

## ОСТРОВСКИЙ ВО ФРАНЦИИ

Обзор Г. Р. Зингера и К. Г. Филоновой

В 1882 г. в докладной записке об устройстве русского национального театра в Москве Островский писал: «Мы должны начинать сначала, начинать свою родную русскую школу, а не слепо идти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уже пресыщенному вкусу» (XII, 122—123).

С первой постановки оригинальной русской пьесы («Хорев» Сумарокова) до первых театральных опытов Островского прошло всего сто лет<sup>1</sup>, и за это время общественная и культурная мысль, бывшая в России пока еще достоянием малочисленной дворянской элиты, сделала стремительный (и не замеченный в Европе) шаг вперед. Одновременно росла и жадная до этой культуры, но еще не способная ее ассимилировать демократическая публика. Сократить этот разрыв средствами театра — одна из ведущих задач русского драматурга — справедливо рассматривалась им как часть общенационального дела. «Драматическая поэзия, — писал Островский, — ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа» (XII, 123). Он ставил себе целью не только помочь нации познать самоё себя, но и всей совокупностью своих произведений воспитать поколение новых актеров и новых зрителей, новую драматическую школу, дать картину новых и отживающих нравов, поднять «механику» театра и искусство создания спектакля на тот уровень, при котором впоследствии стало возможно сценическое воплощение замыслов Чехова и Толстого и системы Станиславского. Этот синтетизм творческих установок, многоплановость его деятельности, отразившаяся и в драматургии, плюс глубоко национальная специфика его пьес создали определенную преграду проникновению театра Островского во Францию, где эти задачи решались в иное время. И потому судьба переводов и постановок пьес Островского во Франции симптоматична для истории взаимоотношений двух стран и двух культур.

\* \* \*

«Неутомимый пропагандист русской драматургии Андре Барсак, которому мы обязаны столькими переводами и постановками Гоголя, Тургенева, Достоевского, Чехова, решил положить конец скандальному незнанию Островского во Франции», — писал театральный обозреватель парижской газеты «Аигоге» Ж. Гийомино через неделю после премьеры комедии «Лес» в парижском театре «Ателье»<sup>2</sup>. Для того чтобы уяснить, насколько правомерно такое утверждение, необходимо прежде всего восстановить некоторые факты.

В 1968 г. в издательстве «Arche» выходом двухтомника переводов Островского<sup>3</sup> был отмечен столетний юбилей знакомства с ним французской публики<sup>4</sup>: в декабрьской книжке журнала «Revue britannique» 1868 г., призванного знакомить французов с новинками английской экономической

и эстетической мысли, был напечатан перевод рецензии фольклориста Ролстона <sup>5</sup> на четырехтомное издание Сочинений Островского <sup>6</sup>. Здесь необходимо отметить, что и ранее делались попытки переводить пьесы Островского на французский язык. Об этом свидетельствует сообщение московского корреспондента «Санкт-Петербургских ведомостей» в 1853 г., в котором сказано буквально следующее: «...может быть не далее как нынешней зимой парижская публика познакомится с несколькими произведениями русских комиков, драматургов и композиторов. По закрытии в Москве французского театра отправился в Париж бывший артист здешней труппы г. Моро, исключительно посвятивший свое время и знание на перевод лучших сценических произведений. Он повез с собою во французском переводе «Недоросля», «Горе от ума», «Ревизора», «Смерть Ляпунова» и «Не в свои сани не садись» <sup>7</sup>. Судьба перевода пьесы «Не в свои сани не садись» нам осталась неизвестной. Удалось лишь установить, что французский актер и драматург Жан Эжен Моро <sup>8</sup>, родившийся в 1816 г. в Париже, совсем молодым дебютировал в Théâtre Gymnase-Enfantin, играл в различных парижских и провинциальных труппах. Будучи актером парижского театра Пантеон, получил приглашение играть в Петербурге. На родину вернулся, получив пожизненную пенсию от русского императора. Данные корреспондента «СПб. ведомостей» и Большой энциклопедии Ларусса несколько расходятся. Нам остается только предположить, что когда перевод комедии «Не в свои сани не садись» попал во Францию в 1853 г., Моро перешел в труппу Петербургского французского театра и вернулся в Россию после пребывания на родине еще на 7—10 лет, так и не сумев осуществить ее постановки на французском театре, несмотря на то, что по утверждению того же корреспондента, взял «с собой верные рисунки костюмов и декораций, чтобы отчетливо поставить те пьесы». Впоследствии Моро был «секретарем-режиссером» трупп парижских театров Порт Сен-Мартэн и Варьете, а также содиректором театра Бомарше, где впервые пошла «Гроза». К сожалению, не удалось установить, имел ли он отношение к этой постановке.

Еще менее выясненной осталась судьба перевода «Воспитанницы». В 1859 г. А. Делаво обратился к И. А. Гончарову с просьбой через него получить от Островского экземпляр пьесы. В письме к Писемскому 28 августа того же года Гончаров выполняет просьбу французского литератора <sup>9</sup>. А в 1862 г. Делаво видится с Островским во время пребывания драматурга во Франции <sup>10</sup>.

Несколько лет спустя после появления статьи Ролстона филолог-славист Эмиль Дюран-Гревиль <sup>11</sup>, внимательно следивший за русской театральной жизнью и понимавший новаторское значение творчества Островского, счел необходимым познакомить французскую публику с его произведениями, избрав для перевода из написанного к тому времени драматургом «Грозу», лучшее, по его мнению, создание писателя. Нуждаясь в разрешении автора на перевод, он обратился к находившемуся в Париже И. С. Тургеневу, который и рекомендовал его Островскому в качестве переводчика. К работе над переводом «Грозы» Дюран-Гревиль привлек свою жену, писательницу, работавшую под псевдонимом Анри Гревилья <sup>12</sup>, взявшую на себя перевод роли Катерины. По окончании работы Дюран-Гревиль счел необходимым показать ее Тургеневу. 13 марта 1871 г. он пришел к Тургеневу <sup>13</sup>. Держа перед глазами русский текст, Тургенев выслушал французский его вариант и, по признанию Дюран-Гревилья, внес исправления, в основном относящиеся к правильности понимания диалектизмов, «представляющих обычно определенную трудность для людей, даже владеющих литературным разговорным языком» <sup>14</sup>. Потребовалось еще около двух месяцев работы, и 30 апреля 1874 г. Дюран-Гревиль принес Тургеневу. уезжавшему в Россию, переделанный по его указаниям

перевод «Грозы», чтобы передать его Островскому с просьбой к драматургу сообщить биографические сведения о себе и разрешить перевод других его произведений<sup>15</sup>.

Тургенев стремился сделать доступными западной читающей публике все достижения русской литературы и, конечно, театра Островского. Он настоятельно просил драматурга дать согласие на печатание «Грозы» в Париже: «А познакомить Европу с вами вот как хочется!», — писал он тогда Островскому<sup>16</sup>. Островский согласился, и рукопись вернулась к Тургеневу, который, пользуясь своими французскими связями, впервые сделал попытку опубликовать «Грозу» в крупнейшем парижском литературно-общественном журнале «Revue des Deux mondes». Но, хотя главный редактор и основатель журнала Франсуа Бюло и считал пьесу интересной, он пожелал опубликовать ее с такими сокращениями, на какие ни Тургенев, ни переводчик согласиться не могли. К тому же в этот момент у Тургенева произошел спор с чересчур осторожным главным редактором по поводу замены в печатавшемся там его «Степном короле Лире» выражения «fille de chien» \* на «misérable» \*\*. Последствием этого инцидента было возвращение рукописи «Грозы», которое Бюло не считал нужным чем-либо объяснить. Таким образом, печатание «Грозы» было отсрочено на пятнадцать лет. (Как мы увидим далее, отсрочка эта во многом повлияла на сценическую судьбу пьес Островского во Франции.) Несмотря на то, что ознакомившийся с рукописью Ф. Сарсэ призывал директоров парижских театров обратить внимание на русского драматурга, его призыв не возымел должного действия. Таким образом, ни одно произведение Островского при жизни автора во Франции не было опубликовано и поставлено на сцене.

Правда, французский литератор и переводчик с русского и немецкого Арсен Легрель опубликовал в 1885 г. свой перевод «Грозы», сопроводив его очерком жизни и творчества драматурга<sup>17</sup>. Книга эта входила в серию публикаций, предпринятых Легрелем под общим названием «Шедевры русской драматургии» и, по свидетельству Сарсэ, имевшую целый ряд выпусков<sup>18</sup>.

Но Легрель не нашел издателя во Франции и был вынужден обратиться в бельгийское издательство Dulle-Plus в Генте и напечатать перевод «Грозы» на собственные средства, хотя другие его работы о России печатались в Париже<sup>19</sup>. Луи Леже в своей книге «Русская литература. Отрывки и комментарии» замечает, что это издание даже не поступало в продажу и было раздарено автором своим друзьям<sup>20</sup>. Перевод страдал буквализмом, который Легрель ставил себе в заслугу, что, в частности, дало основание Островскому, имевшему книгу в своей библиотеке, написать карандашом на полях предисловия под фразы Легреля о достоинствах буквальной передачи текста: «En effet c'est traduit tout à fait mot à mot mais pour cela le sens ne fait que perdre» \*\*\* (экземпляр хранится в библиотеке ИРЛИ и содержит еще одну карандашную помету, о которой пойдет речь далее). Сарсэ, читавший книгу Легреля, уже с момента своего выхода ставшую библиографической редкостью, очень хвалил ее, наряду с переводом Дюран-Гревилля, но это, естественно, не могло изменить создавшегося положения вещей. Тем более что в появившемся в том же году и единственном за эти 15 лет обзоре творчества Островского, данном Шарлем Курьером в его «Истории современной русской литературы», критик пытается доказать, что пьесы Островского монотонны и их чтение наводит скуку<sup>21</sup>.

\* сукина дочь (франц.).

\*\* презренная (франц.).

\*\*\* «Действительно, переведено совершенно слово в слово, но смысл от этого только страдает» (франц.).

Все повторные попытки Тургенева содействовать напечатанию «Грозы» в Париже также не увенчались успехом.

Сам Островский заинтересовался судьбой своих пьес во Франции и послал Дюран-Гревилью для перевода «Бедную невесту»<sup>22</sup>, считая ее более приемлемой для французской сцены и более доступной для понимания. Дюран-Гревиль принялся за перевод, и он был почти завершен, когда в 1876 г. Пьер Невский (Корвин-Круковский или Корвен) и Дюма-сын поставили пьесу «Данишевы». По мнению Дюран-Гревилья, «Данишевы» надолго исчерпали интерес французов к «славянским нравам»; его намерения изменились, и «Бедная невеста» не была напечатана. Наконец, Дюран-Гревиль, после поездки в Россию (1877) и личного знакомства с Островским, поразившим его воображение, в 1889 г., издал свой перевод, присоединив к «Грозе» «Не в свои сани не садись» и «Снегурочку» под общим названием «Драматические шедевры А. Н. Островского». Книге предпослан краткий очерк жизни и творчества драматурга<sup>23</sup>. Однако Дюран-Гревилью, предлагавшему свой перевод театрам, не удалось добиться постановки<sup>24</sup>, так как его опередил Оскар Метенье<sup>25</sup>, который перевел «Грозу» вместе с И. Павловским в том же году. Он опубликовал ее немного ранее, приложив к ней перевод другой пьесы Островского — «Василиса Мелентьева» и «Власть тьмы» Льва Толстого и к тому же добился ее постановки в театре «Бомарше».

«Гроза» провалилась, вызвав множество самых противоречивых оценок в парижской прессе. Неуспех этого дебюта отнюдь не был случайностью и объяснялся не только скверным переводом, плохим подбором актеров и весьма экстравагантной трактовкой. Причины неприятия Островского во Франции второй половины XIX в. коренятся прежде всего, как нам кажется, в несовместимости принципов демократического направления в русской драматургии и главенствующей тогда традиции французского театра.

Для французского театра этого времени характерно резкое обособление устоявшихся жанров и закрепление за ними определенных категорий зрителей, чьи вкусы формировались не только и не столько под влиянием драматургии реалиста Бальзака или стоящих в оппозиции буржуазному режиму романтиков, сколько таких послушных служителей искусства Второй Империи, как Скриб, Ожье, Дюма-сын<sup>26</sup>.

В театральном искусстве наблюдался явный спад, тогда как театральное дело развивалось бурно. Манера актерской игры соответствовала репертуару, волна увлечения легким, веселым зрелищем, великолепная техника создания спектакля от написания пьесы до перенесения ее на сцену шла по давно разработанным эталонам. Нувориши времен Наполеона III, вытеснив аристократию, стремились подражать ей в роскоши и изысканности и приветствовали новый «буржуазно-прециозный» развлекательный театр.

На сцене того времени господствуют мещанская драма, водевиль и оперетта, а также пьесы эпигонов романтической школы. В театральной политике, по остроумному определению Салтыкова-Щедрина, главенствует, за редкими исключениями, «закон уважения к лицемерию <... > к приличию, к декоруму, к красивой внешней обстановке». В понятии французского буржуа «вселенная есть не что иное, как обширная сцена, где дается бесконечное театральное представление, в котором один лицемер подает реплику другому»<sup>27</sup>. Более того, существовавшее официальное законоуложение того времени нравы буржуазной семьи. К этому прибавлялась и доставшаяся в наследство от Июльской монархии крайняя подозрительность ко всему чужеземному. Гонению подвергался даже Шекспир, как оскорбляющий нравственность. Оценивая французский театр того времени, вид-

ный историк литературы Э. Фаге констатирует, перефразируя Буало, что французские драматурги, научившись писать, разучились мыслить<sup>28</sup>.

Ожье дал «образец новейшей мещанской драмы, решительно направленной против романтизма, проникнутой буржуазным настроением и оканчивающейся буржуазной моралью». Типы Ожье — деловой человек, литературная богема, буржуазка, уродившаяся куртизанкой, и куртизанка, делающаяся порядочной женщиной; его образцовый сюжетный стержень: противопоставление непримиримой суровой честности двадцатилетнего юноши моральному падению пятидесятилетнего отца семейства, смущенного и краснеющего за свои грехи... Дюма-сын выводил на сцену «полусветское» общество; его любимые типы: делец, умный человек, почти благородный, но совершенно лишенный морального чувства, влюбленная женщина из народа, г-н Альфонс, чье имя стало нарицательным, и т. п. К этим именам можно прибавить только Сарду, Лабаша, Ф. Коппе, пишущего драмы в стихах, и сочинителей оперетт Мельяка и Галеви. Скудость репертуара театральной столицы мира объясняется еще и консервативно-охранительной театральной политикой того времени. Так, Перрен<sup>29</sup>, умерший незадолго до того, часто говорил: «Я не нуждаюсь в новых авторах; один год Дюма, второй год Сарду, третий год Ожье — это меня вполне устраивает»<sup>30</sup>.

По словам А. Антуана, «театральный мир, директора, знаменитые актеры держались за прошлое, проверенное успехами и выгодами»<sup>31</sup>. Для этого театрального мира Островский был неприемлем в той же степени, в какой антидемократическая направленность мещанской драмы претила ему самому. Демократизация театра как одна из первых задач, стоявших перед Островским, осуществлялась во Франции ранее, в начале XIX в., когда возник так называемый народный «трехгрошевый» театр. В это время мелодрама (не мещанская драма 50—90-х, а именно народный «*théâtre de quatre sous*») превращает театр из зрелища для избранных в непрременный элемент культуры, в потребность городских масс<sup>32</sup>. При соединяясь к мнению Жинисти, можно сказать, что мелодрама эмоционально подготовила малоимущих горожан к баррикадам 1830-го и 48-го годов<sup>33</sup>. Мелодрама не только имела некоторых налет просветительства (достаточно указать на сознательную установку «короля мелодрамы» Гильбера де Пиксеркура: «Я пишу для тех, кто не умеет читать»<sup>34</sup>), но только приобщала, правда, в весьма экстравагантной форме, самого широкого зрителя к новому кругу тем, но и приучала посетителей галерки к зрелищу повергнутого порока. Это был единственный жанр, где тираны несли ответственность за содеянные злодеяния, где невинные их жертвы после мучительных испытаний восстанавливали свое доброе имя и из представления в представлении торжествовала добродетель. Но затем на сцене, как и в жизни, верх берет Робер Макер — тип удачливого и беззащитного дельца. Робер Макер «убивает» трехгрошевый просветительский театр, и мелодрама преобразуется в мещанскую драму и водевиль. Направленность театра изменяется в противоположную сторону: назад к новому роду избранной публики — к буржуа. Театр «дедемократизируется».

