ЧЕХОВ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Книга первая



Литературное наследство

100

ЧЕХОВ
И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА



В томе собран и исследован огромный документальный материал, отражающий роль Чехова — прозаика и драматурга — в развитии мировой литературы и театра на протяжении XX столетия. Задача такого масштаба поставлена впервые и выполнена большим коллективом отечественных и зарубежных исследователей Чехова. Перед читателем возникает широкая панорама "вхождения" Чехова в культуру народов Европы, Азии, Америки, Австралии.

Книга первая посвящена влиянию Чехова на литературу западноевропейских стран: Франции, Германии, Австрии, Англии, Ирландии, Бельгии. Здесь — анализ переводов произведений Чехова, обзоры критических статей и исследований, театральных спектаклей и рецензий на них, а также — многочисленные, ранее неизвестные высказывания о Чехове зарубежных писателей и деятелей культуры.

Публикуемые материалы обнаруживают своеобразие усвоения чеховских художественных открытий каждой национальной литературой и одновременно — общие закономерности восприятия традиций Чехова за рубежом.

Том богато иллюстрирован

ЧЕХОВ
И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

КНИГА ПЕРВАЯ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО



ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

Серия основана в 1931 году
И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНОМ и С. А. МАКАШИНЫМ

ТОМ СОТЫЙ

В ДВУХ КНИГАХ

РЕДАКЦИЯ

Н. В. КОТРЕЛЕВ, Ф. Ф. КУЗНЕЦОВ (главный редактор),
А. С. КУРИЛОВ, К. Д. МУРАТОВА, П. В. ПАЛИЕВСКИЙ,
Л. М. РОЗЕНБЛЮМ, Н. Н. СКАТОВ, Л. А. СПИРИДОНОВА,
Н. А. ТРИФОНОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
1 · 9 · МОСКВА · 9 · 7

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ЧЕХОВ
И
МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

КНИГА ПЕРВАЯ

Редакторы-составители
З. С. ПАПЕРНЫЙ и Э. А. ПОЛОЦКАЯ

Ответственный редактор
Л. М. РОЗЕНБЛЮМ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
1 • 9 • МОСКВА • 9 • 7

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) проект № 97-04-16387

Рецензенты

Л.Д. ГРОМОВА-ОПУЛЬСКАЯ
Н.Ф. РЖЕВСКАЯ

год издания шестьдесят седьмой

ТП–94–I–№ 413

ISBN 5-02-011193-7
ISBN 5-02-011193-0

© Коллектив авторов, 1997
© Российская академия наук
и издательство "Наука",
серия "Литературное наследство"
(разработка, составление, оформление),
1931 (год основания), 1997

ОТ РЕДАКЦИИ

Изучение обширных и глубоких связей русской литературы с мировой культурой – одна из важных традиционных задач "Литературного наследства". Еще на заре нашего издания появился гетевский том, затем трехтомник "Русская культура и Франция", впоследствии – "Толстой и зарубежный мир" (в двух книгах), "Русско-английские литературные связи. XVIII век – первая половина XIX века", "Герцен и Огарев в зарубежных коллекциях", "Герцен и Запад". Кроме того, в некоторые тома были включены разделы, отражающие в обзорах и документах восприятие творчества крупнейших русских писателей за рубежом.

Более трети века тому назад вышел 68-й том "Литературного наследства" – "Чехов", приуроченный к столетию со дня рождения писателя. Юбилей широко отмечался в мире по решению ЮНЕСКО. В сравнительно небольшом по объему разделе тома – "Чехов за рубежом" были впервые собраны значительные материалы, свидетельствующие не только о высоком международном признании, но и об огромном влиянии Чехова на литературу и искусство других стран. Здесь напечатаны обзоры "Чехов во Франции" (С. Лаффит, Париж), "Чехов в США" (Т. Виннера, США), "Чехов в Чехословакии" (Ш.Ш. Богатырева), а также подборка отзывов английских писателей и критиков о Чехове (публикация М.А. Шерешевской). Все эти публикации очень скоро получили отклик в трудах чеховедов и до сих пор часто цитируются.

Но время шло, влияние Чехова на мировую литературу и театр возрастало и продолжает расти. Нет, кажется, в мире театра, который не ставил бы чеховских пьес, трудно назвать писателя, который обошел бы вниманием творчество Чехова. Выдающиеся режиссеры мира (Питер Брук, Петер Штейн и др.) создают чеховские спектакли, которые сразу же становятся знаменитыми. Изучение биографии Чехова, его творческого пути, поэтики его прозы и драматургии составляют заметную часть литературоведческих исследований во многих странах.

1980-й и 1985-й годы были широко отмечены в культурном мире в связи со 120- и 125-летием со дня рождения писателя. Итоги изучения жизни и творчества Чехова обсуждались на конференциях, начало которым было положено Международным Чеховским обществом в 1980 г. С этого времени проведение таких конференций стало традицией. В 1985 г. они состоялись в Баденвейлере, где умер Чехов, и в Кембридже, в 1990 г. – в Москве, Нью-Хевене (США) и Париже. Все чаще стали появляться работы ученых разных стран по отдельным проблемам связей произведений зарубежных писателей с творчеством Чехова. Достаточно указать на вышедший недавно двухтомник "Opera Slavica. Anton P. Čechov. Werk und Wirkung" (Wiesbaden, 1990) или на периодические выпуски "Чеховианы", издаваемой Чеховской комиссией при Научном совете по истории мировой культуры Российской академии наук (выпуск 1992 г. целиком посвящен теме" Чехов и Франция").

С течением времени стала все отчетливее осознаваться потребность в широком, планомерном выявлении материалов о влиянии Чехова на мировое литературное развитие, о своеобразии этого влияния в каждой стране, в соприкосновении с той или иной национальной культурой. Так возникла идея нового чеховского тома "Литературного наследства". В самом конце 1970-х годов по инициативе И.С. Зильберштейна и Г.П. Бердникова, в то время директора ИМЛИ, редакция приступила к подготовке тома "Чехов и мировая литература". Задача такого масштаба, поставленная впервые, могла быть выполнена лишь объединенными усилиями большого коллектива отечественных и зарубежных чеховедов. Если на раннем этапе освеще-

ния этой темы она, как уже отмечалось, заняла в 68-м томе небольшой раздел, теперь ей посвящаются две фундаментальные книги, составляющие 100-й том "Литературного наследства".

Перед читателем возникает широкая панорама "вхождения" Чехова в культуру народов Европы, Азии, Америки, Австралии. Публикуемые материалы охватывают почти столетие – от начала известности Чехова за рубежом и до 1980-х годов (первые переводы Чехова еще в 90-е годы прошлого века появились в славянских землях).

Структура обзоров по отдельным странам предусматривает: 1) характеристику переводов, анализ их художественного качества и стилистических особенностей в сравнении с оригиналом; 2) исторический очерк восприятия и изучения Чехова в данной стране (анализ литературной критики и литературоведческих трудов); 3) отзывы зарубежных писателей о Чехове, исследования чеховской традиции в их произведениях и – шире – в развитии литературы этой страны; 4) анализ сценической истории пьес Чехова и ее отражения в театральной критике; 5) анализ работ по истории и теории литературы, в которых рассматривается творчество Чехова.

В томе публикуются: переписка Чехова с иностранными писателями и переводчиками, неизвестные ранее записи о Чехове из дневников Томаса Манна, статья Генриха Манна "Чехов", пометы М. Метерлинка на страницах произведений Чехова и др.

Обширный и разнообразный материал настоящего тома дает возможность поставить вопрос о причинах такого феноменального явления, как постоянно возрастающий интерес к Чехову в современном мире. Почему в эпохи войн и революций, социальных катастроф и геополитических кризисов "тихий" трагизм Чехова, его мягкий, лирический голос, исполненный грусти и надежды, художественное совершенство его коротких рассказов из "обыкновенной жизни", романов, сжатых до размеров повести и почти бессюжетных драм все больше и больше привлекают сердца во всем мире? Привлекают, как и сама благородная личность русского писателя. Узнав о смерти Чехова, Л. Толстой сказал: "Художник жизни... И достоинство его творчества то, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще... А это главное" (*ЛН*, т. 68, с. 875).

Чехов не только почитаем и любим, он нередко воспринимается как писатель, органически вошедший в другую национальную культуру. Английский ученый Патрик Майлс пишет: "Для современной английской публики Чехов – уже не иностранный драматург. В последнее десятилетие его пьесы по числу постановок на профессиональной сцене уступали только Шекспиру – это уникальное явление в истории нашего театра" (наст. кн., с. 493).

Японский исследователь Сато Сайро считает, что чеховский "подтекст" и "подводное течение" очень близко японскому представлению о прекрасном: «"Настроение" – важный элемент пьес Чехова. Известно, что интерес к настроению традиционно считается особенностью японского искусства. Но при этом мы не любим непосредственного выражения этого "настроения": насколько возможно, оно должно быть выражено косвенно» (наст. том, кн. 2).

Материалы тома обнаруживают своеобразие усвоения чеховских художественных открытий каждой национальной культурой и одновременно общие закономерности восприятия Чехова за рубежом.

Иллюстрации к первой книге подобраны и подписи к ним составлены О.Ю. Авдеевой.

Съемки выполнены В.И. Столяровым.

ЧЕХОВ ВО ФРАНЦИИ

ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧЕХОВА ВО ФРАНЦИИ (1960–1980)

Обзор Софи Лазарюс (Франция)
Перевод О.А. Пошежинской под ред. А.Л. Андрес

"Писать может любой, перевод же – искусство, которому нужно учиться", – утверждал Пьер Паскаль, призывая к осторожности при переводе с русского на французский[1]. Однако признание Чехова во Франции и постижение его художественного творчества росло именно благодаря многочисленным переводам его произведений.

Еще в 1892 г. в письме к одному из своих корреспондентов, который хотел получить его биографию, Чехов не без юмора замечал: "Переведен на все языки, за исключением иностранных". И при этом добавил, что давно уже переведен немцами и что оценили его также чехи, сербы и французы (IV, 362). Спустя несколько лет он писал Суворину также с известной долей иронии: "Мелкие рассказы, потому что они мелкие, переводятся, забываются и опять переводятся, и потому меня переводят во Франции гораздо чаще, чем Толстого" (VI, 14).

Действительно, в то время внимание французских читателей привлекали великие русские романисты (в основном благодаря книге М. де Вогюэ[2]), новое же поколение писателей в какой-то степени оставалось в тени.

Имя Чехова впервые упоминается в феврале 1892 г. в журнале "La Plume"[3], первые переводы его рассказов появились в июле 1893 г. в "Revue des deux mondes" (см. 6, 707; 7, 726). С этого времени известность писателя начинает расти во всей Западной Европе.

В целом французы отдают предпочтение пьесам Чехова, и влияние чеховских рассказов на французскую литературу менее значительно, чем воздействие его драматургии. Но, как указывала еще в 1960 г. Софи Лаффит в статье, опубликованной в "Литературном наследстве", "лучшая часть французской интеллигенции давно любит и ценит Чехова-рассказчика не меньше, чем Чехова-драматурга" (*ЛН*, т. 68, с. 705).

Предлагаемый обзор включает переводы:

Собраний сочинений;

Книги "Остров Сахалин";

Писем писателя;

Отдельных произведений (в том числе специально повести "Степь");

Пьес.

Перевод прижизненного собрания сочинений Чехова, составленного им самим (так называемого марксовского издания), был выполнен Дени Рошем (единственный авторизованный перевод)[4]. В дополнение к изданию Маркса были включены письма. Всего это первое французское собрание сочинений Чехова заняло 18 томов: Тома I–XIII: Рассказы и повести. Тома XIV–XVI: Драматургия. Тома XVII–XVIII: Письма.

Тома XIX: Письма; XX: Записные книжки, материалы к биографии и статьи, хотя об их издании и было объявлено, не были изданы.



ЧЕХОВ ЗА ТАБЛЬДОТОМ В РУССКОМ ПАНСИОНЕ В НИЦЦЕ
Рисунок из "Чехиады" А.А. Хотяинцевой, 1897
Тушь, акварель, бумага
Литературный музей, Москва

Другое собрание сочинений Чехова вышло в свет в 1952–1971 г. в издательстве "Editeurs Français Réunis"* под редакцией Жана Перюса[5].

За период, который охватывает предлагаемый обзор, т.е. после 1960 г., из двадцати одного тома, входящих в это издание, вышли в свет тома I, II, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, всего 10 томов. Остальные были напечатаны раньше. Однако, дабы не нарушать целостности картины, мы перечислим здесь все тома, включая и те, которые вышли из печати ранее 1960 г.

Следует отметить, что к томам прозы в этом издании предисловий нет. Что касается драматургии, то в VI томе напечатаны: вступительные статьи Эльзы Триоле – ко всему тому (с. 7–11) и к каждой из четырех больших пьес (с. 21–30, 125–127, 221–227, 345–351), а также отрывки из работ К.С. Станиславского, В. Ермилова, из воспоминаний Горького, из писем Чехова (с. 12–17 и др.); в XIX томе пьесам "Платонов" и "Иванов" предпосланы предисловия Эльзы Триоле (с. 9–11 и 243–245).

К одноактным пьесам вместо предисловия напечатана заметка Э. Триоле об особой трудности их перевода.

Переводы томов: XX (Письма) и XXI ("Остров Сахалин") будут рассмотрены более подробно в ходе нашего обзора.

Итак, это издание состоит из двадцати одного тома:

Том I – Рассказы 1880–1882 гг.
Переводчик: Мадлен Дюран, в соавторстве с Э. Латар и Владимиром Познером. (Издан в 1963 г.)
В томе – 25 рассказов.

Том II – Рассказы и повести 1882–1883 гг.
Переводчик: Мадлен Дюран, в соавторстве с Андре Радиге. (Издан в 1963 г.)
В томе – 30 рассказов и повестей.

Том III – Рассказы 1883 г.
Переводчики: Мадлен Дюран и Эдуард Парейр. (Издан в 1952 г.)
В томе – 57 рассказов.

Том IV – Рассказы 1884 г.
Переводчики: Мадлен Дюран и Эдуард Парейр. (Издан в 1953 г.)
В томе – 50 рассказов.

---

* В дальнейшем сокращенно: EFR.

Том V – Рассказы 1885 г.
Переводчик: Эдуард Парейр. (Издан в 1954 г.)
В томе – 38 рассказов.

Том VI – Пьесы ("Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад")
Перевод и предисловие Эльзы Триоле. (Издан в 1954 г.)

Том VII – Рассказы 1885 г.
Переводчики: Мадлен Дюран и Эдуард Парейр. (Издан в 1955 г.)
В томе – 46 рассказов.

Том VIII – Рассказы 1886 г.
Переводчики: Мадлен Дюран и Эдуард Парейр. (Издан в 1956 г.)
В томе – 26 рассказов.

Том IX – Рассказы 1886 г.
Переводчик: Эдуард Парейр. (Издан в 1957 г.)
В томе – 28 рассказов.

Том X – Рассказы 1886 г.
Переводчик: Эдуард Парейр. (Издан в 1958 г.)
В томе – 44 рассказа.

Том XI – Рассказы 1887 г.
Переводчик: Эдуард Парейр. (Издан в 1959 г.)
В томе – 29 рассказов.

Том XII – Рассказы 1887 г.
Переводчик: Эдуард Парейр. (Издан в 1959 г.)
В томе – 34 рассказа.

Том XIII – Рассказы и повести 1888–1891 гг.
Переводчик: Эдуард Парейр. (Издан в 1960 г.)
В томе – 16 рассказов и повестей.

Том XIV – Рассказы и повести 1892 г.
Переводчик: Эдуард Парейр. (Издан в 1956 г.)
В томе – 10 рассказов и повестей.

Том XV – Рассказы и повести 1893–1894 гг.
Переводчик: Эдуард Парейр. (Издан в 1961 г.)
В томе – 9 рассказов и повестей.

Том XVI – Рассказы и повести 1895 г.
Переводчик: Эдуард Парейр. (Издан в 1962 г.)
В томе – 6 рассказов и повестей.

Том XVII – Рассказы и повести 1896–1897 гг.
Переводчик: Эдуард Парейр. (Издан в 1962 г.)
В томе – 6 рассказов и повестей.

Том XVIII – Рассказы и повести 1898–1903 гг.
Переводчик: Эдуард Парейр. (Издан в 1962 г.)
В томе – 14 рассказов и повестей.

Том XIX – Пьесы ("Платонов", "Иванов", "Лебединая песня", "Медведь", "Предложение", "Трагик поневоле", "Свадьба", "Юбилей", "О вреде табака")
Перевод и предисловие Эльзы Триоле. (Издан в 1962 г.)

Том XX – Письма 1877–1904 гг.
Составитель Лида Вернан
Переводчики: Рене Гоше, Лида Вернан (письма 1877–1892), Мишель Танги, Женевьева Руссель (1893–1904). (Издан в 1966 г.)

Том XXI – "Остров Сахалин (Из путевых записок)".
Переводчик: Лили Дени. (Издан в 1971 г.)

К этому изданию примыкает книга:

Том 0 (нулевой). Эльза Триоле. История Антона Чехова. Жизнь и творчество. Издан в 1954 г.

Биография эта была повторно издана в 1968 г. в издательстве EFR.



ЧЕХОВ ЧИТАЕТ ГАЗЕТУ "L'AURORE"
Рисунок из "Чехиады" А.А. Хотяинцевой, 1898
Тушь, акварель, бумага
Литературный музей, Москва

Часть переводов этого собрания сочинений была перепечатана в трех томах произведений Чехова, выпущенных издательством Галлимар в 1967–1971 гг. в составе знаменитой серии "Bibliothèque de la Pléiade"[6]. Эта серия, трехсотый том которой вышел в 1982 году, выпускает ежегодно десять–двенадцать томов тиражом не менее 12 000 экземпляров и является "одним из наиболее мощных предприятий издательства Галлимар"[7]. Зарубежные авторы стали публиковаться в "Библиотеке Плеяды" сравнительно недавно. Начало было положено изданием сочинений Хэмингуэя в 1966 г.

Русский раздел "Bibliothèque de la Pléiade" весьма обширен и за последние годы значительно обогатился. Помимо Толстого и Достоевского, переводы произведений которых представлены многочисленными томами, были переведены: Полное собрание сочинений Гоголя (1966); Избранные произведения Лескова и Салтыкова-Щедрина (1967). В настоящее время готовится издание Полного собрания сочинений Тургенева, 2 тома которого уже вышли из печати.

Перевод произведений Чехова в этом издании явился, таким образом, литературным событием первостепенного значения, способствовавшим росту популярности писателя во Франции.

Первый том, вышедший из печати в 1967 г., снабжен предисловием, основными датами жизни и творчества Чехова и примечаниями Клода Фриу. В том входит полное собрание пьес и проза молодого Чехова (1882–1886). Переводы рассказов, подготовленные для EFR, отредактированы здесь Лили Дени и снабжены комментариями Клода Фриу.

Второй том, вышедший из печати в 1970 г., содержит рассказы 1887–1892 гг. (перевод под редакцией Лили Дени, примечания Клода Фриу).

Третий том вышел из печати в 1971 г. и включает в себя рассказы 1892–1903 гг. (редактор перевода и комментатор те же).

В предисловии к изданию Клод Фриу пишет, что "Чехов несомненно является тем русским писателем, который наиболее глубоко оценен и быстрее был воспринят за рубежом", тогда как Толстой и Достоевский – "священные монстры, порождение патриархальной России" – на европейский вкус могут показаться странными. Он утверждает, что если в англосаксонских странах пользуется большим успехом проза Чехова, то во Франции особенно ценится его драматургия.

Чехов, по мнению Клода Фриу, выступает прежде всего свидетелем 80-х годов, периода, "когда казалось, будто время остановилось". Исходя из этого, Клод Фриу обращает особое внимание на "рефлектирующего в одиночестве главного героя".

Состояние моральной ущербности героя, "достаточно трезвого, чтобы судить, но бессильного что-нибудь изменить", представляет собой проявление недуга, поразившего целое поколение. Картина нравов и масса второстепенных действующих лиц Чехова в глазах К. Фриу имеют значение лишь "фона" для анализа внутреннего опустошения и нравственного распада героя.

"Далеко не каждой эпохе дано было обрести в лице писателя столь тонкого и зрелого аналитика", – констатирует Клод Фриу. Но он еще и художник, одержимый стремлением к совершенству языка, "человек, чьи записные книжки всегда открыты, чтобы зафиксировать живые впечатления".

"Чехов порвал с традиционной для русской литературы определенной гигантоманией, от которой уже и сам Толстой отказался после 1880 г., и обходится почти исключительно малыми формами: рассказами, повестями". Впрочем, Чехов всю жизнь все-таки мечтал написать роман – жанр, к которому он стремился, хотя все его попытки так ни к чему и не привели. "Правда, нередко одна повесть Чехова показывает и заставляет понять не меньше, чем иной длинный роман..."

Достоверность и точность – характерные признаки чеховского мира: "его импрессионистского метода, его чувства вымеренных пропорций, предельной скупости эффектов, сдержанности его лиризма" и немногословности его героев.

В отличие от большинства русских классиков, Чехов не высказывал à priori своих представлений о зле и несправедливости и всегда держался в стороне от какой бы то ни было идеологической программы.

Что же касается политики, участия в общественной деятельности, то Чехов предпочитает "филантропию малых дел", которой он отдается с необычайной самоотверженностью, хотя она и не идет ни в какое сравнение с нравственной пылкостью и гуманистическими устремлениями Толстого.

Под "маской довольно сомнительного спокойствия... таится натура живая, страстная, неудовлетворенная..." и неожиданно трагическая.

Писатель подводит своим творчеством печальный итог тем годам в жизни России, в течение которых интеллектуальные усилия целых поколений литераторов – будь то люди 40-х годов, шестидесятники, семидесятники или "толстовские янсенисты" – были сосредоточены на создании идейных программ, и приходит к выводу, что из всех их чаяний так ничего серьезного и не получилось.

Хотя Фриу, ссылаясь на известное письмо Чехова к А.Н. Плещееву от 4 октября 1888 г. ("Мое святое святых ⟨...⟩ абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались"), судит о его мировоззрении с помощью стереотипных определений, подчеркивающих его ущербность (неприятие "всякой идеологии", предпочтение теории "малых дел"), среди его суждений об объективности Чехова есть и справедливые. Он считает, что если Чехов рисует крестьянскую жизнь мрачными красками, то это – во имя протеста против сусальных картинок народнической традиции. В этом Фриу видит "вполне сознательную, по-своему воинствующую позицию Чехова".

Его упорная борьба против общих мест имеет своей целью "срывать маски". Но не в этом заключается "наиболее революционная мысль этого человека с мягкими повадками".

В отличие от Достоевского и Гоголя, Чехов не испытывает к своим героям, "маленьким людям с заурядной судьбой", чувства растроганности. Они даются в его произведениях как жертвы провинциальной жизни, как жертвы среды и эпохи, но при этом Чехов не снимает и с них самих известной доли ответственности.

"Анализ психологии неудачников, который дает Чехов, безжалостно суров, и в этом отношении он в высшей степени новатор. Он показывает неприукрашенное лицо маленьких людей и с точностью определяет ту меру уважения и сочувствия, какого они заслуживают". Здесь Чехов продолжает "одну из мучительных тем Достоевского, но без его мистической подоплеки". Его видение униженных весьма трезво, "оно демистифицирует простодушие народничества, которое столь тяжелым грузом легло на русскую культуру". Отсюда – привычный фон его произведений:

провинция с ее сонной одурью, обманом, с ее страхом смерти; когда его герои осознают трагичность своего существования, часто уже оказывается слишком поздно что-нибудь предпринимать.

Отрицая причастность Чехова к идеологическим теориям и современным ему "утопиям", Фриу, однако, склонен видеть в его взглядах "экзистенциализм ⟨...⟩, основанный на опыте, рожденном мотивом смерти".

"...Творчество Чехова, – пишет он, – это одно из самых жестоких и самых обнаженных размышлений... о смерти". Никогда не сможет он смириться с физическим исчезновением человеческого существа. Вездесущей смерти он противопоставляет жизнь и природу, их неодолимую способность возрождаться, несмотря ни на что.

В этом свете трактуются и женские персонажи чеховских произведений, особенно крестьянки, которые обладают "врожденным ощущением конкретной жизни", достигающим "поистине философских масштабов".

Творчество Чехова дает Фриу повод для утверждения, что для человеческого существа нет иного спасения, кроме ожесточенной борьбы в одиночку "против подспудного демона", таящегося в каждой прожитой жизни", которого искусство может разве что помочь обнаружить.

Любопытное пророчество Чехова, в котором смешались и пессимизм и оптимизм, гласит, что истинная гармония человеческой жизни будет возможна лишь в том случае, если каждый индивид в своей борьбе со всеобщей закоснелостью сумеет достигнуть духовной зрелости и обретет чувство собственного достоинства. Поэтому он призывает каждого проникнуться русской культурой и цивилизацией и сам создает школы, библиотеки и т.п. В этой борьбе для Чехова, считает Фриу, идеологии бессильны: религия и политика не более чем увертки. Высшее избавление не может быть коллективным. "Таким образом, социальная мораль писателя ⟨...⟩ отличается своим экзистенциалистским характером. Она делает человека ежеминутно ответственным за собственную судьбу".

