. Berkley and Los Angeles, 1961, p. 5—6.
- ⁷⁰ А. Г о з е н п у д. Пути и перепутья. М., 1967, стр. 210.
- ⁷¹ В целом это близость к Достоевскому всей послевоенной драмы «театра идей» в постановке проблемы «добра и зла». Ср. Ж. П. С а р т р: «Дьявол и бог», «Грязные руки», «Мухи», или Ф. Д ю р р е н м а т т: «Ромул Великий», «Визит дамы». О значении этой проблемы для Ануя — см. С. В о r g a l. Anouilh. La reine de vivre. Paris, 1966, p. 74, 79.
- ⁷² «L'Avant-scène-théâtre», 1967, N 373—374, p. 34, 78, 100. Текст инсценировки — см.: A. V i a l a et H. B a t a i l e. Les Possédés. Paris, 1959.
- ⁷³ А. Д о р о ш е в и ч. Театр жестокости и экспрессионизм.— «Театр», 1968, № 3, стр. 148. См.: е г о ж е. Традиции экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости». — В кн.: «Современный зарубежный театр». М., 1969, стр. 124—125.
- ⁷⁴ Текст инсценировки.— А. К а м ю. Указ. соч., стр. 922—1075.
- ⁷⁵ Там же, стр. 1877.
- ⁷⁶ P. H e r b a u t. Pas de temps à perdre.— Hommage à Albert Camus. Paris, 1967, p. 76—77.
- ⁷⁷ А. К а м ю. Указ. соч., стр. 1883.
- ⁷⁸ Там же, стр. 1856—1857.
- ⁷⁹ О работе над фильмом см. «Le notti bianche di Luchino Visconti». A cura di Renzo R e n z i. Bologna, 1957.
- ⁸⁰ G. S a n d i e r. Les nuits blanches.— «L'Avant-scène-théâtre», 1961, N 245, p. 1—18; отзывы — см. p. 19.
- ⁸¹ Там же.
- ⁸² J. M a u c l a i r. L'Eternel mari.— «L'Avant-scène-femina-théâtre», 1952, N 118.
- ⁸³ А. С h a r p a k. Humiliés et offensés.— «L'Avant-scène-femina-théâtre», 1958, N 179, p. 7—24.
- ⁸⁴ А. С h a r p a k. Un Joueur.— «L'Avant-scène-femina-théâtre», 1959, N 208, p. 3—28; отзывы см. p. 29.
- ⁸⁵ Там же, стр. 29.
- ⁸⁶ А. С h a r p a k. La femme d'un Autre... où le mari sous le lit.— «L'Avant-scène-théâtre», 1963, N 298, p. 38—43.
- ⁸⁷ Y. G a s c. La Folie Rostanov.— «L'Avant-scène-théâtre», 1962, N p. 3—34.

- ⁸⁸ G. A r o u t. Scène extraite de l'«Idiot». — «Europe», 1956, N 131—132, p. 127—132.
- ⁸⁹ G. A r o u t. Crime et Châtiment. — «L'Avant-scène-théâtre», 1963, N 287, p. 9—43.
- ⁹⁰ P. L. M i g n o n. Le théâtre d'aujourd'hui de A jusqu' à Z. Paris, 1966, p. 27—28.
- ⁹¹ «Достоевский был обеднен в театре „Тертр“ (1962 г.), который подчеркнул в „Преступлении и наказании“ не социально-психологическую, а „полицейскую“ линию интриги (адаптация Ф. Канделье). В то же время Габриэль Ару (автор инсценировки), Мишель Витольд (режиссер), Роберт Хирш (Раскольников) сумели создать в „Комеди Франсез“ спектакль, заставивший многих говорить, — Достоевский изменил лицо театра-музея» (Т. К. Я к и м о в и ч. Драматургия и театр современной Франции. Киев, 1968, стр. 185—186.)
- ⁹² A. B a r s a c q. L'Idiot. — «L'Avant-scène-théâtre», 1966, № 367, p. 3—42.
- ⁹³ «L' Humanité», 1968, 28 Septembre.
- ⁹⁴ C. P a r a s c h i v e s c u. Drama incomensurabilului timp interior. — «Teatru», 1969, N 4, p. 47.
- ⁹⁵ А. Ж и д. Указ. соч., стр. 366—367.
- ⁹⁶ А. К а м ю. Указ. соч., стр. 1703—1705.