Современная Островскому мещанская драма воспользовалась внешними достижениями «трехгрошевого» и романтического театра, а также традициями «золотого» XVII века, возрожденного Рашелью. К тому же мещанская драма исчерпала в своих пределах весь круг семейных и социальных отношений и дала иллюзорно-всеобъемлющую картину буржуазного быта. На первый взгляд может показаться, что и Островского занимали сходные проблемы. Однако разница в том, что во французской драматургии тех лет восторжествовал шаблон, против которого Островский вставал у себя на родине. Причем в буржуазной драме восхвалялось то,

что было в его пьесах объектом обличения: неизбежность буржуазной семьи, благородство института накопления, святость патриархального очага и т. д. и т. п. В силу одного этого его произведения подлежали бы карающим статьям охранительных театральных уложений. (О причинах неприятия русской драматургии и в особенности Островского во Франции этого времени — см. также в статье А. Л. Штейна «Островский и мировая драматургия», наст. том, кн. 1.)

Театр Островского и главенствующая традиция современной ему французской сцены были разнонаправленны: первый приводил зрителя к частной и конкретной, но характерной ситуации и через нее, изнутри, раскрывал обусловившие ее общественные отношения; вторая уводила зрителя от конкретности и создавала ситуации идиллические; целью первого был определенный нравственный идеал, он стремился к некоторому общественно-этическому совершенству, целью второй была «внравственная» идеальность, и ее стремлением было совершенство интриги, мизансцены, словесного, музыкального и декоративного оформления, т. е. эстетизация буржуазного уклада. Продолжая сопоставление, можно заметить, что пьесы Островского оканчиваются обычно моралью, тогда как пьесы Ожье, Сарду, Эркмана-Шатриана и т. п. — морализированием. (Впоследствии наступит естественная реакция, и все, что хоть отдаленно будет напоминать моральную сентенцию, станет навевать на зрителя уныние и зевоту; как, в частности, пострадают от этого перенесенные на французскую сцену пьесы Островского, станет ясно из данного ниже анализа перевода «Леса».) Небезынтересно, что такого рода параллель однажды уже проводилась Боборыкиным в статье «Два драматурга»<sup>35</sup>, где создатель русского реалистического театра сравнивается с Адольфом Деннери, создателем жанра мещанской драмы, чрезвычайно популярным не только во Франции, но и в России второстепенным автором<sup>36</sup>. Правда, Боборыкина интересует не столько художественная, сколько коммерческая сторона дела. Сопоставляются плодовитый драмодел, всячески угождающий вкусам избалованной публики, а потому преуспевающий, и не желавший ей подыгрывать, честный, лишенный материального достатка художник. Однако критик вольно или невольно становится на точку зрения «избалованного» французского театрала (отсюда и покровительственно-снисходительный тон по отношению к Островскому), когда заявляет, что Островский не выдержал бы серьезной конкуренции с Деннери и ему подобными. Но факты, изложенные в статье, еще раз убеждают в несовместимости творческих и этических установок Островского и конъюнктурной коммерческой мещанской драмы. Сам Островский ценил внешние достижения французской буржуазной драмы и, в частности, того же Деннери, но разница целей обуславливала и отбор этих драматургических приемов, и их индивидуальное применение.

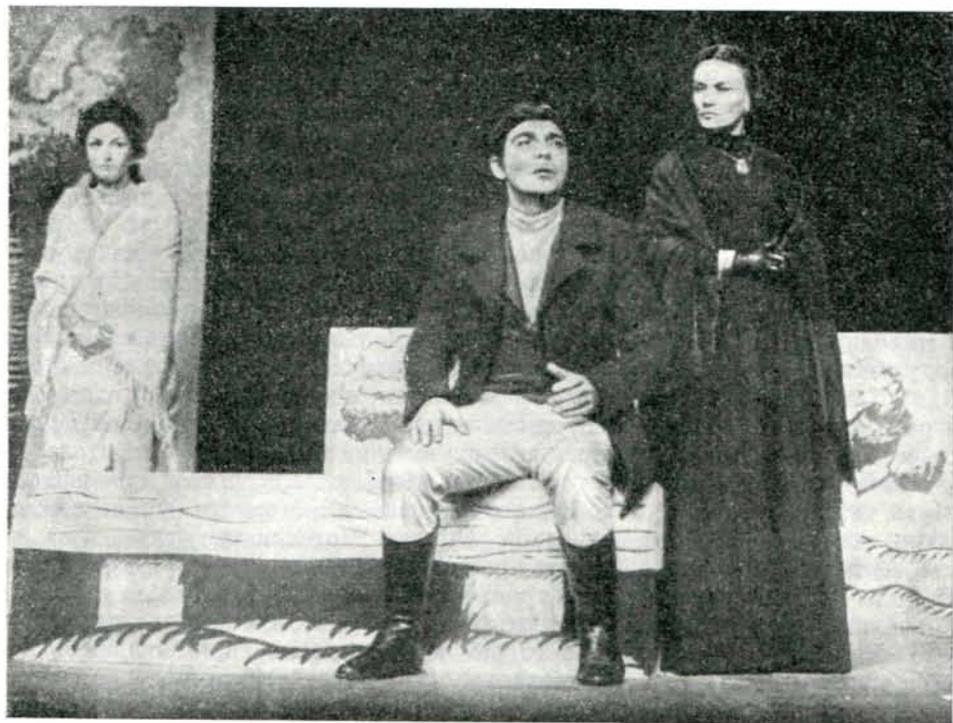
Препятствием для проникновения русского театра во Францию служил и дипломатический барьер, созданный различной политической ориентацией русской и французской монархий. Например, только в 1846 г. нашелся первый дипломат, пожелавший изучить русский язык. Им был маркиз Мельхиор де Вогюэ (которому впоследствии Франция будет обязана первым доброжелательным обзором русской литературы). Приехав с этой целью в Петербург, де Вогюэ констатировал, что во французском посольстве был один-единственный чиновник, кое-как по собственному выбору и совершенно бесконтрольно читавший и переводивший время от времени одну-две русские статьи, причем его французский язык оставлял желать так много лучшего, что его почти невозможно было понять и тем более проверить. Когда же последнего выдворили из России «за недоразумения на таможне», то, по словам де Вогюэ, «закрылось единственное, хотя узкое, мутное и подозрительное окно, открытое для Франции на Россию, на ее

народ и средние классы...»<sup>37</sup>. Однако после 1871 г., когда перестало быть секретом желание правительств Франции и России завязать тесные дипломатические отношения, деятели французской прессы осторожно и с оглядкой начали оказывать поддержку ценителям русского искусства. В Третьей республике к русской литературе стали относиться с большим вниманием, ее проникновению в культурную жизнь страны благоприветствовали значительные пензурные послабления. Не в малой степени этим объясняется и то, что Тургеневу удалось добиться хотя бы предварительного согласия на печатание «Грозы» и что Сарсэ (отнюдь не страдавший избытком альтруизма и требовавший денег даже на смертном одре)<sup>38</sup> вдруг начал бескорыстно превозносить достоинства русского драматурга. Но интерес к «славянской душе» был настолько поверхностен, что довольствовался драмами «à la russe». Например, потеснившие пьесу Островского «Данишевы» Корвин-Круковского и Дюма-сына, выдержавшие с 1876 по 1899 гг. более 300 представлений в театре «Одеон»<sup>39</sup>, повествуют о любви юного князя к бедной воспитаннице, которую его мать выдает за крепостного, княжеского кучера, но благородство последнего способствует счастливой развязке. Дюран-Гревиль был одинок и к тому же беден<sup>40</sup>, а его интересы слишком разносторонни, чтобы сосредоточиться на одной «Грозе».

К концу 1880-х гг. во Франции старый театральный порядок, атакованный извне и изнутри, начал сдавать позиции. На смену бытописательному театру, каким, в сущности, являлась мещанская драма, пришли проблемные пьесы, несшие новый эстетический заряд. Это (извне) драматургия скандинавов — Ибсена, Бьёрнсона, Стриндберга, Гауптмана, а также Метерлинка, с одной стороны, и Толстого, Достоевского и Чехова — с другой.

В самом французском театре старому, выдохшемуся, но еще сильному круговой порукой поколению противостояла, по словам основателя «Свободного театра» и одного из ведущих режиссеров конца прошлого и начала этого века Антуана, «молодежь, безоружная, но нетерпеливо рвущаяся в бой»<sup>41</sup>. Программой этого нового, еще оформлявшегося поколения могли бы служить слова того же Антуана: «Бои, уже выигранные в области романа натуралистами, в живописи — импрессионистами, в музыке — вагнеристами, должны были разыграться в театре»<sup>42</sup>. Как известно, «Свободный театр» не только вводил в свой репертуар новых отечественных авторов, обойденных и замолченных современными ему театрами, но и боролся против узконациональных ограничений. Поэтому одной из первых пьес, утвердивших успех этого начинания, была «Власть тьмы» Льва Толстого, переведенная на французский язык парижским корреспондентом петербургской газеты «Новое время» Исааком Павловским и «переработанная для французской сцены» Оскаром Метенье<sup>43</sup>.

В этой связи понятна ожесточенная полемика, развернувшаяся во Франции вокруг наследия Островского. Так, Сарсэ в подборку «Иностранцы»<sup>44</sup> включает шесть крупнейших, по его мнению, драматургов: Островского, Ибсена, Бьёрнсона, Гауптмана, Стриндберга и Метерлинка, симпатизируя лишь Островскому и противопоставляя его остальным авторам, без разграничений называемым «символическими»<sup>45</sup>. Поскольку Сарсэ не принимает также Толстого и Достоевского, в его симпатии к Островскому можно усмотреть и своеобразную защиту от новой театральной эстетики. Он часто пытается свести театр Островского к мещанской драме. И других французских поклонников Островского иногда несколько раздражает то, что их более молодые современники отдают предпочтение новому поколению русских драматургов. У Патуйе, например, не раз проскальзывают замечания, что реалистическое направление, «открытое» его соплеменниками в пьесах Чехова, уже полвека торжествует в театре



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ГРОЗА». В РОЛИ КАБАНИХИ — КЛОД ЖЕНИА  
Труппа Фавр-Буске, Париж, 1967 г.  
Фотография

обделенного их вниманием патриарха русской сцены. Патуйе не может примириться с тем, что французской публике ближе эстетика Чехова и Толстого и круг затронутых ими проблем. Но зрителя незачем строго судить: в самой России к этому времени можно встретить полемическое отрицание театра Островского. Радикально настроенной артистической молодежи Франции могла казаться архаичной власть «театральности» и традиционной условности многих его пьес.

То обстоятельство, что прогрессивный французский театр в силу требований момента был полемически обращен против традиционной драмы, сказалось и на судьбе «Грозы», тем более что она явилась второй оригинальной русской пьесой, косвенно связанной с театром Антуана. На этот раз ее судьба во многом зависела от личных качеств Оскара Метенье, повлиявших на исход всего предприятия. Вдохновитель его, по утверждению чрезвычайно острого в своих характеристиках Жюль Ренара, лишенный «какого-либо таланта, даже когда подвизается к чужому таланту в соавторы», писатель-профессионал, «у которого не хватает профессиональных навыков»<sup>46</sup>, был воодушевлен успехом у парижской публики «Власти тьмы» и предпринял также совместно с И. Павловским новый перевод. На этот раз его внимание привлекают «Гроза» и «Василиса Мелентьева». Переводя, их, он предполагал, что, объединив их с пьесой Толстого, даст французскому читателю и зрителю своеобразную трилогию, исчерпывающую русскую тематику. (Так, во вступительном очерке Метенье заявил, что именно эти три пьесы являют собой «полную картину русского общества», где во «Власти тьмы» изображено крестьянство, в «Грозе» — купечество, а в «Василисе Мелентьевой» — двор и высшее общество России.)

По свидетельству Антуана, Сарсэ и русского журналиста С. Васильева, Метенье русского языка не знал, и потому «г-н Павловский читал русский текст, переводил и толковал каждое слово, объясняя все особенности русского способа выражения, г-н Метенье подыскивал равнозначщие обороты и слова»<sup>47</sup>.

Парижские рецензенты, естественно, отказались судить о достоинствах перевода, и только Жюль Леметр заметил, что он «еще более увеличивает странности языка, каким говорят действующие лица».

Однако, как ни трудно переводить пьесы Островского, еще труднее обеспечить их постановку. Метенье всего себя посвятил этому. Он принес обе пьесы Дюкенелю. Оригинальность их захватила Дюкенеля<sup>48</sup>. Однако он находил драмы Островского чересчур смелыми и колебался. Пока он раздумывал, «Гроза» попала на глаза актрисе Комеди-Франсез Лего. Образ Катерины взволновал ее чрезвычайно, и она изъявила готовность сыграть эту роль. Дюкенель предложил свой театр, посоветовав ей испросить в Комеди-Франсез разрешение выступить на частной сцене. Остальные роли Метенье, связанный, как уже говорилось, с Антуаном, хотел распределить между актерами «Свободного театра». Но Комитет французского театра отказал Лего в ее просьбе. Однако Метенье не успокоился на этом. Актеры «Свободного театра» начали учить роли, а в Петербург Савиной была послана телеграмма с просьбой великим постом, когда в России все театры будут закрыты, приехать в Париж. По свидетельству рецензента «Figaro» от 9 марта 1889 г. (по всей вероятности, описавшего эти подробности со слов того же Метенье), Савина ответила согласием и собиралась сыграть по-французски, но замечала, что если бы ей представили эту возможность, она выбрала бы Василису, как роль для нее лично более выигрышную. Дюкенель, очень заинтересованный в том, чтобы в своем театре к открытию Всемирной выставки приурочить постановку русской пьесы, снова запросил текст на этот раз уже «Василисы Мелентьевой», тем более, что актер Мевисто, игравший в театре Антуана Никиту во «Власти тьмы», мог бы, по его мнению, прекрасно справиться с ролью Ивана Грозного.

В это же время «Грозой» заинтересовался Дерамбур, директор Театра Комедии. Он искал пьесу, подходящую для открытия театра, но восхищение «Грозой» не помешало ему тут же потребовать, чтобы переводчики взяли в соавторы какого-нибудь французского драматурга с именем, который бы ее переделал: лишил Варвару эксцентричности, выбросил совсем роль Кулигина и вообще, по возможности, приблизил «Грозу» к «Данишевым». Предложение было сделано деловито и серьезно. Метенье забрал рукопись и ушел, а рассерженный директор поставил «Les Filles de marbre»<sup>\*</sup> Теодора Баррьера и Ламбера Тибу.

Метенье обошел все прочие большие и малые театры, повсюду наталкиваясь на отказ; наконец, после месяца безуспешных поисков этот «молодой человек с чрезвычайно желтым цветом кожи и пронзительным голосом» забрел в «Театр Бомарше», стоявший «на краю света» (Сарсэ). Театр был только что снят новым антрепренером Моренвилем. Моренвиль хотел привлечь критиков и свет, дотоле обходивших его предприятие стороной. Он предполагал, поставив «Грозу», «приманить» русскую колонию Парижа, которая из любопытства, из сочувствия, из патриотизма даст ему на первое время несколько полных сборов. За нею потянется публика премьер, за ней толпа и критика, которая вынуждена будет явиться и дать отчет о представлении. «Гроза» была принята к постановке без затруднений. Причем Метенье потребовал у Моренвиля и добился полной свободы в выборе актеров и заказе новых декораций и костюмов.

\* «Мраморные девы» (франц.).