Иначе оценивается позиция Чехова в последние годы его жизни – как поворот к надежде для всего человечества на какие-то проблески счастья. И только тогда писатель, мол, позволяет себе обнаружить некоторую нежность, как это видно из финалов рассказов "Три года", "Дама с собачкой", "Архиерей" и т.д.

Предисловие Фриу завершается суждениями о том, какое место в жизни Чехова занимала любовь. Если молодой Чехов, как полагает Фриу, проявлял как будто некоторую эмоциональную несостоятельность, то в последние годы он, наконец, открыл в себе любовь к женщине, которая становится его женой. Но слишком поздно: болезнь, заточение в Ялте, вынужденная разлука. Чехов умирает влюбленный, на пороге почти сбывшегося счастья.

"Таков был в своей глубокой, трагической и жестокой реальности Чехов, один из наиболее суровых судей жизни, один из величайших поэтов смерти... и человеческих надежд".

Переводы произведений Чехова, опубликованные издательством EFR и переизданные в "Bibliotheque de la Pléiade", сейчас имеют основополагающее значение для знакомства французов с его творчеством.

Можно упомянуть еще одно обширное собрание произведений Чехова, в котором использованы те же переводы (за исключением пьес, переведенных Эльзой Триоле и Артуром Адамовым). Это двенадцатитомное собрание сочинений Чехова, вышедшее в 1964–1965 гг. в Лозанне (Швейцария), в издательстве Editions Rencontre под редакцией Жоржа Альдаса:

Том 1 – Рассказы и повести (1883–1884)
Переводчики: Мадлен Дюран и Эдуард Парейр;
Том 2 – Рассказы и повести (1885)
Переводчики: Мадлен Дюран и Эдуард Парейр;


Cinq Centimes

ERNEST VAUGHAN

L'AURORE

Littéraire, Artistique, Sociale

ERNEST VAUGHAN

J'Accuse...!

LETTRE AU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE

Par ÉMILE ZOLA

LETTRE

A M. FÉLIX FAURE

ГАЗЕТА "L'AURORE" СО СТАТЬЕЙ Э. ЗОЛЯ "Я ОБВИНЯЮ"
13 января 1898 г.

Том 3 – Рассказы (1886–1887)
Переводчики: Мадлен Дюран и Эдуард Парейр;
Том 4 – Рассказы (1887)
Переводчики: Мадлен Дюран и Эдуард Парейр;
Том 5 – Рассказы и повести (1888–1889)
Переводчик: Эдуард Парейр;
Том 6 – Рассказы и повести (1890–1892)
Переводчик: Эдуард Парейр;
Том 7 – Рассказы и повести (1892–1894)
Переводчики: Мадлен Дюран и Эдуард Парейр;
Том 8 – Рассказы и повести (1895–1896)
Переводчик: Эдуард Парейр;
Том 9 – Рассказы и повести (1897–1903)
Переводчик: Эдуард Парейр;
Том 10 – Пьесы. I
Платонов – На большой дороге – Иванов
Переводчик: Эльза Триоле;
Том 11 – Пьесы II
Леший – Одноактные пьесы (Лебединая песня – Медведь – Предложение – Трагик поневое – Свадьба – Татьяна Репина – Юбилей – Чайка)
Переводчик: Артур Адамов;
Том 12 – Пьесы III
Дядя Ваня – Три сестры – О вреде табака – Вишневый сад
Переводчик Артур Адамов.

"Кружок библиофилов" также использовал для пяти выпущенных в 1968–1972 гг. и посвященных Чехову томов в собрании "Шедевры русской литературы"[8] избранные переводы из издания EFR. В I и II томах этого издания напечатаны

статьи о Чехове Кентена Ритцена (Том I, с. IX–XIX; Том II, с. IX–XXIV), а также краткая летопись жизни и творчества Чехова: (Том I: 1860–1888, с. XXI–XXIII, Том II: 1889–1904, с. XXV–XXVIII).

Эти работы частично воспроизводят ранее публиковавшиеся статьи Кентена Ритцена[9].

Приводим полностью содержание пяти изданных томов.

I. Рассказы и повести (1880–1888):

Письмо к ученому соседу – Нарвался – Идиллия – Увы и ах! – В цирульне – Из дневника помощника бухгалтера – Смерть чиновника – Трагик – Клевета – Ряженые – Роман адвоката – Женщина без предрассудков – Коллекция – Размазня – Жених – Репетитор – Хирургия – Комик – Страшная ночь – Устрицы – У предводительши – Дачники – В бане – Заблудшие – Сапоги – На чужбине – Средство от запоя – Дорогая собака – Писатель – Правила для начинающих авторов – Бумажник – В вагоне – Художество – Актерская гибель – Роман с контрабасом – Юбилей – Аптекарша – Драма – Володя – Мститель – Степь. (История одной поездки).

Переводчики: Мадлен Дюран и Эдуард Парейр.

Со статьей о Чехове К. Ритцена.

Париж: 1968 г.

II. Рассказы и повести (1888–1904):

Огни – Скучная история – Дуэль – Палата № 6 – Случай из практики – Человек в футляре – Дама с собачкой.

Переводчик: Эдуард Парейр.

Со статьей о Чехове К. Ритцена.

Париж: EFR. 1967 г.

III. Рассказы и повести (1885–1902):

Восклицательный знак – Горе – Гриша – Глупый француз – Шампанское – Пьяные – Неосторожность – Выигрышный билет – Тиф – Скорая помощь – Из записок вспыльчивого человека – В сарае – Свирель – Спать хочется – Гусев – Жена – В ссылке – Попрыгунья – Рыбья любовь – Рассказ неизвестного человека – Дом с мезонином – О любви – Крыжовник – Новая дача – В овраге – Архиерей.

Переводчик: Эдуард Парейр.

Со статьей о Чехове К. Ритцена

Париж: EFR. 1972 г.

Пьесы I:

Чайка – Дядя Ваня – Три сестры – Вишневый сад

Переводчик: Эльза Триоле.

Париж: EFR. 1970 г.

Пьесы II:

Платонов – Иванов – Одноактные пьесы: Лебединая песня – Медведь – Предложение – Трагик поневоле – Свадьба – Юбилей – О вреде табака.

Переводчик: Эльза Триоле.

Париж: EFR. 1969 г.

Чехова и поныне продолжают переводить во Франции, ему посвящаются биографические и критические статьи и исследования.

Так, в одном только 1971 г. появилось несколько таких работ[10]. Однако главным событием этого года, заслуживающим особого внимания, явился выход в свет в издательстве EFR долгожданного перевода книги "Остров Сахалин", выполненного Лили Дени, – в составе 21-го тома Собрания сочинений Чехова[11].

Этот труд Чехова, ранее во Франции не издававшийся, переведен впервые почти через 80 лет после его опубликования в России!

Множество откликов печати свидетельствует о внимании критики к этой публикации.

Мы можем в качестве примера упомянуть нижеследующие статьи:
Le Monde, 7 января 1972 г. (Роже Гренье);
Le Lettres Françaises, 28 июля 1971 г. (Андре Вюрмсер);
Le Nouvel Observateur, 13 сентября 1971 г. (Мишель Курно);
L'Express, 28–29 августа 1971 г. (Матье Галлей);
France Nouvelle, 19 октября 1971 г. (Серж Жиллес);
La Quinzaine Littéraire, 1–15 июля 1971 г. (Иоланд Карон);
Europe, октябрь 1971 г. (статья без подписи в перечне новых публикаций);
Paris-Match, 31 июля 1971 г. (Жан-Луи Бори);

В Бельгии и Люксембурге:
Le Soir, 20 июля 1971 г. (Пьер Мертенс)
Luxemburger Wirt, 12 февраля 1972 г. (Розмари Киффер).

Такое количество критических выступлений, горячо одобривших публикацию произведения зарубежного автора, представляет собой достаточно редкое явление и свидетельствует о том, как высоко ценят Чехова во Франции.

Перевод Лили Дени превосходный, однако нельзя не пожалеть об отсутствии французского предисловия к этой книге.

500 страниц чеховской книги – своеобразный репортаж, построенный на строго научной основе, снабженный цифрами, статистическими данными, примечаниями и меткими наблюдениями – явились плодом напряженнейшей работы, с которой следовало хотя бы в общих чертах познакомить французского читателя. Хотя каторга – тема, не новая для русской литературы, значение убедительных и исполненных глубокой человечности описаний Чехова очень велико, и его труд занимает почетное место в мировой литературе, всегда защищающей интересы человеческой личности.

Приходится также пожалеть о том, что французскому переводу не предшествуют, как это делается обычно в русских изданиях, тексты очерков "Из Сибири" и "По Сибири" (впоследствии объединены под заглавием "Из Сибири"), которые Чехов в течение двух с половиной месяцев дороги на Сахалин аккуратно посылал для публикации в Петербург. Странно и то, что в некоторых советских изданиях эти очерки не предваряют текста книги "Остров Сахалин", а печатаются после него, хотя поездка по Сибири была хронологически первой частью путешествия Чехова[12].

Перевод "Острова Сахалин" не вошел в издание "Bibliotheque de la Pléiade", VIII том которого выходил одновременно с переводом Лили Дени, так что было уже поздно включать это произведение в первое издание.

Существует два тома Писем Чехова в переводе Дени Роша[13].

В них вошли письма до 1896 г. Предполагавшийся третий том так и не был опубликован.

Частично этот пробел оказался восполненным благодаря появлению в 1967 г. избранных писем, подготовленных Лидой Вернан, которые входят в 20-й том сочинений Чехова в издании EFR[14].

Писатель ощущал постоянную потребность поддерживать связь со своими близкими и современниками. Начиная с 1875 г. он написал более 4000 писем на самые разнообразные темы, выходящие далеко за рамки его собственной жизни и литературной деятельности. Естественно, нечего было и думать о переводе на французский всего огромного количества писем из восьми томов Писем, опубликованных тогда в 20-томном советском издании Полного собрания сочинений и писем (XIII–XX. М., 1948–1951).

Надо было выбирать, но по какому принципу?

Надо ли было иметь в виду, что перед нами – писатель, и публиковать письма, в которых идет речь о его эстетических взглядах и его произведениях? Или же следовало в первую очередь обращать внимание на личность писателя, которая нередко создает впечатление несоответствия тому, что он писал?

В самом деле, Чехов, который всегда с величайшей щедростью расходовал

себя ради других, нередко выводит в своей прозе и в пьесах героев безвольных и бездеятельных, которых в жизни он бы, по всей вероятности, презирал.

Важно было бы также показать интимные письма, равно как и накал жизни человека, которому удалось сочетать деятельность врача и глубокую привязанность к литературе со вкусом к общественной деятельности и непредсказуемым поступкам, сопряженным с опасностью, о чем свидетельствует его поездка на Сахалин.

Некоторые стороны личности Чехова чрезвычайно слабо отражены в произведениях, и мы можем ознакомиться с ними только по письмам. Действительно, хотя в рассказах Чехова мы нередко встречаемся с врачами и больными, только письма показывают нам врача-практика, который наряду с занятиями литературой не прекращал врачебной деятельности, сплошь и рядом безвозмездной, вплоть до 1897 г., когда состояние здоровья вынудило оставить ее.

Читатели Чехова часто ничего не знают о его активном участии в борьбе с голодом в 1891 г. и работе по ликвидации эпидемии холеры. Сам писатель отличался чрезвычайной сдержанностью и скромностью и неохотно говорил о себе. Непроницаемое спокойствие Чехова вводило в заблуждение даже людей, знавших его лично.

Так, французский профессор Жюль Легра, трижды подолгу живший в России – в 1892, 1895 и 1900 гг., сталкивался со страшными бедствиями, периодически опустошавшими страну. В книге "В русской стране" он посвятил большую главу голоду в России и еще одну главу – эпидемии холеры[15]. В числе писателей, оказывавших помощь пострадавшим, он упоминает В. Короленко, но в этой связи ни слова не говорит о Чехове, хотя был у него в Мелихове и писал о его врачебной помощи крестьянам.

Только тщательно отобранные письма могут дать достаточно полное представление о Чехове как о человеке.

Однако объем единственного тома писем, опубликованного EFR, не позволил уделить достаточно внимания, например, юношеским годам Чехова, когда он писал юмористические рассказы, и Чехову-драматургу. Было бы весьма желательно выпустить во французском переводе сборник его переписки с актрисой Ольгой Книппер, впоследствии ставшей его женой, с писателем Немировичем-Данченко и режиссером Станиславским, совместно основавшими Московский Художественный театр. Из его писем французский читатель мог бы получить более широкое представление о том внимании, с каким относился Чехов к декорациям, актерской игре, аксессуарам, звуковым эффектам при постановке своих пьес[16].

То же следует сказать и о неустанной деятельности писателя в самых разнообразных областях общественной жизни его страны, которая проявилась в постройке школ, библиотек, подписке в пользу больных туберкулезом и строительстве санатория – фактах, совершенно незнакомых французским читателям Чехова.

Особый интерес представляет перевод переписки между Антоном Чеховым и Максимом Горьким[17].

До последнего времени основным источником для перевода и исследований о Чехове оставалось Полное собрание сочинений и писем в 20 томах, а также дополнения к нему в томе 68 "Литературного наследства". Теперь французские авторы имеют возможность обращаться к Академическому изданию сочинений Чехова[18].

Переводы чеховской прозы печатались также в отдельных книгах и журналах, перечислить которые полностью в рамках предлагаемого исследования не представляется возможным.

Некоторые из этих работ были опубликованы во Франции незадолго до 1960 г. – года столетия со дня рождения писателя – и не были учтены в обзоре Софи Лаффит "Чехов во Франции" (*ЛН*. Т. 68).

В 1958 г. вышел сборник, в который вошли четыре рассказа ("У знакомых", "Огни", "Встреча", "Невеста"), а также записные книжки писателя[19].

В предисловии к этому сборнику автор переводов Женя Каннак особо

отмечает, что русская критика нередко указывала на принципиальные различия между юношеским творчеством Чехова и произведениями зрелого периода. Чтобы судить о внутренней эволюции Чехова, необходимо ориентироваться в первую очередь на произведения, написанные после 1886 г., т.е. периода, когда он начинает касаться в своих рассказах ряда серьезных вопросов, его волнующих. Так, в 1889 г. в связи со смертью брата Николая и ухудшением собственного здоровья, Чехов много думает о неизбежном конце человеческой жизни.

«Уже в "Степи" ⟨...⟩ фигурирует смерть», – пишет автор предисловия и добавляет, что она тревожит героя "Огней", и превращается в навязчивую идею в "Скучной истории". Связанные с мотивом смерти мысли художника об отсутствии веры, как показывает его позднее творчество, сменяется мыслью о неизбежности лучшего будущего. В значительной степени это предисловие состоит из общеизвестных положений о связи между природной сдержанностью Чехова и лаконичностью его рассказов, о его борьбе со штампами в искусстве и ложью в обыденной жизни, о знаменитом чеховском подтексте и т.д.

Четыре рассказа, включенные в сборник, выходят по-французски впервые, – поэтому переводчик в своем предисловии дает характеристику каждому из них специально: рассказу "Огни" – в связи с бурными спорами современников о его идее; "Невеста" – в связи с оптимистическим концом рассказа и пророческими словами героя о близких общественных переменах; рассказу "У знакомых" – в связи с темой "утраченного дома" и т.д.

Выдержки из "Записных книжек" публикуются на французском языке также впервые. Предваряя их публикацию, Ж. Каннак пишет, что "Записные книжки" близко знакомят читателя с творческим методом писателя в зрелом возрасте.

Рассказ "Огни", опубликованный в переводе Ж. Каннак под заглавием "Les Feux", был заново переведен Эд. Парейром под другим названием – " Lumieres" и опубликован в ежемесячнике "Europe", отметившем таким образом в 1960 г. столетие со дня рождения писателя[20]. Специальный чеховский номер "Europe" как известно, был выпущен в 1954 г., к 50-летию со дня смерти писателя[21].

Среди произведений, которые были переведены для отдельных изданий и сборников, следует еше упомянуть выпущенный в 1960 г. сборник "Двадцать лучших русских рассказов", в который включен рассказ Чехова "Тоска" в переводе Дарьи Оливье[22].

В предисловии к этому сборнику Ален Боске утверждает: "Словом, один только этот рассказ уже содержит в себе наиболее наглядные образцы неизменной первоосновы русской литературы, и не только литературы, – того, что называют на Западе с несколько быть может наивным упорством – "русской душой".

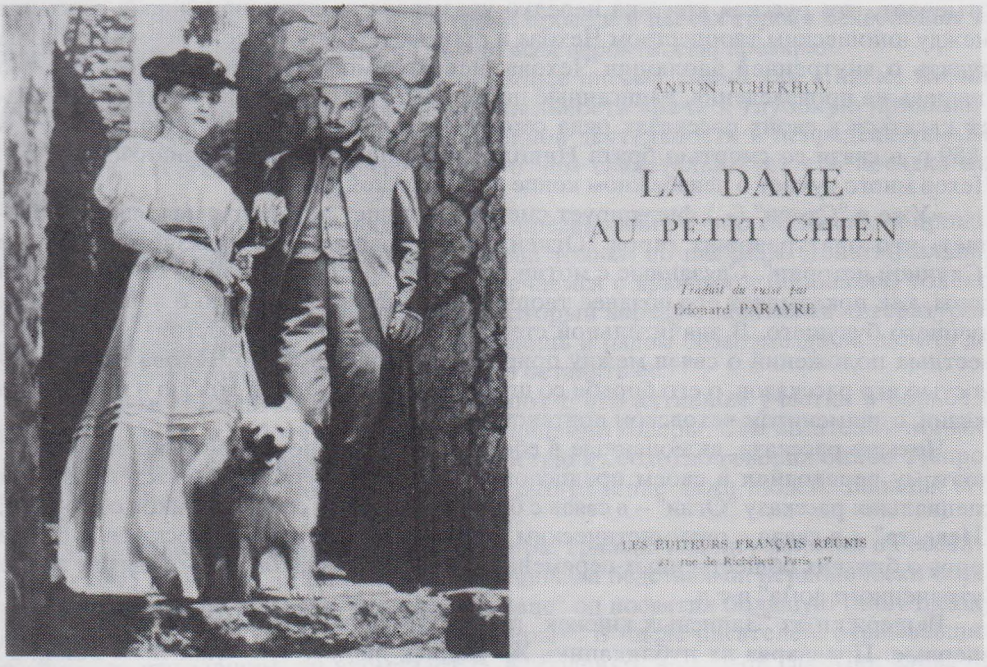
Нет в России крупного писателя, который не писал бы превосходных рассказов ⟨...⟩ даже если ⟨он⟩ пользуется более громкой славой в иных жанрах. Это относится и к Чехову, который, хотя прежде всего является драматургом, написал первоклассные рассказы. Именно так воспринимается во Франции талант Чехова.

Лишь несколько поэтов периода революции обошли своим вниманием этот жанр, Это – Блок, Маяковский, Есенин. Они представляют собой редкие исключения".

Ален Боске пишет далее: «Из всех русских писателей XIX в. Тургенев, длительное время живший в Париже, наиболее близок нашему восприятию и не требует от нас никакого умственного напряжения; должно быть, именно поэтому среди крупных классиков он единственный, кто не устарел ⟨...⟩ Напротив, нежный и тонкий талант Чехова, весь на полутонах и легких вздохах, сохранится наподобие Анатоля Франса или Оскара Уайльда, в рассказиках с "декадентским" привкусом; краткий и точный, от станет Жюлем Ренаром своей эпохи».

В 1961 г. в издательстве EFR вышел рассказ "Дама с собачкой", иллюстрированный кадрами из кинофильма "Дама с собачкой", который поставил Иосиф Хейфиц с И. Савиной в роли Анны Сергеевны и А. Баталовым в роли Гурова[23].

К этому времени издательством уже были выпущены 15 томов Собрания сочи-



"ДАМА С СОБАЧКОЙ"
Перевод Э. Парейра. Париж, 1961
Обложка и титульный лист

нений Чехова, однако эта маленькая книжка стала первым французским отдельным изданием "Дамы с собачкой", очаровавшей многочисленных зрителей, которым полюбился фильм Хейфица.

В 1962 г. в Collection 10/18 вышла еще одна книга чеховской прозы с предисловием Ильи Эренбурга[24], в которую, помимо "Дамы с собачкой", включены рассказы и повести: "Скучная история", "Тоска", "Душечка", "В овраге", "Человек в футляре", "Дочь Альбиона", "О любви", "Невеста", "Враги". Перевод выполнен Эдуардом Парейром. Тексты перепечатаны из 18- го тома Полного собрания сочинений Чехова, изданного Editeurs Français Réunis.

Предисловие Ильи Эренбурга (с. 5–19), перевод Дени Манье. Эренбург стремится в нем познакомить французского читателя с Чеховым как с автором повестей и рассказов.

Приведя сдержанную характеристику Чехова из "Petit Larousse": "Русский писатель, известный во Франции преимущественно своей драматургией", Эренбург решительно заявляет: "Я люблю пьесы Чехова, особенно "Чайку", но, по-моему, он еще сильнее в рассказах и повестях".

Перед Ильей Эренбургом стояла весьма трудная задача отбора произведений для этого сборника, потому что, как он пишет: "Среди произведений зрелого Чехова очень мало неудавшихся и совсем нет случайных". Ему пришлось отобрать только то, что было наиболее близко ему самому, постаравшись при этом осветить различные грани творчества писателя.

Шестьдесят лет прошло со дня смерти Чехова, а количество его читателей растет и растет, – отмечает он в предисловии. – В Советском Союзе тираж его произведений достиг 50 миллионов экземпляров. Полное русское Собрание сочинений, выпущенное тиражом в 400000 экземпляров, сразу же стало библиографической редкостью.

Критики, современники Чехова, называли его "поэтом безвременья", "летописцем хмурых лет", и т. п. Однако они заблуждались. Эренбург пишет, что Чехов

"был тесно связан со своей эпохой, но, будучи большим художником, он показывал во временном и местном человеческое, постоянное не только либеральным помещикам 80-х годов прошлого века, но и советским комсомольцам, английским, французским или японским студентам нашего времени". "Современная Россия мало похожа на ту, что знал Чехов, – иначе живут, о другом спорят; но герои рассказов Чехова не музейные экспонаты, а живые люди".

"Для понимания отношения Чехова к работе писателя стоит задуматься над судьбой его последнего рассказа "Невеста", – пишет Эренбург и замечает: «Чехов никогда не проповедовал: он и не знал, что может сделать жизнь лучше, достойнее. Поразительна по силе признания повесть "Скучная история"».

"Достоевский учил. Толстой учил. А Чехов не пытался никого учить, но, может быть, именно поэтому научил миллионы своих читателей быть более совестливыми, более человечными..."

Илье Эренбургу было 13 лет, когда умер Чехов. Впоследствии он стал его любимым писателем, и Эренбург признается: "Любовь к Чехову я пронес через всю свою жизнь".

Пятнадцать произведений ("Дядя Ваня", "Три сестры", "Хамелеон", "Тоска", "Сирена", "Свирель", "Отец", "Верочка", "Красавицы", "Спать хочется", "Степь", "Палата № 6", "В ссылке", "Дама с собачкой", "Архиерей"), а также отрывки из дневников и писем изданы в 1963 г. в одном томе в новом переводе Клода И. Тома с предисловием Роже Гренье[25].

Пространное предисловие (с. 5–34), весьма полезное для французских читателей, дает возможность ознакомиться с жизнью писателя благодаря многочисленным выдержкам из писем.

Затем один за другим вышли сборники:

В 1964 г.:

"Двадцать лучших рассказов Чехова". (Составители Моэнна и Даниэль Жилес. Вервье (Бельгия), Жерар и К^0, 1964. Серия "Marabout Géant"[26]).

В 1965 г.:

"Дама с собачкой", "Душечка", "Попрыгунья" (Париж: Ж. Петридес, 1965).

В 1971 г.:

"Дуэль", "Огни", "Скучная история", "Моя жизнь", "Невеста".

(Переводчик Эдуард Парейр, редактор Лили Дени. Предисловие, примечания и комментарии Роже Гренье. Париж,: "Le Livre de poche", 1971; "Le Livre de Poche classique").

В период между 1968 и 1974 гг. трижды была опубликована повесть "Степь".

Обратимся прежде всего к "Степи", вышедшей на русском языке вместе со "Скучной историей", с предисловием и примечаниями Вероники Лосской на французском языке[27].

В предисловии дается краткая характеристика общественной обстановки, в которой писал Чехов, причем последовательно и настойчиво проводится мысль о том, что Чехов был "чужд" политическим настроением своего времени: "Политическое возбуждение последних лет XIX в. не нашло никакого отклика в его произведениях".

Сообщив основные сведения о личной жизни Чехова, Вероника Лосски пишет, что между временем, когда он сотрудничал в юмористических журналах, и моментами, когда он стал знаменитым автором "Вишневого сада", "протекла целая жизнь", и Чеховым была создана новая концепция искусства.

Каковы же ее главные положения, по представлению В. Лосски?

Разнообразие сюжетов в рассказах; выходя за рамки одной эпохи, они "отражают многообразие всей человеческой природы".

Отношение к жизни, которое проявляется в творчестве и по сути своей приближается к научному методу.

