

ОСТРОВСКИЙ В АНГЛИИ

Обзор В. В. Рогова

Одна из интереснейших тем для исследователей литературы — частое несоответствие литературной репутации писателя у себя на родине и за рубежом. Это положение ясно видно и на примере величайшего русского драматурга Островского: в Англию он оказался мало «транспортабелен».

Первое известное нам упоминание Островского в английской критике относится к 1868 г., когда в июльском номере знаменитого «Эдинбургского обозрения» была помещена анонимная рецензия на четырехтомное собрание его сочинений в издании Кожанчикова¹. В декабрьском номере французского журнала «Ревю британик», 1868 г., рецензия эта была помещена в весьма вольном переводе. Там же сообщалось, что автор ее — видный ученый-фольклорист, специалист по русской литературе Вильям Ролстон². Сравнение рецензии с другими его работами убеждает, что первый труд об Островском на английском языке принадлежит именно Ролстону.

Рецензия Ролстона занимает 32 страницы убоистой печати, значительный процент ее отведен обильным выдержкам из пьес Островского. Свои рассуждения автор начинает с фразы о том, что иностранные путешественники, попавшие в Россию, вряд ли бывают в состоянии высидеть до конца спектакля русского драматического театра на незнакомом им языке, что крайне трудно и утомительно. (Против этого можно выдвинуть некоторые возражения, заметив, что качество игры актера, быть может, наилучшим образом познается именно, если он играет на незнакомом зрителю языке!). «Следовательно, — продолжает автор, — мы в Англии очень мало знаем о достоинствах русских драматургов, и, право же, большинство англичан не знают, что русские могут похвастаться какой-то национальной драмой. Но дело обстоит именно так, и пьесы, которые ставятся в Москве исключительно для русской публики, с лихвой вознаградили бы чужестранца, понимающего язык, на котором они написаны, за время и усилия, потраченные на знакомство с ними. Они, в большинстве случаев, глубоко национальны <...> Следовательно, из них многое можно узнать не только про обычаи и нравы людей нашего времени, но и про их мысли и чувства». Заметив, что о высших кругах русского общества можно составить понятие, наблюдая их представителей на курортах Европы, Ролстон объясняет, из кого состоят в России «средние» социальные слои и подчеркивает значение русской драматургии, правдиво отражающей жизнь последних: «Они <русские пьесы. — В. Р.> для нас являются окнами, сквозь которые мы можем заглянуть в дома наших русских соседей, вообще-то для нас закрытые»³.

После этого Ролстон переходит к «самому популярному из ныне здравствующих писателей этой категории» — Островскому, оговаривая намерение дать его персонажам возможность «говорить самим за себя». Отметим, что это является характерной особенностью Ролстона вообще: во всех своих работах он не довольствуется только рассуждениями и разборами интересующего его материала, но и приводит обширные текстовые

цитаты, дающие читателю полное представление о разбираемых произведениях.

Не без горечи Ролстон говорит, что он не только не читал какие-либо переводы произведений Островского на английский, французский или немецкий языки, но даже не слышал о них. Имя русского драматурга не попадалось ему ни в одном биографическом словаре. Приступая к характеристике драматургии Островского, Ролстон подчеркивает, что Островский по природе — сатирик и высмеивает отрицательные стороны русской жизни, добавляя, быть может, с некоторой наивностью, что восторженный прием его пьес служит к большой чести русских.

В этом рассуждении, как, впрочем, и во всей статье, сквозит неподдельная симпатия автора к русской культуре и русскому народу. Даже переходя к «Грозе», он не удерживается и вставляет восхищенный отзыв о волжской природе.

Сначала Ролстон касается бесправного, забытого положения русской женщины на протяжении веков, результата, как он считает, «ориентализма» русской жизни (то, что мы бы назвали «азиатщиной»), того, что очень долгое время отношение к женщине в России напоминало не Европу, а скорее Турцию. Он добавляет, что за последнее время положение русской женщины изменилось, хотя и сохранились многие пережитки старины. Далее следует очень верное изложение «Грозы», сопровождаемое обильными выдержками из пьесы. Нельзя только согласиться с характеристикой Кулигина, который назван «лавочником» и, по мнению Ролстона, относится к слою русского общества, порождающему раскольников, начетчиков и книжечиев. Этот просчет автора рецензии возмещается точной и тонкой характеристикой как Катерины, так и самодуров обоого пола — Дикого и Кабанихи.

Ролстон переходит к следующей разбираемой им пьесе — «Воспитаннице» и, сопоставляя образы Кабанихи и Уланбековой, выявляет то общее, что роднит тиранку-помещицу с тиранкой-купчихой. Метко сказано и о том, что сближает Катерину с Надей: они, как пишет автор, «доведены до бесчестия грубостью и сумасбродством тех, кто их окружает».

Связь «Воспитанницы» с пьесой «Грех да беда на кого не живет» осуществляется критиком путем сопоставления двух персонажей, и в самом деле имеющих немало общего — Леонида и Бабаева. Правильно отмечено и принципиальное отличие Татьяны Даниловны от Катерины и Нади; вместе с автором, оправдывая двух последних, Ролстон осуждает Краснову.

После «Воспитанницы» дается аналогичная характеристика «Бедной невесты», а за нею речь идет о «пьесе, посвященной другому сословию», о «Доходном месте», причем Ролстон делает очень тонкое замечание относительно художественных особенностей Островского: «Островский наносит удары не с такой же яростью, с какой это делал Гоголь, но его атаки отнюдь не страдают недостатком энергии».

После «Доходного места» следует разбор пьес о Бальзаминове и «Тяжелых дней». «Бальзаминовские» пьесы характеризуются как «чистый фарс», и это не должно дезориентировать: термин «фарс», особенно применительно к XIX в., у англичан обозначает пьесу открыто буффонного характера, полную фабульной путаницы, смешных, почти балаганых положений — нечто близкое к водевилю в нашем понимании термина, только без куплетов.

Во всяком случае Ролстон верно отметил принципиальное жанровое отличие пьес «бальзаминовского цикла» от других пьес Островского — ведь именно там буффонный элемент особо интенсивен, и в этом смысле с ними сопоставима разве только пьеса «Не было ни гроша, да вдруг алтын».



БЕАТРИКС ЛЕМАНН В РОЛИ КАБАНИХИ («ГРОЗА»)

Театр Олд Вик, Лондон, 1966 г.

Фотография

Приведем пассаж, завершающий рецензию Ролстона. Он пишет, что «главное достоинство русских пьес нельзя усмотреть в хитроумии фабул. Они фактически лишены оригинальных уловок или ошеломляющих ситуаций. Сюжет обычно разворачивается по мере развития действия с простотой, характерной для весьма раннего возраста искусства и несколько напоминающей простоту, которую отмечены драматические произведения Индии или Китая. Картины, демонстрируемые художником, очень бедны в композиционном отношении и следуют одна за другою отчасти напоподобие панорамических иллюстраций. Но как изображения русской семейной жизни они не лишены интереса. В настоящее время взаимного литературного обмена между Россией и Западной Европой не существует, достаточное объяснение чему заключено в чуждом и необычном характере

русского языка, а также в непривычности народного быта. Однако сочинения наших писателей встречают в России самое горячее признание. Каждая видная книга, имеющая успех здесь, сразу же воспроизводится там, и наши ведущие романисты были бы удивлены, если бы знали, с каким нетерпением следят за судьбами их героев и героинь тысячи русских читателей, не только в двух великих столицах империи, но и во всяком городке, куда доходят главные журналы, от границ Германии до китайского рубежа и от пустынь Заполярья до берегов Каспия и гор Кавказа. Надеемся, что придет то время, когда Россия заплатит свой долг и заставит нас устыдиться нашего невежества, ибо она отнюдь не страдает отсутствием национальной литературы».