Непосредственно перед премьерой в парижской прессе появились две статьи, которые, видимо, должны были привлечь публику в малоизвестный и отдаленный театр. Люсьен Мюльфельд из «Обозрения драматического искусства» озаглавил свою статью «Русская Фру-Фру в Париже»<sup>49</sup>. Авторы спектакля видимо пригласили его на генеральную репетицию, но он скромно заявил, что не выскажет своего суждения о спектакле до премьеры, а с позволения автора перевода лишь приведет несколько отрывков текста. От себя же он добавил некоторые общие рассуждения, привлекательные возбудить интерес к спектаклю: «Гроза» — драматическая комедия, где элемент трагический занимает больше места, чем комический. Несмотря на разницу окружения, между Катериной и героиней Мельяка и Галеви существует поразительное сходство. Среда здесь иная, чем в только что виденном парижанами образчике русской драмы — «Власти тьмы» графа Толстого<...>. Островский здесь, как и во всех своих пьесах, рисует буржуазию, купечество, и в этом его оригинальность. До него русские драматурги считали достойным изображения только класс крестьян да высшее петербургское и московское общество. Островский, подобно Бальзаку, понял, какой интерес может представить картина нравов буржуазии, распространенной по всем городам России, богатой, пользующейся влиянием и всегда невежественной». Далее критик говорит о Добролюбове и его статье о «Темном царстве», дает толкование этого образа, который должен пониматься как отсталый и одновременно неизведанный мир русского купечества. Заметив, что Островский необыкновенно популярен на родине и пользуется любовью русских актеров, Мюльфельд пересказывает содержание пьесы. Кроме того, он, ссылаясь на пожелавшего остаться неизвестным друга-славянофила, объясняет успех пьес Островского верностью и жизненностью его персонажей: «Они не марионетки, они живут своей собственной жизнью. У каждого из них есть свой характер, тонко очерченный силуэт: не то, что добряки Сарду». Таков, по его мнению, законченный характер Кабановой и высокохудожественный образ Катерины. По свидетельству Мюльфельда, переводчики не были едины в понимании этого образа. Вина она или несчастна? Истеричка или романтически настроенная натура? Следует ли ее играть идеалисткой или страстно влюбленной женщиной? Критик полагает, однако, что после увиденной им сцены Катерины с Борисом, ее любовь уже не воспринимается как пламень небесный. Сделав несколько замечаний о переводе, критик заканчивает пожеланием видеть на парижских сценах во время Всемирной выставки больше пьес иностранных авторов.

Теодор Массиак из «Жиль Блаза»<sup>50</sup> предвещает премьеру, стараясь разжечь любопытство публики сообщением, по-видимому, не всегда точных сведений о перипетиях, связанных с постановкой, рассказывает о колоссальном успехе «Грозы» на родине автора, где ее считают шедевром Островского, и даже берется объяснить социальные причины этого успеха: «Это был первый луч света, пролитый на этот класс, столь многочисленный и столь малоизвестный до тех пор. И для русских это был первый признак свободы, которой они не знали. Когда они увидели себя на сцене, они поняли, что ими занимаются, у них явилась мысль о своей значимости...». При этом он не забывает упомянуть об ожидающих публику интересных открытиях относительно быта и нравов русского мелкого купечества.

И, наконец, в пятницу 3 марта состоялось первое представление «Грозы». Таким образом, то, что не удалось сделать Дюран-Гревиллю, осуществил Метенье, который обладал громадным упорством в достижении своих целей и имел за плечами шумевший сборник новелл «Плоть», поставленную Антуаном пьесу «В семье» и, главное, сенсационный успех «Власти тьмы» и авторитет «Свободного театра», на афишах которого стоя-

ло его имя. Можно предположить, что Метенье в первую очередь обратился к Антуану. Прекрасно понимавший, что его задаче обновления театра необходим (по крайней мере на первых порах) только современный репертуар, а его режиссерским принципам и интересам, объединившим в театральной программе имена Толстого, Ибсена, Золя и новейших молодых французских авторов, не органичны традиционные пьесы, Антуан не ваялся за постановку произведений Островского.

Метенье, не имея ни таланта директора «Свободного театра», ни сильной актерской труппы, попытался применить к «Грозе» принципы «натуральной школы», сделавшие понятным для французского зрителя произведение Толстого. Исполнение было доверено актерам бульварных театров. Например, Эмма Мори, игравшая Катерину, стала артисткой комедии, пропев в провинции 500 раз Миньону, тип которой она представляла в жизни, и участвовала во всех ходовых оперетках. Мадмуазель Эжени не согласилась играть Варвару потому, что в театре Кюжи не получала интересных ролей и была занята лишь в канканах легкомысленных обозрений. Остальные актеры (Деко — Тихон Кабанов, Фабр — Дикой, Даниэль — Борис, Ори — Кудряш, Адель Нантье — Кабанова, Фабр — Феклуша, Жермен — Глаша, Леже — Старая барыня), по единодушному признанию критики, были совершенно неизвестны. Все исполнители были вынуждены играть в неестественной им «натуральной» манере, в аляповатых костюмах. Этим в немалой степени, как нам кажется, объясняется необыкновенная резкость приговора, вынесенного Чеховым: «Скажите, зачем это отдали французам на посмеяние «Грозу» Островского? Кто это догадался? Поставили пьесу, чтоб французы лишний раз поломались и посудачили о том, что для них нестерпимо скучно и непонятно. Я бы всех этих господ переводчиков сослал в Сибирь за непатриотизм и легкомыслие»<sup>51</sup>.

И действительно, вышел спектакль, удивлявший своим «ансамблем непонимания». Огорченный Сарсэ заявил, что актеры погубили пьесу (он ее сам не узнал). Представление «расстроило его нервы», так как актеры, «обесчестив пьесу, удивительное произведение, почти шедевр, сделали чрезвычайно затруднительным представление ее на другом парижском театре.

Как победить теперь предубеждение против «Грозы?»

Разрозненные замечания прессы, оценивающей «Грозу», к счастью, позволяют составить представление о спектакле. По единодушному мнению критики, не было труппы менее однородной. «Один играет, как в «Жимназ», другой, как в «Ренессанс», третий, как на Монмартре», — констатировал обозреватель из «Journal des Débats». «Целые сцены проносились точно в каком-то тумане, сквозь который пробивались неопределенные жесты и полузаглушенные слова. Все делалось, без сомнения, на основании новой теории о том, что на театре, представляющем подобие действительной жизни, не следует возвышать голоса при разговоре: не следует исключительно заботиться о публике», — замечал Сарсэ. В зале кричали: «Ничего не слышно!» Парижская публика первого представления «Грозы» старалась, по-видимому, перекладывать положения драмы Островского на свои нравы. Она принималась смеяться над отношениями молодого Кабанова к старухе-матери. Особенно смешной показалась сцена прощания Кабанова с женой. Взрыв смеха раздался, когда Кабаниха говорит Катерине:

— Что на шее-то виснешь, *бесстыдница!*

Смеялись над словами Катерины Борису:

— Не трогай, не трогай меня!

и над вопросом Бориса:

— Надолго ли муж твой, муж-то уехал?

Критик Ланомере по этому поводу заметил: «Я видел, как рукоплещут неприличностям, а то, что естественно и просто,— оскорбляет или вызывает иронию». Пьеса вызвала больше смеха, чем самая веселая оперетка, и скоро спектакль с подмостков переместился в зрительный зал, в раек, хотя публика партера пыталась сохранить серьезный вид и разобраться в происходящем на сцене. 10 марта газета «Figaro» поместила разговор с Марией Александровной Островской, дочерью драматурга, приехавшей в Париж прослушать курс в Сорбонне, которая, воздержавшись от оценки перевода, заявила, что актеры и постановка сделали пьесу нерусской. Только два национальных костюма — и те фальшивы. Костюм персонажа, которого корреспондент «Figaro» назвал «приказчиком из магазина» (видимо, Кудряш), рассмешил Марию Александровну до слез: он был одет деревенским кучером. Вся пьеса искажена, из Кабановой и Кулигина сделали карикатуры. Особенно Мария Александровна была возмущена исполнительницей роли Варвары, сыгравшей «маленькую неприличную девочку» в стиле Нана из «Западня» Золя. Парижский корреспондент «Новостей и Биржевой газеты» характеризует «Театр Бомарше» как ничтожный балаган<sup>52</sup>. Дикой, в ольстере и ямщицкой шляпе, немилосердно плевал на все и на всех так, что плевки его даже попадали за сцену в первые ряды и сидящая там благовоспитанная публика благоразумно раскрыла зонтики, а критику из «Голуа» он показался «пьяным забуддыгой»; Кулигин, из которого Моренвиль сделал подобие Пекюше, был до того невыносим, что при его появлении из райка слышались крики «à bas le gaseur!»\*; Кудряш, вооруженный гитарой, пропел не то французский, не то итальянский романс, за что зрители начали бросать ему на сцену медяки, как уличному певцу; лакей полусумасшедшей барыни являлись в каких-то изодранных полупубках, точно арестанты. Катерина глотала целые фразы и говорила так невнятно, что ее не понимали даже в первых рядах.

В 3 и 4 явлениях III действия, в сцене, где встречаются Варвара и Кудряш, исполнитель не уловил интонации Островского и попытался сыграть не равнодушного, а влюбленного Кудряша. Эффект получился комический. Вдобавок он при прощании не слишком ловко протянул руки и какой-то шутник с галерки воскликнул: «Ах, как он измучен», и веселое ликование в зале свело на нет все усилия второй актерской пары, Мори и Даниэля, довести до сознания публики момент объяснения Катерины и Бориса.

Сцена покаяния в IV акте вызвала жуткий хохот, и все это при том, что постановка «Грозы» предварительно рекламировалась как «изготовленная в отношении декораций и костюмов по образцам дирекции императорских театров». Насколько это соответствовало действительности ясно хотя бы из того, что, когда в зале увидели декорации Волги, раздались реплики: «Смотри, смотри — Волга, совсем как наша Бьевра!» (грязная речушка в пригороде Парижа).

Постановка потерпела, как видно, полный провал. Трудно себе представить, чтобы спектакль был еще раз повторен. Но даже эта чудовищная интерпретация не могла умалить достоинств пьесы. Все крупные парижские газеты поместили рецензии на нее. Так рецензент газеты «Paris» Анри Ланомере<sup>53</sup> в субботу, не дожидаясь обычного воскресного обзора, предупредил читателей о своей статье. Он говорил в субботу, что «обязанность критики — противодействовать слишком необдуманным движениям большинства». В воскресенье он писал: «Драма эта показывает нам определенный период из истории нравов отдельной страны и человечества. Я нахожу очень интересным видеть эти различные типы, которые любо-

\* долой зануду! (франц.).

пытны не только потому, что принадлежат к миру, мало нам известному, но и потому, что позволяють нам сделать сближение и сравнение с французскими типами. Это драма очень интересная, очень нравственная, очень глубокомысленная, и, несмотря на некоторые длинноты, достаточно специфичная, чтобы понравиться публике не предубежденной, не враждебной по заранее составленному мнению».

Газета «Figaro» поместила за два дня три статьи о «Грозе». Первая из них, 9 марта, была подписана псевдонимом Арнольда Моргье — Un Monsieur de l'orchestre \* и была посвящена описанию реакции публики.

Вторая, 10 марта, была подписана Огюстом Витю. Кратко изложив содержание драмы, критик заметил: «И все-таки, «Гроза» — одна из самых своеобразных пьес, какую только можно слышать и видеть, — имей только немного любознательности да терпения. Ее оригинальность заключается единственно в характерах действительно самобытных, да в нравах». Охарактеризовав далее действующих лиц, Витю писал: «...все это переносит нас не только далеко от наших западных обычаев и наших привычек, но за тысячу льб от всякой цивилизации, ибо эти люди в нравственном отношении стоят ниже наших алжирских арабов и даже краснокожих Купера, которые носят перья на голове и кольца в носу, и далее: «Картина нравов, представленная в драме, учитывая изменения, происшедшие в русском обществе с момента ее написания, имеет лишь ретроспективный и археологический интерес».

Третья статья, помещенная в том же номере 10 марта, представляет собой интервью (уже нами упоминавшееся) с дочерью драматурга. Мы остановимся лишь на той части статьи, где, как нам кажется, интервьюирующий Марию Александровну Островскую Шарль Шэншоль присоединяется к ее мнению, но вкладывает в ее ответ и ряд собственных суждений:

«Героиня «Грозы» прежде всего верующая. Хотя она и не умела устоять против греха, тем не менее она страшится его. Именно избыток религиозного чувства побуждает ее к признанию. Ею овладевает чисто мистический страх во время грозы. На Волге грозы очень часты и сильны. Когда гремит гром, Катерине чудится, что это голос божий.

И топится-то она только потому, что видит (чего и здесь тщетно искала) на стене погоревшей церкви картину, изображающую ад крошечный... Словом, я не узнала здесь ничего нашего. Если б вы знали, как красива у нас декорация оврага, с высоким обрывом, где прогуливаются влюбленные, и тихо плывущей по нему лунной. Хороша и декорация Волги, воды которой движутся. В России на «Грозу» смотрят, как смотрели бы во Франции, например, на пьесу, составленную из «Nèrnanî» и «Courgière de Lyon»<sup>54</sup>. Это фатализм в народной рамке». Далее Мария Александровна Островская добавляет: «Варвара далеко не та неприличная молодая особа, которую вам изобразили».

В газете «Le Siècle» 9 марта известный драматург и критик Анри Сепар воспользовался лишней раз случаем, чтобы повторить еще раз свое мнение об отсутствии оригинальности в произведениях русских авторов. Не миновал упрек и «Грозу». Правда, автор заметил, что, может быть, в этом есть и доля вины переводчиков. Упомянув известную статью Добролюбова, Сепар вполне справедливо отмечает, что было бы желательно хотя бы на обороте театральной программы привести из нее в переводе несколько выдержек — и тогда парижскому зрителю «многие второстепенные лица стали бы понятны» и многие места прояснились. По мнению Сепара, знакомство с проблематикой «Грозы» в освещении Добролюбова освободило бы некоторых чрезмерно ретивых критиков от заблуждений и не позволило бы им (Сепар имел в виду уже упоминавшуюся статью Люсьена Мюль-

\* Человек из первого ряда кресел (франц.).

ДАНИЕЛЬ СУХОТИН В РОЛИ  
ПЕТРА, ЭЛИЗАБЕТ АЛЕН  
В РОЛИ АКСЮШИ («ЛЕС»)

Театр «Ателье», Париж, 1970 г.

Фотография



фельда) сравнивать Катерину с Фру-Фру. Добролюбов дает не такое толкование драме. По его словам, «Гроза» могла иметь подзаголовком «Луч света в темном царстве», и Островский в своей драме хотел изучить кризис, неизбежно происходящий с молодым поднимающимся над своим окружением и наделенным высшими запросами и стремлениями существом, которое противится греху по религиозным убеждениям. Если верить Добролюбову, — продолжает Сеар, — отношения между Катериной и Борисом так же чисты, как и у мадам Морсоф с Феликсом де Ванденеес, и если и нужно искать сходство, так скорее... в «Лилии в долине» Оноре де Бальзака, чем в пяти актах Мельяка и Галеви».

Газета «Le Gaulois» 9 марта поместила две статьи. Статья Гектора Пессара лишней раз подчеркивала, насколько «опоздала» пьеса в перенесении на французскую сцену. Ему даже не верится, «что где-то там, на берегах Волги, есть еще сноха столь мягкая по характеру, что не может дать пощечины своей злой и любящей поучать свекрови». То, что придает особый аромат этой немного вульгарной мелодраме, это, по-видимому, крайняя

точность изображения характеров и верное воспроизведение обыденной речи. «Мне подтверждали, — пишет он, — что тридцать лет тому назад волжские купцы думали, говорили и действовали так, как заставляет Островский действовать, говорить и думать своих персонажей». Вторая статья того же номера за подписью Grimousse написана в шуточной форме и особого интереса не представляет.

Критик Вилли из газеты «La Paix» 10 марта, несмотря на неуспех спектакля, благодарит за постановку «Грозы», хотя находит пьесу недостаточно сценичной из-за длинных монологов и медленно развивающегося действия, массы эпизодических лиц, отвлекающих обычного зрителя от основной сюжетной линии. По мнению критика, драма интересна излагаемым этнографическим материалом, а не своими сценическими достоинствами.