Отсутствие прямых оценок в произведениях: читатель участвует в переживаниях, в которые его вовлекает автор, предоставляющий ему самому делать

выводы. Этот метод, который в наши дни уже никого не удивляет, в то время в России был совершенно новым.

Уважение к истине, которым Чехов был обязан в значительной степени занятиям медициной, и связанная с этим "ненависть к мещанской лжи".

Краткость и точность стиля. Даже когда впоследствии Чехов будет писать более пространные произведения, они все равно будут близки к жанру рассказа.

Отвращение к затертым формулам и штампам.

Отсутствие авторских сетований по поводу судьбы героев.

Все эти принципы находят объяснение в письмах Чехова.

В качестве лучшей иллюстрации к этой позиции разбирается повесть "Степь".

Отмечаются: метод характеристики персонажей посредством игры контрастов; "чрезвычайно переменчивый" ритм повествования (некоторые дни богаты событиями, другие вообще лишены их и тянутся, "медленные и однообразные, как сама поездка"); отсутствие интриги (очень много описаний, разговоры не играют значительной роли, остановки, купание в реке, болезнь мальчика не продвигают действия вперед – ценность повести в ее зачаровывающей атмосфере, и "монотонность ее выражает монотонность степи"). Упор делается, как видим, на принципе, который сформулирован как отвращение к штампам. Но новизна повести, героем которой является сама степь, осталась непонятной В. Лосски. Она утверждает, что природа – лишь внешняя рамка для изображения жизни персонажей.

Вторую повесть В. Лосски характеризует в связи с последующими фактами биографии Чехова (упреки современников за "отсутствие" в "Степи" идейного содержания", смерть брата Николая, которую Чехов тяжело переживал).

"Скучная история" – цепь размышлений старика-ученого, осознавшего разницу между известным "именем" знаменитого профессора и его собственным "я" – "сокрушенным, впавшим в отчаяние перед лицом смерти". Кроме того, он замечает у себя отсутствие четкого мировоззрения – тема, которая нередко терзала самого Чехова.

"Форма дневника без последовательных дат, являющегося своего рода исповедью" – непривычная для Чехова. Психологический анализ обогащен здесь применением внутреннего монолога, "затрагивающего вопросы, которые до тех пор казались запретными", и возникает тема отчаяния.

"Степь" вместе с "Палатой № 6", "Дамой с собачкой", "Архиереем" была еще раз опубликована в 1970 г. в издании Livre de poche[28].

Эти четыре повести извлечены из Полного собрания сочинений, изданного EFR в переводе Эдуарда Парейра, но отредактированы заново Лили Дени.

Им предпослано предисловие (с. 9–23) Юбера Жюэна, которое, как и другие упоминавшиеся нами предисловия, в высшей степени полезно французскому читателю: оно знакомит с жизнью и творчеством Чехова, преимущественно по его высказываниям в письмах. "Дальше смерть. Ее медленное приближение, нелепая в своей наготе иллюзия, что смерть – это только для других", – заключает Ю. Жюэн биографическую часть предисловия. «Читайте "Архиерея", – рекомендует автор предисловия.

"Степь" вышла в еще одном французском переводе, на сей раз в двуязычном издании, параллельно с русским текстом[29].

За краткой летописью жизни Чехова и самой общей библиографией следует введение Луи Мартинеса на 12 страницах (с. 7–19), посвященное "Степи", "первой длинной повести Чехова, над которой он работал без перерыва с 1 января по 3 февраля 1888 г.". Обширные выдержки из писем этого периода позволяют читателю проследить за ходом работы писателя. "Поражает ощущение автора, что он создает шедевр, в чем признается с детской гордостью, понимание риска, страх поставить на карту свое литературное будущее", – подчеркивает автор предисловия.

Сотрудничая с 1886 г. в "Новом времени", Чехов отказывается стать пленником Суворова и принимает "дружескую протекцию Плещеева, поэта-лирика ⟨...⟩ почитаемого левыми за его прошлое заговорщика и ссыльного", который руководил

литературным отделом "Северного вестника", журнала, придерживающегося тогда прогрессивных позиций, и публикует в нем свою первую большую повесть. Одновременная дружба с этими разными людьми "свидетельствует не столько об оппортунизме Чехова, – пишет автор введения, – сколько об его независимости".

"Степь" – длинное повествование, своего рода романтический этюд наподобие прозы Гоголя и Тургенева. Подзаголовок "История одной поездки" "как бы предназначен для того, чтобы сгладить все то, что могло бы показаться в этом заглавии претенциозным". «Эта оговорка – говорится во введении, – незаметно сближает "Степь" с эпическим жанром ⟨...⟩ Именно восприятие ребенка открывает степь и ее очарование».

И с этим детским восприятием Чехов попытается слить восприятие рассказчика, "но полностью это ему не удается". Маленький герой, по мнению Луи Мартинеса, часто изъясняется весьма бесцветно; "дело в том, что автору менее важна психология ребенка, чем продолжение описания..." Мысль эта противоречит, однако, и тексту повести, и отзывам о ней критики.

Действительно, читатель видит две степи: степь, воспринятую ребенком через его собственные ощущения, и степь, которую за год до этого вновь открыл для себя автор, когда ехал в места своего детства; как свидетельствует множество писем Чехова сестре Марии Павловне, эта поездка воскресила его детские впечатления. Однако, замечает Луи Мартинес, географические пути Егорушки и братьев Чеховых не совпадают.

"Степь" будет воскрешением, но одновременно и заклинанием детства ⟨...⟩ но детство уже перестало быть унизительным бременем, оно теперь уже достаточно удалено во времени и пространстве, чтобы быть опоэтизированным, и эта смесь юмора и нежности, вызванная напластованием двух опытов" (детства и "возвращения" в детство), окрашивает, как пишет Луи Мартинес, все повествование.

Композиция повести отражает две противоречивые тенденции: желание удержать внимание читателя и желание передать протяженность времени, определяемую душевным состоянием ребенка и его "скукой". В этом отношении "Степь" предвосхищает такие рассказы, как "Скучная история" и "Архиерей", подлинным героем которых станет время.

Однако, когда в этой повести, считает Л. Мартинес, писатель пытается быть только художником-пейзажистом, ему не удается избежать некоторой неловкости. "Зато какая достоверность и сила, когда он обращается к человеку и конкретным предметам". В этой связи критик отмечает особую значимость диалога в "Степи".

Искусство Чехова, утверждает Луи Мартинес далее, возрождает чувства, "опошленные постоянным употреблением в литературе": поездка Егорушки непродолжительна, через четыре дня он попал в теплый уют мещанского дома, с которым должен свыкнуться. "За несколько дней" этот маленький человек "пережил события, сходные с судьбой самой России". В повести дана, заключает автор введения, "символическая картина общества, с которым знакомится ребенок, не понимая его"; освобожденные крепостные, евреи, чьи дети будут учиться в городе, дельцы, богатые простолюдины, грубые и ожесточенные, несостоявшиеся революционеры, погрязшие в пьянстве потому, что в России революция невозможна, Это уже новая Россия, которая переросла времена Тараса Бульбы и крупных землевладельцев.

В заключение остановимся особо на одном переводе, выполненном в 1958 г. Речь идет о повести "L'offense" , в переводе Жени Каннак ("Ненужная победа")[30].

Русское название повести следовало бы перевести как "Une victoire inutile". Отметим в этой связи, что приходится иной раз пожалеть о том, что в переводах рядом с названиями переведенных произведений не дается русского названия.

Женя Каннак в предисловии (с. 3–21) пишет об истории публикации этой ранней повести Чехова, перепечатанной в СССР вместе с другими произведениями писателя только в полном собрании сочинений и писем в 20 томах (1944–1951).

В число переводов, напечатанных в 1-м томе издания EFR, в который входят рассказы, написанные именно в 1882 г., повесть эта не вошла.

Писем, которые могли бы дать представление об этом периоде жизни писателя (лето 1882 г.) не сохранилось, и о нем имеются только свидетельства его братьев и современников.

Анализируя "юношеский роман", как именует его Женя Каннак, она не находит в нем еще достоинств будущего творчества Чехова, но замечает, что в этих "пылких и местами причудливых изображениях" уже прорывается своеобразная интонация автора", что в них намечены уже значительные темы его зрелого творчества.

Наше исследование посвящено, главным образом, переводам прозы.

Драматургия Чехова представляет собой наиболее известную во Франции сторону его творчества, и о французских переводах пьес, напечатанных в полных собраниях сочинений, уже было сказано ранее. К тому же тексты пьес неоднократно печатались во многих театральных журналах.

В 1958 г. впервые в одном томе были опубликованы пять больших пьес Чехова ("Иванов", "Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад") и семь одноактных пьес ("Медведь", "Предложение" и т.д.) в переводе Жоржа и Людмилы Питоевых и Андре Барсака с предисловием Андре Барсака.

Этот том дал возможность французскому читателю получить представление о драматургическом творчестве иностранного автора, пьесы которого чаще всего ставятся во Франции.

Полное собрание пьес выпущено издательствами "L'Arche и "Amicale".

Издательство "Le Livre de Poche" в период с 1963 по 1967 г. в свою очередь выпустило многотомное собрание французских переводов пьес Чехова:

"Вишневый сад" и "Чайка".

Переводчики Женя Каннак и Жорж Перро.

Париж, "Le Livre de Poche", 1963.

"Дядя Ваня", "Три сестры".

Французский вариант Жени Каннак и Жоржа Перро.

Примечание Жени Каннак.

Париж, "Le Livre de Poche", 1965.

"Иванов".

Французский вариант Нины Гурфинкель и Жака Моклера.

Здесь же – 9 одноактных пьес ("На большой дороге" и др.).

Париж, "Le Livre de Poche", 1966;

"Этот безумец Платонов" – французский текст Поля Кентена, и "Леший" – французский текст Жени Каннак и Жоржа Перро с примечаниями Женевьевы Бюлли. Париж, "Le Livre de Poche", 1967.

В1973 и 1974 гг. появились другие издания пьес Чехова.

В 1973 г. вышли:

"Чайка" и "Вишневый сад" в переводе Артура Адамова, с предисловием и примечаниями Алена Прешака. Париж, "Le Livre de Poche Classique",

"Дядя Ваня" и "Три сестры" в переводе Артура Адамова с предисловием и примечаниями Даниэля Жиллеса. Париж, "Le Livre de Poche Classique".

Примерно в это же время было еще одно (двухтомное) издание пьес, в недорогом оформлении, что способствует популяризации пьес писателя. Речь идет о серии "Folio", выпускаемой издательством Галлимар[31].

Рассмотрим вкратце предисловие к каждому из этих томов.

Охарактеризовав некоторых наиболее значительных персонажей чеховских драм, Роже Гренье (автор предисловия к тому I) отмечает, что "хотя структура его пьес не бросается в глаза, это отнюдь не означает, что ее не существует", и "хотя действие и не развертывается традиционно, в нем, тем не менее, есть свое единство". Что же касается персонажей, то "даже самых ничтожных из его героев терзают бесконечные невозможно, зачем, слишком поздно". Диалоги, которые кажутся стихийными, подчинены определенной музыкальной композиции: "За

длинным рядом ничего не значащих фраз, банальных разговоров, в которых умалчивается о том, что является главным, следуют лирические тирады".

На примере "Трех сестер" Роже Гренье утверждает, что "душа Чехова далеко не примитивна, и вся неоднозначность ее, ее противоречия воплощены в его пьесах и придают им глубину".

Остро ощущая человеческое горе, но также и человеческую глупость, он создает ситуации, когда неизвестно, "то ли винить судьбу", то ли возмущаться человеческой глупостью".

Далее автор предисловия, выходя за пределы темы драматургии, касается некоторых черт характера писателя, который, как ему кажется, никого особенно не любил, но был в то же время человеком в высшей степени великодушным и внимательным к ближним своим, о чем свидетельствует, например, его поездка на Сахалин. "Его доброжелательство по отношению ко всем – оборотная сторона его пессимизма".

В то же время, приписывая Чехову "доброту ко всем без разбора", автор предисловия неожиданно приходит к утверждению в высшей степени сомнительному, что это свойство является не чем иным, как проявлением... мазохизма.

В целом Роже Гренье представляет читателю Чехова как личность глубоко одинокую, погруженную в интересы искусства. "Литература для него – его личное дело, которое, как он считает, в конечном итоге мало кого касается". От рассуждений об одиночестве писателя он возвращается к творчеству Чехова-драматурга и задается вопросом о причинах, побудивших писателя, который отнюдь не был общительным человеком, использовать такой способ самовыражения, при котором читатель (зритель) перестанет быть невидимым и его дыхание ощущается непрерывно. Не в состоянии дать ответа на этот вопрос, автор предисловия прибегает к парадоксу: "Театр влечет его к себе, как влечет нас все то, что противно нашей природе". И как подтверждение этой мысли, Гренье вспоминает тот факт, что ни одна из пьес Чехова не имела успеха при первом представлении, и все же всякий раз он лишь ненадолго отказывался от театра.

Отметив отсутствие четкой границы между комическим и трагическим как особенность жанра чеховских пьес, Гренье так завершает свое предисловие о судьбе драматургии Чехова во Франции: она здесь "прививалась лишь очень медленно ⟨...⟩ пьесы Чехова вошли в моду только после войны, и особенно в последние годы".

А что думает о пьесах Чехова Рено Матиньон, автор предисловия ко второму тому?

С самого начала он утверждает: "В пьесах Чехова ничего не происходит, об этом без конца уже говорилось", и персонажи его трагичны, "ибо трагическое предполагает не только гибель, но и осознание своей гибели". Каждая из его "больших" пьес есть "история чего-то, идущего к своему концу", будь то "агония дома, семьи, социального класса или любви", и этот театр "не столько драма, сколько трагедия".

А что касается анекдота, юмора, то это лишь "красивая мина", ибо "эти милые люди смирились со своим полнейшим крахом безо всякой борьбы и без каких бы то ни было иллюзий".

Рено Матиньон напоминает, что действие пьес происходит в провинции с ее скукой, балами, выпивкой с соседями....

Драматургия Чехова это не театр идей, это театр повседневной жизни: "чай горячий", "тепло" и т.д., но повсюду ощущение смерти.

Мы ощущаем растерянность "потерявшего ориентацию класса, который, сам того не осознавая, присутствует при первых схватках рождения революции..." Мир этот обречен, обречен и сам автор, который из-за своего хрупкого здоровья непрестанно ощущает "проклятую зависимость от своего тела".

И все-таки "человеческое существо Чехова и перед лицом неизбежного источает нежность", и его творчество не имеет ничего общего с тем, что в литературе обычно называют "абсурдным".

Чудо Чехова – это чудо "некоего разочаровавшегося мира, который сохранил

изящество". Очень трогательны прелестные женские образы, "светящиеся добротой, нежностью и юмором". Рено Матиньон, поражаясь силе искусства Чехова ("как можно до такой степени любить жизнь, когда ее разъедает тревога?), приходит к выводу, что его драматургия – "это история без истории, зеркало без отражения, музыка без слов, переданная приглушенным доверительным голосом, с тем хладнокровием и безысходной учтивостью, которые делают Антона Чехова самым великим "английским" писателем на русском языке".

Перевод полного собрания пьес в серии "Folio" недавно был заново издан в 1981 г. и ныне вполне доступен широкому читателю.

"Как переводить Чехова"? Как показывать его сегодня в театре, кинематографе? – Тесно связанным с русской традицией? Или как наименее русского из русских писателей, быстро воспринятого и поглощенного Западом? – спрашивает Даниэль Буньо во вступительной статье в юбилейном номере журнала "Силекс"[32].

Проблемы перевода с русского на французский затрагиваются во множестве исследований.

Мария Стахович в том же журнале рассматривает некоторые из возникающих при переводе трудностей на материале "Вишневого сада": "Перевод с русского на французский связан с совершенно особыми трудностями, поскольку синтаксически строй этих двух языков принципиально различен (в отличие, например, от пары: английский–немецкий). Приходится, следовательно пользоваться более изощренными методами, ибо, если при переходе от французского к русскому еще возможно использовать предложение в качестве исходного элемента, то при переходе от русского к французскому необходимо для нахождения соответствующего эквивалента искать более отдаленные аналогии"[33]. Прежде всего, с трудом поддаются переводу архаизмы, которые в русском языке значительно более живучи, чем во французском, где они звучат в другом "ключе".

Помимо этой общей трудности, как следует из статьи М. Стахович, переводчик Чехова наталкивается на особые сложности, связанные со спецификой русского литературного и разговорного языка.

Перевод "Вишневого сада" представляет особенно большие трудности, и на французском языке многие важные оттенки речи полностью утрачиваются. "Как воспроизвести, например, вежливую форму, передаваемую с помощью третьего лица множественного числа в языке слуг?" Сценическая функция пауз, их глубокая психологическая достоверность (а паузы в "Вишневом саде" занимают очень большое место) нередко ускользает от переводчика, поскольку француз, для которого носителем правды является "сказанное", а не "недосказанное", невольно придаст слишком большое значение буквальному смыслу слов. Однако автор статьи ставит своей задачей на "раскритиковать тот или иной перевод или составить исчерпывающий перечень ошибок в толковании текстов", а обратить внимание на судьбу текста "Вишневого сада" во Франции и на сложности, возникающие при переводе этой пьесы.

Это же стремится подчеркнуть и Луи Мартинес в статье, напечатанной в том же журнале[34].

Не останавливаясь специально на переводе какого-либо одного произведения, Луи Мартинес указывает, что творчество Чехова нередко рассматривалось сквозь призму западных литературных течений, что искажало его смысл. "Его скупое искусство", "его размышления о крахе", часто представляются отзвуком "Воспитания чувств". "...Эти бесконечные рассуждения о бессилии, вложенные в уста такого множества брюзжащих чиновников или разочарованных мечтателей, привели к тому, что Россия предстала нам в искаженном виде, что ее объявили умирающей, в то время как она только-только нарождалась"

Чехов "новеллист был большим поэтом, "но поэтом смерти даже в своем синтаксисе и системе образов"; он был почти подобен Малларме, однако его труднее понять, ибо он "легко может ввести в заблуждение своей обманчивой прозрачностью".

Помогут ли французским читателям и зрителям переводы произведений Чехова, несмотря на все неизбежные потери, глубже познать душу писателя, которого гнетет бессмысленность человеческого существования и тупость повседневной жизни, но который, тем не менее, не терпит ни бездеятельности, ни бесхребетности? Если и помогут, это, разумеется, не означает, что будет развеяна дымка таинственности и тайна его жизни будет полностью расшифрована.

Ибо нет в произведениях Чехова ни защитительных, ни обвинительных речей. Все здесь делается в полутонах. Пусть судит читатель! Пусть понимает читатель! Французу придется судить по переводам. Утрачивается ли какая-то важная сторона Чехова во французском театре? – Да, такова судьба всех переводов. Но пусть сквозь все просвечивает поэзия, нежность и юмор, и уж это будет очень важно.

"В великую литературу XIX в. неуемную, тревожную, раздираемую философскими сомнениями, Чехов вносит необходимую ноту целомудренности, скрытой боли, подчеркнутой простоты. Его рассказы – это тонкие шедевры – затрагивают и заставляют откликаться самые сокровенные струны души каждого из нас"[35], – пишет Илья Эренбург в своем предисловии к сборнику французских переводов рассказов и повестей Чехова.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] *Pascal Pierre*. Melanges. Institut d'Etudes Slaves. 1982. Paris. Revue des Etudes Slaves. Volume 54, article: Petr Karlovič par Marcel Body. P. 19–23. (Статья Марселя Боди "Петр Карлович".)

[2] *Vogüé E. M. de*. Le Roman Russe. Paris, 1866 (2-е изд. 1888); переиздано в 1971 г. издательством "L'Age d'Homme" (Швейцария), серия "Slavica", с предисловием Паскаля и статьей Вогюэ о Максиме Горьком.

[3] Notule sur l'actualité russe // La Plume. Revue de littérature, de critique et d'art... 1892. N 67. 1 февр. (Статья А.И. Урусова).

[4] Oeuvres completes d'Anton Tchekhov. Paris: Plon, 1922–1934.

[5] *Tchekhov*. Oeuvres. Paris, 1952–1971 (v. I–XXI). Начиная с 1981 г. издательство "Editeurs Français Réunis" печатает также отдельные произведения Чехова под рубрикой "Temps actuels" в журнале "Europe".

[6] *Tchekhov A*. Oeuvres (3 volumes). Paris: Gallimard, 1967–1971. (Bibliothèque de la Pléïade).

[7] Le Monde des Livres. 28. 5. 1982. P. 19.

[8] Oeuvres de Tchekov (5 volumes), Paris: Le Cercle du Bibliophile. 1968–1972.

[9] *Ritzen Quentin*. Anton Tchekhov. Предисловие Pasteur Valery-Radot. Paris: Editions Universitaires, 1962 (Classiques Russes du XX-me siècle). Чехову посвящены также отрывки в книге "Les Nervures de l'Etre". (Editions Recontre et Plon, 1967.)

[10] О них см. статью Ж. Пруайяр в наст. кн.

[11] L'île de Sakhaline (Notes de voyage). Traduction par Lily Denis (*Tchekhov*. Oeuvres. V. 21. Paris: Editeurs Français Reunis, 1971).

[12] В двадцатитомном "Полном собрании сочинений и писем" (М., 1944–1951) очерки "Из Сибири" напечатаны вслед за текстом книги "Остров Сахалин" (т. X, с. 339).

[13] *Tchékhov*. Correcpondance (2 volumes). Traduction par Denis Roche. Paris: Plon, 1956.

[14] *Tchékhov*. Correspondance (1877–1904) / Составитель: Lida Vernant. Переводчики: Lida Vernant, Renee Gauchet, Michel Tanguy, Genevieve Roussel // *Tchekhov*. Oeuvres. V. 20. Paris: EFR, 1967.

[15] *Legras J*. Au pays russe.Paris: Armand Colin, 1990. О первом издании,1895 г., см. *ЛН*, т 68, с. 705–706.

[16] См.: *Brion M*. Статья в "Le Mond" 17 января 1968.

[17] Tchékhov Anton – Gorki Maxime. Présentation de Jean Perus, avec un essai de Gorki sur Tchékhov. Paris: Grasset, 1947 (1-ère édition); Traduction et présentation par Jean Perus. Paris: EFR, 1973 (2-éme édition).

[18] См.: "Les Nouvelles de Moscou". N 29 (1190). 20. VI. 1974. P. 15.

[19] *Tchékhov A*. Quatre nouvelles – Garnets de notes. Traduction de Génia Cannac. Paris: Callmann-Levy, 1957, avec une introduction de Génia Cannac (p. 9–21).

[20] "Europe". N 369. Janvier. 1960 ("Lumieres" – p. 35–66. Traduction par Edouard Parayre). В публикации ошибки: указание, что "Огни" переводятся на французский язык впервые; дата рассказа: 1891 (надо: 1888).

[21] "Europe". N 104–105. 1954.

[22] Les vingt meilleures nouvelles Russes. Choix et preface par Alain Bosquet. Verviers (Belgique) Bibliothèque Marabout geant ("Tristesse" – p. 242–248).

[23] "La dame au petit chien" / Traduction par Edouard Parayre. Paris: Les Editeurs Français Reunis, 1961.

[24] *Tchékhov A*. La dame an petit chien et autres nouvelles / Présentation par Ilya Ehrenbourg. Paris:

Collection 10/18, 1965. Далее цитаты из предисловия И. Эренбурга приводятся по русскому оригиналу, сохранившемуся в его архиве (сообщено В.В. Поповым и М.А. Шерешевской).

[25] Collection "J'ai lu l'essentiel". Paris: Ditis, 1963.

[26] "Les vingt meilleures nouvelles de Tchekhov". Choix de Moenna et Daniel Gilès. Verviers (Belgique): Gérard et Cie, 1964. Collection "Marabout Géant".

[27] "La steppe" – "Une morne histoire" / Введение и комментарий – (Véronique Lossky. Paris: Klincksieck, 1968 (Les Grand Classiques Russes, IV).

[28] *Tchékhov*. "La steppe", "Salle 6", "La dame an petit chien", "L'Evêque" / Переводчик Edouard Parayre. Редактор перевода Lidy Denis. Предисловие, примечание и комментарий Hubert Juin. Paris: Le Livre de Poche, 1970.

[29] "La Steppe". Chronologie, introduction et notes de Louis Martinez. Traduction par Olga Vieillard-Baron. Paris: Aubier-Flammarion, 1974. (Bilingue: Aubier-Flammarion, 55). Collection Russe dirigée par Sophie Laffitte.

[30] "L'Offence / Перевод и предисловие Génia Cannac. Paris: Pierre Horay, 1958.

[31] *Tchékhov*. Théâtre Complet I: "La mouette", "Ce fou de Platonov", "Ivanov", "Le trois soeurs / Предисловие и примечания Roger Grenier. Переводчики Pol Quentin, Nina Gourfinkel, Jaques Mauclair, Génia Cannac, Georges Perros. Paris: Gallimard, Collection "Folio", N 393. 1973. (Переиздано в 1981 г.) *Tchekhov*. Théâtre complet. II. "La Serisaie", "Le Sauvage", "Oncle Vania" et neuf pièces en un acte / Предисловие Renaud Matigton. Переводчики Génia Cannac, Georges Perros. Paris: Gallimard, Collection "Folio", N 521, 1974. (Переиздано в 1981 г.)