Некоторые положения, высказанные в конце статьи, не могут не показаться нам странными, как, например, сопоставление русской драматургии с драматургией Индии и Китая, видимо, автор о последней имел смутное, а то и попросту превратное представление. Может покоробить некоторая снисходительность, с какой Ролстон отзывается о русской драматургии, но необходимо отметить, что вся статья в целом эту снисходительность опровергает, и можно предположить, что автор вставил эти фразы, отводя возможные упреки в излишнем восторженном и некритическом отношении к материалу. При всех возникающих при чтении рецензии возражениях мы не можем не признать ее несомненные заслуги. Ролстон первый познакомил английского читателя с Островским (как, к слову сказать, и с Крыловым). Он верно оценил значение Островского для русской литературы, правильно отметил ряд особенностей драматургии Островского. Критику не могла не броситься в глаза ее реалистичность: примерно в те же годы развернулась деятельность Томаса Вильяма Робертсона (1829—1871), которая знаменует перелом для английской драматургии, но и в его пьесах наличествует очень густой налет мелодраматизма — английская драма начала избавляться от него лишь к концу столетия под влиянием Ибсена. Справедливо подчеркнута социальная детерминированность действия в эволюции характеров, указано на стремление Островского отражать жизнь «в формах самой жизни». Но рецензия Ролстона оказалась той ласточкой, которая не делает весны. Почти на тридцать лет имя Островского исчезает из поля зрения англичан.

В 1895 г. была издана очень интересная книга «Юмор России»⁴. Интересна она прежде всего тем, что переводы, включенные в нее, выполнила Этель Войнич, а предисловие написал С. М. Степняк-Кравчинский. Книга эта, несомненно, заслуживает подробного разбора в отдельной статье, мы же ограничимся тем, какое место в ней занимает творчество Островского, с добавлением самых кратких сведений о сборнике вообще.

В его составе — восемнадцать произведений десяти авторов: Гоголя, Достоевского, Островского, Салтыкова-Щедрина, самого Степняка-Кравчинского, Глеба и Николая Успенских, Слепцова; одно произведение — «Собачий паспорт» — анонимное. Большинство из них, видимо, переводилось на английский язык впервые, в частности «Женитьба» и «Записки сумасшедшего» Гоголя, что оговаривается в предисловии. Спорными кажутся многие положения предисловия Степняка-Кравчинского, в котором, как ни странно, несколько ослаблен социальный анализ рассматриваемых произведений, но зато больше места уделено довольно пространным и «импрессионистичным» рассуждениям о природе юмора вообще, об особенностях разных национальных характеров и т. п.

В книге помещены две пьесы Островского — «Не сошлись характерами» и «Семейная картина». Приведем полностью то, что написано в предисловии об Островском вообще и об этих двух пьесах в частности.

«Островский, его (Гоголя. — В. Р.) наследник в области драматургии, наш современник. Он родился в 1824 году (!) и умер четыре года (!) назад. Русские обязаны ему существованием своего театра: он оставил нам тридцать семь драм и комедий, разных по своим достоинствам и по степени популярности, но не сходящих со сцены.

«Не сошлись характерами», одна из двух его комедий, включенных в настоящий том, — образец того чистого и глубокого юмора, который восхищает нас у Гоголя. Серафима, героиня пьесы, необычайно глупая, сентиментальная, нескрываемо капризная, упрямая в практических делах, — столь же яркое и жизненное создание, как лучшие из гоголевских типов. Но в следующей комедии солнечный, сочувственный юмор превращается в суровый смех сатирика.

«Семейная картина», вторая из пьес Островского, отнюдь не простая картина русской семейной жизни. Это — злая, беспощадная сатира, обличающая нечестность в торговых делах, плод невежества, преобладающего среди большинства наших мещан два поколения тому назад, и возмутительную безнравственность, тайно гнездящуюся в тех семействах, где деспотизм уничтожил все узы привязанности и выкорчевал всякое чувство чести» (стр. XII—XIII).

Как мы видим, многое в этой характеристике вызывает существенные возражения. Невозможно согласиться с тем, что пьеса «Не сошлись характерами» отличается «солнечным, сочувственным юмором», а «Семейная картина» — злой сатирой: разумеется, первая пьеса никак не менее сатирична, чем вторая, если даже не более. Во-вторых, получается, будто у Гоголя не было злой сатиры, и его творческая индивидуальность ограничивается только «солнечным юмором». Огорчает неверная датировка жизни Островского и неправильное число его пьес. Но, во всяком случае, значение Островского для русского театра охарактеризовано Степняком-Кравчинским верно.

Переводы пьес Островского, выполненные Войнич, заслуживают очень высокой оценки. Недостатки, им присущие, характерны почти для всех английских переводов русской литературы и в наши дни. В числе неоспоримых достоинств перевода «Не сошлись характерами» следует отметить великолепно переданную «дворянскую» языковую стихию: Польш и его родители разговаривают в переводе Войнич подлинным языком английских дворян, причем переводчица ни разу не употребила ни одного «англизма» (т. е. речения, сращенного с реалиями английского национального быта). Язык персонажей-дворян воссоздан в английском переводе безукоризненно. Гораздо больше потерь понес язык персонажей, относящихся к купеческому сословию, и неудивительно: богатейшая языковая палитра Островского поддается иноязычному воспроизведению с очень большим трудом. Перевод Войнич часто представляет собой «монокромную репродукцию» многокрасочного оригинала. Но надо отдать справедливость переводчице, даже в заведомо неудачных пассажах ее работа — пусть более бледная, но все же в достаточной мере верная «репродукция» оригинала, без каких-либо серьезных его искажений. Даже в таком случае, когда, например, Матрена называет кучеров «гужеедами» (по Далю — «бранное прозвище кучера»), а в переводе стоит просто *gagami ffinns* — «оборванцы», то разница не так уж велика: важно, что Матрена их обругала, а найти именно бранное прозвище кучера по-английски — дело трудное. (По нашему мнению, лучше было бы употребить английский эквивалент «грубияна», «мужлана», но это — вопрос индивидуального переводческого решения.) Довольно часто экспрессивность речи Островского бывает у Войнич ослаблена:

Карп Карпыч. А ты нешто дама?

Улита Никитшна. Обнаковенно дама.

По-английски:

— And you call yourself a lady?

— Well, what else am I?

Здесь обе реплики переданы совершенно правильным литературным языком.

На основании вышесказанного можно подумать, будто перевод Войнич малоудовлетворителен — и тем не менее это не так. Несмотря на то, что в конце XIX в. практика художественного перевода, особенно с русского языка, пребывала в эмбриональной стадии, а теория перевода, строго говоря, вообще не существовала, Войнич, благодаря своему литературному дарованию, нередко прибегала к тому, что теперь называется методом компенсации: пусть густо уснащенная просторечием и даже вульгаризмами реплика окажется передана в переводе нейтральным языком, зато переводчик вправе придать более резкую окраску какой-либо другой реплике, в оригинале вульгаризмом не отмеченной. Так нередко и поступает Войнич: например, реплику Карпа Карпыча: «Да, дождайся!» — она переводит: «When the sky rains potatoes!» В буквальном переводе это значит: «Когда с неба пойдет дождь из картошки», т. е. нечто вроде русского «После дождичка в четверг» или «Когда рак свистнет», с той только разницей, что по-английски эта поговорка звучит гораздо грубее, нежели ее русские эквиваленты. Само собой разумеется, что после нескольких реплик подобного рода и те реплики персонажа, грубость которых в переводе «смазана», актер произнесет, а читающий книгу мысленно «услышит» с соответствующей интонацией. Не следует, однако, предполагать, будто передача речевых характеристик персонажей, которыми Островский по заслугам славится, сводится у Войнич к немногим вкраплениям. Нет, переводчица очень часто изобретательна в передаче стилистических особенностей оригинала. Например, реплику Марьи Антоновны из «Семейной картины» — «Куда как антиресно!» — она передает следующим образом: «There is an interesting life for a young lady!», причем в слове interesting выделяет курсивом ударение на третьем слоге, а не на первом, что сразу же обнаруживает малую образованность говорящей. С другой стороны, кажущаяся «отсебятина» («for a young lady» — «для барышни») тоже образует важный компонент речевой характеристики: ни одна благовоспитанная и образованная английская барышня так себя бы не назвала.

Этим самым и умственный и «образовательный» уровень Марьи Антоновны сразу же доводится до сведения читателя. Решение, далекое от буквализма, но вполне допустимое и свидетельствующее об изобретательности переводчика.

Для примера приведем еще одну реплику в переводе Войнич без особых комментариев:

Антипич. Ай да жена! Вот люблю! Ай да Матрена Савишна! — What a jolly little wife it is! That's the sort of wife to have!