Газета «Gil Blas» 10 марта поместила статью театрального критика Леона Бернара-Дерона, в которой развивается мысль Массиака о том, «что бесправные маленькие люди в России усмотрели в «Грозе» обещание скорого избавления». Бернар-Дерон видит успех «Грозы» (ошибочно относя ее написание к 1853 г.) в теме «маленького человека», впервые прозвучавшей в русской литературе и опередившей в этом позднейшие произведения Тургенева и Достоевского. Однако критик далек от того, чтобы считать «Грозу» шедевром. Для этого он не нашел в ней «качеств достаточно мощных и достаточно ясных <...> Произведение привлекательное, интересное, — это так, но ничего не говорящее достаточно ясно французскому уму, чтобы оставить впечатление безукоризненной вещи. Элемент исключительно русский, узко русский, занимает в ней слишком много места». Ниже критик, сравнивая «Грозу» с «Властью тьмы», считает, что последняя хоть и не является шедевром, но достойна должного признания, так как в ней уделено больше места «элементу общечеловеческому». Тем не менее, снисходит Бернар-Дерон, «Гроза» заслуживает, чтобы ее посмотреть и обсудить. Правда, мы не пойдем всего, но понятного будет достаточно, чтобы почувствовать: это действительно художественное произведение. Островский имеет столь редкий дар заставить испытать ощущения персонажей, созданных его воображением <...> Есть что-то трогательное и вместе с тем беспристрастное в его манере, что производит драгоценное воздействие». Несмотря на тонкость некоторых наблюдений, критик остался верным популярному толкованию и увидел в драме историю адюльтера русской мещанки. В конце статьи автор замечает: «Чтобы почувствовать прелесть этой русской пьесы, нужно самому быть русским, но ведь русским не сделаешься по мановению ока, даже если и пожелаешь».

Симон Бубе из «Gazette de France» 11 марта признает полезное влияние русской литературы на французскую, но опасается, как бы французские писатели не перестали быть французами и не превратились в русских. (Этот упрек, брошенный своим собратьям, лишь подтверждает тот печальный факт, что повышенный интерес ко всему русскому распространялся не столько на оригиналы, сколько на стилизованные подделки.) Оригинальность драмы он, как и многие критики, естественно, видит в изображении причудливых, почти непонятных французу характеров.

Поль Перре противопоставил «Грозу» «Власти тьмы», виденной им в «Свободном театре». Он находит пьесу Островского менее мрачной, написанной кистью более широкой и более гуманной; в драматургии Островского он обнаруживает удивительно поэтические стороны. И заканчивает свою статью словами: «Вот драма странная, трогательная, местами величественная, но не встретившая, к сожалению, милостивого приема у публики первого представления»<sup>55</sup>.

Фельетон Жана де Полана, напечатанный в газете «Le Pays» от 12 марта, видимо, написан с учетом всего появившегося ранее в печати и прежде

всего упомянутого нами интервью с дочерью Островского. Критик против сравнения Катерины с мадам Бовари: «Это натура возвышенная, нужно признать, что она сделала все, что могла, для того, чтобы искупить вину». Ярким образом в пьесе, но не в спектакле, ему показалась Варвара. Полан, пожалуй, единственный критик, внявший доводам М. А. Островской.

Жюль Лемегр и Франсиск Сарсэ, два патриарха парижской театральной критики, также откликнулись на постановку «Грозы». Однако сам спектакль послужил для них скорее поводом для рассуждений о творчестве Островского и вообще об известных им драматических произведениях русских писателей, поэтому уместно обе достаточно большие по объему статьи рассматривать в ряду литературоведческих работ (см. ниже).

Более четверти века спустя на одном из вечеров у известного театроведа барона Дризена был прочитан доклад «Французы и Островский», который можно считать итогом полемики вокруг постановки 1889 г.<sup>56</sup> В своем докладе Жюль Патуйе, относящийся к Островскому с «исключительной для иностранца благоговейной любовью и тонким, чутким пониманием не только его произведений, но и непонимания последних французами», подтвердил, что «темное царство» актерами не было понято. Патуйе говорит о «Театре Бомарше»: «Артисты не поняли, что такое «Темное царство». Они в «Грозе» видели обыкновенную драму из супружеской жизни». По словам Патуйе, Достоевский и Толстой не дают ключа к произведениям Островского. Знакомство с «Войной и миром», с «Преступлением и наказанием» не делает понятными типы Дикого и т. п.

Следующей пьесой Островского, поставленной на парижской сцене, была «Василиса Мелентьева». Она уже давно привлекала внимание различных переводчиков. В архиве Островского сохранились письма Е. Я. Вяземской и Э. Мишле, боровшихся в 1885 г. за исключительное право постановки своих переводов пьесы<sup>57</sup>. Причем Вяземская просила разрешения назвать свой вариант «Любовь Ивана Грозного» и изменить имя героини — *Basilisse* — не слишком благозвучное, по ее мнению, для французского уха. Мишле, со своей стороны, известив Островского, что перевод Вяземской отвергнут театром, и, видимо, рассчитывая на свои связи как русского агента объединения французских писателей, просил предоставить ему привилегию на постановку. Островский, не отдавая предпочтения ни одному из корреспондентов, разрешает постановку при «непременном условии, чтобы исторические лица и события, выведенные в пьесе, несколько не были искажены» (XVI, 180). Но спор оказался тщетным, пьеса не была поставлена, хотя в русской прессе в 1885 г. даже появились сообщения о готовящемся спектакле. Корреспонденты, правда, не знали, в каком парижском театре он пойдет — в Жимназ<sup>58</sup> или Одеоне<sup>59</sup> и сообщали, что текст находится на рассмотрении у А. Дюма-сына и Деннери. «Василиса Мелентьева» пошла в 1893 г. в переводе Метенье и Павловского. Спектакль не вызвал такого бурного обсуждения, как «Гроза», несмотря на то, что прошел значительно глаже: играл хороший актерский ансамбль, ставить пьесу взялся уже известный в ту пору актер Комеди Франсез — Сильвен. После премьеры переводчики переиздают свою «Трилогию из русской жизни», причем Метенье сопроводил переиздание рассказом об успехе «Царя Ивана Грозного» — под таким названием шла пьеса.

Возможно, он несколько преувеличил успех спектакля и исполнителей, но вступление является единственным подробным описанием постановки, и в нем указано время, место и распределение ролей: 14 октября 1893. Париж, Монмартр, театр Монсей. Грозный — Эмиль Ремон, Василиса — Луиз Артманн (впоследствии актриса Комеди Франсез), царица Анна — Жани Маньян, Колычев — Мейе, Малюта — Оврэ, Воротынский — Дориак, Морозов — Костар.

Рецензию на спектакль поместил в газете «Temps» Сарсэ. Она нам известна в передаче корреспондента «Всемирной иллюстрации»<sup>60</sup>: «Сарсэ в «Temps» говорит, что по переводу трудно судить о достоинствах пьесы, но что суровое величие фигуры Ивана Грозного и тихое, трогательное смирение царицы Анны обратили на себя его внимание. Эти две фигуры очерчены, по мнению Сарсэ, рукою мастера. Сарсэ менее говорит о характере Василисы Мелентьевой, причисляя его к «злодейкам» трагедий вообще. «Потрясающее впечатление на зрителей, — говорит Сарсэ, — произвела сцена отравления царицы Анны, которая беспрекословно принимает кубок с ядом, думая, что он от царя».

В 1894 г. переиздание «Трилогии» Павловского и Метенье было отрецензировано Теодором де Визева. Прежде всего удивление критика вызвала вступительная статья Метенье, где самовосхваления преувеличили, по его мнению, все нормы приличия: «Г-н Метенье достаточно скромнен как автор, но удивительно чванлив и чрезвычайно высокого мнения о себе как переводчик. Его предисловие к сборнику по тону напоминает по меньшей мере театральные манифесты Золя. Он скрупулезно перечисляет все мелкие события, сопутствующие переводу пьес, распространяется о его трудностях, с назойливой обстоятельностью передает свой спор с Гальпериним (также переводившим «Власть тьмы») из-за слова «таё» у Акима и сложных приемов его передачи»<sup>61</sup>. Скуку, наводимую на парижского зрителя пьесами Островского, видевший оба спектакля Визева относит за счет недостатков перевода. Павловский и Метенье переводили слово в слово, не считая ошибкой по собственному усмотрению русифицировать кое-где некоторые очень простые фразы, из страха, что их не найдут достаточно экзотичными, поступая, впрочем, как и почти все переводчики, у которых выработалась традиция употреблять слово «икона», когда в русском тексте стоит «образ», и слово «изба», когда по-русски сказано «дом». Но постоянные словесные подмены не скрашивали неправильностей дурного французского языка коллег Метенье по переводческому ремеслу. Язык же переводчика «Василисы Мелентьевой» — нечто вроде франко-русского, довольно заболливо обработанный, но странный, напыщенный и скоро утомляет». Пользуясь правом рецензента, Визева заключает статью следующими словами: «Пьесы Островского кажутся мне человечнее романов Достоевского и последних произведений Толстого. Островского я предпочитаю Ибсену и Гауптману, хотя они и превосходят его мастерством и широтой мысли. И вот почему: Ибсен и Гауптман истинно драматические авторы, люди искусства и не обижены заслуженным успехом на театре. Островский же — поэт. Пусть он не так искусен, пусть нет у него грандиозности их идей, но он умеет любить страждущих и страдать их страданием. И доля, избранная им, мне кажется более благородной».

После постановки «Василисы Мелентьевой» пьесы Островского не шли на французской сцене более полувека.

\* \* \*

В общих литературоведческих обзорах русской литературы, появившихся с середины XIX в. до 1914 г., русскому театру не уделяется особого внимания; Островскому (если он вообще упоминается) в них обычно отводится несколько строк, иногда — несколько страниц, в некоторых работах приводятся даже две-три сцены, в изложении или цитатом. Но независимо от объема, суждения толкователей, за редким исключением, не отличаются ни глубиной, ни оригинальностью и либо отрицают самостоятельную ценность Островского и пытаются подыскать французские «оригиналы» русским «подражаниям», либо, признавая самобытность его творчества, ограничивают значение его театров рамками России<sup>62</sup>.

Значительнее кажутся две статьи Сарса (1875, 1889) и статья Леметра (1889), стоящие выше уровня современных им литературоведческих трудов, несмотря на присущую обоим крайнюю субъективность в оценке театра Островского. Особое место занимает уже упоминавшееся предисловие Дюран-Гревилья, хотя и лишенное глубоких обобщений, но основанное на знании страны, ее языка, обычаев и литературы.

Вполне объективный, с нашей точки зрения, обзор всех публикаций дан в диссертации Патуйе и в двух вышеупомянутых статьях Кашина, который повторяет в главных чертах оценки французского филолога. Это дает нам возможность подробно остановиться лишь на наиболее характерных работах.

Переводу статьи Ролстона «Revue britannique» предпослано предисловие некоего J. M., в котором дается беглый обзор состояния русской литературы до Карамзина, отмечается знакомство французского читателя с произведениями Пушкина, Гоголя и Тургенева<sup>63</sup>. Всех остальных русских писателей J. M. называет «легионом подражателей» недостойных внимания, а в качестве оригинального, ни на кого не похожего автора представляет читателям Островского. При этом дается краткая характеристика растущей русской буржуазии и разоряющихся помещиков, чтобы показать «социальную природу среды, послужившей материалом» для пьес нашего драматурга. J. M. отмечает «чисто славянскую» природу его таланта, большой успех произведений на родине, где насмешка и юмор, обычно заключенные в его пьесах, «никого не ранят, и публика возвращается домой не обиженная, но и не исправившаяся».

В «Истории современной русской литературы» Курьера, вышедшей в 1875 г., Островский упоминается трижды (это обусловлено тем, что в книге дана периодизация литературы и ее жанровое деление). Сначала говорится о пьесах «Свои люди — сочтемся!», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется», что они скучны, однообразны, хотя изображенные в них типы правдивы и верны действительности. Лишь комедия «Не так живи, как хочется», содержание которой Куррьер излагает, признается «более живой и драматичной». Из более поздних пьес отмечены «Доходное место» и «Роза», после которой автором «ничего лучшего не написано». Из исторических драм Куррьер в соответствующей главе анализирует лишь «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского», ограничиваясь перечислением (с краткими характеристиками) остальных.

В предисловии к изданию трех пьес Островского, озаглавленном «Островский. Жизнь и творчество», Дюран-Гревиль отмечает, что русская литература стала широко известна во Франции: «Все стоящее, особенно в области романа, переводится и обстоятельно комментируется; однако о русском театре сказано далеко не все, хотя за вторую половину XIX в. в России выросла целая плеяда драматургов». Выделяя из них Островского, Дюран-Гревиль заверяет читателя, что выбранный им драматический автор, чей гений признан Россией, не уступает ни одному из великих людей театра: если в течение сорока лет «вокруг писателя формируется целая армия почитателей и последователей, если он становится главой школы, отнюдь не преследуя эту цель, и, так сказать, помимо своей воли, то даже à priori можно судить о значении его творчества»<sup>64</sup>.

Повествуя о первых шагах Островского на драматическом поприще, автор пересказывает содержание «Семейной картины» и приводит диалог матери и сына, заключающий: «Уже в этой вещи видны ростки будущей необычайной точности в воспроизведении диалогов людей изображаемого круга. Если не следить за пьесами Островского, не изучать язык его героев, то даже будучи русским не поймешь ни слова. Перед нами — настоящее аргю, нечто в стиле нашего Анри Монье и представленного в мрачном све-

те Поль де Кока». (Параллель между русским и французскими бытописателями Дюран-Гревиль оправдывает тем, что его знакомый однажды видел Островского в вагоне поезда со связкой переводов Поль де Кока под мышкой. Причем в переводах этих было русифицировано все, вплоть до имени автора — Павел Петушков.) Оба упомянутых выше французских писателя, добавляет Дюран-Гревиль, «не обладали писательским даром Островского, который передавал не только особенности языка героев, но тут же мастерски лепил их характеры, красочные и сочные».

Анализ пьесы «Свои люди — сочтемся!» («On ne compte pas avec les siens!») — «первоклассного произведения, ужасающей драмы, несмотря на то, что в ней не проливается ни капли крови», позволяет Дюран-Гревилю сделать следующий вывод: «Он, следовательно, знал лицевую сторону и изнанку этого общества, изучать которое почти никому не приходило в голову».

Характеризуя «Бедную невесту» («Une fille pauvre») и «Не в свои сани не садись» («Ne t'assieds pas dans le traîneau d'autrui ou Chacun à sa place»), Дюран-Гревиль находит их оптимистичнее первых произведений, в которых Островский «может быть, несколько сгустил краски, что свойственно всякому молодому писателю, впервые заявляющему о себе». «Не в свои сани не садись», «изысканную трогательную комедию, ставившуюся в России столь же часто, как у нас «Белая дама» Буальдье», Дюран-Гревиль рекомендует театрам, заверяя, что «комедия эта, сыгранная в Париже на подобающей ей сцене, имела бы un succès d'attendrissement \* пьесы «Ami Fritz», к тому же она глубоко человечна, и в этом ее отличие от «столь же трогательной» пьесы Эркмана-Шатриана.

Объясняя смысл заглавий-пословиц пьес Островского, Дюран-Гревиль тут же предупреждает читателя, что «Островский не морализирует: его персонажи остаются живыми, образы человечными <...> ибо выше всего он ценил правду, заставляя своих героев говорить и думать по сложным и таинственным законам логики жизни, а остальное <...> прилагалось». Далее идет рассказ о борьбе вокруг произведений Островского между «славянофилами и либералами» и дан большой отрывок из статьи Добролюбова о «Грозе».

Перед тем как перейти к разбору «Воспитанницы» («La Pupille») — этому прототипу «Данишевых», Дюран-Гревиль дает характеристику женских образов в пьесах Островского и рассказывает о тяжелом положении женщины в миновавшую эпоху.