В театральной практике Франции, как и во многих странах, принято обычно новые спектакли ставить по специально сделанным переводам. Так было в 1954 г., когда Жорж Невё перевел для постановки Жана Луи Барро "Вишневый сад" (см.: Cahiers de la compagnie Madeleine-Renaud – Jean-Lois Barrault. N 6. Anton Tchékhov. et la "Cerisaie". Julliard 1954). Так продолжается и в наши дни. См.: *Tchekhov A.* La Cerisaie / Adaptation de Jean-Claude Carriere.Conseillere pour la langue russe Lusia Davrova. Centre International de Créations Théâtrales, 1981 (для постановки Питера Брука в театре Буфф дю Норд); *Tchékhov. A. Ivanov* / Texte français de Simone Sentz-Michel et Cloude Regy. Edition suivi d'une étude sur les variantes du texte Comédie français, 1981

[32] Anton Tchékhov. 1860–1980. // Silex. N 16. Grenoble. 1980. P. 3. Обзор этого номера журнала см. ниже.

[33] Там же. С. 44–46.

[34] Там же. С. 124–125.

[35] См. примеч. 24.

ЧЕХОВ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КРИТИКЕ (1960–1983)

Обзор Жаклин де П р у а й я р. (Франция).
Перевод М.А. З о н и н о й

В томе 68 "Литературного наследства" Софи Лаффит рассказала о все растущей известности Чехова во Франции (см. *ЛН*, 705–746).

Ее исследование охватывает больше полувека – от визита к Чехову французского литературного критика Жюля Легра в 1895 г. до анализа критических работ конца 50-х годов.

Гармонично сочетая свои собственные суждения о личности и творчестве Чехова, "таком тонком, сложном и совершенном", с оценками литературной критики и анализом постановок, Софи Лаффит определяет своего рода итог популярности "одного из самых признанных во Франции зарубежных драматургов" накануне столетия со дня его рождения.

Работа Софи Лаффит ясно показывает, как Чехов – несколько позже чем в Англии – становится для французов классиком. Поначалу его творчество ценили только в узких литературных кругах, но постепенно он завоевал благосклонность широкой французской публики. Его слава достигла в конце 1950-х годов и провинции – благодаря активизации театральной жизни в многочисленных городах, кинофильмам, изданию его произведений в "карманной библиотечке" и т.д.

Назовем основные этапы знакомства французской публики с Чеховым, как их представляет Софи Лаффит в обзоре 1960 г.

Перед первой мировой войной, хотя уже был осуществлен ряд переводов отдельных произведений и вышло в свет несколько специальных, впрочем весьма неравноценных по глубине понимания чеховского творчества работ (от поверхностных М. де Вогюэ, Осипа Лурье до значительно более серьезных Ивана Странника, С. Перского), писатель, как показывает С. Лаффит, остается в сущности неизвестным широкой французской публике.

Картина меняется только в начале 20-х годов, когда во Францию приезжают Людмила и Жорж Питоевы. С. Лаффит с полным основанием посвящает им многие страницы своего обзора, потому что именно они открыли Франции величие Чехова, ставшего с тех пор в этой стране "наиболее любимым и уважаемым из иностранных драматургов". Питоевской постановкой "Трех сестер" в 1929 г. и спорами вокруг нее Франция отметила 25-летие со дня смерти писателя.

Хотя среди зрителей этой необычной для французов пьесы были недовольные монотонным течением дней и часов, мнимым бездействием героев, культурные круги Франции встретили ее как "шедевр гуманности и поэзии". Театральные деятели (Андре Антуан, например) были поражены оригинальностью и свежестью пьесы Чехова. Благодаря несравненному художественному таланту, его способности проникать "в бездонные пропасти души человеческой" зрителям понятнее стала дореволюционная Россия и причины революции, "русское отчаяние", сумрачная атмосфера, в которой медленно гибнет приговоренное общество. Жозеф Кессель, не колеблясь, называет "Трех сестер" исторической пьесой.

Трактовка Чехова труппой Жоржа Питоева на долгое время определила общий подход к писателю во Франции. Благодаря Питоевым французы привыкли видеть в Чехове художника "нового настроения" и считали, что в его персонажах нашла воплощение не только тоскливая тревожность славянской души, но и проблемы, волнующие "остальное человечество" (*ЛН*, т. 68, с. 727).

Перевод собрания сочинений Чехова, предпринятый в то время Дени Рошем, начавшим свою деятельность переводчика Чехова еще при его жизни и с его одобрения, позволяет "лучшей части французской интеллигенции" узнать "волшебный талант" новеллиста. Вслед за этим в печати появляются проницательные работы Шарля дю Боса (записи о Чехове в его "Дневнике"), исследования Эдмона Жалу "Зарубежные силуэты" и Даниэля Ропса "Карта Европы", первая медицинская диссертация: "Антон Чехов, врач и писатель" Анри-Бернара Дюкло.

В связи с исследованием Даниэля Ропса Софи Лаффит яростно критикует негативный взгляд на Чехова Льва Шестова, который и по сей день влияет на некоторых французских критиков.

После второй мировой войны выходит первая во Франции биография Чехова – блестящая работа Ирен Немировской, которая, наконец, показывает французам всю жизнь Чехова, а переведенная переписка писателя с Горьким знакомит читателей с его духовной эволюцией.

Когда театральная жизнь вновь начинает бурлить, дети Питоевых перенимают семейные традиции и ставят "Дядю Ваню" и "Трех сестер" в 1952 и 1954 гг.

В связи в 50-летием со дня смерти писателя на парижских сценах ставятся почти все его пьесы. Большим событием была постановка Жаном Виларом в Бордо и Париже пьесы "Платонов" (1956), совсем незнакомой французам и мало известной даже на родине Чехова. Благодаря этой новой странице в чеховском репертуаре французы смогли судить полнее о его драматическом искусстве.

Слава писателя, пишет С. Лаффит, во Франции достигает своего "апогея" в год 50-летней годовщины его смерти. Теперь, по прошествии времени, можно точнее сказать, что это был не апогей, а более высокая ступень в познании Чехова, потому что вслед за этим в любви французов к Чехову и его театру не было спада. Но как бы то ни было, одно бесспорно – рядом с блестящими спектаклями Андре Барсака ("Чайка") и Жака Моклера ("Иванов") существует постановка, которая стала главнейшим событием в истории чеховского театра во Франции – это "Вишневый сад", поставленный Мадлен Рено – Жаном-Луи Барро в 1954 г.

Если питоевская традиция в чеховском театре выявляла типично русское начало, то Барро привлекает универсальная значимость "Вишневого сада". Манера Чехова передавать то, что "наименее уловимо в человеческой жизни" – "существование в медленном течении времени" – вот что, по мнению Барро, делает "Вишневый сад" Чехова шедевром мирового значения. Барро стремился показать в некоторой степени и то, что Чехова можно играть и на нерусской сцене, не русифицируя постановку или, если угодно, дерусифицируя пьесу для выявления ее общечеловеческой гуманистической значимости.

С того времени манера толкования чеховского театра на нерусской сцене открыла возможности для новых поисков, о которых будет сказано ниже. Но в 1954 г. постановка Барро получила искреннее признание публики и была безусловно новой вехой в восприятии чеховского искусства во Франции. Большое внимание, которое Софи Лаффит уделяет высказываниям Барро и работам, написанным в связи с этой постановкой, вполне оправдано энтузиазмом публики, вызванным ею.

В тот год появился специальный чеховский выпуск журнала "Europe".Софи Лаффит цитирует из этого номера только предисловие Веркора ("Влияние Чехова") и статью Мишеля Кадо о ложном пессимизме Чехова[1].

В то время, когда издательство "Editeur Français Réunis" выпускало полное собрание сочинений Чехова в новых переводах, в свет вышли новые монографии (Эльзы Триоле – "История Антона Чехова", 1954; Софи Лаффит – "Чехов о себе", 1955; Пьера Бриссона – "Чехов и его жизнь", 1955; Роз Селли – "Искусство Чехова", 1957). Известные писатели столь разного темперамента, как Анри Труайя и Клод Руа, также признались уже тогда в своих чувствах к Чехову. Всем этим научным исследованиям и отзывам отведено в обзоре Софи Лаффит надлежащее место.

Последнюю главу своего исследования Софи Лаффит посвящает парижским гастролям МХАТ (1954) и успеху "Дяди Вани", "Трех сестер" и "Вишневого сада".



МЕМОРИАЛЬНАЯ ДОСКА НА ЗДАНИИ ОТЕЛЯ,
УСТАНОВЛЕННАЯ В ЧЕСТЬ ПЕРВОГО ПРЕБЫВАНИЯ ЧЕХОВА В НИЦЦЕ (1891).

В заключение она пишет о "глубинном родстве" между идеалом гуманизма русского писателя и идеалом французского народа.

Выводы Софи Лаффит верны и сейчас, двадцать лет спустя. Мы добавим только – и это будет для нас отправной точкой для продолжения ее обзора – что это "глубинное родство" не есть абстракция. Речь идет о живой связи, которая – как и все живое – эволюционирует и меняется. Поэтому, характеризуя два последних десятилетия, особенно оживленных за время всей истории восприятия Чехова во Франции, можно говорить одновременно о продолжении традиций и о разрыве.

О продолжении – потому что Чехов продолжает быть известным и любимым широкой публикой преимущественно как драматург.

О разрыве – потому что новое театральное движение, зародившееся в Европе в конце 60-х годов, смело пережитки сентиментальных, часто лишенных яркой индивидуальности постановок Чехова, Спектакли Отомара Крейчи и Лючиана Пинтилие, Джорджо Стрелера и Питера Брука открыли французам иного Чехова и существенно обновили подход к его текстам. Но эти открытия – также плод медленного созревания, и "разрыв", который мы имеем в виду, более кажущийся, чем действительный. История французской литературы обязывает отдать должное авторам, когда-то имевшим успех, но совершенно забытым во времена, когда С. Лаффит писала свое исследование (она обходит их имена молчанием). Спустя время становится совершенно очевидным, что родоначальники "школы пауз" и "интимного" театра до войны, не обращаясь непосредственно к Чехову, явно разделяли художественные искания русского драматурга и пошли путями, им проложенными: отказавшись от искусственности и декламационности, испытывая страх перед пустословием, они стремились к простоте действия, к искусству "недомолвок" и предпочитая героев заурядных, часто слабовольных, готовили французские умы к лучшему восприятию чеховского творчества.

Ануй, более близкий нам по времени, был блестящим знатоком Чехова и тоже не избежал схождений с его драматургией. Как считает профессор Филипп Селлье, «даже если их проблематика и различна, сходство между двумя писателями несомненно, и в чистых девушках Ануя нетрудно найти следы "чайки" и Сони из "Дяди Вани" (из письма автору этих строк).

То, что в театре Чехова незаметно прокладывало путь к новейшей драме, но

оставалось для современников в тени, что́ не мог уловить Станиславский и многие другие режиссеры, открылось внезапно и ярко – после Беккета. Чехов как предвестник нового искусства проявился и в другом измерении: для французов сегодня он не только наблюдатель интенсивно меняющегося общества, но и поразительно современный художник, выдающийся психолог, чьи тонкая проницательность и легкий юмор показывают каждому неприкрытую правду про него самого.

Заметим сразу, что читатель – мы рискуем разочаровать его – не найдет здесь серьезного сравнительного анализа творчества Чехова и великих французских писателей Мопассана, Пруста, Камю. Единственное подобное исследование принадлежит перу профессора Жана Брюнеля и касается Маргерит Дюрас и Чехова.

Надо отметить, впрочем, что бы ни говорил об этом когда-то Веркор, разбирая общее влияние Чехова на французских писателей[2], – только один из них, Жан-Луи Кюртис, открыто объявляет, что оно действительно было. Но по сей день не нашлось еще критика, который бы занялся этим вопросом.

Книги, статьи и исследования о Чехове, появившиеся в 1960–1983 гг., можно разделить на три группы – в соответствии с вопросами, которые в них преимущественно освещаются: о жизни Чехова и его личности, о художественной прозе, о драматургии и ее театральной интертретации. Разумеется, это деление весьма условно, потому что в любой биографической работе о писателе есть суждения о его творчестве и наоборот, анализ творчества редко обходится без привлечения материалов о жизни и личности художника.

1

Начнем с обзора биографических работ, в которых главное место занимает характеристика личности Чехова.

В юбилейном сборнике "Anton Čehov. Some Essays", выпущенном в Лейдене Т. Ээкманом к 100-летию со дня рождения писателя, две работы, опубликованные на французском языке, освещают отношения Чехова с современниками.

Первая статья – К. Вильчковского "Любовь Чехова". Опираясь на свидетельства И. Бунина ("О Чехове". Нью-Йорк, 1955), которому он склонен вполне доверять, К. Вильчковский оспаривает утверждения Б. Зайцева ("Чехов, литературная биография". Нью-Йорк, 1954) и Софи Лаффит ("Чехов о себе". Париж, 1955[3]) о том, что посмертный рассказ Л. Авиловой "Чехов в моей жизни" – всего лишь художественный вымысел. По мнению Вильчковского, "классические" биографии плохо объясняют эволюцию любовной темы в творчестве Чехова, тогда как, если "мы признаем существование платонической и страстной связи между писателем и Авиловой, все станет на свои места... Взяв за точку отсчета воспоминания "Чехов в моей жизни" и добавив известные биографические факты, мы получим связную историю, в которой последовательность позиций станет вполне логически обоснованной". Для Вильчковского "воспоминания" Авиловой "облегчают толкование чеховского творчества" (с. 324).

Другое биографическое исследование в этом сборнике – работа Софи Лаффит "Чехов и Толстой" (с. 109–135). К ней примыкает глава "Толстой и Чехов" из прекрасной книги С. Лаффит, рассчитанной на широкого читателя – "Лев Толстой и его современники"[4].

Это двустороннее исследование Лаффит – первая подробная работа о взаимоотношениях двух великих писателей, опубликованная на французском языке.

Сходные по концепции и идентичные в выводах, эти две работы С. Лаффит лишь слегка различаются по стилю и манере письма, поскольку адресованы разному читателю. Их основная ценность для французского читателя – в том, что в них впервые собраны все высказывания Толстого о Чехове и Чехова, преисполненного почтения к великому писателю, – о Толстом. В исследовании С. Лаффит отмечаются точки соприкосновения между двумя писателями, как личные, так и

творческие, отмечаются различия в эстетических, философских, религиозных взглядах.

Придерживаясь принятого в советской науке деления на "толстовские" и "антитолстовские" рассказы Чехова, С. Лаффит соглашается с А.Б. Дерманом в вопросе о важности и длительности толстовского "гипноза" (имеются в виду книги А.Б. Дермана: "Творческий портрет Чехова", 1929, и "Антон Павлович Чехов. Критико-биографический очерк". М., 1939), но у нее, однако, есть предощущение, что все, возможно, не так просто, как кажется. Отсюда – ряд противоречий в ее утверждениях: "глубоким и длительным было влияние Толстого на Чехова" – пишет она в статье "Чехов и Толстой" (с. 117), "влияние это несомненно", – замечает она в главе своей книги о Толстом и его современниках ("Толстой и Чехов", с. 89) и тут же опровергает свое утверждение, отмечая ниже, что так называемые "толстовские" рассказы "Хорошие люди", "Нищий", "Казак", "Письмо" и особенно "Встреча" – эта "неудавшаяся вещь" – вызывают ощущение, что "влияние мэтра Ясной Поляны было весьма поверхностным, наносным и ни на мгновенье не проникало в глубинные слои чеховского творчества. Чехов, художник индивидуальный и независимый, не мог подчинить себя эстетическим канонам, пусть оригинальным, но не своим. Околдованный, притягиваемый грандиозным дыханием этого русского Руссо и Лютера одновременно, Чехов никогда не проникался пуританством и абсолютизмом, совершенно противоположным его натуре и составляющим основу толстовской доктрины"... ("Толстой и Чехов", с. 190; "Чехов и Толстой", с. 117).

Не отмечая влияния Толстого на творчество Чехова до 1886 г., Софи Лаффит настаивает на том, что Чехов вел энергичную дискуссию с Толстым на протяжении всей своей литературной деятельности. Освещение этого вопроса, предложенное в ее книге "Лев Толстой и его современники", представляет собой интересное дополнение к тому, что было сказано ею в статье "Чехов и Толстой", т.к. французскому читателю предлагается здесь малоизвестный ему текст неоконченного чеховского рассказа конца 1880-х годов – "Письмо".

Для Софи Лаффит "атмосфера" этого фрагмента, "его психологический климат типичны для отношения Чехов – Толстой и еще раз свидетельствуют о фундаментальном различии их природы". Перечислив то, что, по ее мнению, является характерным для Толстого, Лаффит далее пишет: "Любовь к жизни, способность наслаждаться теми маленькими радостями, которые она предлагает, вера в прогресс и достоинства труда, в конечное совершенствование человечества без всякого божественного вмешательства, тоько волей и сознательными повседневными усилиями человека, – вот кредо Чехова" ("Толстой и Чехов", с. 210).

В сжатой форме основные мысли этого исследования, а также статьи "Два друга. Чехов и Левитан" [5] С. Лаффит повторяет в своей книге "Чехов, 1860 –1904" (1963 г. Изд. Hachette. Книга была удостоена премии французской Академии и переиздавалась в 1971 г.). Этот литературный портрет, предназначенный для широкой публики, написан очень просто, но, к сожалению, лишен иллюстративного материала. Эволюция Чехова представлена в традиционной манере, и привычным делением жизни Чехова на географические периоды – Таганрог, Москва, Мелихово, Ялта.

Софи Лаффит прекрасно рисует картину несчастного детства, одинокого отрочества и юности, проведенных в прилежных занятиях, но, к сожалению, она лишь упоминает его медицинские работы, как если бы они не имели для него никакого значения.

В книге есть замечательные страницы о суете московской жизни, аде Сахалина, открытии западного "искусства жить", о погруженности в умиротворяющую близость природы в противовес "всепожирающей" жизни в Мелихове, борьбе против невежества и нищеты, о вынужденном затворничестве в Ялте, о мотивах увядания, смерти.

В главе, названной "Исследования", С. Лаффит по памяти (и неточно) цитирует

материалы университетской работы Чехова-медика, приводит строки из его писем о неосуществленных научных замыслах. Буквально несколько фраз посвящено художественной и научной работе писателя над книгой "Остров Сахалин", тогда мало известной французам; большую же часть главы занимает анализ рассказа "Припадок". По мнению Лаффит, описание "человеческого таланта" студента Васильева "во многом объясняет самого Чехова" (с.61).

Дополняя материалы, содержащиеся в книге "Чехов о себе", изданной в 1955 г., эта монография Софи Лаффит ставит своей главной задачей облегчить французской публике понимание столь неясной им личности Чехова.

"Чем внимательнее вглядываешься в жизненный путь Чехова, – пишет Лаффит в начале главы "Сердечный друг Исаак Левитан", – тем отчетливее ощущаешь, что любовь и дружба занимают в нем лишь незначительное место, что его одиночество было более чем материально – и носило метафизический характер ⟨...⟩ Он был лучший из сыновей, лучший из братьев; самый преданный и внимательный друг. Но он был окружен невидимым барьером, который никто никогда не мог преодолеть. И внутри этого круга он был одинок, лицом к лицу со своим творчеством – только творчество любил он по-настоящему, только с ним считался. Он знал, что обладает исключительным даром. И этому дару он готов был принести в жертву все" (с. 79).

Настаивая на "незаурядной воле" и "прозорливости" Чехова, Лаффит заключает, что ему не была присуща так называемая "любовь к человечеству". Ему подобные, по мнению Лаффит, были для него прежде всего эстетической категорией. Он ценил людей исключительных или примечательных и восхищался ими: Толстым, Суворины, Левитаном, Горьким или каким-нибудь крестьянином, чья живость, юмор, наивность и сердечная чистота нравились ему. Но все те, кто не отвечал его эстетическому вкусу или не удовлетворял его моральное чувство, на редкость требовательное, отталкивали, утомляли и раздражали его" (там же, с. 79–80). По мнению Лаффит, "мизантропия" доктора Астрова, вполне возможно, отражает и чеховскую.

Лаффит упрекает Мережковского в "отсутствии психологической интуиции", т.е. тот удивляется, что Антон Павлович "был внимателен к мельчайшим деталям, явно лишенным интереса..." Особый талант Чехова, – замечает Лаффит, – призывал его именно к наблюдению типичных деталей, которые оставались вне поля зрения других людей, к группировке этих деталей, к манере неожиданной и тонкой, к получению из них нового соединения, богатого бесчисленными оттенками... "Внешние события, их логическое следствие мало его волновали, – продолжает она, – Чехов был гораздо больше, чем социолог, антрополог, психолог, он прежде всего был поэтом. Его интересовала скрытая сторона вещей, то, что подразумевается и никогда не выражено явно, – подземное пространство, в которое погружены корни человеческих чувств и действий" (с. 130).

Лаффит, отвечая на критику Ильи Эренбурга, упрекавшего ее за отрицание чеховской человечности в книге "Чехов о себе", не удовлетворяется тем, что подчеркивает гуманность таланта Чехова. Не отказываясь от своей интерпретации чеховского "равнодушия", "бесстрастия", "лишенного иллюзий взгляда" на "жизнь и на людей", Лаффит пытается все же доказать, что Чехов "продуманным усилием воли" (с. 155) каждый раз выходил из состояния моральной подавленности, которая одолевала его, – ибо у него был "всемогущий мотор", эта "насущная потребность души", которая заставляла его "служить всеобщему счастью".

"Эта потребность служить всеобщему счастью проистекает, – как поясняет Лаффит, опровергая здесь собственный тезис об отсутствии у Чехова "любви к человечеству", – из невероятной действенности Чехова в социальной сфере, что вызывает особенное восхищение, ибо это способность забывать о самом себе, абстрагироваться от своих чувств, мучений, от своих собственных страданий" (с. 156).

Как подчеркивает Лаффит в главе "Толстовская интермедия", одно из убежде-

ний, помогающих Чехову жить и творить, – "это – вера в прогресс, которая сосуществует в нем с пессимизмом и неизлечимой мизантропией" (с. 178).

Одна из последних глав книги называется "Чехов и женщины". Лаффит пишет здесь о притягательности женской красоты для Чехова, но также и о его "осторожности" и "женоненавистничестве", вызванных, по ее мнению, желанием Чехова посвятить всего себя искусству" (с. 183–184).

Споря с легендой о "великой любви" Чехова к Авиловой, Лаффит пишет, что Чехов запрещал себе всякую "великую любовь", всякую глубокую привязанность, "до тех пор, пока оставался самим собой и не был сломлен болезнью, слабостью, страхом близкой смерти..." (с. 198).

Книга завершается солидной главой, посвященной чеховскому искусству. Общий вывод таков: "Очевидно, что Чехову удалось создать свой собственный стиль с богатым подтекстом и удивительно экономный в средствах. Он воплотил советы Бодлера о благотворных результатах сдержанности, и насыщенность, эмоциональный заряд его "бессюжетных" пьес или коротких рассказов глубже передают идею бесконечности, чем многие пространные и посягающие на обобщение полотна" (с. 124).

И наконец, отметим в заключение этой части нашего обзора, посвященной исследованиям Софи Лаффит, ее прекрасную статью, опубликованную в 1971 г.[6] Анализируя "исполненную внутреннего огня жизнь", "неповторимое искусство" и "оригинальность драматургии" Чехова, Лаффит здесь пишет: "Чехов – русский мастер короткого рассказа. В отличие от Мериме и Мопассана, Чехову-новеллисту удается на одной страничке передать ощущение сложности, богатства и трагичности всей жизни. Трагичность человеческого бытия – вот где проявилась его бесконечная одаренность понимать и чувствовать. Чехов-драматург очаровал целые поколения зрителей тонкой правдой, которой исполнены замедленное развитие и паузы его глубоко музыкальных драматических композиций".

С начала 1960-х годов стали появляться статьи, посвященные пребыванию Чехова во Франции (1897–1898, 1900–1901).

Так, в 1962 г. под рубрикой "Памятные места духовной жизни на Ривьере" в ежедневной газете Ниццы "L'Espoir" были напечатаны две заметки Эммы Сегур-Даллони: "Чехов на Лазурном берегу" – о времени, когда писатель работал над "Тремя сестрами", – и "Антон Чехов в Болье" – о месяцах, когда Чехов следил за делом Дрейфуса[7].

Несколько десятилетий спустя, в 1973 г., Людмила Налегатская опубликовала описание жизни Чехова в Ницце в ноябрьском и декабрьском номерах "La Nouvelle Revue des Deux-Mondes"[8].

В 1974–1975 гг. Самюэл Кернер в статье "Антон Чехов – дрейфусар" пишет об особом моменте в биографии Чехова. На нескольких страницах Кернер представляет читателям газеты "Les Nouveaux Cahiers" суждения Чехова о деле Дрейфуса и выступлениях Золя. Он показывает, что Чехов не только пристально следил за ходом "дела", но и протестовал против трактовки этих событий в "Новом времени"[9].

В тот же период, в 1967 г., в издательстве Julliard вышел в свет толстый том Даниэля Жиллеса "Чехов, или разочарованный зритель"[10]. Опираясь на доступные в то время русские источники, эта "деятельная и захватывающая" биография, по выражению рецензента "Figaro Littéraire", остается по сей день наиболее документированным биобиблиографическим справочником по Чехову на французском языке.