Читателю, не знающему английского языка, бросится в глаза то, что в переводе реплики Пузатова опущено имя и отчество жены. Но это здесь вполне закономерно: дело в том, что форма имени и отчества для английского языка весьма непривычна, и английский читатель только лишний раз споткнется на ней. Тут же при опущении этой речевой детали реплика «разгружается», причем ее стилистическая и эмоциональная окраска остаются в полной неприкосновенности. Зато, когда Степанида Трофимовна, браня молодую Пузатову, обращается к ней по имени и отчеству, переводчица это обращение сохраняет — в данном случае имя и отчество «работают» на определенную интонацию. А Войнич прекрасно понимала, что в художественном переводе передача интонационных особенностей подлинника — главное. Поэтому та же реплика Степаниды Трофимовны

в ее переводе оказалась вдвое длинней — это притом, что английские слова в среднем вдвое короче русских! И все же реплика путем этого «разбухания» интонационно оказалась передана совершенно верно.

Можно отметить ряд удачных решений и в тех случаях, когда персонажи коверкают слова, употребляют какие-либо вульгарные обороты, например, «дюми-терьмо» — «dimmy-tule», «типун-дворянка» — «a beggarly fine lady» («Не сошлись характерами»). Переводчицей допущено очень малое количество смысловых ошибок: так, слова Серафимы: «На серебро плохо считаю» — переданы как: «Я очень плохо умею считать серебряные деньги», а «картежник» из третьей картины той же пьесы превратился в «шулера». Но в 90-е годы прошлого века, наверное, и в России не всякий понимал разницу между счетом на серебро и на ассигнации.

Конечно, можно было бы упрекнуть переводчицу в том, что она и не пыталась как-то передать сигнификатные имена, каламбуры, например, Польша называется Устинью Филимонову «ботвиньей лимоновной», что передано по смыслу — Польша называет Перешивкину «vinegar face», так сказать, «уксусной рожей». Но кто решится обвинить высокоодаренную переводчицу в том, что в конце прошлого века она не справилась с одной из труднейших задач художественного перевода, с задачей, которую стали успешно решать только совсем недавно? Неприятное впечатление производит и передача слов «батюшка» и «матушка», как «little father, little mother» — «маленький отец» и «маленькая мать», но, по-видимому, эти эквиваленты давно стали традиционными для английских переводов русской литературы (и даже встречаются в оригинальных английских произведениях из русской жизни, например, в «Екатерине Великой» Бернарда Шоу).

Можно резюмировать, что две ранние пьесы Островского, благодаря Войнич, в свое время предстали перед английским читателем в высококачественных переводах, и остается пожалеть, что писательница ограничилась пересозданием на родном языке только двух произведений великого драматурга, к тому же находящихся на периферии его творчества.

Следующий перевод Островского на английский язык вышел в свет в 1899 г. Это был перевод одного из величайших шедевров драматурга — «Грозы», принадлежащей перу «неистовой» пропагандистки русской литературы в Англии Констанс Гарнетт⁵, познакомившей английского читателя со многими замечательными образцами русской классики. Следует, увы, отметить, что энтузиазм и любовь к русской литературе — главное достоинство этой переводчицы, о недостатках же ее работы в свое время писали и К. И. Чуковский, и М. М. Морозов, и другие. Переводы Гарнетт сейчас устарели и современным требованиям не удовлетворяют. Скажем только, что ее перевод «Грозы» никакого резонанса в Англии не имел, хотя и переиздавался в 1930 г.

В том же году под эгидой Гильдии театра «Эвримэн» был опубликован еще один английский перевод той же драмы Островского⁶. Сначала несколько строк об этом театре и об этой Гильдии.

Помещение его, очень небольшое по размеру, переоборудовано из церкви. Расположен он в Хэмпстеде, живописном пригороде Большого Лондона, районе, служащем местом жительства многим представителям художественной интеллигенции. С 20-х годов театр этот стал базой для так называемой Гильдии театра «Эвримэн», поставившей себе задачей постановку новых пьес, как отечественных, так и зарубежных (новизна последних определялась не только календарными показателями, но незнакомством с ними английского зрителя), причем коммерческие цели ею не преследовались. Гильдия также издавала пьесы, впервые поставленные ею, — и первым ее изданием оказалась «Гроза», переведенная Джорджем

Р. Холландом и режиссером постановки Малколмом Морли. Премьера состоялась 3 декабря 1929 г., и уже в январском номере журнала «Драма» на следующий год в обзорной рецензии Перси Аллена «Некоторые новые постановки»⁷ появился очень хвалебный отзыв как о пьесе, так и о спектакле. Рецензент пишет, что пьеса Островского «...оказалась откровением для зрителя, который не представлял себе, что в то самое время, когда нашу отечественную драму душили искусственность и ложный романтизм, за семь лет до «Касты»⁸ русский драматург, предвестник Чехова, писал пьесы, исполненные простоты и привлекательного натурализма, чьи персонажи, от первого до последнего, обрисованы с предельно уверенным чувством изобразительной оригинальности, сквозь которую, там и сям, возникают вспышки рождающей мысли. символики. Мистера Малколма Морли следует от души поздравить, во-первых, как нашего английского первооткрывателя Островского, во-вторых, как смелого и умелого постановщика одной из самых правдиво разыгранных, интересных и чарующих маленьких пьес, которые мне довелось видеть за долгое время». В этой же рецензии критик хвалебно отзывается о первом выступлении Джона Гилгуда в роли шекспировского Ричарда Второго, из чего можно сделать вывод о его критическом вкусе и чутье.

Слова Аллена нуждаются в некотором пояснении. Прежде всего, по-английски термин «натурализм» не несет того неодобрительного оттенка, как по-русски, и в переводе, пожалуй, лучше было бы передать его как «реализм». Нет никакого неодобрения и в прилагательном «маленькая»: это в данном случае значит только «пьеса, не требующая большого состава исполнителей и лишенная постановочных трудностей».

И вот мы берем в руки «Грозу», изданную Гильдией театра «Эвримэн». Прежде всего, привлекают внимание воспроизведенные на суперобложке выдержки из рецензий на постановку, напечатанных в разных газетах. Вот они:

«Поистине великое открытие было совершено вчера в театре «Эвримэн» при постановке прекрасной пьесы Островского «Гроза», которую никогда ранее не играли здесь по-английски и только в закрытом спектакле — по-русски.

При всех странных различиях между нами, обусловленных временем и пространством, пьеса исполнена правдой и поэзией в каждой строке» («Морнинг пост»).

«Гроза» — чудесная пьеса. Она содержит попытку правдиво обойтись с русской жизнью и продемонстрировать трагедию без сентимента.

Гильдию театра «Эвримэн» следует поблагодарить за знакомство с драматургом, обладавшим чем-то сродни гениальности» (Е. А. Боан в «Дейли ньюс»).

«Разыскать эту пьесу — немалое достижение, поставить ее — немалая смелость» (Джеймс Эгейт в «Санди Таймс»).

Все три выдержки наводят на размышления. Совершенно ясно, что постановка «Грозы» имела несомненный успех. Невольно сожалеешь о том, что остаешься в неведении относительно того, где и когда именно в Англии играли «Грозу» в подлиннике, хотя бы и в закрытом спектакле. Настораживает некоторая снисходительность в цитате из Боана, и не может не восхитить умение Эгейта построить эффектную фразу, ничего при этом толком не сказав⁹.

Раскрываем книгу. Из списка действующих лиц видим, что актеры, оставившие сколько-нибудь заметный след в истории английского театра, в постановке не участвовали. Исключение — исполнительница роли Кабанихи, великолепная характерная актриса Маргарет Скудамор. (Между прочим, сын ее — сэр Майкл Рэдгрейв, один из лучших английских актеров XX в., тончайший художник, прославленный воплощением образов

русской драматургии: Тузенбаха, дяди Вани, Ракитина из «Месяца в деревне», Алексея Турбина.)

Читаем предисловие, написанное одним из переводчиков Джорджем Р. Холландом: «Хотя он очень <буквально: «интенсивно».— В. Р.> национален, все же, парадоксальным образом, он интернационален, ибо под сюжетными схемами его пьес двигаются духи...» Да, буквально так! Не очень вразумительно, но все же... Может быть, это неудачная попытка сформулировать то, что Станиславский называл «жизнью человеческого духа»? Читаем дальше: «Узнать его произведения — значит быть в изумлении от того, что его драматургией так долго пренебрегали вне России. Она так жизненна, так искренна и так правдива, что мы можем повторять за Ермоловым (?): «Это не было написано; должно быть это создало само себя». Что за Ермолов, может быть, имеется в виду Мария Николаевна Ермолова? Ведь по-английски родовые окончания фамилий иногда опускаются. Если это неясно для нас, то личность загадочного «Ермолова» тем более осталась неясной для англичан.