Вслед за прогрессивной русской критикой Дюран-Гревиль протестует против суждений об упадке таланта Островского после появления «Грозы» (охотно повторяемого французскими толкователями — например, Курьером) и в доказательство упоминает позднейшие пьесы: «Грех да беда на кого не живет» («Tout homme est sujet au malheur»), «Лес» («La Forêt»), «Таланты и поклонники» («Talents et admirateurs»), стиль последних он считает близким если не к французским, то по крайней мере к европейским образцам. В исторических хрониках Дюран-Гревиль находит отголоски шекспировской манеры и пытается подтвердить свою мысль большими отрывками переводов (монологов Годунова, Дмитрия, Минина и др.).

В конце статьи Дюран-Гревиль описывает свое свидание с Островским в Москве в 1877 г., когда переводчик услышал пролог «Снегурочки» в исполнении автора, читавшего его красивым тенором, с великолепной дикцией:

«Островскому тогда было пятьдесят четыре года. Выглядел он на пятьдесят. На нем было нечто вроде охотничьего костюма. Он был довольно коротко подстрижен, с золотистой бородкой, круглоголовый, с высоким

\* умилительный успех (франц.).

лбом, серыми глазами под красивыми дугами бровей, чуть утолщенным носом, его полные хорошего рисунка губы не покидала тонкая полуулыбка. Гостеприимный, внимательный слушатель и наблюдатель... Он еще больше своего Русакова «русская душа». Когда русские добры, то они не бывают добры наполовину.

Я считаю Островского счастливым человеком — его гений с самого начала уловил новую форму...»

Жюль Леметр дал две статьи об Островском, одна из которых — рецензия на постановку «Грозы» в «Театре Бомарше»<sup>65</sup> и переведена на русский язык<sup>66</sup>, вторая же — рецензия на книгу Дюран-Гревилья<sup>67</sup>.

Статья о «Грозе» написана под впечатлением спектакля и, несмотря на некоторую поверхностность суждений, занимает особое место среди всего появившегося в печати об Островском. Большая ее часть посвящена тонкой и художественной передаче содержания драмы, где критик комментирует каждую приводимую им сцену. Первее объяснение Катерины и Бориса, например, приводит его в восхищение, «и не потому, что это русское, а потому что это прекрасно. Никогда еще фатальность страсти не выражалась средствами столь простыми и сильными». Все образы в пьесе Леметру кажутся оригинальными, самобытными, кроме «бледного, ничего в себе не несущего образа Бориса», именно потому, что тот «образованнее и цивилизованнее других: В России всякий, кто убил старуху, закопал в землю ребенка или просто изменил мужу, всегда пользуется минутой, когда на улице много народу, становится на колени и кается перед всеми. Таков, по-видимому, обычай». Это заявление, обыкновенно рассматриваемое как курьез<sup>68</sup>, — всего лишь излюбленный прием газетного критика, который более всего страшится «пересерьезить» и привести в уныние какого-нибудь легкомысленного читателя и потому весьма щедр на звонкие афоризмы, противоречащие общему тону суждения, и склонен постоянно охлаждать скептической фразой вызванное им самим восхищение. (Судя по анализу «Преступления и наказания» Ж. Леметр отнюдь не так наивен. Дальнейшие его рассуждения о постоянном ощущении *греха* лишь подчеркивают, что он имеет в виду душевное состояние, а не обычай.) Несмотря на слегка покровительственное отношение к русскому драматургу, Леметр приводит читателя к выводу, что Островский — писатель, обладающий «утонченным вкусом» и одаренный «блестящим талантом».

Вторая рецензия Леметра посвящена подробному анализу комедии «Не в свои сани не садись». Она написана без полемического запала, присущего статьям о спектаклях «Свободного театра» Антуана по Достоевскому и Толстому. Леметр, отмечая «простоту и ясность сюжета, моральную чистоту очень трогательной пьесы с оптимистической развязкой», переходит к ее изложению, приводя отрывки из сцен. Его радует отсутствие у героев комедии меркантильного расчета, что не характерно для подобного рода произведений французских авторов. Говоря о Русакове, Леметр устанавливает и второе отличие: «Русаков, как все персонажи русской драмы, глубоко религиозен». Чтобы ввести читателя в мир героев Островского, критик сравнивает Русакова с мадам Журден из «Мещанина во дворянстве» Мольера и затем переходит к сопоставлению этих двух драматургов, которых считает равными по значению (каждого для своей страны), а также по точности и правдивости изображения картин общества. Тут же он говорит о полном отсутствии религиозного чувства у героев Мольера. Его можно найти только в «Дон-Жуане» и «Тартюфе», да и то как объект осмеяния. «Абсолютно ясно, что Русаков, — говорит Леметр, — совершенно не мольеровский персонаж. У него есть и явственна своя внутренняя жизнь (...). Наш же хитренький француз (бедняжка!) более всего боится показаться смешным. Русские души, души наивные, не боятся смешного».

Анализ самой «славянофильской» пьесы дает возможность Леметру пуститься в довольно пространные рассуждения об особых свойствах типично русского характера. «Собеседники говорят, не торопясь, поистине лишь между собой. Герои не помышляют об остроумии и ловкости словесной игры, как и о существовании театральной условности, и, кажется нам, даже не подозревают, что они на сцене. Здесь нет ничего менее похожего на диалоги Сарду (хотя я совсем не стремлюсь его обидеть). Создается впечатление, что при всей замедленной неловкости русские драмы выводят на сцену живые души людей. Речь их льется издалека, из глубины их степей, из глубин нетронутых умов и сердец. Не в этом ли их обаяние. Русские, будучи еще молодой, почти неиспорченной нацией, обладают страстями крайнего напряжения, тем более, что, при их склонности к мистицизму, охотно считают обуравляющие их страсти свыше ниспосланной таинственной силой, а вера в фатальность страсти лишь разжигает ее.

Их добродетели также обладают молчаливой энергией. Постоянные помыслы о загробной жизни и грехе, к которым прибавляется ощущение одиночества и огромности пространств их родины, сообщают всем их чувствам религиозную углубленность, оттенок искренности и основательности, более нигде не встречаемые». Перейдя к беглой характеристике второстепенных действующих лиц и выделив для анализа фигуру Маломальского, Леметр, к сожалению, ошибся и принял его в пьесе за хозяина постоянного двора, не умеющего связать и двух слов, что для француза особенно удивительно, так как хозяин гостиницы, постоянного двора и т. п. в обычной французской пьесе, как правило, персонаж болтливый и жизнерадостный. В связи с этим Леметр и заключает: «Но бывают же наверно и такие, что не болтливы. Это свидетельствует о том, что русские писатели, даже в мельчайших деталях, более искренни или непосредственны, чем наши».

Сарсэ, горячий поклонник «Грозы», единственный критик, словом и делом способствовавший постановке, воспринял провал спектакля как личное оскорбление и попытался в своей статье защитить пьесу как художественное произведение<sup>69</sup>. При этом он, не в пример остальным, воздержался от глубокомысленных комментариев и поверхностных сравнений, решив, видимо, что в хорошем изложении «Гроза» сама сможет за себя постоять. Исключение составляет лишь сравнение Тихона со степенным Шарлем Бовари. (Чету Бовари впервые породил с супругами Кабановыми Арсен Легрель, и с его легкой руки во Франции это сравнение прочно вошло в критический обиход.) «Откровение» Легреля неприятно поразило Островского, он подчеркнул его в своем экземпляре и написал на полях: «L'auteur ne comprend pas du tout l'Orage» \* (хранится в ИРЛИ).

Сарсэ первый, и в то время единственный, увидел в «Грозе» прежде всего сценические достоинства; три женские роли, по его мнению, могли бы составить гордость репертуара любой крупной драматической актрисы. Сетуя на малочисленность таких дарований во французском театре, Сарсэ выражает удивление, что Сара Бернар не увлеклась образом Катерины. Разбирая спектакль, Сарсэ даже не назвал по имени исполнительниц, считая, что актрисы очень старались, но роли им были не по плечу. В отличие от своих коллег Сарсэ уделяет внимание и второстепенным персонажам. Он, например, нашел аналогию между именами Кулигина и Кулибина, называя последнего «российским Франклином из низов, чья жизнь — живой пример талантливости простого крестьянина». Статья заканчивается следующими словами: «Уверяют, что великая русская актриса М-ле Савина заставляла зрителей рыдать. Мне не трудно в это поверить: даже читая эту роль (Катерины) нельзя удержаться от слез».

\* Автор совершенно не понимает «Грозы» (франц.).



АНРИ ЛАБЮСЬЕР В РОЛИ СЧАСТЛИВЦЕВА, ЖЮЛЬЕН ГИОМАР В РОЛИ  
НЕСЧАСТЛИВЦЕВА («ЛЕС»)

Театр «Ателье», Париж, 1970 г.

Фотография

Но призывы Дюран-Гревилья, Сарсэ и Леметра не возымели, как уже было сказано, должного действия; Островский не был поставлен.

Однако в одном отношении Островскому во Франции повезло больше, чем в России: в 1912 г. профессор парижского Лицея Мишле и директор Французского института в Петербурге Жюль Патуйе защищает в Сорбонне докторскую диссертацию на тему «Островский и его бытовой театр» и в том же году выпускает труд в 500 страниц под этим же названием. (Непосредственно перед монографией об Островском Патуйе публикует книгу о русском бытовом театре от истоков до Островского — краткий, немногим более 150 страниц очерк драматургии этого периода<sup>70</sup>. Работа эта теоретически несостоятельна, содержит довольно поверхностный обзор критической литературы, предлагает несколько слишком общих и часто навязчивых аналогий с западной драмой, ориентируется единственно на театр русских нравов, сводя к нему все прочие жанры, и имеет скорее характер введения в театр Островского.)

Книга Патуйе об Островском не только была для французского руссоведения тех времен уникальным по широте охвата и привлечения общенсторического, бытового и литературоведческого материала исследованием и, что касается Островского, практически единственным по сей день, — это первое фундаментальное исследование его творчества, попытка собрать воедино и систематизировать весь накопившийся к тому времени биографический и критический материал о драматурге, показать его творческий путь

на фоне общего состояния современного ему русского общества, борьбы литературных направлений и критических течений. Кроме того, в книге дан анализ русской и французской критической литературы об Островском, сценическая история прижизненных постановок его пьес в России, французских переводов и постановок и отзывов о них французской прессы до 1911 г. Делая первую попытку классификации пьес Островского,<sup>3</sup> куда вошли все произведения, кроме «Снегурочки», исторических драм, произведений, написанных в соавторстве с Соловьевым, и переводов, хотя в очерке жизни и творчества дан их краткий анализ, критик иллюстрирует свои теоретические выкладки многочисленными отрывками, иногда целыми сценами и подробно излагает содержание каждого произведения.

Исследование Патуйе состоит из «Вступления» (стр. I—XI) и пяти частей, соответственно посвященных биографии драматурга, описанию деловой и социальной жизни русского купечества, купеческому быту и, в частности, проблеме «отцов и детей», другим социальным типам русского общества, значению творчества Островского и краткого заключения. Книга снабжена подробнейшим справочным аппаратом, где помимо перечня упомянутых имен имеется библиография в 222 названия книг, журнальных и газетных статей (русских и иностранных), посвященных театру Островского и его предшественников, а также истории, этнографии и быту России. Цель исследования Патуйе формулирует так: «Отнюдь не желая навязывать Островскому оригинальность мысли, на что он никогда сам не претендовал и которой не требовал избранный им жанр, мы посчитали прямым своим долгом подчеркнуть высокое моральное и социальное значение его творчества и выявить практическую философию, искусно примененную к изображению наблюдаемых автором слоев общества, представляющему богатую картину русской жизни. В нашу задачу входит показать, что, несмотря на бытующее мнение некоторых критиков, Островский был тщательным и умелым писателем, в совершенстве владевшим драматургическим искусством, хотя его приемы и средства и отличаются от французской техники и театральной манеры (<...> Ведь он не изменил лучшему из правил — вызывать смех и пробуждать благородные чувства» (стр. X—XI). Патуйе — пожалуй единственный французский толкователь, не только не ставящий в упрек, но возводящий в достоинство национальную самобытность русского драматурга (правда, в противовес «западническим», по его мнению, настроениям последующих направлений русского театра); он даже дает транслитерацию слова «народность», не будучи уверен, что во Франции существует адекватное понятие, и призывает не путать его ни с популярностью, ни с упрощением. «Светлые символы» Островского (в «Снегурочке» и других пьесах) «вызваны к жизни самой русской природой, все его искусство стремится быть в согласии с народом, и добывается этого».

Мы воздержимся здесь от рассмотрения попыток Патуйе дать исчерпывающую картину русского быта, основываясь на сословных характеристиках типов Островского, — это наиболее устаревшая часть его работы. В ней имеется также ряд серьезных ошибок, вызванных отчасти состоянием современной ему славистики, отчасти общей литературоведческой тенденцией той эпохи. Например, выделив два лагеря в русской литературной критике об Островском, возглавляемые Добролюбовым и А. Григорьевым, он пытается примирить их взгляды. Правда, на страницах его работы постоянно появляется слово «социальный» — «социальный театр», «социальные темы» и т. д. Но при этом он, например, пытается смягчить Добролюбова, считая, что тот как убежденный «западник» своим термином «темное царство» вольно или невольно «усумрачил» общий тон «Грозы» (по Патуйе это — «Drame de la passion coupable» \*, стр. 50); он

\* Драма преступной страсти (франц.).

полемизирует с трактовкой Добролюбовым образа Катерины. «Добролюбов в своей знаменитой статье славил Катерину Кабанову как «луч света в темном царстве», как протест, как урок и утешающий пример; на этот раз критик воздает слишком много чести «*roug une pauvre martyre d'amour*»\*» (стр. 51). Гражданские устремления Островского в изображении французского литературоведа выглядят вполне в духе благонамеренного легитимизма Третьей республики, и здесь Патуйе отнюдь не оригинален. Он пользуется любым случаем, чтобы ограничить проблематику произведений русского драматурга, и в этом отношении показательна его трактовка пьесы «Без вины виноватые». Она «более склоняется к мелодраме, запутанной или же малоестественной; и все это, чтобы ввести несколько патетических сцен узнавания матери и сына, актеров в одной и той же труппе, к которым действие подводит зрителя медленно и трудно» (стр. 80). «Автор не заслужил бы столько критических нареканий, если бы взамен горького реализма он прибегнул бы к какому-либо легкому и оптимистическому решению» («*facile optimisme*», стр. 81). Критик утверждает, что «Без вины виноватые» отмечены печатью новой (не симпатичной ему) поэтики, сравнивает пьесу с «Ивановым» и «Дядей Ваней», указывает на несовместимость ее с ранее написанными «Грозой» и «Свои люди — сочтемся!». По мнению Патуйе, под пьесой «Без вины виноватые» мог бы подписаться и Чехов (стр. 81). Патуйе раздражают «штатания» русского театра — большею частью, как он считает, вызванные иноземными влияниями, — между «грубым натурализмом с гуманитарными или революционными тенденциями и туманным символизмом с философскими притязаниями и импрессионистической инсценировкой», и он с чувством удовлетворения указывает на победу «быта» в лице Островского, завоевывающего себе первое место на русской сцене.

В последнем разделе Патуйе возвращается к обзору русской критики об Островском, начатому во вступлении, и указывает на ее характерное отличие от французской в том, что последняя обыкновенно уделяет все свое внимание технике исполнения, между тем как русскую критику интересует прежде всего существо произведения и его общественная значимость. Патуйе отвечает своим соотечественникам, находившим драматическое мастерство Островского примитивным: «Наши критики, — говорит он, — со слишком французским суеверием судили о механизме пьесы по рецептам Дюма или даже Скриба — как будто бы театр не может не признавать того или иного рецепта, не переставая все-таки быть театром». Островский «вполне и глубоко владеет своим искусством и применяет уроки признанных его мастеров» (стр. 89). В частности, Патуйе ссылается на его обширную библиотеку, обилие переводов, желание перевести всего Мольера и т. п.

Рассуждения Патуйе о драматическом мастерстве Островского свидетельствуют о прекрасном знакомстве с рукописями драматурга и его перепиской. Касаясь неуспеха «Грозы», критик подчеркивал, что для постановки пьесы во Франции необходимо сочетание даровитости актрисы, просвещенности театрального директора и желания всей труппы сохранять верность общему колориту пьесы. Далее исследователь делает попытку проанализировать язык Островского, отмечая его красочность, верность быту и оригинальность, благодаря которой изучение его произведений является выскопом школой живой русской речи.