"Мы постепенно, читая Чехова, – пишет по поводу труда Д. Жиллеса также Жинетт Гитар-Авист в "Le Mond" (1967), – начинаем лучше понимать его творчество, такое гладкое на первый взгляд, но сложное и многозначное по сути своей. Мало-помалу познаем с возрастающей нежностью и уважением эту гордую душу, "неотступно преследуемую мыслью о крахе всей жизни человеческой" и, однако, чуждую отступничеству и вялости".

Труд Жиллеса представляет собой попытку толкования личности и творчества Чехова в их единстве. Даниэль Жиллес не видит ни "внезапных разрывов, ни существенных перемен" в развитии мысли и в творчестве Чехова. "Во всех его произведениях – от самых ранних до последних – он находит общие темы: "износ души", ужас деревенской жизни и, наконец, – неизбежный крах всякой человеческой судьбы..." (с. 344).

Под впечатлением тяжелого детства Чехов с ранней юности стал "разочарованным скептическим наблюдателем ⟨...⟩ несмотря на свою веру в будущее науки, благотворной для человечества" (с. 60). "Тройной опыт главы семьи, нуждающегося газетного хроникера и стажера в больнице, не ожесточая и не повергая в отчаяние, укрепил его в мысли о том, что мир – это спектакль, от которого лучше держаться подальше" (с. 74), – таким предстает в книге Жиллеса внутренний облик Чехова, только что окончившего университет. "Бесстрастный", как и его герой Иванов, "грустный, разочарованный, лишенный жажды жизни" (с. 138), даже став известным и удостоившись премии, Чехов остается в глубине души человеком грустным, "ибо в двадцать восемь лет он увидел перед собой пустую жизнь – жизнь, которая еще не началась, но уже ни к чему не вела" (с. 139).

Эта черта характера, по мнению Жиллеса, объясняет тот факт, что "Чехов так никогда и не смог стать романистом, по крайней мере в традиционном смысле этого слова. Прекрасный рассказчик, но бессюжетных новелл, прекрасный драматург, но автор пьес без интриги, Чехов не обладал кипучим воображением и творческой силой, несколько наивной, если угодно, – поскольку она верит в то, что творит, – которая отличает подлинных романистов, Чехов, человек без страстей, с мягкой горестью наблюдавший страсти других, – не мог переживать чувства воображаемых персонажей, так сказать, "по доверенности", что и является секретом романиста ⟨...⟩ Но зато, каким художником он становился, когда надо было показать разочарованную душу" (с. 146–147).

По мнению Д. Жиллеса, что бы ни говорил сам Чехов в то время, когда писал "Скучную историю", в его творчестве было много черт, присущих и старому профессору: отсутствие идеала и следующее за этим страхом убеждение, что внешний успех – ничто" (с. 147–148).

Желлес разделяет общепринятый взгляд на нравственные и другие мотивы путешествия Чехова на Сахалин, но не соглашается с биографами, которые преувеличивают влияние на писателя толстовской философии (с. 152).

Переходя к анализу критики интеллигенции в "Дуэли", Жиллес замечает, что в последние месяцы 1891 г. "слабая нотка надежды проскользнула в чеховском скептицизме: он, конечно, не примкнул ни к какой доктрине, но теперь ему казалось, что научные открытия, особенно медицинские, смогут облегчить человеческую участь... Он не стал тем не менее сциентистом, ибо для него, кроме науки, существовали и другие ценности: красота, культура, изящество мысли" (с. 206–207).

Вступление во владение Мелиховым сделало Чехова, по словам Жиллеса, сначала "самым счастливым из людей", но вскоре стало ясно, что "прелесть деревенской жизни" все же не победила его "разочарованности".

С интересом наблюдая за всем, что он видел, сдержанный с мужчинами и осторожный с женщинами – для Жиллеса воспоминания Авиловой всего лишь "воображаемый роман новой разновидности щедрой на выдумки вдовы" (с. 405) – Чехов более всего дорожил своим творчеством и ради него избрал жизнь одинокую, монотонную, как считает Жиллес, – "в стороне" (с. 225).

И если дело Дрейфуса и вывело Чехова из его индифферентности, то просто потому, что он был верен самому себе. Случай с Золя предоставил ему "возможность раз и навсегда ясно определить свою концепцию роли писателя в политической жизни, он лишился всех иллюзий относительно своего друга Суворина: их интеллектуальная дружба, как это нередко происходило в это время и во Франции, разбилась о дело Дрейфуса" (с. 300).

В произведениях последнего периода Жиллес подчеркивает мотив "разочарования".

В "Архиерее", – пишет он, – более чем где-либо, "исподволь", за спиной персонажа возникает сам Чехов... "Словами своего героя Чехов высказывает разочарованное удивление, которое он испытывал, ощущая себя между жизнью и смертью..." (с. 368).

В блестящем анализе "Трех сестер", "самой чеховской из всех пьес", Жиллес особое место уделяет вопросу о смысле жизни. "Именно этот вопрос, много раз ставившийся или подразумевавшийся, но никогда так и не разрешенный, лежит в основе всей пьесы. Чехов построил свою драму вокруг этой центральной темы как музыкальное произведение, вопросник на несколько голосов, которые пересекаются, противореча друг другу, согласуются, воодушевляются и впадают в отчаяние. Нетерпеливым вопросам трех сестер вторят вопросы более скептические, часто не требующие ответа, – офицеров, подполковника Вершинина, поручика Тузенбаха, майора Чебутыкина" (с. 372).

Далее Жиллес пишет о душевном "поэтическом" сотрудничестве автора со зрителем: "Чехов ждет от зрителя не поисков сюжетного продолжения своей драмы, т.к. у нее нет продолжения, и призывает его не к порицанию или безмерному восхищению ближним, а к погружению в самого себя. Он приглашает его – очень спокойно – в тонкой, неотразимой манере, оборванными фразами, безответными вопросами и почти мучительными паузами – в свою очередь задуматься о смысле жизни, вспомнить и спросить себя, не является ли счастье всего лишь иллюзией. Так незаметно поэзия проникает со сцены в зал и завоевывает его" (с. 374).

В документальном повествовании о ялтинских годах жизни отмечаются "трудности" его личного общения с Толстым, поскольку это был диалог проповедующего "пророка" со скептиком, нетерпеливого "отца" со смиренным и терпимым "сыном". "... Они достигали взаимопонимания только говоря на профессиональные темы, то есть – о литературе" (с. 400).

В главе "Жизнь в переписке" Жиллес набрасывает, опираясь на переписку Чехова с Книппер и воспоминания его друзей, обобщенный портрет писателя. Он отвергает образ "нежного" Чехова, каким его изображают почти все его биографы: это благая, но напрасная ложь. "Они – вольно или невольно – смешивают художника и человека", – замечает Жилес. "... Если не считать своего рода чувственную нежность, проявленную Чеховым в письмах Ольге, – пишет он, – этот человек вовсе не нежен, и сердечные порывы ему не присущи. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить, как он обращался со своей сестрой в момент женитьбы на Ольге или перечитать его переписку с Горьким, в которой на живые и непосредственные уверения последнего он отвечает формулами вежливости". Считая все же, что "бесстрастность" Чехова и отсутствие в нем "непосредственной" нежности компенсировались сознательной добротой и великодушием, Жиллес подчеркивает отзывчивость Чехова. "Измученный болезнью, он продолжал принимать просителей, ободрять начинающих авторов и оказывать моральную и материальную помощь учителям – этим париям интеллигенции. Но присоединившись к Софи Лаффит, Жиллес настаивает, что «в этих всеобъемлющих хлопотах ⟨...⟩ никогда не участвовало его глубинное "я"» (с. 423–424).

В соединении этой "пассивной чувствительности" с тем свойством, которое А.И.Куприн называл "проникновением" и "тонким вниманием к чужой тревоге", Чехов, по Жиллесу, не одинок: "Вспомним Руссо, Жида, и более близкого к нам Кокто. Именно потому, что эти писатели всегда сохраняют в глубине индифферентность и обладают ничем не скованной ясностью видения, они, благодаря самому парадоксу искусства, могут часто лучше понять других и помочь нам их понять, ощутить биение чужих сердец. Будь Чехов страстным энтузиастом, он бы мог, может быть, дать больше своей жене и друзьям, но безусловно –

меньше нам, его читателям" (с. 424–425). Ибо "единственной пламенной страстью Чехова всегда остается искуство, литература" (с. 425).

Знакомству французской публики с личностью Чехова и основными вехами его жизни содействовали переводы биографических материалов и исследований, изданных на других языках.

Кроме переведенного фундаментального труда американского исследователя Э.Дж. Симмонса, кроме избранных писем Чехова в издании EFR в руки любителей Чехова попала книга воспоминаний, впервые изданная в 1970 г. издательством Gallimard. Жак Нанте в "Nouvelle Revue des Deux Mondes" в мае 1971 г. высоко оценил значение этой книги.

Вышедшему переводу избранных писем Чехова в EFR (том 20 Сочинений, 1967) мы обязаны прекрасным портретом писателя в очерке Роже Шатоне, опубликованном в журнале "Europe" (1967. № 458. С. 240–242). Вот что пишет Роже Шатоне: "За этим стоическим обликом скрыта пылкая, терпеливая, независимая, решительная любовь к человеку, такому, как он есть, и в его слабостях, и на вершине славы. Это не вялая нежность людей со спокойной совестью (здесь Шатоне расходится с С. Лаффит), а твердое стремление к добру, вооруженное наукой, терпеливое и внимательное, склонное к абсолютнному приятию жертвенности, лишенное лирической позы или ожесточения... Воспитатель, медик, защитник обездоленных, Чехов никогда не желал играть роль апостола. Всемогущество его добра и сила гения созданы были скромностью и питались слиянием с природой – совершенно иного характера, чем у Гете. Поэт теряет малейший след нарциссизма и не заклинает мир быть его наперсником: "Камские города – серы"» (П. IV, 71). "Мы постоянно ощущаем, – пишет Шатоне, – звуковую ткань, поддерживающую повествование, – жалобу аккордеона, крик иволги, лягушачью флейту. А жизнь проходит. Человек вовлекается в поток действительности, который имеет свое объяснение, свою этику и свою необходимость" (с. 242).

В 1971 г. Эме Александр публикует книгу "В поисках Чехова. Очерк внутренней биографии" (264 с.)[11]. Она написала этот "очерк" "без всякой мысли об издании, просто потому, что не могла поступить иначе", – уведомляет нас издатель Бюше-Кастель.

Но этой оговорки все же недостаточно, чтобы оправдать небрежности, которые были немедленно отмечены критикой того времени. При первом чтении бросается в глаза отсутствие точных ссылок в начале библиографии и оглавления в конце. Эссе "психо-биографической критики", предполагающее безукоризненное знание деталей "внешней" биографии, вылилось в длинный список мелких вопросов, относящихся к жизни и творчеству Чехова. Как заметил Клод Мориак в рецензии, опубликованной в "Le Figaro", "чеховские тексты отвечают на них, но только отчасти: к многочисленным цитатам, переведенным Эме Александр из прозаических и драматических произведений Чехова и его переписки, добавлены сведения скорее вымышленные, хотя и не лишенные иной раз правдоподобия. Но нам интересна только правда – в той мере, в какой ее можно обнаружить, а гипотезы Эме Александр не могут нас удовлетворить".

Действительно, книга Э. Александр изобилует погрешностями. Перед нами – многословное повествование с претензией на психоаналитические взгляды: «Чехов всегда "запрещал" себе "освободительный крик"» (с. 40), с фактическими ошибками ("тема матери отсутствует в его творчестве" – с. 123). Слишком часто употребляемые обороты: "кажется", "что", "более вероятно", "представляется", "можно подумать", "возможно" и т.д., – все это носит характер личных впечатлений автора, а не научного истолкования чеховского творчества.

Не считаясь с известными высказываниями Чехова о своих героях, Эме Александр утверждает, что во всех своих произведениях он повествует о "своих муках", скрываясь за разнообразными масками. Чехов, по ее словам, лихорадочно ищет себя в своих персонажах и распыляется во всех них, включая женщин... Он

ищет себя и в жизни, во всех своих поступках, но ему никогда не удается сказать: "Я Антон Чехов, и точка".

Говоря о травмах, оставивших неизгладимый след в душе Чехова-ребенка и юноши, Эме Александр приписывает "огромное значение" "трагической незначительности матери", при "параноическом" деспотизме отца, ее неумению утешить своего ребенка, впадающего в отчаяние, подчас невыносимое (с. 15).

Отсутствие материнской любви, будто бы в самом раннем возрасте убившее в Чехове нежность, "пустыня чувств", в которой он рос и которая "навсегда" повергла его в одиночество, – все эти утверждения Эме Александр, объективно сближаясь с соответствующими мотивами в работах С. Лаффит, Д. Жиллеса и др., несут на себе отпечаток особого, обостренного интереса к явлениям патологической психологии. Считая, что Суворин и Л. Мизинова в какой-то мере восполнили одиночество Чехова, она оговаривается: но это ни истинная дружба, ни истинная любовь (с. 192); Авилова же со своими "ретроспективными иллюзиями" никогда ничего и не значила для Чехова.

Эме Александр много пишет о "так называемом женоненавистничестве" Чехова, хотя ничуть не сомневается в "его невероятной способности быть счастливым, когда он временно попадает в свою стихию" (как это было в Любимовке) (с. 240 и сл.).

Признавая важную роль социальной среды для мировоззрения писателя, которая будто бы "внушила Чехову страх перед смешным" и "украла у него весну", Эме Александр пытается разобраться в сложных последствиях религиозного воспитания, которое получил Чехов (с. 44). Предполагая, что "страх перед Господом" уберег его и он не стал "малолетним преступником", обманывающим покупателей в лавке отца, она в то же время считает, что религия привила ему "чувство виновности, навсегда сделавшее его несчастным" (с. 247).

Детально исследуется в книге отношение Антона Павловича к отцу, причем источником сведений для этого служит односторонняя характеристика Павла Егоровича в известных воспоминаниях старшего брата писателя – только как семейного деспота. «В один прекрасный день – мы не можем знать, когда именно, – Чехов решил создать из себя личность... и он делал это не положительно, а "от противного". Основной целью было "неотождествление" с отцом. Стать "другим молча, по секрету" – таким было "великое дело Чехова на протяжении всей жизни"» (с. 20–21).

"Как Чехов преодолел свое детство?" – спрашивает далее Эме Александр. – Обойдясь без бунтарства и бегства. Не так, как другие писатели, "которые утверждают, продлевают, углубляют и постоянно обращаются к любимому или ненавидимому ими детству". Чехов же "просто решил уничтожить, ампутировать его, чтобы не испытывать ненависти", – отсюда и взялось так странно звучащее его высказывание: "в детстве у меня не было детства" (с. 22).

«Чехов никогда не звал на помощь, – подчеркивает Э. Александр, – он избрал молчание. Говоря о своих страданиях, он никогда не говорит "я"... Но тем не менее он расскажет о своем печальном детстве. Говоря "он" или "она", меняя пол, ситуацию, одежду, он будет наивно думать, что за маской никто не увидит кровавых слез, скрытых этой маской на его лице» (с. 24–25).

Первые проявления "нового" Чехова Э. Александр видит в "неуместном", "полном бессознательной лжи" и "ретроспективных иллюзий" по отношению к своим родителям письме, написанном Чеховым своему двоюродному брату М.М. Чехову 29 июля 1877 г. (I, 25). Она задается вопросом, почему Антон Павлович в отличие от своих старших братьев все-таки не потерял интереса к семье. Для Чехова семья прежде всего представляла «первую его лабораторию поисков идеального, но искусственного "я", которое он хотел себе создать. Убедившись в своем эгоизме, унаследованном от отца, он решил воплотить в жизнь альтруизм, а семья являлась лучшим полем деятельности» (с. 46). Вторая причина заключалась в том, что Чехов сознавал в себе унаследованную отцовскую жажду власти и желание занять его

место главы семьи. Стать Отцом Антоном вовсе не претило ему поначалу. В той страсти, которую он вкладывал в "менторство" и исправление других, чтобы "самому не распуститься", Эме Александр видит "своего рода сублимацию этой жажды власти и яростное желание ее побороть" (с. 50).

В свете этого длинное письмо Николаю в марте 1886 г. представляется Э. Александр "написанным скорее по внутренней необходимости", чем для того, чтобы убедить брата стать воспитанным человеком (с. 81).

Развивая мысль об одиночестве Чехова и исходя при этом из существования многочисленных "подземелий" в личности писателя, Э. Александр отмечает борьбу между темным (естественным) и светлым (искусственным) началом. Утверждая, что величайшей победой воли Чехов освободил себя, как "узника", томящегося в "подземелье" и поднялся до вершин культуры, она в конечном счете провозглашает это поражением Чехова как естественной личности.

Этот путь духовного развития Чехова, трактуемого как жертва, принесенная условностям цивилизации, отразился, по ее мнению, на идейном содержании и на настроениях всего чеховского творчества. Глубочайшим унынием, отчаянием проникнуты, по ее словам, рассказы "Тоска", "Горе" ("отчаянное погружение в последний круг человеческого одиночества"), "Враги", "Припадок" и пьеса "Иванов", повесть "Скучная история". Считая "Иванова" и "Скучную историю" "неоценимым документом для понимания Чехова", она снова возвращается к мысли о тождественности Чехова своим героям и пишет, что Николай Степанович – это сам автор, "несчастный, потерянный, отъединенный, превратившийся в старика" (с. 120).

В рассказе "Жена" – в мотиве "невозможности супружеского счастья и абсолютного отсутствия взаимопонимания между партнерами" (с. 156), Э. Александр также видит отголоски автобиографических переживаний Чехова, приписывая ему самобичевание... за бессилие в любви.

"Попрыгунья" рассматривается в связи с интересом Чехова к двум типам, будто бы живущим в нем (Чехов "неотесанный", или "побежденный", и Чехов "цивилизованный", или "победитель"). Рябовский относится к типу "побежденного", Дымов – "победителя".

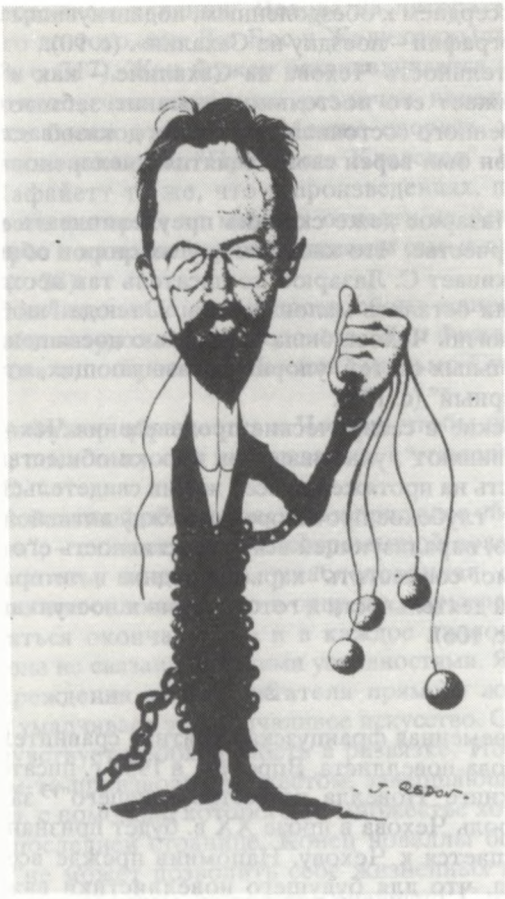
В "Попрыгунье" – замечает Э. Александр, – автор впервые без колебаний "склоняет чашу весов в пользу Чехова – такого, каким он хотел себя видеть. Он не достиг святости Дымова и его истинной скромности. У него нет веры в то, что он делает... Но Дымов – такой, каким Чехов хотел видеть себя" (с. 199).

В "Чайке" – Эме Александр специально анализирует только эту пьесу – чаша весов – по ее мнению – склоняется в другую сторону. Ни Тригорин, ни Треплев не воплощают того Чехова, каким он себя видел во время написания "Чайки". Но есть две возможности: треплевская – упущенная в прошлом, и тригоринская – предчувствуемая в будущем... (там же).

Обращая внимание на то, что Чехов, считавший себя объективным писателем, реалистом, жестоко смеявшийся над "новаторами"-декадентами, вдруг почувствовал интерес к Метерлинку (с. 200), Эме Александр пишет: "Чехов тосковал по новому ветру, достаточно мощному, чтобы смести структуры абсурдного и отжившего мира. Он завидует Треплеву, потому что тот пытался это сделать... продолжая издеваться над ним..." (с. 201). Таких рассуждений, произвольных и малообоснованных, в книге много.

В творчестве Чехова второй половины 1890-х годов Э. Александр отмечает то "настоящую тоску" по любви ("Дом с мезонином" и др.), то "резкий взрыв негодования социального, захлестывающего привычный его скептицизм" (с. 213), то "страстные поиски чего-то и в то же время – оживленную уверенность, что он больше ничего не ищет" (с. 219).

К концу книги Э. Александр все же признает для Чехова возможность "возрождения": "если бы Чехов жил еще долго, если бы смог вылечиться, прекратить бегство от смерти, от самого себя, от своего страха, своего изумления ⟨...⟩ его



КАРИКАТУРА НА КНИГУ Э. АЛЕКСАНДРА
В ПОИСКАХ ЧЕХОВА.
ОЧЕРК ВНУТРЕННЕЙ БИОГРАФИИ.
Рисунок Ж. Редона
"Фигаро", 1971

внутренний ледник растаял бы..." «Устав от поисков собственного "я", он окончательно принял бы себя таким, как он есть, и стал бы добрым и великодушным в любви, сердечным, сочувствующим и привязчивым. Уже в течение последних двух-трех лет жизни, испытывая жажду по человеческому теплу, он и сам относится к окружающим с большей теплотой". "Очевидно, прежде чем навсегда уйти, Чехов почувствовал в себе новую, отличную от прежней, тягу к людям".

И вот последнее лето, последний бокал шампанского, "последние слова, произнесенные на немецком этим человеком, умершим так, как он жил.

"Великому, прекрасному писателю Антону Чехову, – пишет в заключение Э. Александр, – не удалась жизнь, но удалась смерть" (с. 264).

Мы завершим эту биографическую часть кратким обзором Софи Лазарюс "Общественная деятельность писателя Антона Чехова", опубликованной в 1981 г.[12]

Осветив все аспекты этой разнообразной деятельности, хорошо известной из многих источников, Софи Лазарюс особое внимание уделяет двум: путешествию на Сахалин и постоянной помощи больным в качестве врача и общественного деятеля.

«Вся жизнь Чехова, – пишет С. Лазарюс в начале статьи, – это проявление неисчерпаемых жизненных сил и мужества. Его постоянное стремление помогать другим было единодушно признано и оценено современниками. Это было не чистой филантропией, чувством, которое "баюкает сознание богатых людей", как сказал

К. Чуковский, но милосердием к обездоленным, подвигнувшим его на самый значительный шаг в его биографии – поездку на Сахалин». (с. 90).

Медицинская деятельность Чехова на Сахалине – как и в других местах, в другое время, – выражает его постоянное желание заботиться о больных вне зависимости от собственного состояния здоровья и доказывает, что "до последних месяцев своей жизни он был верен своим занятиям человеколюбивой медициной" (с. 95).

Пожалуй, Софи Лазарюс даже склонна преувеличивать место медицинской темы в чеховском творчестве. Что касается других сторон общественной деятельности Чехова, подчеркивает С. Лазарюс, то писатель так неохотно говорил о них, что современникам они остались малоизвестны. Отсюда "любопытное" явление: "несмотря на то, что жизнь Чехова была полностью посвящена людям, появилось много неблагожелательных статей, упорно доказывающих, что Чехов – писатель пассивный, бесхарактерный" (с. 106).

Хотя юмористические и сатирические произведения Чехова, – считает Софи Лазарюс, – всегда "обвиняют", указывают на пороки общества того времени, его социальная деятельность на протяжении всей жизни свидетельствует об обратном.

Хотя и существует "глубокое противоречие между активной жизнью писателя и неудовлетворенностью, парализующей всякую активность его героев", сам Чехов, – заключает она, – "смог совместить" карьеру медика и литературное призвание с вкусом к общественной деятельности и готовностью к поступкам, сопряженным для него лично с риском" (с. 106).