Расхолаживает и настораживает в предисловии обилие фактических ошибок. Так, нам сообщают, будто первой пьесой Островского, поставленной на сцене, была «Бедная невеста». Заглавие «Доходное место» переведено совершенно неправильно: «Хорошо оплачиваемая работа». Еще названы две пьесы: «Воины» («The Warriors» — что это, «Воевода»?), а также... «Мария Стюарт» (?!). Последнее, видимо, вызвано тем, что в период, когда Островский был причастен к руководству Малым театром, там шла одноименная трагедия Шиллера с участием Г. Н. Федотовой и М. Н. Ермоловой. Но мы готовы простить автору предисловия даже эти ляпы, за искренние восторженные слова о великом драматурге.

Если предисловие свидетельствует об опрометчивости автора, то нельзя не отметить осторожности и даже самокритичности Холланда и Морли, назвавшими свою работу не «переводом», но «английским вариантом»: на перевод в нашем понимании слова это и в самом деле мало похоже. Язык Островского оказался безнадежно выхолощен, обезличен, мертвенно «олитературен», перевод многих реплик подменен весьма отдаленным их пересказом без какого-либо сохранения стилистических особенностей. Когда же переводчики пытаются отступить от литературных норм, то получается еще горший конфуз: так, Борис говорит *daddy*, что, если учесть стилистическую окраску синонима, в обратном переводе на русский будет звучать не «батюшка» и даже не «тятенька», а скорее «папенька» или «папуля». Очень многие крылатые слова оказались начисто смазаны. Страшнее всего, пожалуй, отсутствие самой знаменитой фразы во всей пьесе — «Почему люди не летают?» Вместо этого Катерина говорит: «Ах, если бы я была птицей!» В тексте много совершенно неправомерных сокращений, в частности, выброшены все рассказы Феклуши о фантастических странах, а с ними и цитатное обращение: «Суди меня, судия неправедный!» Вообще роль Феклуши оказалась фактически сведенной на нет. И возникает вопрос: почему? Что это, свидетельство переводческой беспомощности, доказательство ли того, что в труппе не было удовлетворительной актрисы на роль словоохотливой странницы, отчего последнюю и сократили до нельзя, или... или же это результат «индивидуального режиссерского видения», которое якобы дает право кромсать выбранную пьесу как заблагорассудится, да еще горделиво добавлять «сценическая редакция такого-то»?

Может показаться, будто мы излишне суровы к этому тексту: как-никак, первая постановка Островского в Англии, да еще одной из лучших его пьес, и на солнце бывают пятна, а ведь прошла постановка с успехом. Но дело не в этом. Наверное, полноценный в литературном отношении перевод никак не повредил бы успеху постановки, об истинном качестве

которой судить сейчас очень трудно да практически невозможно, а вот плохой перевод остался.

Когда мы отмечали отдельные огрехи и «непопадания» в переводах Войнич, то перед нами были «недотяжки» перевода, верного принципиально, методологически. Здесь же порочен сам метод, сам подход к материалу.

К сожалению, после постановки «Грозы» в театре «Эвримэн» Островский исчезает с английского литературного и театрального горизонта более чем на десятилетие, чтобы вновь возникнуть на нем лишь в годы второй мировой войны.

Важным этапом внедрения Островского в Англию был выход книги, содержащей три пьесы из числа его шедевров — «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Волки и овцы»¹⁰. Перевод был выполнен Давидом Магаршаком, одним из лучших переводчиков русской литературы на английский язык вообще.

Разумеется, переводы эти неизмеримо выше той продукции, которую преподнесли англичанам Холланд и Морли. Прежде всего — это именно переводы и переводы художественные, попытка, пользуясь термином Пушкина, «перевыражения» подлинника средствами иного языка. Магаршак великолепно чувствует тонкости русского языка и владеет всеми словарными ресурсами и выразительными средствами английского, поэтому к числу его переводческих удач относятся переводы таких труднейших авторов, как Лесков и Пришвин (заметим в скобках, что «народная этимология» лесковского «Левши» была передана им по-английски с истинной виртуозностью). Очень богатый язык переводов заслуживает самой высокой оценки, в каждой фразе чувствуется большой пиетет переводчика к подлиннику и одновременно нежелание засушить живого Островского, принципиальный отказ от буквализмов. Правда, в последнем смысле Магаршак нередко допускает «переборы» и употребляет сугубые «англизмы». Например, поговорка: «Каши маслом не испортишь», которую произносит Глумов во второй сцене четвертого акта «На всякого мудреца довольно простоты», Магаршак передает следующим образом: «Пуддинга сливами не испортишь»; здесь имеется в виду традиционное рождественское английской блюдо plum pudding, характерное только для «кондового» английского быта. Нельзя не признать подобное решение неудачным — это все равно, что в перевод из Диккенса вставить такие речения, как «тех же щей, да пожже влей», или «знай сверчок, свой шесток» — у нас за это осуждали еще Иринарха Введенского. Явным перебором представляется нам и то, что Василий из «Бешеных денег» опускает в своих репликах звук h, подобное произношение характерно для некоторых английских диалектальных говоров и прежде всего для «кокни», городских говоров Лондона. Если продолжать избранную аналогию, то подобная транскрипция равносильна указанию переводчика «Пиквикского клуба» на «оканье» Сама Уэллера! Некоторые издержки есть у Магаршака не только при передаче простонародной лексики: например, Телятев говорит Лидии: «No, thanks, old girl, I'm not a marrying man» — и нам сразу представляется какой-нибудь персонаж из сугубо английской пьесы начала нашего века, скажем, веселый лорд Квекс из одноименной комедии Пинеро!

В свое время в нашей печати об этих переводах Магаршака писал М. М. Морозов¹¹, но с целым рядом его соображений мы никак не можем согласиться. Ограничимся одной выдержкой из его статьи. «Интересны <...> вольные и невольные отступления от подлинника (в целом этих отступлений в переводе немного), — писал Морозов. — Ах, ты, ворона! — говорит Мурзавецкая Чугунову. В переводе читаем: Чего ты каркаешь, как ворон. В психологическом плане появление «каркающего ворона» здесь вполне закономерно. Позволим себе заметить, что вряд ли! Ведь «во-

рона» — это «глупец», «разиня», «некто, позволяющий себя одурачить», карканье же ворона — это нечто злое, предвестие беды! Статью свою Морозов завершает фразой: «... нельзя не признать, что для литературной жизни Англии книжка Давида Магаршака — выдающееся явление», и с этим мы не можем не солидаризироваться.

Работа Магаршака вызвала ряд откликов в английской периодике того времени и была переиздана в 1965 г. К сожалению, этот большой мастер не считал нужным переводить другие пьесы Островского и вместо этого обратил внимание на неоднократно переводившиеся и до и после него пьесы Чехова, а жалко!.. Он мог бы стать блестящим пропагандистом Островского в Англии и, наверно, достиг бы гораздо больших результатов, чем те, что Дж. Р. Нойсу удалось достичь в США, несмотря на многолетнюю приверженность последнего великому драматургу.

И все же в годы войны какое-то «движение воды» в Англии относительно Островского так или иначе началось: из той же статьи Морозова советский читатель мог узнать, что весной 1944 г. «Лес» в переводе английского поэта и филолога Вивиана де Сола Пинто был поставлен ноттингэмскими любителями. 13 июля 1945 г. в газете «Советское искусство» была напечатана маленькая заметка «Русские пьесы на английской сцене», в которой читаем: «В лондонском театре «Шантеклер» состоялся фестиваль пьес Островского. Были показаны «Волки и овцы», «Бесприданница» и «Свои люди — сочтемся!».

В фойе театра была организована выставка, посвященная творчеству Островского.

Увы, нельзя не признать, что тон заметки чрезмерно оптимистичен: «Шантеклер» — театр очень маленький, в нем часто играют эфемерные полупрофессиональные коллективы, и слово «фестиваль» излишне громко для того, что происходило на его подмостках. Никаких откликов на этот «фестиваль» в печати не появлялось, никто из лондонских театралов его не вспоминал, и прошел он совершенно бесследно. Автор этих строк, как раз в то время бывший в Англии, об этом свидетельствует.

Теперь — некоторые воспоминания очевидца. 16 марта 1945 г. в столице Нижнего Уэльса Кардиффе левый, прогрессивный театр «Юнити» поставил «На всякого мудреца довольно простоты» в переводе Магаршака. Интересно, что первая на протяжении многих лет публичная постановка Островского состоялась именно в Уэльсе (между прочим, мы располагаем данными, что существуют выполненные Гудсоном Вильямсом переводы «Грозы» и «Бесприданницы» на валлийский язык¹²).