В биографическом очерке Патуйе утверждает, что жизнь драматурга, «лишенная в общем глубоких страстей и жестоких испытаний, была вся непрерывный труд к достижению выбранного идеала; материальные трудности, накопившиеся с годами обиды, слишком позднее признание всех его заслуг перед русским театром не смогли ни парализовать его энергию.

\* бедной мученице любви (франц.).

ни смутить его мощное спокойствие. Островский, чьи средние, но редкие по полноте достоинства еще более оттенены особенностями его страны и обстоятельств его жизни, представляется нам образцом человека великого душевного благородства» (стр. 92).

Заканчивается исследование Патуйе итоговой характеристикой реалистического театра Островского: «Будучи верною картиною русского быта за целое полустолетие, театр Островского дает нам всеобъемлющую галерею не призраков или искусственных фигур, а живых и колоритных типов. Сопоставление с современною ему действительностью придает этому театру несомненность исторического и этнографического «документа». Пусть некоторые части этой картины уже устарели, но в общем, далеко ли отошла нынешняя Россия от того, что еще вчера было живой правдой?.. Островский — писатель глубоко русский, демократ в благороднейшем смысле этого слова, но без фраз и декламаций <...> Его произведения учат терпению и благоразумному оптимизму; идеалистам, которые нередко не столько просвещаются, сколько ослепляются западными идеями и слишком торопливо верят в прогресс, Островский показывает, как много отстает еще отсталых, и вместо того, чтобы через головы этих миллионов обращаться с проповедью к меньшинству, он внушает мысль о необходимости постепенно приводить эти миллионы к благоразумному самосознанию, не допуская резкого разрыва с прошлым, в котором не все было плохо...»

Позднейшие известные нам статьи Патуйе продолжают разработку лишь намеченных в основном труде линий и, несмотря на малый объем, носят более обобщающий характер<sup>71</sup>. Одна из них напечатана в советском издании, а другая, хотя и была прочитана в феврале 1929 г. в Лионе в качестве доклада, вышла в Праге<sup>72</sup> и практически была доступна только узкому кругу французских специалистов в области русской литературы.

Насколько нам известно, после Патуйе ни один крупный французский литературовед-славист к теме творчества Островского более не обращался. Во всех курсах русской литературы оценке его театра места почти не уделяется и подчас встречается даже фактологическая небрежность. Так, например, в книге «Русская литература» преподавательницы лионского факультета литературы и гуманитарных наук Марсель Эрар, выдержавшей пять изданий (с 1958 по 1966), из года в год повторена неверная дата рождения: А. Н. Островский, 1833—1886<sup>73</sup>.

Статьи в словарях и справочниках грешат теми же недостатками<sup>74</sup>.

Если в XIX в. и вплоть до первой мировой войны во французском литературоведении вокруг имени Островского велась какая-то борьба (оголоском которой можно считать последующие работы Патуйе), видные критики находили полезным познакомить публику с его лучшими пьесами, то впоследствии его театру был вынесен единодушный, как казалось, приговор.

\* \* \*

Равнодушие литературоведческих кругов не могло, конечно, благоприятствовать новым постановкам. Но интерес ко всему классическому русскому наследию закономерно привел новое поколение французских театральных деятелей к произведениям создателя русской реалистической драмы. Появляются новые постановки. Правда, это только первые попытки преодолеть «барьер непонимания», приспособить Островского к современной французской сцене, и созданные спектакли ненадолго удерживаются в репертуаре трупп.

Одним из первых экспериментов<sup>75</sup> была передача 7 сентября 1957 г. по французскому радио переделки комедии «Тяжелые дни»<sup>76</sup>. Переводчик Ив Пено сделал из этой пьесы одноактную комедию «Тяжелый день», ис-

пользовав сцены III действия, а заодно превратил Александру Петровну Круглову в Сашу — племянницу Брусковых, выдавая ее замуж за двоюродного брата. К публикации перевода Пено предпослал следующее предисловие: «Кто знает во Франции величайшего русского драматурга Александра Островского? Этот плодовитый автор преуспел во всех жанрах и даже явился создателем совершенно нового. Новый жанр «реалистической комедии» представляет собой нечто среднее между театром нравов и комедией характеров. Его гибкость позволила Островскому показать на сцене все русское общество, от которого нас отделяет целый век. Островский не принес, подобно Достоевскому или Толстому, новые идеи, новое мировоззрение, свою философию. Этот тонкий художник довольствовался объективным описанием того, что наблюдал, описанием полным остроумия и чисто русской широты. Безусловно, это и является причиной его неизвестности у нас. Его пьесы тем не менее очень притягательны. Особенно те из них, где автор изображает быт московских купцов, живших менее ста лет назад, но, кажется нам, возникших из глубины веков <...> что однако не может смутить нас. Островский находит у столь своеобразных купцов признаки всем временам общечеловеческие черты.

Что касается меня, я нашел их настолько увлекательными, что не смог удержаться от искушения перевести, переработать, сконденсировать историю этого тяжелого для семьи Брусковых дня 1867 г. (Пено ошибочно называет 1867 г., тогда как пьеса Островского написана в 1863 г.) Сомневаюсь, чтобы Островский признал подобную пьесу своей, но, во всяком случае, читатель сможет уловить в ней отблеск таланта русского драматурга».

В 1966 г. Бернар Собель для открытия культурного центра в Женеве поставил «Горячее сердце» («Le coeur ardent») в переводе Мишеля Лесноф. Периферийные спектакли, да еще создаваемые при культурных центрах небольших городов, редко удостоиваются критики большой прессы. Спектакль не получил интересных отзывов, хотя режиссер-постановщик, по свидетельству обозревательницы Жаннин Отрюссо<sup>77</sup>, много работал над сценической историей пьесы, в частности, отверг интерпретацию Станиславского 1929 г., следуя, как он сам выразился, «установкам Добролюбова 1859 года».

Год спустя, на конкурсе молодых театральных коллективов в Париже труппа «Compagnie Favre-Bousquet» показала «Грозу». Единодушного суждения об этом спектакле не было. Театральному обозревателю Андре Кампу, несмотря на тщательность постановки и хорошее исполнение, пьеса показалась безнадежно устаревшей<sup>78</sup>.

Знаменательно, что Морис Мерсье, редактор и основной обозреватель театрального журнала «Paris-théâtre», находит, что постановка «Грозы» и знакомство с нею публики — «факт сам по себе значительный и заслуживает всяческих похвал» и что конкурс, пропагандирующий подобные пьесы, необходим. Он выполнял бы функцию несуществующего, но нужного и полезного учреждения «Международного музея театра»<sup>79</sup>. Качеством спектакля значительно способствовало мастерство исполнительниц основных женских ролей: Сильвии Фавр — Катерины и Клод Жениа — Кабанихи. (Хотя, судя по опубликованным фотографиям, русскому зрителю трудно было бы узнать в элегантно-художавой чиновничьей вдове в черных лайковых перчатках грозную представительницу темного царства.) Молодому режиссеру, по мнению Мориса Мерсье, больше удалось напряженные драматические сцены, особенно сцена грозы. Значительно слабее показались обозревателю нарочито замедленные мирные бытовые сцены. Той же ошибочной режиссерской установкой на замедленность ритма отмечен и образ Кулигина (Фред Персон). Сам же Ги Буске, игравший Бориса, показался критику абсолютно неприемлемым.

Наконец, в 1970 г. к Островскому обратился известный парижский театр «Ателье». Перевел и поставил «Лес» знаток русской литературы, прекрасно владевший русским языком, руководитель театра Андре Барсак.

Пресса комментировала спектакль с вежливым, но вялым благодушием и ограничилась общими замечаниями. «Это образчик старого доброго театра XIX века, — повествует читателям «Экспресса» Робер Кантер. — Веселые и драматические сцены сменяют одна другую, персонажи хорошо очерчены. Как и всегда у А. Барсака каждый актер прекрасно соответствует исполняемой роли. Вызывает восхищение М-ме Рене Фор, М. Жюль Гиомар, великолепный в роли (в роли, о которой можно лишь мечтать) актера до мозга костей, играющего всю жизнь и переигрывающего даже наедине с собой». Кантер сочувствует Ж. П. Лами, получившему «неблагодарную роль гимназиста», и заключает, что игра всей труппы «оставляет приятное впечатление от спектакля».

Жан Жак Готье из «Figaro» видит в пьесе «своеобразное смешение драмы и мелодраматичности, комедии-буфф и фарса», плюс «описание людей определенного круга в определенную эпоху. Там есть все: бурлеск и юмор, ирония и, может быть, чуть-чуть сумасшедшинки. Есть в ней и два персонажа, два посредственных провинциальных актера: удачливый и неудачливый, иногда называемые Счастливым и Несчастливым, и эти два жалких шута в великолепном исполнении Анри Лабюсьера и Жюльена Гиомара стали центром спектакля. Привлекает также очаровательная гордость Элизабет Ален (Аксюша)».

Пьер Маркабрю («Journal du Dimanche») считает, что «Ателье» достиг главного — передал саму атмосферу, и Островский заговорил и заставил себя слушать. Критик, правда, не утверждает, что «Лес» — шедевр из шедевров, но это настоящая комедия, подчиняющая своим законам, что само по себе великолепно. «И, наконец, здесь презирают деньги, презирают просто и без усилий; от этого врожденного непочтения Островского не излечить, он как бы говорит нам устами Шамфора: «презреть деньги — свергнуть короля». В этой фразе ключ к пьесам Островского, где все покупается и продается, кроме внутренне свободного человека, который всем, как водится, кажется шутом».

Уже упомянутый нами Гийомино, напротив, считает «Лес» одним из шедевров Островского, однако такое определение не призвано разжечь чрезмерный энтузиазм читателя. Эпитет «шедевр» так часто мелькает на страницах театральных обзоров, что его должно бы переводить «неплохая пьеса». Тем более, что произведение Островского было, по непочтительному выражению критика, «вытащено на свет божий» (exhumé) Андре Барсаком, правда, сделано это с «большим тщанием». Александр Кальда («Actualité») не скрывает «наслаждения, умноженного мастерством исполнителей», которое доставила ему «мелодрама» Островского. Жюльен Гиомар напоминает ему времена буффонных фарсов в театрах бульваров и Harry Vaur'a, «блистательно представлявшего рыцарей богемы». Критик «очарован игрой ослепительной Рене Фор, ее всем известной аристократичностью, ее голосом, а более всего — богатством умной трактовки сложного образа, который она создает и гротескная жестокость которого могла бы увлечь ее и толкнуть к роковым для драматической актрисы преувеличениям. Но вместо этого Рене Фор воплощает изысканную развращенность, скрытое бесстыдство, крайнюю хладнокровную расчетливость, позволяя иногда подозревать, что изображаемая ею женщина-ханжа одинока и много страдает».

Жорж Лерминье («Parisien libéré») находит, что «Лес» может служить примером «реализма по-русски»: «к изображению среды примешиваются сатира и поэзия, а глубочайшая нежность смягчает горечь нарисованной картины». Конфликт пьесы воспринимается критиком как противопостав-



РЕНЕ ФОР В РОЛИ ГУРМЫЖСКОЙ, МОНИК ШОМЕТТ В РОЛИ УЛИТЫ («ЛЕС»)

Театр «Ателье», Париж, 1970 г.

Фотография

ление наивности двух беззаботных детей богемы и искусенной расчетливости вдовы Райсы (Рене Фор, которая, замечает он, по сути воссоздала персонаж из пьес Дюма-сына) и торговца лесом, вобравшего в себя все черты скороспелого богача из простых. Радуют Лерминье образы Аксюши и Петра: «Светотень их горькой и сдержанной любви, преодолевающей социальные условности, освещает этот мрачный лес».

«Lettres françaises» также откликается на постановку театра «Ателье»; ее театральный обозреватель Клод Оливье начинает с утверждения, что Островский остался неизвестным во Франции, как, впрочем, и во всем мире, и, рассказав о значении драматурга для русского театра XIX в., выражает удовлетворение, что Андре Барсак включил «Лес» в свой репертуар. Указав на французское издание пьес Островского 1968 г., Оливье переходит к разбору пьесы и постановки. Он отмечает, что произведение это, конечно, давнишнее, но оно не оставляет равнодушным современного зрителя «не только потому, что это документ эпохи и историческое свиде-

тельство, но и сатира на целое общество в момент его разрушения, в которой не трудно уловить аналогии с современным состоянием нашего». Оливье находит, что пьеса постоянно держит внимание в напряжении: в ней «взрывается благополучие замкнутого мира, в котором плетутся сквернейшие интриги, где помещица и состоятельный торговец властвуют над рабами и детьми. Переживание каждого персонажа рано или поздно доходит до пароксизма, и мы, в конце концов, окунаемся в атмосферу удивительного по жестокости сарказма и при этом удивительной жизнерадостности. По крайней мере, — продолжает он, — текст пьесы производит такое впечатление, но сам спектакль не воссоздает его целиком. Хотя перевод, сделанный Андре Барсаком, в основе своей хорош, постановке иногда не хватает точности и силы, к тому же моментами она грешит некоторой бульварностью и тем самым снижает напряженность действия. Исполнители подобраны не всегда удачно. Например, Рене Фор в роли Райсы, Элизабет Аллен и Даниэль Сухотин недостаточно гротескны. Отметив тонкую игру исполнителей ролей бродячих актеров, критик заключает: «Спектакль, в общем, небезынтересен, но достойно сожаления, что появление пьесы Островского на парижском театре не нашло более изобретательной, цельной и внушительной трактовки, достойной русского драматурга».

Текст сценического варианта комедии был напечатан в апрельском номере «L'Avant-scène»<sup>60</sup> и сопровождался предисловием, которое, ввиду его характерности, мы позволим себе привести целиком: «В Париже Комеди-Франсез называют Домом Мольера, в Москве знаменитый Малый театр носит почетное имя Дома Островского. Это свидетельствует о всеобщем почитании, которым около века после смерти пользуется в своей стране автор «Леса», «Горячего сердца», «Снегурочки» и 46 других комедий и драм. Влияние Островского (1823—1886) на русскую драматургию до сих пор еще значительно. Его творчество остается самым ярким свидетельством нравов и быта России XIX века. Во Франции этот современник Тургенева, старший брат по перу Чехова до сих пор был почти неизвестен.

Андре Барсак, глубокий знаток русских характеров и русского репертуара, взяв на себя труд ввести нас в живописный и разнообразный мир русских помещиков, мещан, неудачливых актеров, с таким мастерством воссозданный Александром Островским, поставив пьесу «Лес» в своем театре «Ателье». А. Барсак говорит нам о русском драматурге: «Если бы пришлось сравнивать его с кем-либо из французов, то, конечно, с Бальзаком или, в крайнем случае, с Эженом Сю».

По счастливому стечению обстоятельств авторам этой статьи удалось встретиться с создателем спектакля Андре Барсаком, чтобы, так сказать, из первоисточника узнать, как принимала пьесу Островского публика.