2

К сожалению, современная французская критика сравнительно мало внимания уделяет искусству Чехова-новеллиста. Впрочем, в 1953 г. писатель и литературный критик Жан Фужер в книге "Новелла, искусство будущего"[13] заметил, что рано или поздно значительная роль Чехова в прозе XX в. будет признана. В этой работе он неоднократно возвращается к Чехову. Напомнив прежде всего слова Толстого, который "предощутил, что для будущего новеллистики важен не Мопассан, а Чехов", Жан Фужер пишет: «Чехов быстро преодолел влияние натурализма, предпочтя обыденное исключительному. Он понял, что рассказ отнюдь не обязательно должен быть связан с каким-то кризисным моментом. Это не значит, что он отверг драматизм. Драматизм в рассказах оставался, поскольку драматична сама жизнь. Отсюда не следует, однако, что необходимо бить по нервам читателя, избирая момент, когда разражается трагедия. Новым в Чехове было умение позволить нам остро ощутить мучительную тайну существования, не прибегая к изображению трагических событий, и вызвать у нас жестокий смех над комизмом этого существования, не пользуясь приемами водевиля. У Чехова впервые в истории новеллы сюжет утратил свое господствующее значение. По прочтении короткого рассказа могло возникнуть впечатление, что "ничего не произошло", если воспользоваться выражением тех, кто придерживается устарелой точки зрения, полагая, будто тем самым выносит окончательный приговор рассказу. Действительно, в чеховском рассказе почти нет внешних перипетий. И однако на этих страницах – вся сложность, все многообразие самой жизни. Достаточно нескольких фраз, чтобы захватить читателей. Два-три слова, жест – и мы знаем больше, чем могли бы рассказать тридцать страниц детального описания (в духе романистов XIX в.), об этом несчастном извозчике, который поверяет свои невзгоды на ухо лошади. Факт у Чехова не оторван от жизни. События, чувства никогда не единичны. Они приобретают общезначимый характер, ибо каким-то таинственным, неизъяснимым способом связаны с множеством возможных событий и чувств, заключенных в прошлом и в будущем человеческой жизни. Именно по поводу одной из подобных новелл "В овраге" Горький написал: "... если бы я начал последовательно излагать содержание его рассказа, то мое изложение было бы больше по размерам, чем самый рассказ"»[14]. (с. 33–34).

Напомнив об "огромном влиянии" Чехова на литературу США и особенно Англии, еще "задолго до того, как Дю Бос и Жалу открыли его французам" (см. наст. кн. и *ЛН*, т. 68, с. 717), Жан Фужер останавливается на жанровой природе его прозы. Он замечает, что жанровые различия новеллы и романа сейчас "обнаруживаются все более отчетливо. Можно спорить, является ли длинной новеллой или коротким романом "Принцесса Клевская". В самом деле ⟨здесь⟩ приемы мадам де Лафайетт те же, что в произведениях, подобных "Принцессе Монпансье", краткость которых не мешает отнести их без всяких колебаний к жанру романа. А вопрос о жанровой принадлежности самых длинных новелл Чехова даже не возникает» (с. 38).

Рассматривая отличительные особенности обоих жанров, а также специфические трудности работы художника-новеллиста, Жан Фужер иллюстрирует свою мысль словами Чехова о построении "Именин" (письмо Суворину от 27 октября 1888 г.) (с. 41).

И, наконец, Жан Фужер обращается к Чехову, чтобы показать, что "новелла стоит выше романа, поскольку она не нуждается в утяжеляющих повествование условностях..." (с. 42).

"Сравнительно небольшой объем новеллы и присущее ей единство тона делают ее подвижнее романа", – считает он. – "В современной новелле часто ощущается некая неопределенность, возможно, унаследованная от великих русских рассказчиков, так что она склоняется то в одну, то в другую сторону, не позволяя нам ни в чем увериться окончательно и в каждое данное мгновение создавая впечатление, будто она не связана никакими условностями. Я уже говорил, что она без всякого предупреждения кидает читателя прямо в жизнь. Он сам должен домыслить то, о чем умалчивает это молчаливое искусство. Он сам должен вывести заключение, если чувствует необходимость в развязке. Ибо новелла никогда не заканчивается каким-то произвольным жестом, завершающим развитие, "эффектом" удовлетворения, с помощью которого во множестве хороших романов дается понять, что мы на последней странице. Конец новеллы более неопределенен и неожидан ⟨...⟩ Она "не может позволить себе жизненных поучений. В этом она соприкасается со стихотворением, их родство очевидно. С известной точки зрения она ближе стихотворению, чем роману".

В 60-х годах одним из самых активных пропагандистов Чехова во Франции был Пьер де Лескюр. Он никогда не упускал случая приветствовать в "Les Lettres Françaises" появление очередного тома Полного собрания сочинений Чехова, издаваемого на французском языке EFR. Мы становимся на некоторых его суждениях.

По поводу произведений, вошедших в 15-й том (1893–1894 гг.), П. де Лескюр в "Les Lettres Françaises" (1962. № 911. 31 января. С. 3) писал: «Чеховские новеллы не замкнуты. Они выходят из собственных границ, продолжаются в нас и во всем, что мы воспринимаем сегодня. Мы не ищем в них конца, заключения. Ничто в них не написано ради последней строчки.

Отсюда – никаких преувеличений ради эффектного конца; никаких ситуаций, поражающих жестокостью или приторной сентиментальностью. Нарочитость и искусственность Мопассана, у которого Чехов учился, были им вскоре преодолены с помощью пластичной внутренней конструкции. Автору "Бабьего царства" с его изменчивой атмосферой легко дышится в этом непрерывном движении, отражающем разные аспекты человеческой жизни, которая сама все время меняется, и впечатления, порождаемые определенным часом дня, запахом улицы, взрывом смеха. Ему удается очистить наш взгляд от всех наслоений социальных условностей. Он освобождает нас от заученных машинальных жестов, предначертанных социальными отношениями, позволяя вдруг ощутить, что наша жизнь потекла по пути, не связанному с застойной и безликой повседневностью.

Так, чеховская композиция – будь то "Рассказ неизвестного человека" или "Черный монах" – зиждется отнюдь не на сопоставлении событий. Отбирая

элементы действительности, это искусство как раз отбрасывает второстепенные элементы, заключенные в фабуле. Это вовсе не значит, что Чехов пренебрегает подробностями. Напротив, подробности подчас даже кажутся необязательными. Они не принадлежат внешнему действию, которое при классическом изложении событий составляло интригу, движущуюся к определенному финалу.

Чехов не нуждается в интриге и "действии", понимаемом драматически. Он стремится ловить движение человеческих существ, их противоречия, и его повествовательные приемы не направлены на точное воспроизведение обстоятельств или персонажа, застывшего без движения. Он не перестает искать органические связи, в результате которых человек действительно меняется...»

Перечитывая Чехова, П.де Лескюр всякий раз "поражается" тому,"как свободно писатель обращается с фактами". "Главное достоинство" Чехова, подчеркивает в заключение П. де Лескюр, в том, что Чехов никогда "не мерил других по себе, но предоставлял каждому жить по-своему".

Развивая эту мысль в связи с появлением 16-го тома (произведения 1895 г.), П.де Лескюр в статье "Чехов-спутник" ("France Nouvelle". 1962. № 873. С. 25) отмечал, что, знакомясь с этими произведениями, "читатель вновь обретает в Чехове спутника, который разделит с ним будни; спутника, который умеет выразить то, о чем, не будучи писателем и художником, может задуматься и захотеть сказать каждый просто как человек. Каждый может в один прекрасный вечер оказаться лицом к лицу с собственной посредственностью и, видя несправедливость, глупую или сознательную жестокость, осознать, что его возмущение бессильно. Чтение Чехова сообщает нам трезвую ясность ума, которая вовсе не является признаком равнодушия или неуважения к людям, но, учитывая мерки этих людей и наши собственные мерки, отводит нам соответствующее место в том великом потоке мира, где сливаются контрасты и противоречия жизни".

Марсель Брион, литературный обозреватель "Les Nouvelles Littéraires" (1963. № 1862. с.5) в рецензии на последний, 18-й том сочинений Чехова (произведения 1898–1903 гг.) об искусстве Чехова-новеллиста пишет: «Чехов, который поначалу намеревался только рассказывать забавные и колоритные анекдоты или воссоздавать, следуя методу французских натуралистов, "некий кусок жизни", вскоре понял, что новелла дает великолепную возможность проникнуть в тайну личности. Он отвернулся от документа, столь дорогого Золя, чтобы погрузиться в те промежуточные состояния сознания, в те безграничные сферы необъяснимого, неведомого, которые окружают самое заурядное, на первый взгляд, существование. И тут открылись бездны неудовлетворенности и скуки в неосуществившихся судьбах всех этих провинциалов и сельских жителей, снедаемых меланхолией безделья, неспособностью сделать усилие, болезненной апатией, описанной также в "Обломове" Гончарова, которого надо бы переиздать ⟨...⟩ "Человек в футляре", "Дама с собачкой", "В овраге", "У знакомых" относятся к самым замечательным рассказам Чехова, вызывающим всеобщее восхищение. Здесь искусство рассказчика достигает совершенства формы, повествование соткано из умолчаний, недоговоренностей, сомнений в своем праве на предполагаемую исповедь и уж тем более на насильственное проникновение в сокровенные тайны. Великолепное искусство Чехова, построенное на полутонах, намеках, столь же быстро снимаемых, сколь они брошены, на размытах линиях, обволакивает сюжет и героя, проникает в него – это своего рода осмос, не имеющий ничего общего с тем, что именуется психологическим анализом; на мой взгляд это скорее некая магическая операция, совершаемая в тигле алхимика, где из разных элементов возникает единый сплав».

В 60-е годы Чехову-новеллисту было посвящено всего лишь одно тематическое исследование – Пьера Роллана "Чехов и тоска по счастью" (Europe. 1963. № 407).

Во введении П. Роллан отмечает, что после великих чеховских пьес французская публика проявляет известное недоверие к якобы "второстепенному" для

Чехова жанру новеллы. Он объясняет это недоверие страхом, «как бы наполняющее новеллу разнообразие жизни не разорвало кокон, образовавшийся вокруг театра "душевной смуты". И так действительно и происходит, ибо разнообразие жизни выявляет все проблемы, которые ставило перед Чеховым его время и, в частности, проблему счастья в обществе, зиждящемся на презрении к человеку» (с. 139).

П. Роллан не видит существенной разницы между театром Чехова и его новеллистикой. "Тональность, темы, персонажи тяготеют к созданию единого впечатления", достигаемого «очарованием, магией, которые исподволь овладевают сердцем и умом читателя, в театре все это именуется "подтекстом"» (с. 142).

Этот "подтекст", по мнению П. Роллана, не менее ощутим и в новелле, где сила Чехова не в сентиментальности, а в жизненных наблюдениях и "выношенной уверенности в постыдной и тупой несправедливости" окружающего. «Именно отсюда идет "подтекст" его рассказов. Своей способностью взволновать читателя Чехов обязан знанию человеческого сердца, знанию своих современников, своему дару сообщать им жизнь, передать присущие им особенности языка, дурные привычки, навязчивые идеи, слабости, обязан ясному пониманию того, чего не хватает этим людям для счастья» (с. 143).

Рассматривая большие рассказы Чехова, в частности "Огни", "Гусев", "Дом с мезонином", П. Роллан прежде всего отмечает, что "Чехову присуща способность великих писателей отождествлять себя с каждым человеком". Ему представляется, что есть, к примеру, "ничто невероятное в подобном самоотождествлении автора с Гусевым, человеком-вещью, приемлющим такое свое существование. В этой новелле подтекст явен. И он отнюдь не связан с душевной смутой. Чеховское очарование во всем диапазоне – от лиризма, окрашенного грустью, до ярости – это очарование реализма и человечности" (с. 144).

Поздние рассказы, такие, как "Ионыч" (где, по мнению П. Роллана, Чехов "создает современный романтизм"), "Крыжовник", "О любви", "В родном углу", "У знакомых", "Случай из практики", позволяют судить об эволюции Чехова. Хотя Чехов убежден, что в условиях русского общества, где попирается человеческое достоинство, счастье невозможно, он все более и более верит, "что счастье должно существовать на земле и что люди способны этого добиться" (с. 145)... В "тоске по потустороннему" Чехов смысла не видит. "Это бесплодная мистика ⟨...⟩ Если некоторых из его героев постигает неудача, если они падают, не дойдя до цели, их поиски не бессмысленны, не напрасны; другие довершат их. Отсюда та пронзительная тоска по счастью во всем творчестве Чехова – нежная тоска и страстное желание, ожидание – то смутное, то нетерпеливое; от этого ожидания волнуется даже трава в степи. Тон Чехова не пессимистичен, даже не скептичен; он проникнут трепетом, слова излучают смысл, выходящий за их строгие рамки, – это и создает подтекст" (с. 147).

По мнению П. Роллана, в последних рассказах Чехова до такой степени усиливается "это нетерпение и зарождающийся энтузиазм, что Чехову случается проявить безжалостность по отношению к тем, кто отстает" (например, в рассказе "У знакомых"). П. Роллан напоминает в заключение известное свидетельство Елпатьевского об оживлении интереса Чехова к политическим событиям в стране в начале века.

Чехову посвящено несколько диссертаций: Дюралдин Гассана – "Сатирический элемент в ранних рассказах Антона Чехова" (защищена в университете Париж X–Нантер в 1971 г.); Вероники Лосской ("Чехов и А.С. Суворин", защищена в университете Париж–Сорбонна). Работы эти не опубликованы.

Новые научные исследования прозы Чехова появились только на рубеже 80-х годов.

Одна из работ – "К истокам чеховского лиризма: псевдоромантизм, антиромантизм и романтизм в изображении природы (1880–1883)", принадлежащая автору этих строк, – увидела свет не во Франции, а в США, в 1980 г., в журнале

"Canadian-American Slavic Studies", в номере, посвященном русскому романтизму, (т. 14, № 2, с. 149–196). Прослеживая шаг за шагом зарождение лиризма в изображении природы у Чехова, автор пишет о важной роли в этом процессе романтической традиции. Чехов не только не отметал и не презирал ее в целом, но, напротив, учился у нее. Посмеиваясь над ее устаревшими формами, подражая им или пародируя их, дабы доказать себе самому непригодность этих форм, попадая подчас в их ловушки, Чехов сумел также воспользоваться по-новому романтическими приемами. Мало-помалу Чехов выработал «собственные принципы изображения природы – плод долгих раздумий и терпеливых поисков. Эти принципы не укладываются ни в какие "измы". Тем не менее в годы ученья он пролагал свой путь, опираясь, как на лучшее в романтическом наследии, так и на наследие реализма» (с. 196).

Наконец, в исследовании "Антон Чехов и Герберт Спенсер", недавно опубликованном в т. 54 "Revue des Etudes Slaves" (вып. 1–2, с. 177–193), Меланж Пьер Паскаль, автор этих строк, анализирует первое соприкосновение Чехова с философией Герберта Спенсера, главным образом, по его книге "Об интеллектуальном, нравственном и физическом воспитании". По мнению автора, чтение этой книги, которое, как показывает переписка, может быть приурочено к началу февраля 1883 г., оказало на формирование взглядов молодого Чехова более сильное влияние, чем полагали до сих пор. Прежде всего в этом чтении он подчеркнул "философское обоснование двойной ориентации собственной жизни" (с. 185) – художественной и научной. Утверждая, что Чехов откликнулся на мысли Спенсера как свидетель своей эпохи, автор работы показывает, как чтение трудов Спенсера отразилось на формировании чеховских идей в области воспитания и на его постоянной заботе о самовоспитании. В феврале и марте 1883 г. в письмах впервые появляются слова "воспитанность" и "невоспитанность", а по таким текстам, как "Что лучше? (Праздные рассуждения штык-юнкера Крокодилова)", "Умный дворник", "Случай с классиком", "Дочь Альбиона", видно, что Чехов следил за спорами, которые велись в это время о воспитании и женском вопросе, и в скрытой форме принимал в них участие. Из этого анализа вытекает, что Антоша Чехонте не только "не всегда был безыдейным писателем", как любят иногда доказывать, но напротив, был глубоко втянут в социокультурные дебаты своей эпохи и стремился занять определенную позицию, пусть даже с помощью ничтожнейшего из своих "пустячков" (с. 192).

В рассматриваемый нами период определенное влияние на восприятие рассказов Чехова имели переводы иностранных книг и переиздания уже известных французскому читателю работ.

Книга Э. Триоле "История Антона Чехова", вышедшая в свет в 1954 г., была переиздана в 1968 г.[15], труд Л. Шестова "Творчество из ничего" (1-е изд. 1931 г.) переиздан в 1966 г.[16] В 1962 г. появилась на французском языке книга И. Эренбурга "Перечитывая Чехова", впервые опубликованная в СССР в 1960 г.[17]

В заключение обзора критики чеховской художественной прозы предлагаем читателю отрывки из работы Жана Бонамура, профессора Сорбонны[18].

"Роман находится сейчас в упадке, и взлет новеллы объясняется, без сомнения, обновлением проблематики, которая становится скорее экзистенциальной, чем социальной.

Творчество Чехова, разумеется, не поддается классификации, которая, как правило, всегда произвольна. В том, что его прозе присущи сатирические элементы и осуждение социальных пороков, сомневаться нельзя. Современники также признавали глубокую актуальность чеховских произведений".

Как пример актуальности Чехова для своего времени Ж. Бонамур приводит известный отзыв Короленко, который сравнивал Чехова с кучером Дениской в "Степи"[19].

«Со многих точек зрения новеллы Чехова вписываются в романическую традицию, – продолжает Ж. Бонамур. – Художественное исследование психологии

на основе повседневной жизни у Чехова может напомнить Гоголя, Гончарова и Толстого. Техника гармонического соединения автономных глав, очень отчетливо проявившаяся в "Степи", отсылает нас к пушкинской традиции. Кроме того, неоднократно отмечалось уже, что темы его рассказов могли бы составить интригу романа (можно, например, вообразить Тургенева, взявшегося за тему "Дама с собачкой").

Поэтому тем более удивительно, что он выбрал именно форму рассказа. Рассказ его прежде всего – атмосфера, атмосфера типично чеховская, которую создают кропотливые наблюдения и сдержанное сочувствие автора к изображаемым людям. Если чеховские персонажи и не обладают ярко выраженной индивидуальностью, то это объясняется тем, что на них лежит печать единого авторского взгляда на самую жизнь – мир, произвольно разделенный на обособленные отрезки индивидуальными точками зрения. Профессор из "Скучной истории", врач из "Палаты № 6" следуют по пути, повторить который приглашается и читатель. Никогда ёще до Чехова литература не порывала так резко с исключительностью: его рассказ превращает анекдот в трагедию, а трагедию в анекдот, на уровне невидимой нити, которая объединяет людей и все развитие действия. Невозможность коммуникации, стоящая в центре большинства произведений, есть не что иное, как движение жизни, которое разводит в разные стороны индивидуальное сознание, как морское течение – корабли. Строгий выбор деталей – знаменитая чеховская краткость – фиксирует самые тонкие эмоционалные реакции человека, ощущающего себя в неразрывном единстве с окружающей обстановкой. Судьбы персонажей не есть результат их сознательной воли, но сама конструкция рассказа, с помощью музыкальной системы контрапунктов стягивает их воедино в повествовании. Толстой сравнивал манеру Чехова с искусством импрессионистов (мысль о мазках, которые на первый взгляд никак не связаны между собой, но, если отойти от картины, создают целостное впечатление»[20].

В течение периода, который освещается в нашем обзоре, некоторые французские медики почувствовали интерес к личности и творчеству своего собрата. Ранее была известна работа доктора Бернара-Анри Дюкло – его медицинская диссертация: "Чехов, писатель и врач" (1927) (См.: *ЛН*, т. 68, с. 718–719). Теперь, спустя 35 лет, доктор Дёбре Квентин Ритцен опубликовал в 1962 г. с предисловием профессора Пастера Валери-Радо новую работу о Чехове-враче[21].

К сожалению, эта работа поверхностна. Рядом с содержательными оценками в ней масса банальностей, тонущих в многословии и слишком много безапелляционных утверждений типа: «"Безотцовщина", написанная в 1881 г., впоследствии была заброшена» (с. 52); "Чехов никогда не читал ни Лаврова, ни Михайловского, ни Бакунина" (с. 31); "До 1888 г. Чехов много пишет для денег, не задумываясь, а потом переходит к более строгому отбору" (с. 32).

Квентин Ритцен сосредоточивает внимание на темах: "Степь", как основополагающее начало, где Чехов обретает себя как писатель"; "травмирующее детство", которое могло бы послужить извинением Чехову, если бы он стал шалопаем"; «...поиски человеческого достоинства – упрямая реакция его требовательной натуры ⟨...⟩ ибо он "кожей" ощущает необходимость обуздать инстинкт и завоевать свободу»; "биологическое видение мира" по Литтре и др.

"Медицина – лучший просветитель человека, – пишет Квентин Ритцен, – привела Чехова к скептицизму монтеневского толка, позволив ему спокойно противостоять царской тирании, толстовской доктрине, обману наивно-великодушных идей, мифологизации смысла истории и революционным излишествам, побуждая, напротив, на пять–десять лет раньше, верить в постепенный прогресс, который породит знание, грамотность, "пар и электричество" (с. 23).

Говоря о рассказах, подписанных А. Чехонте, Ритцен находит в комическом начале Чехова много общего с Диккенсом. Самые сатирические рассказы, по его мнению, разоблачают, "как правило, нищету, невежество, несправедливость, абсурдность человеческого удела". Так, Ритцен считает, что «стиль чеховского

"В суде" предвосхищает Кафку. Чехов подводит к мысли, что зло не сводится к пороку социальной системы, что оно глубоко заложено в самом человеке. И эта тема усилит в Чехове, которому чуждо понятие искупления, пессимистическую сторону, наиболее явную, наиболее освещенную его творчеством... оптимизм же его раскроется мало-помалу на протяжении его жизни в сдержанной, робкой вере в далекий прогресс» (с. 37).

Для Квентина Ритцена молодой Чехов "не только поверхностный комический автор. Уже тогда началась эволюция, приведшая его впоследствии к величайшей глубине, но эта глубина сбивает с толку, ибо никакая мораль и никакая эстетика ее не определяют. Если она и открывает неожиданные горизонты, то ничто в ней не выдвигается на первый план. Это дело читателя".

Восхищаясь тонким психологизмом Чехова, Ритцен замечает, что если бы надо было назвать, как это иногда делается, в честь Чехова болезнь, то его имя следовало бы дать "износу души"[22], к которому приводит жизнь, и лекарство от этой болезни. Он мучительно искал всю жизнь, можно сказать, что он осознавал ее и с юных лет исследовал во всех формах – душевную неудовлетворенность, "увязание в буднях", "страх некоммуникабельности". Самым чудовищным образом «проклятие этой болезни сказалось в "истории увядания Иванова"» (с. 53).

В дальнейшем Ритцен несколько раз возвращается к философской позиции Чехова и указывает на ее сходство с философскими взглядами Клода Бернара (Чехов мог бы вместе с Клодом Бернаром сказать: "я занимаюсь только вторичными причинами" – с. 107). Он пишет также об "эволюционизме" Чехова: «сделав из прошлого "tabula rasa", Чехов испытал соблазн абсурда, но смог преодолеть этот ложный вывод – навязчивый плод слепых человеческих поисков, ибо доктор Чехов нашел намек на разрешение этой необъятной проблемы, единственной темы искусства – человек перед загадкой жизни – в научных достижениях XIX в. Он осознал страшный секрет, вырванный у земли Ламарком и Дарвином ⟨...⟩ глубочайшую истину, которая помогает нам понять самих себя больше, чем любая философия, понять эволюцию всего живого» (с. 111). И эта идея, по Ритцену, на закате жизни овладевает Чеховым "почти до навячивости и вплетается в большинство его произведений".

Эссе Квентина Ритцена получило положительный отклик в рецензии Жильбера Сиго в газете "Preuves" (1962. № 134. С. 86–88) и вызвало резкую критику Клода-Мишеля Клюни в "Lettres Françaises" (1962. № 1229).

В числе медицинских исследований, написанных в последнее десятилетие, – диссертации молодых авторов. Так же как и их предшественники Анри Бернар Дюкло и Квентин Ритцен – они восхищаются Чеховым-медиком, его гуманизмом, и видят в нем пример, достойный подражания.

Медицинская диссертация "Больные и врачи в творчестве Антона Чехова", опубликованная в 1963 г. доктором Мари-Клод Шабра в Тулузе[23], – исследование, которое до сих пор остается несправеливо забытым.

Размышляя о сложности взаимоотношений между литературой и медициной, об "очарованности" Чеховым его современников и следующих поколений, доктор Шабра задавалась вопросом, не проистекают ли его необыкновенные качества "дар сурового и объективного аналитика, потрясающая интуиция в пониманиии людей, – из его медицинского опыта". Опыта, который представляется ей "наиболее значительным для писателя, и верно, что медицинская профессиия – одна из тех, которые более всего овладевают человеком, создают его, меняют психологически и социально".

Прочтя все, что было опубликовано из произведений Чехова и о нем на французском языке до 1962 г., доктор Шабра заметила, что не существует исследования, посвященного "основному источнику чеховского искусства, которое одновременно объясняет и обусловливает его – его опыту медика"; также не оказалось и работы, посвященной другой стороне этого опыта: во всем его творчестве присутствуют медики и больные" (с. 10).

Задача доктора Шабра – показать, что сила и значительность творчества Чехова восходят к его личному, человеческому опыту.

Первое, что вполне очевидно для нее: прежде чем решить посвятить себя медицине, "Чехов уже обладает всеми качествами врача". Мельчайшие подробности его жизни убеждают ее в том, что он "прежде всего" и "в основном" врач.