Кардиффский театр «Юнити» — один из многочисленных театров этого типа на территории Великобритании. Левая интеллигенция противопоставляет их профессиональным, коммерческим предприятиям, однако беда театров «Юнити» в том, что они очень бедны. В них работает немало талантливой молодежи, но сцены и помещение театров действительно пролетарские, особенно это относится к лондонскому «Юнити»¹³. Кардиффский театр в этом смысле выгодно от него отличается: тот был расположен, как ни странно, в церковном полуподвале, небольшой зал расписан прекрасными фресками на театральные мотивы.

В программе спектакля сказано:

«Группа Кардиффского театра «Юнити» с гордостью показывает в первый раз на британской сцене комедию А. Н. Островского, которого русские считают одним из величайших, если не величайшим драматургом <...> Изю всех его пьес только трагедия «Гроза» — и то с сильными сокращениями — была ранее сыграна в нашей стране. Это — странное положение для любого писателя, наделенного столь выдающимся талантом <...> Видимо, единственный русский драматург, представленный на английской сцене — Чехов; аналогичным случаем было бы — если не сравнивать писа-

телей, — если бы из представителей английской сцены русский театр знал только Голсуорси...»

Постановщик спектакля — Т. Уинни Хардинг, костюмы — Марджори Сомерскэйл (по эскизам К. Ф. Юона для Малого театра). Спектакль прошел очень живо и весело, особенно запомнились Глумов — Джон Хэрриз (он шел, что называется первым номером), Мамаев — Рой Лэнсдом и Мамаева — Олга Воан.

В том, что из всех пьес Островского была выбрана для постановки именно его блестящая сатира «На всякого мудреца довольно простоты», была известная закономерность, которая, как увидим ниже, проявлялась и в последующие годы. Дело в том, что эта комедия, быть может, более чем какое-либо другое произведение Островского, содержит несомненные, хотя и подспудные ассоциации с Англией нашего времени. Типы, давно ставшие для нас историей, живут в Англии и поныне. Разве у твердолобых консерваторов нет общего с Мамаевым, у либералов и бледно-розовых лейбористов с Городулиным? Разве бессмертный полковник Блимп из карикатур Дэвида Лоу — не ближайший родственник Крутицкого? А Глумов — в скольких ипостасях он воскресал в Англии? Вспомним хотя бы «Путь наверх» Брейна. Даже такая, казалось бы, сугубо «экзотически российская» фигура, как Манефа, в наше время живет не у нас, а в Англии: еще и тогда кишмя-кишели всякого рода спириты, ясновидящие, предсказатели будущего и им подобные, а теперь, как мы знаем, там дошли до того, что всерьез занимаются оперативной магией и справляют ведьмовские шабаши. В те годы на лондонской сцене с большим успехом шла комедия Ноэла Кауорда «Веселый дух», где спиритизм высмеивался путем доведения его до абсурда, и разве мадам Аркати, профессионалка-медиум из этой пьесы, не родственница матери Манефы?

Эти не предусмотренные автором аналогии вызывали живейшую реакцию публики. Некоторые зрители так и говорили: «А у нас и сейчас есть такие тори, как этот генерал». Но, к сожалению, зал был далеко не полон.

В 1946 г. в Англии вышла книга, из которой читатель мог получить достаточно полное представление о роли Островского в русской литературе и русском театре. До этого о нем упоминалось лишь вскользь — так, в неоднократно переиздававшейся книге Мориса Беринга «Краткий очерк русской литературы»¹⁴ об Островском говорится в главе «Эпоха реформ». Глава занимает тридцать шесть страниц малоформатной книги, в ней рассматриваются славянофилы, западники, петрашевцы, Тургенев, Гончаров, Чернышевский, Писарев, Владимир Соловьев, Салтыков-Щедрин, Лесков, Островский, Писемский и Григорович, причем Островскому уделен один абзац — столько же, сколько Писемскому и Григоровичу!

Книга, в которой много, точно и справедливо говорится об Островском, была написана Джозефом Мак-Леодом и озаглавлена «Актеры пересекают Волгу»¹⁵. Автор серьезно изучал советскую культуру и вообще театр, в частности, занимая по отношению к нам очень дружественные позиции. (Ему также принадлежит книга «Новый советский театр».) Книга «Актеры пересекают Волгу» посвящена советскому театру в годы Великой Отечественной войны, но композиция ее несколько необычна. Сознывая, что для настоящего понимания английским читателем избранной темы необходимо сообщить ему предысторию событий, около пятидесяти процентов книги Мак-Леод посвящает истории русского и советского театра и вводит Островскому развернутую главу. В ней совершенно правильно говорится о том огромном значении, которое имеет Островский для русской культуры, дается обширная информация о его жизни и творчестве с привлечением богатого фактического материала — и без единой ошибки! Изложение Мак-Леода отличается завидной ясностью и яркостью, мы чувствуем, что сам автор по-настоящему любит и ценит Островского.

ДЖИЛЛ БЕННЕТ В РОЛИ
КАТЕРИНЫ, РОНАЛЬД БИККАП
В РОЛИ БОРИСА («ГРОЗА»)
Театр Олд Вик, Лондон, 1966 г.
Фотография



Приведем его выводы о великом драматурге:

«Следует отметить, что Ибсен родился через пять лет после Островского, но достиг зрелости лишь в семидесятих годах. Естественно, что у двух писателей есть нечто общее, поскольку они были современниками одного и того же этапа развития европейского общества. Но очень, очень жаль, что Островский не привился на нашей сцене в той же мере, в какой привился Ибсен. Мы были бы в большем выигрыше, найди русский театр в нашей стране своего Вильяма Арчера»¹⁶. Островский «на деле выполнил намеченную им цель — создание русской национальной драмы».

Книга Мак-Леода отличается тонким знанием материала и стремлением представить деятелей русской культуры соответственно их масштабам и заслугам. В своих оценках автор отнюдь не руководствуется зарубежной репутацией русских писателей — так, он возмущается, что Горький-драматург в Англии «абсурдно неизвестен». И в самом деле — если Чехов является едва ли не самым «ходовым» автором в английском театре, то что мешает постановке, скажем «Дачников», «Детей солнца», «Варваров»? Революционное мировоззрение Горького? Но ставят же там Брехта!

Можно было бы ожидать, что книга Мак-Леода привлечет внимание к Островскому и, как говорится, «задаст тон» дальнейшим высказываниям о нем. К сожалению, этого не случилось. Через год была издана книжка Ричарда Хэйра «Русская литература от Пушкина до наших дней»¹⁷. Автор — английский дипломат, бывший атташе посольства Великобритании в Москве, в годы войны работал в Министерстве информации. Книга невелика по объему, и об Островском в ней говорится в главе шестой, озаглавленной «Второстепенные (minor) прозаики, поэты и драматурги». Наряду с Островским глава содержит некий материал о Лескове, Короленко, Глебе Успенском, Гаршине, Шеллере-Михайлове, Мамине-Сибиряке, Боборыкине, Гарине-Михайловском, Кольцове, Тютчеве (с ним автор

«разделяется» в пяти фразах!), А. К. Толстом, Фете, Надсоне. Следует ли удивляться, что об Островском там сказано весьма немного? Хэйр отзывается о великом драматурге так: «Он пишет главным образом о московском купечестве, среди которого родился и вырос, а дворяне, чиновники и крестьяне представлены в его пьесах весьма скудно (!)». Далее говорится, что грубые и волевые персонажи Островского отличаются от более утонченных персонажей из романов писателей-помещиков (!), что пьесы Островского очень спеничны, обладают весьма выигрышными ролями и представляют актерам богатейшие возможности «показать товар лицом». «Но,— добавляет Хэйр,— только могучая энергия русской традиции «характерной игры» сохранила за ними <пьесами.— В. Р.> их литературную репутацию». Иными словами, Хэйр отказывается видеть в наследии Островского какие-либо литературные достоинства! Далее он в двух фразах говорит о «Грозе», а в третьей делает вывод: «Но многие чувства, выраженные в этой пьесе и ей подобных, настолько устарели, и пьеса требует от зрителей такого сочувствия, подогретого их воображением, что она легко способна провалиться, если ее не будут великолепно играть». Вскользь назвав еще три пьесы — «Бедность не порок», «Горячее сердце» и... «Не сошлись характерами»,— исследователь начинает пересказывать последнюю из них. По его мнению, пьеса доказывает, что купцы, при всей их ограниченности и грубости, все же лучше дворян, причем Серафима трактуется Хэйром почти как положительная героиня. После одной фразы о «Снегурочке», в которой сообщается, что сюжет ее заимствован из русского фольклора, говорится же больше о Римском-Корсакове, следует окончательное резюме:

«Островский и его последователи доминировали в русском театре пока появление Чехова и основание Московского Художественного театра Станиславским в конце века не внедрили бесчисленное множество более богатых (!) драматургических концепций, гораздо более разнообразный и космополитический репертуар и последовательную теорию и практику театральных постановок, снискавшие русскому театру всемирную славу». Все это настолько несерьезно и поверхностно, что мы не будем комментировать написанное. Скажем лишь, что так же несерьезно и поверхностно написана и вся книга. Упомянем только об ее основополагающей «концепции»: автор делит всю русскую литературу, начиная от Пушкина и до советского периода включительно, на «славянофилов» и «западников», лишая эти термины конкретно-исторического содержания.