Его точка зрения вкратце такова: старые переводы Островского (например, Дюран-Гревилья) — библиографическая редкость; его знают мало, как и вообще русских драматургов, за исключением Чехова и инсценировок произведений Достоевского. Известны также пьесы Тургенева и Толстого, да и то потому, что в них находят аналогии с Чеховым, к которому французы привыкли. Непосредственные аналогии в пьесах Островского найти трудно. Даже такие знатоки, как театральные обозреватели крупнейших парижских газет, готовы оценить русскую пьесу, если сумеют в ней отыскать хотя бы намеки на чеховские мотивы или пьесы французских драматургов-малодраматистов. Впрочем, говорил Барсак, с критикой постановок пьес французских авторов дело иногда обстоит так же, и Альфреда де Виньи могут упрекнуть в том, что в нем мало от Альфреда де Мюссе. В доказательство своих слов Барсак привел высказывания французских критиков, искавших и, как им казалось, нашедших «чеховские мотивы» в пьесах Островского. Постановка «Леса» была вежливо, но прохладно встречена театральными обозревателями, формирующими общественное и зрительское

мнение Парижа. Подписчики же верят привычным авторитетам и ходят только на горячо рекламируемые спектакли. Буржуазная пресса влияет на своего читателя, а театр лишается коммерческого зрителя, без денег которого существование всякого частного театра в Париже невозможно. Интерес же группы людей, истинно почитающих русскую литературу и театр, был значителен. Спектакль прошел около 60 раз в Париже и во время гастролей по стране. Заявки при продаже абонементов, практикуемой театром, показали, что интерес среди интеллигенции к Островскому велик, так как большая часть «завседатаев» просила включить в абонементные списки «Лес», но зал каждый раз оказывался неполным, и пьесу пришлось снять с репертуара по коммерческим соображениям. К тому же Барсак отметил некий выработавшийся у большинства парижских театралов, «делающих кассу», стереотип восприятия. Во время представления «Леса» это было тем более заметно. Все сцены, связанные с далеким от современного француза бытом и нравами пореформенной России, оставляли зрителя равнодушным, оживление наступало лишь при появлении Счастливецва и Несчастливецва, в которых публика охотно угадывала и желала видеть давно знакомые образы монпарнасской богемы, à la Теофиль Готье и Эжен Сю. Достаточно было А. Лабюсьеру и Ж. Гиомару покинуть сцену, как напряжение в зале спадало до следующего их появления. Образ же вдовы большинству был малопонятен и неинтересен. Публика видела в пьесе мелодраму с занимательными вставными номерами.

По мнению Барсака, современному французскому зрителю несколько замедленное развитие действия, многочисленные повторы одной и той же мысли для характеристики того или иного действующего лица кажутся излишними. Он считает, что это диктовалось особенностью зрительского восприятия середины XIX в. и не видит в них драматургического приема Островского. Как переводчик Барсак сетовал на огромные трудности при передаче идиоматических и областных словоупотреблений. Он заметил, что легче перевести две пьесы Тургенева, чем одну Островского, не говоря уже о близости французу духовного мира тургеневских героев. (По гастролям театра «Ателье» мы смогли оценить его великолепную постановку «Месяца в деревне» в точном и изящном переводе. Барсак перевел и собирался ставить «Нахлебника», но внезапная смерть прервала эту работу.)

Готовя к изданию переводы пьес Островского, Барсак воспроизводил весь текст целиком. К сожалению, занятость в театре не позволила ему довести начатое дело до конца. Поэтому мы вынуждены работать лишь с опубликованным сценическим вариантом «Леса», что само по себе представляет своеобразный интерес, так как показывает не только как переведена пьеса, но и то, что Барсак посчитал излишним, неприемлемым, отяжеляющим, по его словам, драматургическую ткань произведения. При сличении перевода с подлинником заметна явная последовательность в режиссерских купюрах, обнаруживающих определенную тенденцию (выпущена примерно пятая часть текста). Мы постарались проследить, что именно, по мнению Барсака, «утяжеляет» действие пьесы.

Прежде всего в переводе не выражено социальное звучание пьесы Островского<sup>81</sup>. Это наиболее ощутимо в трактовке образа Гурмыжской, подвергнутой самой кардинальной переделке. У Островского она «вдова лет пятидесяти с небольшим», по тем временам — старуха. Но для современной французской драмы это новый «бальзаковский возраст». Гурмыжская неминуемо должна была бы восприниматься теперь в Париже как «роковая», демоническая натура, что вряд ли предусматривал драматург. Поэтому переводчик, вольно или невольно, приспособливает роль к ставшему привычным типуажу. Посему из текста убрано все, что может ему противоречить: мелочная зависть и ненависть, например, особенно в репликах, где Гурмыжская мимоходом сводит счеты с Аксюшей. Так, на кри-

тическое замечание Аксюши о Буланове Гурмыжская не говорит: «Ну, это выше твоего понятия!» и не попрекает Аксюшу куском хлеба: «Да хоть бы и комедия; я тебя кормлю и одеваю и заставляю играть комедию». По той же причине, видимо, изъяты реплики в сторону: Гурмыжской, после заявления, что Аксюша не должна понравиться Буланову: «Вот тебе, моя милая», и Аксюшей «(про себя) — А старушка-то ревнует». Между Гурмыжской и Аксюшей, таким образом, складываются взаимоотношения не своей нравной барыни и бедной приживалки, типичные для русской литературы, а ревнивой и страдающей немолодой женщины и ее юной и красивой соперницы. В пьесе сняты все намеки на бурное прошлое взбалмошной старухи (например, в ее разговоре с Улитой, д. I, явл. 8) и уничижительные замечания Бодаева в духе: «Нужно любовнику халат подарить, она хлеб продает не вовремя» и т. п., и потому ее страсть к Буланову выглядит первым серьезным чувством, как и играет это Рене Фор; к тому же страсть Гурмыжской полностью лишена в переводе того налета ханжеского лицемерия, доходящего до лицемерия перед собой, которое у Островского составляет неотъемлемую часть ее образа. Вот зритель слышит, наконец, признание барыни, заключающее I действие: «Мне кажется, я до семидесяти лет способна буду влюбляться ... *И если б не мое благоразумие ...* Он меня не видит ... (Делает ручкой). Ах, красавчик! *Да, твердые правила в жизни много значат*» (Здесь и далее выделенный в цитатах текст в переводе отсутствует.) И хотя затем монолог передан полностью, зритель будет верить в искренность героини. Естественно, снято и замечание Гурмыжской, не ожидавшей, что Несчастливцев откажется от денег: «Я напрасно напомнила про этот долг. С чего же я расчувствовалась! Играешь, играешь роль, ну и заигрываешься».

Из тех же соображений участие в действии Бодаева и Милонова сведено в основном к отдельным репликам, разрезающим монологи Гурмыжской. Убраны все высказывания Бодаева, где он пытается выставить в истинном свете поведение старой помещицы, а также вкрапленные в повествование Гурмыжской сварливые ответы ему. Например, когда Гурмыжская рассказывает, что ходить в школу с мальчишками и шалунами унижало Буланова, пропущено: «Он скучал, удалялся от людей, бродил по глупым улицам». И замечание Бодаева: «Не по Невскому ли?».

Конечно, есть определенная трудность, не утяжеляя текста комментариями, сделать понятным французскому читателю или зрителю, что такое Невский проспект, звучавший для русского провинциального уха так же заманчиво, как Елисейские поля для французского. Однако без этого и подобных штрихов прошлое Буланова предстает в довольно розовом свете. Предмет страсти Гурмыжской становится более возвышенным.

Вместе с этим крайне ослаблены столкновения между Бодаевым и Милоновым по поводу «природной чистоты» нравов. Так, в восклицании Милонова: «Ах Уар Кирильч, я сам за свободу, я сам против стеснительных мер... ну, конечно, для народа, для нравственно несовершеннолетних необходимо... Но, согласитесь сами, до чего мы дойдем?» — то, что, по мнению Барсака, современный зритель примет за неловкий повтор, есть пародия на либеральную демагогию. Тем более, что она перекликается и с очень важными для понимания проблематики пьесы и образа Гурмыжской разглагольствованиями последней о сущности воспитания, и с ее проповедью «добрых и скромных нравов», которые также опущены в переводе.

Снятие нравственной проблематики «Леса» выражается и в сокращении реплик Восьмибратова, в частности, в сцене оформления купчей, где хитрый мужик, отлынивая от уплаты, пытается оправдать это своей набожностью и примитивностью. Еще раньше был изъят один из его основных доводов в пользу сведения леса: «Крестьяне воруют, судись с всяким... беглый... пристанище имеет, ну и для женского пола...» и т. д.

Сокращение ролей второстепенных персонажей (например, роли Улиты, получившей в спектакле «Ателье» более чем скромное амплуа наперсницы) привело к резкому выпрямлению и обеднению действия. С первых же минут Карп, который говорит языком современного французского достаточно развитого крестьянина (и это, в общем, заслуга Барсака, добившегося сочности народной речи без ее архаизирования), выражает свои мысли гораздо прямолинейнее, можно сказать, смелее. С видом заправского комедийного слуги он прямо и без околичностей вводит Буланова, а вместе с ним и зрителя, в суть предстоящего: «Следуйте за ней повсюду и не сводите с нее глаз. И потом, однажды, в разговоре с ней вы так или иначе поймете, чего она желает. А вот и Мадам», т. е. барыня.

Упрощенный, не отягощенный нравственно-этическими рассуждениями и усложненным развитием чувства, характерным для Островского, конфликт в пьесе неминуемо стремится к мелодраматическому разрешению. Любопытно, что концовки речей иногда обрываются именно на мелодраматических восклицаниях в духе «О, судьба, судьба!» в письме Несчастливцева к Гурмыжской (у Островского оно внутри большого текста) и «Адъё!», которое бросает на ходу Аксюша, когда бежит топиться, — единственное во всем переводе добавление, привнесенное Барсаком.

Особенно страдают от ориентации на мелодраматизм образы «бродячих комедиантов», как их назвали французские критики, из речей которых исключены все суждения об искусстве вообще и актерском в частности и о месте и роли художника в общественной жизни, вроде пояснений трагика, зачем актеру фрак, рассказов о том, как Счастливцева из города выгоняли (д. II, явл. 2), и т. п. А из разговора Несчастливцева с Аксюшей исчезло: «Я бы питался одним хлебом... Мы пьем, шумим, представляем пошлые, фальшивые страсти, хвастаем своим кабачным геройством: а тут бедная сестра стоит между жизнью и смертью» и «Посмотри на меня: я нищий, жалкий бродяга, а на сцене я принц, живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над бедной Офелией и люблю ее как сорок тысяч братьев любить не могут». В результате подобных купюр получается, что Счастливцев и Несчастливцев ведут скитальческий образ жизни не в силу подспудной тяги к высокому, а скорее в силу врожденной склонности к радостям богемы. Конечно, уподобление жизни театру — мысль сейчас не новая, особенно для французского театра после Мольера, но в пьесе Островского оно необходимо и дано в действенно и эмоционально обусловленном контексте. Оно — ключ к пониманию истинной трагедии Несчастливцева — актера и человека, и последующего затем его «очищения». А поскольку из пьесы выпущены к тому же какие-либо намеки на конкретные исторические и социальные условия жизни русских провинциальных актеров, наша трагикомическая пара повисает «вне времени», где-то между Нижним Новгородом и Монпарнасом.

Нравственный заряд «Леса» ослаблен тем, что из многочисленных рассуждений сняты самые острые, и потому действие подчас сводится к развернутому моралите. При этом характерно, что сокращению не подлежали наиболее трудные для перевода идиоматические и пословичные выражения, переданные с предельным сохранением не буквы, но духа подлинника. Перевод сделан с особым тщанием, любовью и ощущением русской народной речи. Особенно хороши напевные речитативы Петра:

— Вот тут-то я не додумал еще. Либо ехать виниться, либо выбрать яр покруче, а место поглубже, да чтоб воду-то воронкой вертело, да и по-топорному, как топоры плавают. Надо подумать еще.

— Je n'y ai pas suffisamment réfléchi. Ou bien on revient et on demande pardon, ou bien on choisit la rive la plus escarpée, l'endroit le plus profond, là où l'eau fait des ronds, et on s'y laisse couler comme des cognées qui savent si bien nager. Il faudra encore y réfléchir.

Все перечисленные, по нашему мнению ошибочные, модификации текста отнюдь не умаляют значения проделанной Барсаком работы и заслуг руководимого им театра, неуклонно пропагандировавшего русскую драматургию, но скорее демонстрируют реальные трудности, с которыми столкнулись и, видимо, еще будут сталкиваться пьесы Островского, попадая на французскую сцену. Режиссер и переводчик был вынужден считаться с определенным стереотипом мышления и отношения к классической драматургии (в том числе и русской). Зритель ждет привычных коллизий, критика уже «подготовила» его и предупредила, что на сцене произойдет «экзгумация» классика, — это не та ситуация, в которой может возникнуть интерес и понимание пьесы. Заслуга Барсака в том, что он попытался преодолеть инерцию равнодушия хотя бы изнутри, в рамках стереотипа. Он создал метафорический образ леса, и здесь, как заметил Л. Гительман, проявилось его понимание подлинного Островского<sup>81</sup>. Тонкие поникшие деревца, которым не хватает воздуха и простора, отступают персонажей спектакля «Ателье» и создают пронизывающую атмосферу обреченности тех, кто остается в усадьбе Гурмыжской. Правда, как можно легко заметить и как и заметили, по свидетельству Барсака, французские критики, такого рода символика напомнила им Чехова, которого во Франции лучше знают и любят. Барсак действительно понимал Островского, но тем не менее считал этот прием наиболее применимым, чтобы «приучить» французов к новой для них драматургии. Такое решение, в принципе, — первая по-настоящему плодотворная и действенная попытка преодолеть барьер непонимания. Барсак указал один из вероятных путей, которыми французский зритель сможет прийти к истинному Островскому.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Трагедия А. П. Сумарокова «Хорев» была сыграна учениками Шляхетского корпуса в 1747 г.

<sup>2</sup> «Aurore» (Paris), 1970, 15/II (ср. статью из «Petit Larousse illustré», где несколько лет подряд повторялось буквально следующее: «Островский (Александр Николаевич), русский драматург, родился в Петрограде <!> 1823—1886. Название его лучшей драмы «Гроза»).

<sup>3</sup> O s t r o v s k i. Théâtre I — L'Orange. — Le plus malin s'y laisse prendre. — Coeur ardent; Théâtre II. — Entre soi on s'arrange toujours. — On n'évite ni le péché ni le malheur. — La forêt. P., Arche, 1968 (т. е. опубликованы переводы 6 пьес: «Гроза», «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Свои люди — сочтемся!», «Грех да беда на кого не живет», «Лес»). К сожалению, нам не удалось оценить переводы, так как издание установлено по сообщениям парижской прессы и «Каталогу пьес великих драматургов современности» (Catalogue des pièces des grands auteurs modernes. P., Librairie théâtrale, 1971, décembre).

<sup>4</sup> О популяризации пьес Островского во Франции с 1868 по 1914 г. — см.: Jules Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. P., 1912, и в вызванных ее появлением работах: Н. П. К а ш и н. А. Н. Островский во французской литературе. — «Журнал Мин. нар. просвещения», 1915, октябрь — ноябрь и в переработанном виде «Отношение к Островскому западных сцен и научной литературы». — В кн.: «Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник». М. — Пг., 1923. Интересен неопубликованный доклад Л. П. Гроссмана «О постановке «Грозы» в Париже» (ЦГАЛИ, ф. 1886, Л. П. Гроссмана, машинопись).

<sup>5</sup> «Edinburgh Review», 1868, v. VII.

<sup>6</sup> А. Н. О с т р о в с к и й. Собр. соч. М., 1867.

<sup>7</sup> «СПб. ведомости», 1853, № 247.

<sup>8</sup> Jean-Eugène Moreau, род. в Париже в 1816 г. Известен также как драматург, чьи пьесы по ошибке иногда приписываются его однофамильцу, французскому драматургу Эжену Моро.

<sup>9</sup> И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8 томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1955, стр. 325—326.

<sup>10</sup> «Летопись», стр. 93, 119.

<sup>11</sup> Emile-Alix Durand-Gréville (род. 1838 — год смерти неизв.) — французский литератор и эрудит, провел в России около 20 лет. До 1872 г. преподавал французский язык в СПб. училище правоведения и французскую литературу на Высших женских педагогических курсах. Публиковал в петербургских журналах статьи по искусству;

переводил Тургенева, Шевченко. Автор эссе о переписке Тургенева и брошюры «La galerie française de l'Académie des beaux arts de Saint-Petersbourg». Spb., 1871 (см.: La Grande Encyclopédie, t. 15, p. 114).