Первая часть первой главы ("Медицинский опыт Чехова") не содержит в себе нового материала – в ней есть даже неточности. Но здесь интересны ее строки о путешествии Чехова на Сахалин как об эпизоде, сыгравшем в его жизни такую огромную роль потому, что и здесь он прежде всего был медик, рассказывающий об увиденном на Сахалине беспристрастно, с чувством меры, с профессиональностью научного обозревателя, которым он был ⟨...⟩ Этот репортаж, – продолжает она, – тем более потрясает, что не содержит никакой жалостливой или сентиментальной ноты: он написан с сухостью и сдержанностью судебного протокола" (с. 20).

Вторую главу ("Болезнь Антона Чехова") доктор Шабра посвящает медицинскому опыту, пережитому самим Чеховым. "Мы не сможем досконально проанализировать, – замечает она, – привнесение этого опыта в творчество, не учитывая другой аспект: то, что Чехов сам страдал как больной". Недостаток сна в детстве, перитонит, последовавшая за этим кишечная недостаточность, антисанитария первых московских квартир, первое кровохарканье, расстройство пищеварения, которое усугубляло легочное заболевание, и т.д. Так же скрупулезно доктор Шабра отмечает все изменения характера Чехова, возникавшие с течением болезни: различные проявления астении, нервное состояние – предвестник нового ухудшения здоровья, "жажду жизни" и "разочарование" туберкулезного больного (с. 31).

В главе третьей ("Больные в творчестве Чехова") доктор Шабра указывает на существенность того факта, что "в произведении, где действует масса персонажей, значительное место уделяется больным и болезням". Вместе с тем, она отвергает чрезмерные сообщения Осипа Лурье, который во всех без исключения героях Чехова склонен видеть неврастеников, больных и сумасшедших.

Доктор Шабра не стремится составить перечень болезненных натур и симптомов, порождаемых наследственностью, но она безусловно в состоянии написать "историю болезни каждого персонажа", что считал возможным и доктор Дюкло. Более важным ей представляется анализ некоторых из этих полных клинических описаний болезни у чеховских героев, подлинность которых тем более поразительна, что они сделаны с помощью коротких и смелых заметок (с. 39).

Доктор Шабра полностью соглашаетя с доктором Дюкло и ссылается на его труд "Антон Чехов, врач и писатель". Чехов, утверждал Дюкло, описывает своих героев как врач – но отмечает лишь отдельные симптомы, необходимые для диагноза, – и как писатель: "стараясь изгнать из своих произведений всякую дидактику, избегает приводить диагнозы болезни и чаще всего заменяет медицинскую терминологию выражениями, почерпнутыми из бытовой речи" (см. *ЛН*, т. 68, 719).

Однако для читателя-медика, – замечает она, – очень просто выявить этот диагноз, даже если Чехов не дает подробной информации. Например, в "Степи" Чехов просто замечает, что у Васи был отекший подбородок, т.к. он работал на спичечной фабрике – и врачу ясно, что Вася страдает от "омертвения челюсти из-за белого фосфора". Читателю-медику также очевидно, что повествование в рассказе "Архиерей" разворачивается как раз во время последней недели тифозной горячки, от которой умирает преосвященный Петр.

Однако эта легкость определения диагноза, поставленного Чеховым, не является для доктора Шабра самым существенным. "Существенно", по ее мнению, то, что, когда Чехов описывает больного, его больше всего интересует правда переживаний человека, его страх и великое удивление перед смертью, "постоянное внутреннее беспокойство, усиленное близостью смерти (с. 41). Наиболее часто Чехов описывает туберкулез. В рассказе "Невеста", в состоянии Саши, пишет

доктор Шабра, с "душераздирающей ясностью" видны признаки болезни самого Чехова.

Менее удачными ей представляются описания других болезней – а именно психических заболеваний. Она согасна с доктором Дюкло, который находит, что описание душевной болезни Громова или героя "Черного монаха" "слишком романтично". Однако ей представляется правдивым изображение нервной депрессии у Иванова. «Здесь, – замечает она, – Чехов доказывает и "медицинское" и "поэтическое" чувство реальности».

В главе четвертой ("Врачи в творчестве Чехова") доктор Шабра пишет, что Чехов "провел свою жизнь медика, наблюдая за людьми". Его творчество представляется доктору Шабра "гигантской фреской – то жестоко трезвой, то печально нежной – русского общества". Он описывает здесь весь народ с его тоской, слабостями, тщеславием, невзгодами – простых людей и известных артистов, интеллигентов, но особое внимание, как она считает, писатель уделяет медикам. Для чего же он это делает? Разумеется, не для того, чтобы рассказать о себе, но потому, что в современном ему обществе медики заняли место священников. В обществе, "близком к гибели", – а именно в таком положении находилось русское общество конца XIX в. – врачи стали "волшебниками, к которым люди обращались с вопросами". "Эти свидетели русской жизни – конкретной, разнообразной, – такой, какой Чехов нам ее представил, – открывают нам те ее аспекты, с которыми они имели преимущество находиться в тесном контакте" (с. 51).

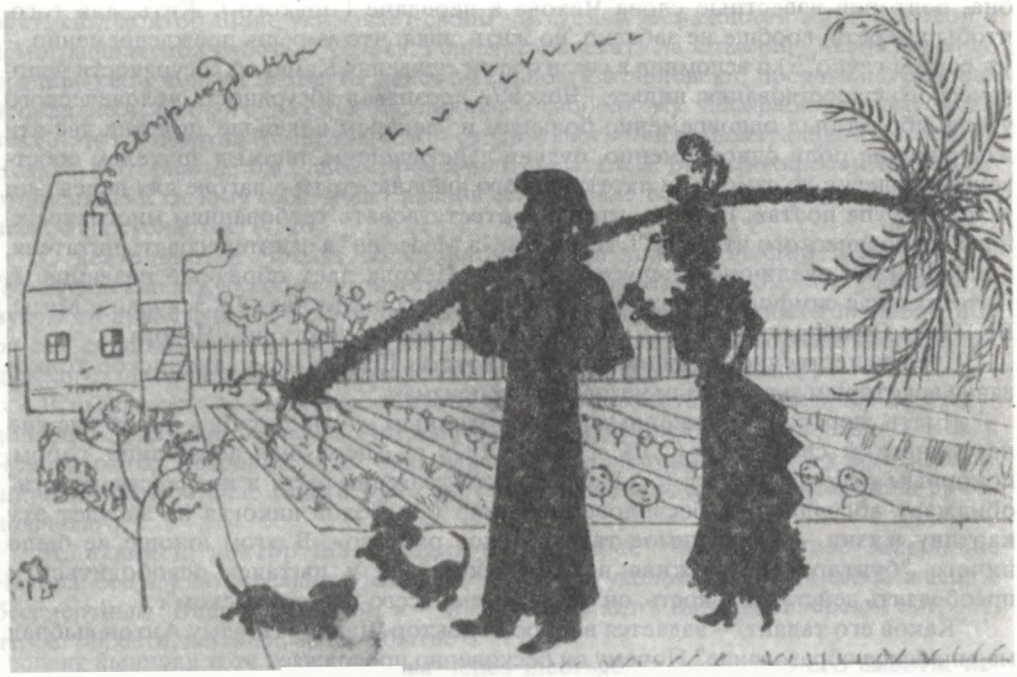
Доктор Шабра анализирует некоторые образы врачей, нисколько не идеализированных Чеховым: это Дымов, Самойленко, Дорн, Чебутыкин, Трилецкий, Устинович, Львов, и конечно, Астров, "одна из самых привлекательных фигур в творчестве Чехова". Из отсутствующих в этой работе мы бы назвали Ионыча.

В этих персонажах ее поражают два момента. Первый – что среди них нет ни одного, к которому автор "не был бы втайне привязан". И это касается даже наименее симпатичных героев-врачей. Второй – что Чехов часто доверяет врачам выражение собственых мыслей: "Если есть падший или заблудший, то всегда на долю врача выпадает миссия спасти его, или вынести заключение, или расставить все по своим местам своим здравым и справедливым суждением о ситуациях и участниках" (с. 60).

В главе пятой ("Медик и социальная проблема – свидетельство Чехова о современном ему обществе") доктор Шабра обнаруживает свою осведомленность в вопросах санитарного состояния российских заводов и фабрик конца прошлого века и уделяет особое внимание эпизодам в произведениях Чехова, которые характеризуют условия и гигиену труда того времени.

Доктор Шабра считает, что на тревожный вопрос "Что делать?", который ставят все персонажи Чехова, врачи отвечают, рисуя "достаточно отчетливую картину социального состояния России конца XIX в. ⟨...⟩ а это не что иное, как свидетельство самого Чехова об обществе своей эпохи" (с. 70). Это свидетельство очень ценно для нее, т.к. "в уста этих врачей, вынужденных благодаря своей профессии проникать во все слои общества, Чехов вкладывает не суждения – он никогда не выступает в качестве мыслителя, а трезвые констатации, поразительное понимание неизлечимой болезни, от которой умрет это общество". Доктор Шабра анализирует торжество косности и бюрократизма в больницах, заклейменное Чеховым в "Палате № 6", моральное и физическое убожество крестьян в "Моей жизни", приводит примеры убогости, невежества", "футлярности" в рассказах В родном углу", "Человек в футляре" и т.д.

Доктор Шабра считает, что "позиция врача, привыкшего в человеке искать больного", лежит в основе "скрытого" пессимизма Чехова (с. 81). Но именно врачу, выявившему зло, предстоит сказать больному "слова надежды", – таков и Чехов, открывающий в своем творчестве "перспективы общественного преобразования",



ПРИЕЗД В МЕЛИХОВО
Возвращение из Ниццы
Рисунок из "Чехиады" А.А. Хотяинцевой, 1898
На странице письма А.А. Хотяинцевой к Чехову
Тушь, бумага
Литературный музей, Москва

о которых можно догадываться, когда он говорит об этом в подтексте рассказов или более открыто – в самом тексте (с. 82).

Последнюю главу своей работы доктор Шабра озаглавила "Медицинский опыт Чехова и его гуманизм". Она отказывается видеть в Чехове скептика и считает его мудрецом, чья "мудрость раскрывается только после прочтения всех его произведений" (с. 88).

Доктор Шабра вовсе не стремится "извлекать философию из творчества Чехова". Это было бы чрезмерно, по ее мнению. Но, как и Квентин Ритцен, она считает, что из размышлений о "бытии человеческом" встает "поистине биологическое видение мира" (выражение заимствовано у Э. Литтре).

Чехов, несомненно, "верит в науку, но этой вере, – замечает доктор Шабра, – сопутствует более широкое, более сбалансированное видение мира, которое стремится показать нам всю суетность нашего поспешного желания все классифицировать, ко всему приклеивать ярлыки" (с. 91). Ежедневное соприкосновение с тайной жизни и смерти не может не привести медика к поискам конечной цели, – пишет она. "Если в самой природе человека заложено беспокойство, если судьба его – в бесконечной постановке вопросов самому себе, то Чехов дошел до крайней точки этого беспокойства как врач, который исследует всего человека" (с. 93).

Чехову как врачу и художнику свойственна, пишет в заключение доктор Шабра, "отчаянная вера в возможности человека, явившаяся результатом его контактов с больными, и глубинное значение человеческой общности", которые придают его творчеству такую пленительность" (с. 101).

Если, по мнению доктора Шабра, Чехов сумел устоять против соблазна идеи абсурдности человеческого бытия, то доктор Полетт Шэне в своих работах начинает с иных рассуждений. В первой из двух статей, напечатанных в "L'Histoitre de la Médecine" в 1967 г. под заголовком "Антон Чехов, или лекарь поневоле"[24],

она, повторив известные слова Чехова в передаче Горького ("Жить, для того, чтобы умереть, вообще не забавно, но жить, зная, что умрешь преждевременно, – уж совсем глупо"[25]) и вспомнив в связи с этим суждения Камю об абсурдности человеческого существования, пишет: "Чехов ⟨...⟩ сознавал абсурдность человеческого удела, ибо он был одновременно больным и "лекарем поневоле" и играл две эти изнуряющие роли одновременно, будучи действующим лицом и зрителем собственной болезни до самого ее патетического финала: трупа в вагоне для перевозки устриц, трупа поэта». Видимо, чтобы соответствовать требованиям многотиражного периодического издания "L'Histoire de la Médecine" и заинтересовать читателя, доктор Шэне различным периодам жизни Чехова дает образные названия: I. Патетическая симфония (адажио: Таганрог, аллегро: Москва). II. Эскулап и Музы. III. "Ника Самофракийская". IV. Эроика. V. Последние ноктюрны Чехова.

Преимущественно в таком же стиле доктор Шэне дает медицинское толкование некоторым знаменитым чеховским афоризмам.

«Быть жертвой, "униженным и скорбленным", – пишет она, – вот адажио патетической симфонии ⟨...⟩ С 1860 по 1879 г. Антон был всего лишь рабом, покорным отцовскому игу ⟨...⟩ Первый акт "трагедии быта и посредственности" обнажает абсурдный и бесчеловечный мир ⟨...⟩ Чехов никогда не забудет эту картину жизни – нестерпимое таганрогское рабство». В этом юноше не было ничего "бунтарского": "живя в дантовском аду и пытаясь освободиться и преобразить действительность, он отвечает ему всего-навсего смехом".

"Каков его талант? – задается вопросом доктор Шэне. – Почему Антон выбрал медицинское образование? Почему он бесконечно продолжает этот длинный диалог со страданием?" Чехов, по ее мнению, обладает "единственным истинным талантом, который влечет к медицинскому призванию. Как и его персонажу Васильеву из рассказа "Припадок", Чехову дарован особый талант – "человеческий". Он обладает поразительной, всепроникающей интуицией во всем, что касается страданий" (с. 4–5).

С 1879 по 1884 г. ("московское аллегро") "Чехов вновь совершил длительное паломничество в медицинское искусство ⟨...⟩ На смену таганрогской школе страданий приходит московская школа воли".

Кем станет Чехов в конце этого периода? «Прежде всего – и поневоле – "лекарем", т.е. человеком, который обладает властью избавлять от страданий, и возможно, исцелять». Но Чехов уже и больной – у него началось кровохарканье. "Одна эта деталь – явный признак болезни – имеет громадное значение в его судьбе. Очевидно, что жизнь приобретает для Чехова двойной медицинский смысл ⟨...⟩ Испытание болезнью, последовавшее за испытанием нищетой и страданиями, – вот главнейший ключ к творчеству и личности Чехова" (с. 6), по мнению доктора Шэне. "...Как будет реагировать Чехов на этот удар судьбы? Опять – никакого возмущения, а только достойная восхищения сила воли, направленная на преодоление судьбы: Чехов просто-напросто будет совершенно сознательно игнорировать свою болезнь в течение тринадцати лет и жить, будто у него нет чахотки... вплоть до 1897 г., когда он вынужден будет отказаться от всякой медицинской деятельности.

Доктор Шэне вспоминает в связи с этим, что туберкулез в 1884 г. был еще социальным бичом. Чахоточный был тогда «изгнанником, обреченным, бесприютным. "Одинокому везде пустыня"[26] – этот чеховский афоризм мог возникнуть только у больного туберкулезом», – пишет она.

Анализируя чеховское творчество, доктор Шэне замечает, что его рассказы изобиловали "оригинальными клиническими наблюдениями". Почему Чехов избрал жанр рассказа? Потому что, считает она, "рассказ – предельно медицинская форма. Все – от клинического наблюдения ⟨...⟩ до реализма – такого, как его понимал Флобер, – "нейтрального и суггестивного представления реальности" – написано одним и тем же человеком, "писателем – лекарем поневоле"» (с. 7).

Хотя "Остров Сахалин" тогда еще не был переведен на французский (см. с. 7

наст. кн.), доктор Шэне указывает своим читателям на важность этой "научной и демографической работы" Чехова. Решением поехать на Сахалин "Чехов довел до предела свои поиски познания действительности и человека, продемонстрировав неприятие всяческого деспотизма, любовь к свободному непорабощенному человеку. Этот репортаж о пережитом – свидетельство интеллектуальной честности Чехова, который не был ангажированным писателем, он ангажирован только по отношению к самому себе: и на Сахалин его привело обостренное чувство человеческого достоинства" (с. 26).

О деятельности Чехова во время эпидемии холеры доктор Шэне пишет: "Медицинское искусство не удовлетворяло его полностью, потому что у него была чувствительная душа, а человеческие боли и страдания задевали его за живое, ибо он сам слишком много страдал. Вот почему его поле зрения гораздо шире медицинского горизонта, ограниченного как и всякое специальное знание".

В пьесах особое внимание доктора Шэне, в соответствии с задачей ее исследования, привлекает фигура Астрова "с его явной противоречивостью". "Как и Чехов, доктор Астров ⟨...⟩ идет один навстречу своей судьбе, только у него меньше иллюзий или больше опыта. Он будет и дальше продолжать свою роль врача поневоле".

И, наконец, доктор Шэне видит в "Архиерее" "литературное завещание Чехова, его заключительную исповедь" – «перед уходом из театра своей жизни с бессмертным "Вишневым садом"» – "и последний акт в Банденвейлере он сыграет, чтобы обрести, наконец, вечное бытие".

"...Каждый, кто читает Чехова через шестьдесят лет после его смерти, испытывает то же желание быть, наконец, самим собой. Чехов остается "лекарем поневоле" – каким он был всю свою недолгую жизнь. Ему удалось показать нам наши побуждения, открыть нам глаза на мнимые ценности, мнимую любовь, мнимый ум, наше комическое рабство, одним словом, – на нашу шутовскую манеру жить, на наше существование – жертвы или бессознательного палача ⟨...⟩ Он дошел в своей смелости до того, чтобы представить нас обнаженными, без грима и масок. Он открыл нам книгу мира: природы и человека. Уничтожив наше стремление бежать от ужасов действительности, он смягчил удар. Он замаскировал трагедию комедией, буффонадой, юмором, музыкой, поэзией..."

Начав статью с рассуждений об абсурдности человеческой судьбы, к которой должны были привести, по ее мнению, обстоятельства жизни Чехова, доктор Шэне заключает ее словами чеховского героя о том, что "назначение человека или ни в чем, или только в одном – в самоотверженной любви к ближнему" ("Рассказ неизвестного человека"). "Вот кредо Чехова, пишет она, – и он придерживается его во всем творчестве ⟨...⟩ ему надо было добровольно забыть, кто он и как он страдает, для того чтобы одарить нас этой симпатией, этой всеобъемлющей совестью" (с. 11).

Диссертация доктора Пумайу "Антон Чехов, доктор медицины" (1974)[27] ставит своей задачей показать в Чехове врача и одновременно активного участника общественной жизни России XIX в.

Для французского читателя наиболее ценная часть работы – начало, где автор дает картину организации санитарного дела в России конца века и экономических причин, обусловивших престижность профессии врача.

Кратко охарактеризовав место русской медицинской науки в современном европейском контексте, доктор Пумайу останавливается на Петербургской школе медицины, во главе которой стоял С.П. Боткин. Несколько упрощая, автор противопоставляет ей московскую школу во главе с Г.А. Захарьиным, который "высмеивал научные взгляды Боткина, считая их оскорбительными для гиппократовской медицины" (с. 6). По ее мнению, "осмотрительность Чехова-терапевта, не раз проявленная им", если судить по письмам, объясняется традиционализмом московской школы.

Мы можем быть признательны доктору Пумайу за то, что она впервые во Франции попыталась поставить вопрос о научном образовании Чехова, но, к сожалению, в ее работе есть и ошибки. Так, она относит знакомство Чехова с Дарвином только к 1886 г. Жаль также, что в отличие от доктора Шабра, она не пытается связать медицинские познания Чехова с его художественным методом. Ссылаясь на десять рассказов Чехова разных лет, она лишь пишет общие слова о стремлении писателя к истине и объективности (Чехов "использует в своих произведениях плоды своего медицинского опыта", "он первый открыл этот источник вдохновения литературного труда" (с. 21).

Доктор Пумайу устанавливает три аспекта биографии Чехова, проявившиеся к 1885 г.: медицина, литература, чахотка. "В течение последующих двадцати лет он будет служить сначала одному, потом другому, пока не станет жертвой третьего" (с. 12). Так как ее почти не интересует Чехов-писатель, то анализ духовной эволюции Чехова в диссертации грешит поверхностностью. Детальное изложение чеховского "служения медицине" не компенсирует этого пробела. Чехов представлен человеком, "колеблющимся всю свою жизнь между медицинской и литературной карьерой", или "увязающим" в "трилогии": медицина, литература, болезнь. Принимая за чистую монету чеховские шутки насчет "законной жены", доктор Пумайу не устает повторять, что медицина "была скучна" Чехову и "разочаровала его", и "только острое чувство долга заставляло его продолжать ежедневную практику" (с. 74).

Следуя основной идее работы, как ее представляет автор, читатель вправе ожидать серьезного разговора о путешествии Чехова на Сахалин. Но доктор Пумайу ограничивается лишь перечислением внешних причин этого путешествия.

Заглавие "Чехов – антипсихиатр? (Литература и психиатрия в России в XIX в.)", которое дает своей диссертации, защищенной в 1977 г. доктор Мартин Франкфорт[28], может в первую минуту вызвать недоумение. Но это серьезная, аргументированная работа. Цель диссертации доказать, что писатель Антон Чехов "мог бы стать блестящим психиатром".

Для подтверждения этой идеи доктор Франкфорт обращается к основным идеям английской школы "антипсихиатрии", возникшей в 1960-е годы.

Во вступлении доктор Франкфорт указывает, что приставка "анти" – в слове "антипсихиатрия" вовсе не означает буквального отрицания необходимости психиатрии как области медицины. Эта приставка свидетельствует лишь о том, что приверженцы антипсихиатрии отрицают подход классической психиатрии к душевнобольным.

Желая "установить с человеком истинные и глубокие взаимоотношения", – пишет она, английские специалисты антипсихиатрии доктора Д. Лэнг и Д. Купер, "стремились завязать с сумасшедшим человеческий контакт, который позволил бы ему выговориться, а им – найти смысл в его бреду". Этот новый подход к душевнобольным привел их к ряду открытий, позволивших несколько раздвинуть традиционные границы между нормальным и патологическим состоянием человека.

Не пытаясь, разумеется, делать из Чехова предшественника английской антипсихиатрии, она пишет только, что "своей исключительной проницательностью он очень верно почувствовал в душевной болезни человека то, что впоследствии современные медики возвели в теорию.

Главу "медицина и психиатрия в России XIX в." (с. 23–41) автор диссертации открывает характеристикой XIX в. – как поворотного момента истории европейской медицины: "Это век истины, век расцвета клинической и анатомо-клинической медицины, эпоха, отмеченная постоянным стремлением к объективности, точности и жаждой класификации... Психиатрия не избежала этого позитивистского течения".

Цитируемые в работе доктора Франкфорт диссертации по медицине: Ивана

Чеболдаева – "Французское влияние на развитие медицинской науки в России" (Париж, 1898) и Ж. Лорис-Меликова – "Организация больниц и больничных бараков в Санкт-Петербурге" (Париж, 1888) и особенно книга Ш. Вийона и А. Марие "Душевнобольные в России" (Париж, 1899) – дают возможность доктору Франкфорт прийти к выводу об ужасающих условиях, в которых содержались в России дома для умалишенных. При этом она отмечает и попытки общих реформ и деятельность отдельных энтузиастов для улучшения обстановки в больницах (например, С.С.Корсакова).

В России в эпоху Чехова, утверждает доктор Франкфорт, "безумие считалось патологическим состоянием личности, как правило, неизлечимым и требующим изоляции", "психиатрам той эпохи и в голову не приходит разобраться в том, что происходит в душе больного", пишет она.

И в этом "столь неблагоприятном контексте" Чехов высказывет "новаторские" мысли о безумии, которые могли возникнуть только "в очень оригинальном сознании – гибком, свободном от окружавших его систем мышления" (с. 42).

Вторая глава (с. 42–130) открывается характеристикой личности Чехова, полной изящества и деликатности. Чеховское глубочайшее понимание человеческой души она связывает с его интересом к психиатрии и "искривлениям души".

Указав на ряд драматических фактов чеховской биографии, непонимание его критикой, она утверждает, что "он пережил нервную депрессию задолго до того , как описал ее". Она не понимает, как такого чувствительного человека можно было обвинить в индифферентности, и выражает надежду, что ей удастся оставить "в сознании читателя живой образ этого человека, страстно влюбленного в жизнь, отвечавшего всегда на нелепость смерти любовью к человеку и к творчеству, боровшегося против лжи, вульгарности, жестокости" (с. 129).

Человек, одаренный душевной щедростью, Чехов прекрасно чувствовал других людей, и это качество, сделавшее его великим писателем, могло бы, считает доктор Франкфорт, "сделать его и блестящим психиатром".

Эту мысль доктор Франкфорт развивает и далее, разбирая эстетические взгляды Чехова и цитируя при этом письма его (с. 131–161). В связи с письмом к Суворину 1 апреля 1890 г. она замечает, что стремление Чехова, как повествователя, в какой-то мере "отождествлять себя со своими персонажами, или по крайней мере ощущать их в непосредственной близости ⟨...⟩ свойственно каждому хорошему психиатру" (с. 134). Чеховские слова о том, что он "полагается на читателя", который добавит недостающие в рассказе элементы, позволяют ей интерпретировать – с профессиональной точки зрения – произведения Чехова как работы писателя-психиатра. Эти слова она сопоставляет со словами Сартра о роли писателя и о его отношении с читателем в статье "Что такое литература?", опубликованной в феврале 1947 г. в журнале "Tel Quel".