Заметим вскользь, что, говоря о заимствовании сюжета «Снегурочки» из русского фольклора, Хэйр не одинок: еще до выхода его книги, в помещенной газетой «Дэйли Уоркер» статье Сизра о предстоящем возобновлении оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» в театре «Сэдлерс Уэллс»¹⁸ сказано, что сюжет пьесы принадлежит «драматургу-сатирику» Островскому и основан на народной сказке. Далее автор говорит, что «сюжет жидковат».

К великому сожалению, дезинформация английского читателя относительно Островского стала огорчительным правилом. Приведем примеры из двух справочных изданий. Первое из них весьма солидно и серьезно: это «Британская энциклопедия». Там сказано, что отец драматурга был «официал в сенате», причем английское существительное official сразу рождает представление о каком-то важном сановнике. После некоторых биографических сведений о драматурге названы «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись» и сразу же идет такой текст: «О последней Николай I сказал: «Это не пьеса, а урок». Московское (!) купечество ярко обрисовано в «Грозе», самой знаменитой его пьесе, а также в пьесе «Свои люди — сочтемся», которая первоначально называлась «Банкрот». «Банкрот» находился под запретом в течение десяти лет, до воцаре-

ния Александра II, Островский же был уволен с государственной службы и отдан под надзор полиции. Однако либеральные тенденции нового царствования вскоре принесли облегчение; Островский был один из нескольких известных литераторов, посланных в провинции для написания отчетов об условиях жизни народа. Поле изысканий Островского находилось в верховьях Волги. Эта командировка вдохновила на создание нескольких исторических драм, таких, как «Кузьма Захарыч Минин, Сухорук», «Василиса Мелентьева» и другие <...> Островский пользовался благорасположением Александра III и получал пенсию 3000 рублей в год. С помощью московских капиталистов он основал в этом городе образцовый театр и школу драматического искусства, первым директором которой <«которых»? по-английски возможно и такое осмысление.—В. Р.» он стал. Он также организовал Общество русского драматического искусства и оперных композиторов». Далее приводится год смерти Островского, чем статья и заканчивается.

Не будем комментировать ни явную диспропорцию и неверность в подаче материала, ни отсутствие даже малейшей попытки охарактеризовать творческий метод Островского, его значение для русской литературы, ни грубые ляпсусы, которые наш читатель заметит, что называется, невооруженным глазом. В статье «Британской энциклопедии» интересна ярко выраженная идеологическая тенденция: обличитель «темного царства» представлен исполнительным чиновником, верным слугой и любимцем российской монархии. Правда, были у него в молодости неприятности из-за «Банкрота», но все же другие его опусы Николай I хвалил. Когда же этого противника Великобритании в Крымскую войну сменил его преемник и пришла пора свободы (эпитет «либеральные» здесь лишен неодобрительного оттенка, который в него вкладываем мы), то для Островского началась прямо-таки райская жизнь: и царями-то он был взыскан, и капиталистами поддержан! И вообще, какая благодать была российским литераторам при Романовых! А как они заботились о народе! Даже отчеты о нем посылали составлять из соображений максимальной правдивости не кого-нибудь, а знаменитых писателей, уж они-то не наврут! (Рассмотренный нами том «Британской энциклопедии» издан в 1961 г.) Одним словом, идейный смысл такого, казалось бы, нейтрального сочинения, как статья в энциклопедии, совершенно очевиден.

Гораздо менее серьезно, а говоря точнее, почти совсем несерьезно другое справочное издание, о котором пойдет речь, — «Театральный словарь» Джона Рассела Тэйлора, выпущенный весьма популярным издательством «Пингвин»¹⁹. Статья об Островском занимает здесь всего один абзац, но в нем, можно сказать, мало слов, а горя реченька... Приведем только два бита информации: во-первых, Тэйлор сообщает, будто Островскому принадлежит свыше восьмидесяти пьес, а также многочисленные переводы из Мольера, Дюма и Шекспира; во-вторых, он доводит до сведения читателя о том, что большинство пьес Островского было поставлено в Малом театре, а в 1885 г. драматург был назначен директором Московского императорского театра... Здесь все неверно. Фраза построена так, будто речь идет о двух разных театрах. Островский был назначен не директором театра, а начальником репертуара московских театров. Добавим еще, что «Грозу» Тэйлор называет «унылой». Ошибочная характеристика была дана в словаре не только Островскому: так, о Грибоедове сказано, что он «загадочно скончался» в Тегеране; что это — запоздалая попытка выгородить британскую восточную политику? Но не следует думать, что подобным образом освещены только явления русской драматургии: об анонимной трагедии «Арден из Февершема», одним из шедевров английского Ренессанса, написано как о трагедии в прозе, между тем ее стоило только полистать, дабы убедиться, что это — пьеса стихотворная...

Автор с отличием окончил Кембриджский университет, им издан ряд книг о театре, кино, телевидении и «новом» искусстве, он постоянно печатал статьи о театре и кино, штатный кинокритик газеты «Таймс» — и все же его театральный словарь представляет собой многообильное скопление грубейших ляпусов.

Но вернемся к Островскому.

Заметный факт освоения его наследия в Англии (если его можно так назвать) произошел в 1948 г., когда драматург Родни Экланд выпустил в свет отдельным изданием принадлежащую ему переделку комедии «На всякого мудреца довольно простоты», озаглавленную «Дневник негодяя»²⁰, или, если переводить вернее, то «Записки подлеца»; основой заглавия послужили, несомненно, слова Глумова: «Записки подлеца, им самим написанные». Но сначала — несколько слов о самом авторе.

Родни Экланд (род. 1908) — известный драматург, автор ряда пьес довольно мрачного психологически-бытового плана, написанных, как считают, некоторые английские критики, «в русской манере» и «под влиянием Чехова». Наибольшим успехом из них пользовалась «Мертвая тайна» (1957). Но гораздо более он известен как автор очень умело сделанных инсценировок как английских, так и русских авторов. Еще до войны в Лондоне шла его переделка «Дней Турбиных» Булгакова, озаглавленная «Белая гвардия»; в 1946 г. лондонцы увидели его инсценировку «Преступления и наказания». Следует отдать должное мастерству, с каким Экланд ухитрился ограничиться одной декорацией для всей пьесы: действие происходит в холле доходного дома, где живут Мармеладовы и Раскольников, сбоку видна каморка последнего. (Порфирий приходит к Раскольникову сам во время всех их встреч.) Материал распределен так, что главным действующим лицом пьесы наравне с Раскольниковым оказывается Катерина Ивановна, что можно понять: в спектакле, осуществленном Энтони Куэйлом, Раскольников играл Джон Гилгуд, а Катерину Ивановну — Эдит Эванс, и, вероятно, инсценировка писалась в расчете на ее участие. (Впоследствии, когда Гилгуд выступал в той же инсценировке в Нью-Йорке, спектакль ставил Ф. Ф. Комиссаржевский, а Катерину Ивановну играла Лилиан Гиш.) После подобной операции от Достоевского осталось не очень много, но нельзя не признать, что в этой пьесе Экланд обнаружил незаурядное владение драматургической техникой.

Немного осталось и от Островского в «Записках подлеца». Экланд сокращает какие-то пассажи в диалоге, вписывает новые реплики и даже вводит новых персонажи.

Вот как выглядит начало пьесы: «Гостиная в квартире Глумова. Москва, 1860 год. Обстановка довольно бедная, не считая двух-трех предметов, более уместных в модной гостиной <...> Степка, слуга, сидит развалившись, в рубахе, ковыряет в зубах. Глумов ходит взад и вперед по комнате. Подойдя к двери на заднем плане он зовет.