<sup>12</sup> Gréville (*Alix Fleury*) *dame Durand*, известная под псевдонимом Henry Gréville, французская романистка (1842—1902). Дочь преподавателя музыки Жана Флери. В 1857 г. последовала за отцом в Петербург, где вышла замуж за Дюран-Гревилья. Будучи в России, выучила русский язык; автор большого количества пользовавшихся успехом романов, в основном публиковавшихся в парижских журналах. Некоторые ее произведения посвящены описанию русской жизни. Их герои — «трогательные» русские лапотные мужики, крестьяне и гувернантки, страдаемые любовной страстью на манер французских мидинеток, героинь бульварных романов-фельетонов, добродетельные кушцы и т. п. Вот названия некоторых романов Гревиль: «Досья» («Doscia», 1876), «Смерть Савелия» («L'Expiation de Savel», 1876), «Кумясины» («Les Koumiassines», 1877), «Надин обет» («Le vœu de Nadia», 1882), «Никанор» («Nicanor», 1887), «Мачеха» («La Belle-mère», 1888), «Фиделька» («La Fidelka», 1884), «Мамзелька» («La Mamzelka», 1902) и т. д.; является также автором нескольких пьес.

<sup>13</sup> «Летопись», стр. 216.

<sup>14</sup> E. Durand - Gréville. Chefs-d'oeuvres dramatiques de A. N. Ostrovsky, traduit du russe avec l'approbation de l'auteur. P., Plon, 1889, p. XIX.

Анализ переводов Дюран-Гревилья подробно дан Кашиным в упоминавшейся статье (см. прим. 4). Однако похвальную оценку, данную переводу 1874 г. корректировавшим его Тургеневым и вслед за ним Кашиным в указанной работе, можно в некоторой степени отнести за счет большой снисходительности и весьма умеренных требований к переводческому искусству того времени. В переводе повсеместно смещены лексические пласты и герои говорят единообразным и не без некоторого парижского лоска языком. Особенно пострадала Катерина. Многие ее реплики по стилю и манере речи могли бы принадлежать какому-нибудь драматургу школы Дюма-сына и Сарду.

<sup>15</sup> См. письмо Э. Дюран-Гревилья к Островскому 21 июня 1877 г. из Парижа (ЦГТМ, ф. I, ед. хр. 164440, л. 2).

<sup>16</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч., т. 10. М., изд-во «Наука», 1965, стр. 246 (письмо 6 июня 1874 г.).

<sup>17</sup> L'Orage, drame en cinq actes et en prose par A. N. Ostrovski. Traduit par A. Legrelle. Gand, 1885.

<sup>18</sup> F. Sarcy. Quarante ans de théâtre, t. 8. P., 1902, p. 319—320.

<sup>19</sup> Например: A. Legrelle. La Volga. Notes sur la Russie. P., Hachette, 1877. Karamzine. Voyage en France. Traduit du russe et annoté par A. Legrelle. P., 1885.

<sup>20</sup> Louis Leger. La littérature russe. Notices et extraits. P., Collin, 1899—1905.

<sup>21</sup> Charles Courrière. Histoire de la littérature contemporaine en Russie. P., Charpentier, 1875.

<sup>22</sup> См. об атом: Patoillet (см. прим. 70) и Н. Денисюк. Критическая литература об Островском, вып. I. М., 1906, стр. 84. Последний неточно указывает дату: у него — 1887.

<sup>23</sup> Дюран-Гревиль. Указ. соч.

<sup>24</sup> О попытках Дюран-Гревилья поставить «Грозу» в театре «Одеон» — см. цит. письмо, прим. 16.

<sup>25</sup> Оскар Метенье (1859—1913) — французский писатель и драматург. Будучи с 1883 по 1889 год секретарем полицейского комиссара в Париже, перенес в свои романы и пьесы описание нравов «подонков общества», с которыми ему пришлось столкнуться по роду своей деятельности. Среди его произведений, пользовавшихся весьма скандальной известностью, сборник новелл «Плоть», по которому в 1887 г. им же была написана одноактная пьеса «В семье», поставленная Антуаном; «Буржуазная богема» (1887), пьеса «Мадам Пышка», ставшая на короткое время сенсацией; сценические меределки: «Братья Земгано» Гонкуров (1890) и «Мадмуазель Фифи» Мопассана (1893), пьесы «Очень русское» (1893) и т. д. В 1887 г. основал театр «Гран-Гиньоль» и был его директором до 1899 г.

<sup>26</sup> См. об этих проблемах: А. Л. Штейн. Критический реализм и русская драма XIX века. М., 1962.

<sup>27</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1938, стр. 127—129.

<sup>28</sup> История XIX-го века. Под ред. проф. Лависса и Рамбо. Пер. с франц., 2 доп. и испр. изд. Под ред. акад. Е. В. Тарле. М., Соцэкгиз, т. 6, 1938, стр. 335; т. 8, 1939, стр. 168.

<sup>29</sup> Эмиль Сезар Виктор Перрен (Emile Cesar Victor Perrin; 1814—1885) — французский художник, критик, театральный режиссер и директор. С 1848 по 1857 г. — директор «Опера-Комик», с 1866 по 4 сентября 1870 г. — директор «Оперы», с июля 1871 г. — художественный руководитель «Комеди-Франсез». — Larousse XX s., t. 5, p. 495.

<sup>30</sup> Андре Антуан. Дневники директора театра. 1887—1906. Пер. с франц. и вступ. статья А. Г. Мовшенсона. М. — Л., «Искусство», 1939 (Мои воспоминания о «Свободном театре», стр. 2—3).

<sup>31</sup> Там же, стр. 5.

<sup>32</sup> Paul G i n i s t y. Le mélodrame. P., s. a., p. 40.

<sup>33</sup> Там же, стр. 20.

<sup>34</sup> Там же, стр. 12, 99. — О подобных же устремлениях внутри жанра см. стр. 7—21.

<sup>35</sup> П. Д. Б о б о р ы к и н. Два драматурга (Параллель). — «Русское слово», 1916, № 155, 7 июля.

<sup>36</sup> Пьеса А. Деннери и Г. Лемуана «La grâce de dieu» была переведена в середине 40-х годов Н. А. Некрасовым под названием «Материнское благословение, или Бедность и честь» с куплетами Некрасова. Пьеса Деннери «Кругосветное путешествие в 80 дней» пользовалась бурным успехом в России.

<sup>37</sup> Цит. по статье И. Д. Гальперина-Каминского «Руссоведение во Франции». — «Русская мысль», 1884, № 9, стр. 38.

<sup>38</sup> Иллюстрацией может быть, например, факт, приведенный Ю. Данилиным в его кн. «Забывтый памфлетист». М., «Наука», 1971, стр. 79.

<sup>39</sup> «Новое время», 1899, 3(15) июля; «Суфлер», 1885, № 11, 10 февраля.

<sup>40</sup> И. С. Т у р г е н е в. Указ. изд., т. 10, стр. 106.

<sup>41</sup> А. А н т у а н. Указ. соч., стр. 5.

<sup>42</sup> Там же, стр. 5.

<sup>43</sup> Так она значилась в программе театра (см. А. А н т у а н. Указ. соч., стр. 46).

<sup>44</sup> F. S a g s e u. Op. cit., p. 319—433.

<sup>45</sup> Подробно об этой полемике — см. в указ. книге Сарсэ и статье Люнье-По (L u g n e - P o e. Revue politique et littéraire, 1904, № 6, 10 февраля).

<sup>46</sup> Jules R e n a r d. Oeuvres choisies. M., Ed. en langues étrangères, 1958 (запись 6 мая 1902 г.). Репар имел в виду спеническую переделку новеллы Мопассана «Мадмуазель Фифи».

<sup>47</sup> С. В а с и л ь е в (Флеров). Театральная хроника. Представление драмы «Гроза» А. Н. Островского в Париже. — «Московские ведомости», 1889, № 64, 6 марта.

<sup>48</sup> Henri-Felix D u q u e s n e l (1832—1915) — драматург, театральный директор и критик.

<sup>49</sup> Lucien M u h l f e l d. La Froufrou russe à Paris. — «Revue d'art dramatique», 1889, N 77, 1/III, p. 287—300. Выдержки из статьи приведены в «Новом времени», 1889, № 4669, 27 февраля (11 марта).

<sup>50</sup> Theodore M a s s i a c. Indiscrétions théâtrales. Avant l'Orage. — «Gil Blas», 1889, 8/III.

<sup>51</sup> А. П. Ч е х о в. Собр. соч. в 12 томах, т. 11. М., 1963, стр. 325 (письмо к А. С. Суворину 5 марта 1889 г.).

<sup>52</sup> Charles C h i n c h o l l e. M-lle Ostrovsky. — «Figaro», 1889, 10/III, p. 2; «Новое время», 1889, № 4672, 14 марта; С. В а с и л ь е в. См. прим. 47.

<sup>53</sup> Henri L a n n o u s t e r g é. — «Paris», 1889, 9/III. Частично статья вошла в обзор С. Васильева «Театральная хроника. Представление драмы «Гроза» А. Н. Островского в Париже». — «Московские ведомости», 1889, № 64, 6 марта.

<sup>54</sup> «Лионская почта» — 5-актная драма П. Сиродена, Делакура и Э. Лемуана-Моро.

<sup>55</sup> Paul P e r r e t. Revue dramatique. — «La Liberté», 1889, 11/III.

<sup>56</sup> Содержание его нам известно по статье «Французы и Островский». — «Новое время», 1916, № 1439, 19 марта (1 апреля).

<sup>57</sup> ГЦТМ, ф. 200, ед. хр. № 149—151, № 67299, 67309, 67310.

<sup>58</sup> «Вестник политический, литературный, художественный, научный», 1885, № 560; «Радуга», 1885, № 20, стр. 460.

<sup>59</sup> В журнале «Артист», 1893 (№ 27, стр. 206) была помещена хроникальная заметка о подготовке спектакля по «Василисе Мелентьевой» в парижском Théâtre d'Application и об исполнении в нем роли Грозного артистом Тальяд. Нам кажется маловероятным сама попытка постановки в этом театре, т. к. он был создан в качестве учебного для выпускников Парижской консерватории драматического искусства.

<sup>60</sup> «Всемирная иллюстрация», 1893, № 1298, 4 декабря, стр. 421.

<sup>61</sup> «Revue politique et littéraire (Revue bleue)», 1894, N 6, 10/II, p. 180—182.

<sup>62</sup> К ним можно отнести и работы: Charles C o u r r i e r e (см. прим. 21); Ernest C o m b e s. Profils et types de la littérature russe. P., Fischbacher, 1890; Pierre C o r v i n (П. Корвин-Круковский). Le théâtre russe depuis ses origines jusqu'à nos jours. Etudes historique et littéraire, v. 1—2. P., Albert Savine, 1890. А также книги известного слависта, историка и филолога, впоследствии члена-корреспондента Российской академии наук Луи Леже (см. прим. 20); е г о ж е. Histoire de la littérature russe. P., Lagousse, 1912.

<sup>63</sup> «Revue britannique», 1868, № 12, p. 341—366.

<sup>64</sup> D u r a n d - G r é v i l l e. Op. cit. — Там же Дюран-Гревиль уведомляет о своем намерении опубликовать еще несколько пьес Островского в своем переводе. Издание не было осуществлено и о переводах можно судить по приведенным в предисловии отзывкам.

<sup>65</sup> Jules L e m a î t r e. La semaine dramatique. — «Journal des Débats», 1889, 11/III. Перепеч. в его кн. «Impressions du théâtre», 4 série. P., 1890, p. 260—274; Жюль

Л е м е т р. Этюды о русских писателях. Достоевский. «Преступление и наказание». — Островский. «Гроза». Изд. 2. Одесса, 1894.

<sup>66</sup> О н ж е. Impressions du Théâtre. 5 séri. P., 1891, p. 55—68.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> См., например, статью: А. К у г е л ь. Русская драма во Франции. — «Театр и искусство», 1897, № 33, 17 августа, стр. 578—580.

<sup>69</sup> F. S a g с е у. — «Le Temps» (Paris), 1889, 11. III. То же — в кн.: F. S a g с е у. Quarante ans de théâtre, t. 8. P., 1902, p. 319—329.

<sup>70</sup> J. P a t o u i l l e t. Le théâtre de moeurs russes dès origines à Ostrovski (1672—1859). P., Champion, 1912.

<sup>71</sup> Жюль П а т у й е. О драматической технике Островского. — В кн.: Памяти П. Н. Сакулина. Сборник статей. М., 1931, стр. 195—204.

<sup>72</sup> J. P a t o u i l l e t. Les idées de A. N. Ostrovski sur l'art dramatique. — «Revue des études slaves», 1929, fasc. 1—2, p. 48—70.

<sup>73</sup> Marcelle E r h a r d. La littérature russe. P., Presse universitaire, 1966, p. 96—97.

<sup>74</sup> P. L a r o u s s e. Grand dictionnaire universel du XIX siècle (t. 17, 2-me Supplément. P., s. a., p. 1658) посвятил Островскому полную уважения, хотя и страдающую отдельными неточностями статью; она появилась лишь в «Дополнении» и несомненно была вызвана постановкой «Грозы» и публикацией переводов. В 6-томном Ларуссе XX века Островскому уделено 18 строк, где сказано, что самая знаменитая драма Островского — «Гроза»; в ней автор рисует «жалкое положение русской женщины из мешанской среды и испорченность ее окружения». Лучшими пьесами названы «Бедность не порок», «Доходное место», «Свои люди — сочтемся!», «Грех да беда на кого не живет», «Лес», а также таинственная для нас пьеса «Деньги» (может быть «Не было ни гроша да вдруг алтын»?) и некое «Рабство болот» («L'esclavage des marais»), что при ближайшем рассмотрении оказывается пьесой де Лери «Рабство мужей» («L'esclavage des maris»), переделанной Островским для русской сцены в 1870 г.

Статья в 10-томном «Grand Larousse Encyclopédique», т. 8, за 1963 г., на стр. 29, помещает портрет Островского и один абзац о нем. Он не повторяет погрешностей шеститомника и не дает никаких подробностей. В «Dictionnaire Encyclopédique Quillet», т. 1—O, за 1958 г., помещено семь строк и Островский назван «смелым реалистом». В «Dictionnaire des biographies», составленном Grimal'em (P., 1958, t. 2, p. 1109) «Гроза» названа адюльтерной драмой, которая «будучи сыгранной в Париже, обескуражила наших соотечественников, малознакомых с подобными нравами». В заключение приведена цитата из книги Жюль Лерга (Jules L e g r a s. La littérature russe. P., Colin, 1929): «O. — на голову выше драматургов своей страны, но его творения не входят и не могут войти в мировой репертуар». Из учебных изданий нам удалось установить лишь изданный Пьером Паскалем русский текст «Грозы» с комментариями на французском языке («L'Orage» par Pierre Pascal. Avec le concours de M-me V. Stolaroff. P., Klincksiech, 1950. Les grands classiques russes. Textes accentués et annotés). Авторы, указывая переводы «Грозы», упоминают лишь работы А. Лергея и Павловского — Метенье.

<sup>75</sup> К сожалению, нам ничего не известно о постановке «Грозы» 1945 г. в парижском театре «Лемуру», упомянутой А. Я. Шнеером в Театральной энциклопедии в статье «Гроза» (т. 2, стр. 181).

<sup>76</sup> Yves P é n e a u. Le mauvais jour! — «L'Avant-scène Fémina-théâtre», 1959, № 198, 1. IV, p. 36—42.

<sup>77</sup> Jannine A u t r u s s e a u. La première manifestation du collectif de Gennevilliers. — «Lettres françaises», 1966, № 1121, 3—9. III.

<sup>78</sup> André C a m p. Le X concours des jeunes compagnies. — «L'Avant-scène. Théâtre», 1967, № 384, p. 27.

<sup>79</sup> Maurice M e r c i e r. Compagnie Favre. — Bousquet. L'Orage d'Alexandre Ostrovski. — «Paris-théâtre», 1967, № 250.

<sup>80</sup> «L'Avant-scène. Théâtre», 1970, № 447, 15. IV.

<sup>81</sup> Основываясь на тексте пьесы, отзывах французской критики и на беседе с Андреем Барсаком, не можем не высказать удивления по поводу точки зрения Л. Гительмана, автора единственной значительной статьи об этой постановке, вышедшей в нашей стране («Лес» в парижском «Ателье». — «Театр», 1973, № 4, стр. 128—130), усмотревшего в спектакле «конкретный социальный контекст» (стр. 129), безоговорочно примиряемый с «демоническими» порывами.