Г л у м о в. Маменька, поторопитесь с письмами.

Г л у м о в а (за сценой). Во всем доме есть нечего, ни куска нет!

Г л у м о в. Вдоволь будет еды, только делайте, как я говорю.

Г л у м о в а (входит). Ох, нашел бы ты кого-нибудь еще писать.

Г л у м о в. Ах, не спорьте!

Г л у м о в а (Степке). Вставай! Ишь расселся! Твое место на кухне. Которую неделю самовар не чищен!

С т е п к а. Да, и которую неделю мне жалованье не заплачено. С тех пор, как старик помер.

Г л у м о в а. Да как ты смеешь так об усопшем барине! Упокой господи его святую душу. Ну, пошел, видеть тебя не могу (подходит к письменному столу, достает бумагу, перо и чернила).

С т е п к а. Ну, а мне тут не по нраву. Не привыкли я на таких закуда-

лых квартирах жить. Как вы сюда переехали, один я с вами и остался. Вам бы спасибо мне сказать.

Г л у м о в а. Не было хуже беды в России, чем когда крепостным волю дали!

С т е п к а. Да кабы не молодой барин, я бы тут не остался. Да ничего, дайте срок, он скоро на ноги нас поставит, и заживем опять по-роскошному.

Г л у м о в. Ну, ступай да устрой то дело со слугой господина Мамаева. Сколько у тебя от твоих сбережений осталось?

С т е п к а. Да рубликов двести, сударь.

Г л у м о в. Вздор. По меньшей мере пятьсот. Одолжи мне еще пятьдесят.

Степка, ворча под нос, достает старый кошелёк и копается в нём.

Г л у м о в а *(это время она переписывала письмо)*. Егор, что это за слово? Никак не разберу твою руку? Кто такой Курчаев?

Г л у м о в *(смотря ей через плечо)*. «Гнусный соблазнитель». *(Берет у Степки деньги)*. Спасибо ... Ну вот, пять на мамаевское дело, пять на провизию, а два тебе.

С т е п к а. Премного благодарен, сударь *(идет к двери на заднем плане)*.

Г л у м о в. Да без особой нужды за провизию наличными не плати.

С т е п к а *(за сценой)*. Слушаю, сударь.

Г л у м о в а *(смотря ему вслед)*. Что за противный болван! *(Глумову)*. Дай мне из этих денег десять рублей. С тех пор, как отец твой умер, я ни разу новую шляпку себе не купила, да и до того покупала только раз в три месяца. Старый черт, скряга!

Глумов протягивает ей деньги, она вырывает их.

Приведем теперь текст финала:

«Г л у м о в. Ничего подобного вы не думали. Вас разгневал мой дневник, только и всего. Не знаю, как он попал вам в руки, но и самый ученый человек порою дает промах. Желал бы я, чтобы вы знали, милостивые государи и милостивые государыни, что все время, пока я вращался в вашем высоком обществе, я был честен только тогда, когда писал этот дневник. И любой порядочный человек был бы о вас такого же мнения. Говоря откровенно, вы мне противны. Да что вас так в нем возмутило? Право, там нет ничего нового. Вы сами все время говорите за глаза друг о друге то же самое. Если бы я прочитал каждому из вас в отдельности то, что написал о других, вы умирали бы со смеху да хлопали бы меня по плечу. Это мне следует возмущаться и гневаться, а не вам! Не знаю, кто именно, но один из вас, приличных, честных членов общества, украл мой дневник. Что ж, вы все для меня загубили. Вы меня выгоняете с позором и думаете, будто этим дело и кончится. Ошибаетесь. Это еще не конец, никоим образом. *(Оглядывает их всех)*. Я считаю, что вы вели себя возмутительно, что поведение ваше непростительно и что вы недостойны быть в обществе такого приличного, честного человека, как я. *(Внезапно поворачивается и уходит через сад. Молчание.)*

М а м а е в. Ну...ээ... может быть, не следует его так отпускать.

К р у т и ц к и й. Возможно, это было бы ошибкою.

М а м а е в а. Нет, по-моему, его не следует отпускать.

Т у р у с и н а. Я бы хотела еще с ним поговорить. Я начинаю видеть вещи совершенно в другом свете.

Г о р о д о л и н. Давайте вернем его *(подбегает к стеклянной двери и зовет)*. Егор! Егор! Вернитесь!

М а м а е в а *(следя за ним)*. Правильно, зовите его. Он вас услышит *(орет)*. Вернись; Егор, вернись!

Т у р у с и н а *(Курчаеву)*. Бегите за ним, остановите, пока он не дошел до ворот *(Курчаев выбегает)*.

Мамаева (присоединившись к остальным). Егор, вернитесь!
 Турусина (тоже присоединяется к ним, Машенька — за нею).
 Чувствую, что хочу с ним поговорить. Он такой интересный человек.

Машенька. Я не хочу выходить за него, тетенька, но со всем, что он говорил, я согласна.

Мамаев. Вон он. Курчаев его догоняет!

Все (включая Крутицкого, который приковылял сзади). Вернись!
 Егор, вернитесь, вернитесь!

Григорий (появляясь). Сударыня, госпожа Манефа пришла.

Почтительно сторонится, давая ей дорогу.

(Единственный буквализм, допущенный в переводе произведения Экланда на русский язык, — то, что все называют Глумова Егором без отчества.)

Из этого издания приведем еще две совсем маленькие выдержки из аннотации на суперобложке: «Содержа сильные элементы фарса, в пьесе предпринимается попытка дать карикатуру на русскую буржуазную жизнь середины прошлого века.

<...> Вариант этой комедии, созданный Родни Экландом, модернизирован, но верно сохраняет дух оригинала».

Думается, ни приведенные фрагменты из пьесы, ни аннотацию не нужно комментировать.

Однако не может не возникнуть вопрос — а для чего, собственно, понадобилось производить над Островским подобные операции? Улучшает ли это его в какой-либо мере? Объясняет что-либо англичанину, не знающему русскую действительность прошлого века?

Как бы то ни было, но пьеса Экланда обрела в Англии и сценическую жизнь. Так, в августовском номере журнала «Плейз энд Плейерз», 1962 г., были помещены две параллельные рецензии на спектакли «репертуарной» труппы, игравшей в Королевском театре города Маргейта. Авторы рецензий Джералд Фроу и Клейр Дэй упоминают о постановке экландовских «Записок подлеца», причем оба не выражают по поводу постановки никакого восторга. Дэй, например, порицает содержащиеся в спектакле элементы «стилизации» (в чем именно эта «стилизация» выражается, не пояснено) и считает, что данную пьесу нужно играть или более «традиционно», или более «свободно», тот же рецензент (или рецензентка — имя Клейр могут носить лица обоего пола), так сказать, милостиво похлопывает Островского по плечу, говоря, что в пьесе «много достоинств, она смешная и забавная, но все же «проигрывает от недостатков композиции».

Но уродливые метаморфозы этой пьесы Островского в Англии еще не завершились. В ноябрьских номерах журналов «Тизтр уорлд» и «Плейз энд Плейерз» помещены рецензии на «мюзикл» «Карточный домик», основанный все на той же сатирической комедии. Пьесу на базе перевода Магаршака сочинил Питер Уайлдблад, музыку — Питер Гринуэлл, дополнительные диалоги — Гай Морган. Премьера состоялась 2 октября 1963 г. в лондонском театре «Феникс». Постановщик Вайда Хоуп, талантливая актриса и певица, выступавшая в спектаклях как серьезных, так и «легкого жанра» (автор этих строк видел ее в знаменитой постановке «Пер-Гюнта», осуществленной в сезон 1944/45 г. Тайроном Гатри в театре «Олд Вик»; Пер-Гюнта играл Ралф Ричардсон, Пуговичника — Лоренс Оливье, Вайда Хоуп играла Анитру). Уже один список действующих лиц спектакля «Карточный домик» характерен: там, в числе прочих персонажей, фигурируют портной Куперник, Квартирохозяин, Молочник, Рыбник, Мясник, Пекарь (очевидно, кредиторы Глумова). Авторы великодушно возлегли Софью Игнатьевну Турусину в графское достоинство; в списке действующих лиц мы найдем также барышню (мисс) Меропию (Мурзавецкую?), госпожу Плюминскую, госпожу Вассилову (фамилия, по всей вероятности, заимствована из «Месс-Менд» Мариэтты Шагнян) и совер-

шенно уже ни с чем не сообразную госпожу Армин Бей. Рецензенты обоих журналов отреагировали на постановку решительно без всякого энтузиазма, причем критик журнала «Плейз энд Плейерз» ехидно отметил, что некоторые из состава «не посрамили бы любительского кружка». Правда, авторитетность его отзыва сильно подорвана сделанным им по простоте душевной признанием: «Я помнил об Островском лишь как об авторе какой-то пьесы-сказки, для которой Чайковский писал вставные музыкальные номера». Можно ли представить себе нашего критика, который бы печатно признался, что слышал об Ибсене лишь как об авторе какой-то пьесы, для которой вставные музыкальные номера писал Григ?

Но, безусловно, самое значительное событие в истории постановок Островского на английской сцене — это «Гроза», осуществленная режиссером Джоном Декстером на сцене Национального театра Великобритании в ноябре 1966 г. Постановка эта интересна еще и тем, что оформление ее выполнено знаменитым чешским театральным художником Йозефом Свободой, впервые выступавшим на английской сцене. Обзор рецензий на эту постановку появлялся в нашей печати²¹, и мы подробно на нем останавливаться не будем. По всей вероятности, постановка «Грозы» оказалась малоудачной, ибо все критики единодушно отмечают это. Осенью 1965 г. мы видели поставленную тем же Декстером трагедию Шекспира «Отелло» во время гастролей в СССР Национального театра Великобритании, спектакль патолого-натуралистический по форме и фрейдистски-расистский по содержанию. Можно себе представить, что и патетика Островского, патетика, выросшая из быта, но лишенная какой бы то ни было бытовщины, также оказалась чужда режиссеру. Хочется только усомниться в одной частности. Все критики порицают исполнительницу роли Кабанихи Беатрикс Леманн за мелодраматизм, излишнюю комическую гротесковость и т. д. Автор настоящей статьи неоднократно видел эту блестящую актрису и позволит себе выразить известное недоверие английским критикам. Правда, на фотографии, помещенной в журнале «Театр», мы видим внешнее несоответствие ее сценического облика образу Кабанихи (как, впрочем, и несоответствие актрисы Джилл Беннет образу Катерины), но это как раз не ее вина. Дело в том, что Леманн — актриса очень четкого рисунка, резких красок, пылкого темперамента, и ее укрупненная, энергичная манера игры, очевидно, как раз соответствовала стилю Островского в отличие от вялого ритма всей постановки в целом, что отмечено английской критикой²². А такая манера как раз не в фаворе у квазипередовых западных рецензентов и теоретиков театра. Как же расценивать данную постановку «Грозы»? Как победу или как поражение?

О последнем, казалось бы, говорят все объективные данные. Если пьеса провалилась на сцене такого театра, как Национальный театр Великобритании, то остается признать, что еще одна попытка популяризировать Островского в Англии потерпела неудачу, и вряд ли кто-нибудь в скором времени рискнет взяться за постановку столь «неблагодарного» драматурга.

С другой стороны, так или иначе, но «Грозу» впервые за много лет поставили в Англии, и это была первая постановка Островского, осуществленная не какой-нибудь полублюбительской труппой, а первым театром страны. До этого Би Би Си транслировала радиопостановку по «Грозе» с Джоан Плоурайт в главной роли 15 сентября 1958 г.²³ Если постановка и оказалась неудачной, то, во всяком случае, ряд критиков воспринял ее именно как неудачное воплощение прекрасной пьесы. Мартин Эсслин, например, утверждает, что «Гроза», «произведение великой классики», «близкое к античной трагедии, должна идти на английской сцене»²⁴.

Но для этого нужно очень и очень многое. Во-первых, появление как можно большего числа полноценных переводов пьес величайшего русского драматурга. Во-вторых, достойное их истолкование критиками и литературоведами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «The Modern Russian Drama. Sotchineniya A. N. Ostrovskago. (The Works of A. N. Ostrovsky, 4 v. St. Petersburg: 1859—1867.)» — «The Edinborough Review of Literature», 1868, July.

² Вильям Ролстон Шедден *Ролстон* (1828—1889) много лет работал в Британском музее, был членом-корреспондентом Российского географического общества. Ему принадлежат книги «Песни русского народа», «Русские сказки» и др. («Русские сказки» посвящены памяти А. Н. Афанасьева).

³ Здесь и далее переводы цитат выполнены автором статьи.

⁴ «The Humour of Russia.» Translated by E. L. Voynich, with an Introduction by S. Stepniak. Illustrations by Paul Frenzeny. London, Walter Scott Ltd., New York, Charles Scribner's Sons, 1895.

⁵ A. O s t r o v s k y. The Storm. Translated by C. Garnett. London, Duckworth, 1899 (то же — 1930).

⁶ «Plays of the Everyman Theatre Guild», N 1. — Alexander O s t r o v s k y. The Storm. English Version by George R. Holland and Malcolm Morley. London, George Allen and Union Ltd., 1930.

⁷ Percy A l l e n. Some Recent Plays. — «The Drama», 1930, January.

⁸ Пьеса Т. В. Робертсона (см. выше).

⁹ Джеймс Эгейт (1877—1947) — очень влиятельный английский критик. Держался мнения, что никто и ничто в современном театре не достигает уровня Ирвинга и Сары Бернар. В его статьях анализ нередко подменялся остроумием довольно снобистского характера. См. о нем сборник статей: Шон О'Кейси. За театральным занавесом (М., «Прогресс», 1971).

¹⁰ A. O s t r o v s k y. Easy Money and Two Other Plays. Translated by David Magarshak. London, Allen and Unwin, 1943.

¹¹ М. Морозов. Пьесы Островского в Англии (о переводах Д. Магаршака). — «Литературная газета», 1944, № 6, 9 декабря.

¹² А. Е. Джонс. Переводы русских классиков. — «Британский союзник», 1945, № 12, стр. 12.

¹³ О театрах «Юнити» есть материалы в сб. «Современный английский театр». М., «Искусство», 1963.

¹⁴ Hon. Maurice B a r i n g. An Outline of Russian Literature. London, Williams and Norgate, 1915.

¹⁵ Joseph M a c L e o d. Actors Cross the Volga. London, Allen and Unwin, 1946.

¹⁶ Вильям Арчер (1856—1924) — видный английский критик, театровед и теоретик драмы; прославился как пропагандист творчества Ибсена, многие пьесы которого перевел. Статьи Арчера способствовали реформе английского театра и английской драматургии.

¹⁷ Richard H a r e. Russian Literature from Pushkin to the Present Day. London, Methuen and Co., 1948.

¹⁸ H. G. S e a r. Folk-Tale Opera. — «Daily Worker», 1946, October, 12.

¹⁹ «The Penguin Dictionary of the Theatre by John Russell Taylor». Penguin Books, 1966.

²⁰ The Diary of a Scoundrel. Adapted by Rodney Ackland from a Comedy by Alexander Nikolaevich O s t r o v s k y. London, Sampson Low, Marston and Co., Ltd., 1948 (пьеса была переиздана в 1951 г.).

²¹ Ирина Колесова. Документальная драма в Англии. — «Театр», 1967, № 9.

²² И не только английской. В «авангардистском» театральном журнале «The Drama Review», издаваемом в США (1967, № 9), в обзорной статье «Лондонская сцена» некий Саймон Трасслер буквально разност постановку. По его мнению, Кабаниха в исполнении Беатрис Леманн — «не более, чем комический гротеск», остальные же недоигрывают. Достается не только Свободе за чрезмерно мрачные черно-белые декорации, но и... самому Островскому за пьесу! Трасслер: «Гроза» — явно полуклассическое произведение в том же смысле, что и «Выбор без выбора». Напомним, что «Выбор без выбора» («Hobson's Choise», 1916) пьеса Гарольда Бригхауза (1883—1958), показанная Национальным театром Великобритании во время советских гастролей 1965 г., это — довольно симпатичная бытовая комедия «областного» толка, не без легкого оттенка сатиры, но никоим образом с пьесами Островского не соизмеримая. В русской драматургии аналогом Бригхауза был бы не Островский, а скорее Потапенко.

²³ Джоан Плурайт — известная драматическая актриса. Для ее творческой индивидуальности характерно большое мастерство перевоплощения. Прославилась исполнением ролей в пьесах Шоу, Ионеско, современных английских драматургов. В числе ее лучших работ — Соня в «Дяде Ване» Чехова.

²⁴ Цит. по указ. статье И. Колесовой «Документальная драма в Англии».