Мысли Чехова об объективности, высказанные в письме к М.В. Киселевой 14 января 1887 г. она также соотносит с требованием Сартра о том, чтобы художник излагал абсолютную правду... во всей ее полноте, не проходя мимо "злоупотреблений", которые должны быть уничтожены.

В своей попытке установить в Чехове сходство между "художником жизни" и психиатром, она опирается на мысли З. Фрейда в его книге «Галлюцинации и сны в "Градиве" Иенсена» (1907). Фрейд считает, что художник и ученый каждый своим способом приходят к сходному результату.

Тезис о том, что творчество Чехова близко к "антипсихиатрическому" направлению, доктор Франкфорт подкрепляет конкретными примерами. Она вспоминает пример проницательности Чехова, увидевшего в счастливом приятеле Станиславского кандидата в самоубийцы[29]. Чехов-художник, утверждает доктор Франкфорт, не удовлетворяется описанием поведения героя, а показывает это поведение как следствие его намерений. Она подтверждает эту мысль примерами из рассказов "Огни" (где инженер Ананьев по характеру надписей на беседке, сделанных

путниками, судит об их характере) и "Нервы", где архитектор, жертва спиритического сеанса, представлен человеком абсолютно здоровым и здравомыслящим.

Доктор Франкфорт обращает также внимание на рассказы, в которых Чехов предается "поразительно тонкой критике русского общества" (с. 200) – от "Унтера Пришибеева" до "Человека в футляре" и "Крыжовника".

В "Человеке в футляре" доктора Франкфорт более всего поражает "понимание Чеховым патологического поведения Беликова". Анализ беликовской защиты от действительности, считает она, "если не антипсихиатричен по сути своей, то бесспорно, "психиатричен" в широком современном значении этого слова: Чехов придает смысл явной бессмыслице" (с. 203). Беликов, по ее мнению, воплощает то, что доктор Лэнг называл в своем анализе феноменом деперсонализации. И раз Беликов, – продолжает доктор Франкфорт, – человек "сотворенный запретом", его смерть ничего не меняет, как говорит его коллега. И не Беликов или циркуляры мешают жить городу, как он хочет, но каждый житель сам по существу мешает себе жить, потому что принимает норму общества "молчаливо установленную, молчаливо всеми признаваемую" (с. 207–208).

Доктор Франкфорт сопоставляет жизнь Беликова с развитием индивидуума, описанным в "Психиатрии и антипсихиатрии" Д. Купера. Купер использует образ английской народной песенки "Little boxes on the hillside"*, чтобы доказать, что над жизнью человека властвует "коробочка". У доктора Купера и автора "Человека в футляре", замечает доктор Франкфорт, – общая "идея, что наши жизни заключены в коробочку от колыбели до могилы". У Чехова, влюбленного в свободу, было смутное чувство, что для него и его современников жизнь есть "коробочка" (с. 209). Слова Ивана Ивановича в конце рассказа "Крыжовник" об общем гипнозе, который держит общество в молчании, и что протестует только немая статистика ("...столько-то с ума сошло..."), напоминают доктору Франкфорт слова Купера о "неуловимом, почти бессознательном соглашении между родственниками, обществом, лечащим врачом и психиатром считать душевнобольного действительно лишенным разума и применять по отношению к нему насильственные меры: отрицать в нем личность, во имя Добра и Любви". Это признание человека негодным есть, по Куперу, "скрытое насилие, отрицаемое даже теми, кто ему подвергается" (с. 191).

По мнению доктора Франкфорт, в книге Купера и в рассказе Чехова понятия: "козлы отпущения" ("Палата № 6") и "такой порядок, очевидно, нужен" ("Крыжовник") – одинаково характеризуют несчастье сумасшедших.

Доктор Франкфорт отмечает отрицание Чеховым методов традиционной психиатрии в рассказах "Припадок" и "Палата № 6".

В том, что Васильев видит в женщинах из публичного дома настоящих людей, Франкфорт замечает сходство с отношением современных "антипсихиатров" к душевнобольным (с. 216). "Такого точного описания не содержится ни в одном учебнике по психиатрии" (с. 221).

Описание в рассказе визита к психиатру представляется доктору Франкфорт "обвинением классической психиатрии и в особенности – позиции отстранения врача, делающего вид, что он понимает отчаяние больного, хотя на самом деле он сам не пережил ничего подобного" (с. 223–224).

Обращая внимание на иронию в этом описании, доктор Франкфорт считает, что "Чехов разоблачает бесполезность и полицейский характер казуалистического допроса, который психиатр учиняет Васильеву". "Вопрос о понятии безумия и отрицание традиционной психиатрии достигает апогея, – замечает автор, – в "Палате № 6", которую Чехов мог написать только посетив психиатрические лечебницы.

Доктор Франкфорт убеждает читателя, что чеховское описание палаты № 6

---

* "Ящики-домишки на склоне холма" (*англ.*)

соответствует информации, которая содержится в работах Ж. Лорис-Меликова, Ч. Валлона и А. Мари.

"Что может быть более антипсихиатричным, – замечает она, – чем симпатия повествователя к Громову, признание того, что он болен, но в то же время, что это личность, достойная любви" (с. 229).

В описании истории болезни Громова Чехов далек, пишет она, от наследственных и вырожденческих теорий, популярных в его эпоху, и близок к будущей антипсихиатрической концепции болезни (с. 230). Повествователь видит в Громове и душевнобольного и человека – так же воспринимает себя и сам Громов. Этот безумец, страстно влюбленный в жизнь, восстает – в терминах, достойных антипсихиатрии – против невежественных врачей, не умеющих отличить сумасшедших, разгуливающих на свободе, от здоровых людей. Точно так же и доктор Рагин начинает понимать Громова и завязывает с ним отношения, столь дорогие антипсихиатрам.

Такое поведение, вызывающее для того времени, не могло не показаться "странным" окружению Рагина и особенно доктору Хоботову, пожелавшему занять его место.

Доктор Франкфорт замечает по этому поводу, что отношение Хоботова к больным типично для тогдашнего состояния психиатрии.

Исследуя эволюцию личности доктора Рагина, автор видит у него признаки "скрытого депрессивного состояния". Ухудшение этого состояния объясняет его бегство от реальности, ощущение, что он "пойман в ловушку", попал в "заколдованный круг".

Доктор Франкфорт замечает: "Чехов знает, что болезнь, недомогание, тревога и депрессия могут сосуществовать со здравыми рассуждениями, и эти симптомы требуют понимания, а не изоляции человека" (с. 248). Доктор Рагин не был "понят". Картина медицинского освидетельствования Рагина изображена карикатурно.

Доктор Франкфорт также уверена, что "доктора Рагина отчасти калечит сочувствие его друзей". Чехов блистательно описывает это "бессознательное постепенное калечение человека" во имя любви к нему.

Исследование "Палаты № 6" доктор Франкфорт заканчивает опровержением разбора "Палаты № 6" доктором Анри Бернаром Дюкло. Доктор Дюкло в своей диссертации о Чехове – писателе и медике, опубликованной еще в 1927 г. (см. *ЛН*, с. 68, с. 718–719), сожалеет об отсутствии в этой повести "медицинского чувства реальности, присущего Чехову в других его произведениях". По мнению Франкфорт, этот негативный комментарий Дюкло "очень показателен для классификаторского мышления, царившего в психиатрии той эпохи". Ей представляется, что новаторские мысли Чехова о душевных болезнях шли вразрез с теориями русской психиатрии того времени (с. 261).

3

Зарождавшемуся увлечению Чехова театром посвящена статья Нины Гурфинкель "Чехов, хроникер театральной жизни" в юбилейном сборнике 1960 г., изданном Экманом (с. 39–58). Автор рассматривает главным образом рассказы, фельетоны, рецензии, появившиеся в малой периодике между 1881 и 1886 гг., и в отдельных случаях обращается к переписке тех лет.

«Как бы ни была надумана фабула, – говорит Нина Гурфинкель, – как бы ничтожен ни был анекдот и грубы нити, за которые дергает автор, характеры и описание среды почти не утрированы. Эти бурлескные рассказы передают удручающую картину жизни актеров в 70–80-е годы, такую, как она воспроизведена, например, в печально правдивых мемуарах Медведева или Давыдова (с. 46) ⟨...⟩ Тем не менее уже в первых своих рассказах Чехов открывает также и другую сторону театра – где иллюзия полна правды и поэзии (...⟩ где за лживым звучанием красивых фраз порой таится подлинная страсть. Это относится, например, к такому шедевру, как "Калхас" (который впоследствии станет "лебединой песнью")» (с. 49).

"Точно так же и мирок кулис со всеми его униженными и в то же время надменными, тщеславными и голодными персонажами (...) пылко влюбленными в грезу и готовыми на любые жертвы, нашел в Чехове непревзойденного хроникера, все понимающего и братски любящего" (с. 51).

В заключение Нина Гурфинкель останавливается на "Чайке" как "драматургическом манифесте Чехова" (с. 58).

В 1966 г. Нина Гурфинкель возвращается к основным положениям этого исследования в заметке "Чехов и театр" (в ее кн.: "Антон Чехов", изд. Seghers библиотечка "Театр всех эпох", № 4). Это солидное научно-популярное издание остается до сих пор хорошим учебным пособием для знакомства французов с основными темами чеховских произведений и их месте в общем контексте его творчества. К заметке "Чехов и театр" прилагаются чеховские тексты, документальные иллюстрации, хронологические таблицы, указатель произведений и библиография.

Нина Гурфинкель представляет здесь Чехова читателям как "автора, который лучше, чем кто-либо другой выразил трудности жизни". Она задается вопросом, почему живой интерес к Чехову во Франциии не угасал на протяжении более чем сорока лет и сохраняется, по всем признакам, и сегодня. Откуда такое постоянство в эпоху, когда ведущее место в драматургии занял театр абсурда с его бесчеловечностью и жестокостью?

«Причина в том, что Чехов задевает те сердечные струны, которые сегодня принято считать износившимися, но которые под его легкими пальцами издают давний, все еще живой зук мягкого юмора, грусти, безрассудной, но неугасимой надежды. Имя Чехова связано с представлением о человечности: возьмите хотя бы ставшее общепринятым употребление прилагательного "чеховский": оно является синонимом подлинного чувства» (с. 6).

В заключение Нина Гурфинкель дает объяснение тому факту, что Чехов «остается самым исполняемым и любимым иностранным писателем во Франции, как, впрочем, и в других странах Запада (...) Запад познакомился с ним в период, когда его собственная драматургия была на переломе. Предтеча, Чехов, которому Горький писал: "Вы убиваете реализм", сделал это задолго до того, как подобное случилось у нас. Он "убил" его, превзойдя возможности психологического реализма, достигнув с помощью своих персонажей и полной намеков атмосферы, в которую они погружены, высокого уровня насыщенной музыкальной духовности, вызывающей множество откликов и ассоциаций. Пусть даже его герои воспроизводят типические фигуры определенного периода русской истории. Чехов сообщил им трепет вечно человеческого и сделал это в современной форме" (с. 113).

Примерно в те же годы критик Жак Нельс высказывает сходное мнение в статье "Театр Антона Чехова", опубликованной в апреле 1965 г. в журнале "Les Annales" (Conférencia), № 174. "Чехов господствует в нашем театре и обязан он этим человеческой правде своих персонажей, – пишет Жак Нельс. – В его героях, как и у всякого великого драматурга, всякого великого романиста, – наши собственные метания, наши надежды, наши страдания, наши радости.

Чехов говорит нам о постоянных чертах истории по большей части серьезным тоном, зачастую остроумно и не без лукавства, ибо он умеет подметить в жизни и драматическое и смешное" (с. 50).

Для Эжена Ионеско величие Чехова всеобъемлюще. Имя Чехова совершенно естественно встает в его работах рядом с именами гигантов мировой литературы. Так, в "Заметках и анти-заметках", где собраны его статьи и выступления с 1951 г.[30], об искусстве Чехова-драматурга говорится в трех работах 1958 г.

В "Опыте театра" Эжен Ионеско пытается сформулировать, что делает драматурга великим. Он констатирует, что основа этого величия – не формальное совершенство художника, а качество "непосредственного охвата им действительности", следовательно, его "подлинная" философия (...) – философия, которая есть сама жизнь, а не абстрактная мысль, что и позволяет "живым философиям, т.е. художественным произведениям", никогда не "наносить ущерба друг другу" и

обеспечивает им возможность сосуществования. «Великие шедевры, великие поэты как бы оправдывают, дополняют, поддерживают друг друга. Кальдерон не аннулирует Эсхила, Чехов – Шекспира, Клейст – японский театр "Но". Одна научная теория может аннулировать другую научную теорию, но истины художественных произведений только подкрепляют друг друга. Очевидно, искусство как таковое оправдывает возможность философского (метафизического) либерализма» (с. 72).

Проанализировав "Конец игры" Беккета в эссе "Опять об авангарде" и сделав вывод, что "возможно, как это ни парадоксально, история склеротизируется, а не-история существует вечно", Ионеско берет в пример Чехова: «Чехов, – пишет он, – показывает нам на сцене людей, которые гибнут вместе с соответствующим обществом; одряхление во времени, утекающем и изнашивающем, людей определенной эпохи; то же самое сделал Пруст в своих романах и Гюстав Флобер в "Воспитании чувств", у которого, однако, на заднем плане за персонажами вырисовывалось общество не периода упадка, а периода подъема. Так что главная тема – истина – этих произведений не крушение, не распад или износ определенной формы общества, а износ человека во времени, его гибель, показанная в конкретных исторических обстоятельствах, но неизбежная в любых: всех нас убивает время» (с. 97).



РОЖЕ ГРЕНЬЕ. СНЕГ ИДЕТ. ВПЕЧАТЛЕНИЯ О ЧЕХОВЕ
Париж, 1992
Обложка
В заглавии используется реплика Тузенбаха: "Вот снег идет" ("Три сестры")

В "Свидетельствах" – в заметке "Когда я пишу" – Ионеско заявляет, что мир предстает ему только в образах угасания и жестокости, тщеты и гнева, небытия и гнусной, бессмысленной ненависти" (с. 220) – в таких образах, которые вынесены им из детства. Он также констатирует, что «подобное "видение" жизни или смерти, древнее и вечное, является в то же время новым, современным» (с. 221). Он находит у Пруста "ощущение бренности существования, в "Воспитании чувств" Флобера и "Мамаше Кураж" Брехта – "иллюстрацию одряхления человека во времени: (там же). "А разве темой чеховских пьес, – задает он вопрос, – не является также угасание? В "Вишневом саде", как и в "Трех сестрах", я вижу не столько агонию определенного общества, – пишет он – сколько показанную через определенное общество судьбу любого общества и любого человека.

У всех этих писателей, как бы ни отличались изображаемые ситуации, страны, эпохи, как бы ни были противоположны их идеологии, каждая особая ситуация не более чем актуализированный вариант одной единственной ситуации, вариант вечной актуальности в актуальностях меняющихся, подобно тому, как одна и та же мысль, не меняясь, может быть высказана на разных языках" (с. 222, «Ответ на анкету "Lettres Françaises"» апрель 1958).

В статье "Чехов и поколение 1880-х годов", опубликованной в "La nouvelle

critique" в июне 1963 г. (№ 146. С. 71–76) Мирей Борис рассматривает проблему времени у Чехова (преимущественно на материале его драматургии) под другим углом зрения.

Мирей Борис замечает, что неоднократно изучавшееся отношение время–музыка у Чехова выступает особенно четко. "Проблема времени, не являясь у него ни объектом игры, ни объектом исследования, оказывается главной проблемой, которая тревожит его персонажей. В произведениях Чехова мы находим не метафизику и не эстетику, а психологию времени" (с. 71).

По мнению Мирей Борис, чеховская музыкальность, опирающаяся на повторы, находится на полпути между русской музыкой и современной Чехову французской музыкой – "Чехов заимствует свой материал у первой, а свою манеру у последней (обращение к литоте, юмор, двусмысленность и т.д.)".

Особенно пристально Мирей Борис изучает "разрыв в каждом мгновении жизни", подчеркивающий, что персонажи Чехова "раздваиваются", они насвистывают, ощущают свое тело, прислушиваются к собственным словам). "В момент, когда они говорят, их внимание обращено на собственные слова, на жизнь, как бы не зависимую от их тела, на окружающее, – все подчеркивает несовпадение их сознания и их существования, тем более что из-за отставания осознания, мгновение проходящее воспринимается как уже прошедшее" (с. 73). «Прошлое овладевает ими, – продолжает Мирей Борис, – их жизнь обычно "пассеизирована" повторами и "уже виденным" ⟨...⟩

Жесты заторможены бесцельностью и немотивированностью существования. Чехов показывает душевное неблагополучие, возникающее от абстрактного повторения дней и недель жизни, лишенной цели.

Точно в тюрьме или в больнице. Ситуация бесконечно воспроизводит самое себя. Замкнутый круг. Развития нет, бегство невозможно. Время не течет. Оно неизменно день за днем, поэтому для чеховских героев дни тянутся медленно, а годы летят (ибо от них ничего не осталось в памяти).

Их непосредственные суждения о времени всегда негативны. Жизненные перемены сводятся к потерям, старению ⟨...⟩

Охваченные инерцией, мраком, чеховские персонажи реагируют на это двояко ⟨...⟩ они верят в труд, в прогресс. Однако им кажется, что они "отстали от поезда", что их "обошли", что они упустили время.

Самые богатые из них, особенно женщины, "мстят", путешествуя. Одна из них проводит все свое время в извозчичьей пролетке – мнимое овладение мнимым временем с помощью ложного господства над пространством» (с. 74–75).

Перейдя к анализу "непростого" отношения Чехова и всего поколения "восьмидесятников" к прогрессу, Мирей Борис характеризует его как "ожидание момента, когда накопятся объективные условия, чтобы идеи могли проникнуть в жизнь и индвидуальное время совместилось с историческим, слова с делами, становление с музыкой" (с. 75).

Заканчивает свою статью Мирей Борис рассуждениями об "игре" Чехова с противоречиями, напоминающей ей основные положения книги Гастона Башляра "Поэтика пространства"[31]. «Он один из тех, кто сумел показать сосуществование в каждом факте двух противоположных начал, вот почему он так легко ускользает от анализа. Его персонажи смеются и плачут одновременно, они смешны и трогательны. Охотнее всего он описывает "бахрому" психологического момента. Он любит двусмысленные пейзажи, светлые тени и темные силуэты. Его виденье пространства – живая игра противоречий ⟨...⟩ Игра открытого и замкнутого быстро превращается в игру явного и открытого, излюбленную игру Чехова ⟨...⟩ Чехов спотыкается на противоречии внешнего и внутреннего, но его спасает другая игра противоречий: он весело одерживает временный реванш над болью и тоскливым страхом, овладевая своим сюжетом и своим Я на время, пока пишет. Поэтому чтение Чехова не повергает в уныние" (с. 77).

Журнал "Situation" посвящает свой весенний номер 1970 г. (№ 23) теме

"ожидания и исчезновения" в театре (у Олби, Беккета, Бетти, Дюрас, Изаса, Лорки и Чехова). В качестве составителя номера и автора предисловия выступает Пьер Брюнель, профессор Сорбонны. Ему принадлежит здесь эссе: "Чехов и Маргерит Дюрас, контрапункт времени реального и времени психологического" (с. 41–74).

В предисловии к номеру (с. 6–39) Пьер Брюнель также неоднократно ссылается на Чехова. Он замечает прежде всего, что некоторые современные драматурги решительно выступают против господства слова в театре. Ионеско в "Заметках и анти-заметках"[32] бичует, – отмечает он, – Сартра, Осборна или Артура Миллера, считая, что следует не "говорить о чем-то", а "быть выражением чего-то"[33]. Может ли, однако, это "непосредственное выражение" обойтись без слов, не обедняя себя? – задает справедливый вопрос П. Брюнель. Арто безусловно зашел слишком далеко, – считает он, – когда в "Театре и его двойнике"[34] отнес диалог к литературе, поскольку в нем якобы нет ничего специфически сценического. Тонкости языка, досконально исследованные Чеховым, открывают во всяком случае не меньше, чем его паузы" (с. 17). "Антитеатр, который мнил себя чистым театром, рисковал погубить театр, стремясь его спасти, поскольку отнимал у него возможность быть связующим звеном, сплетающим в себе все средства выражения", – высказывает опасение Брюнель.

В связи с пьесой Маргерит Дюрас "Сквер", которая по организации времени напоминает "кусок жизни", нередко ссылались на прецеденты Чехова и Беккета. Это свидетельствует, – утверждает П. Брюнель, – о недооценке поразительного контрапункта двух временных протяженностей у первого и искусства выявить через время распад времени у последнего.

Действительно, для Брюнеля все искусство Чехова – в умении ввести в "адажио" событийного времени интриги – времени изнашивающегося – "просто" времени сценического действия, которое изнашивает людей (с. 27).

В этом "тонком переплетении" играет свою роль "язык вещей". Время в "сценическом пространстве" должно быть выражено в предмете, и каждый предмет тут "естественно обретает символическую "ценность": например, "персонажи Чехова или Пенже непрестанно глядят на часы" (с. 28).

Рассматривая затем, каким образом время оказывается фактором, "сближающим людей", П. Брюнель замечает, что "подчас после острого кризиса двое совершенно чужих людей пожимают друг другу руку" (ср. конец "Обмана" Беккета), "но иногда это случается и в результате терпеливого совместного ожидания двух людей, здесь к такому результату их подводит само качество времени. Эта ориентация на ожидание, обычно обманутое в чеховском театре, намечается в театре М. Дюрас, в частности, в конце ее пьесы "Сквер" (с. 33).

Отталкиваясь от статьи Ж.-Ж. Готье "La Musica и Иванов" ("Figaro". 1965. 8 октября), П. Брюнель в эссе "Чехов и Маргерит Дюрас" (1970) поражается "парадоксальному стремлению к краткости, присущему обоим писателям", хотя их "главной темой является медленный износ времени" и их драматургия представляется своего рода "продолжением их прозы". Отсюда "напряженность, волевое усилие выразить себя в языке, который им непривычен, нов". "Эта потребность, это второе призвание" для обоих "тем более деспотично, что оно посягает на тематику длящегося времени, принадлежащую в принципе жанру романа – искусству протяженного времени" (с. 43–44).

В театре Чехова, – подчеркивает П. Брюнель, – "постоянный фон – мир, где царит скука": персонажи Чехова "не живут, а прозябают... увязнув в замедленном времени" (с. 44).

У некоторых из них "ощущение уходящего времени порождает мечту, что время само по себе, без каких бы то ни было усилий с их стороны, преобразит их ⟨...⟩ но вожделенной метаморфозы не происходит. Разумеется, они меняются от времени, но совсем не так, как надеялись. Медленное иссякание времени влечет за собой иссякание их собственной жизни, бытия, деградацию, тем более коварную,

что они осознают ее только тогда, когда она уже необратима. Как ни странно, эти персонажи, так глубоко и постоянно чувствующие износ времени, замечают, что время износило их лишь после того, как это уже свершилось (Астров, Иванов, Аркадина) (с. 46–47). Для других, например, для трех сестер, прошлое станет "иллюзорным убежищем".

П. Брюнель отмечает несколько поразительных аналогий в отношении персонажей Чехова и Дюрас к уходящему и изнашивающему их времени.

Если персонажи Маргерит Дюрас "словно бы созданы, чтоб ниспровергнуть миф о ценности времени" (с. 51), то "отказ покориться времени, который может принять форму самоубийства" (Иванов, Треплев), приводит и разносчика в "Сквере" к "искушению покончить со всем этим" (с. 52), хотя "такого же рода завораживающее чувство может побудить и к преступлению" (с. 53). Случается также, как, например, в пьесе "Леса и воды", что мы сталкиваемся с беспредметным ожиданием, как в финале "Дяди Вани", или с тем, что персонаж, подобно старой даме из пьесы "Дни напролет среди деревьев" "не только смиряется в конечном итоге со временем-небытием, которое уходит попусту" (с. 58), но даже предпочитает "встретиться лицом к лицу, ясно все понимая, с этим медленным загниванием своего индивидуального времени, покончив со всякими ожиданиями. Тут Маргерит Дюрас вновь приближается к бесконечной чеховской грусти, от которой она, казалось, избавилась в последних репликах "Сквера" (с. 59).

Переходя к понятию действия, П. Брюнель констатирует: что бы там ни говорили и ни писали о "нетеатральном" театре Чехова или "пьесах романистки" Маргерит Дюрас, оба писателя соблюдают драматическое правило концентрации времени. Как выразился Анри Гуйе[35], "события следуют у них одно за другим во времени, которое является их хронологической и хронометрированной рамкой", но кроме того есть время, которое действует изнутри, время, влекущее за собой душевное увядание и приоткрывающее под поверхностными водоворотами зримой жизни свое монотонное течение" (с. 63).

П. Брюнель замечает также, что как Чехов, так и Дюрас обязывают своих постановщиков мобилизовать все элементы декорации, чтобы намекнуть на иссякание времени" (лучший пример, как он считает, – это гостиная Лебедевых), и оба они придают особую роль музыке. "У Чехова персонажи словно бы вменяют себе в обязанность приручить время, играя на своих любимых инструментах" (с. 64). Но "дым папирос или самовара, бесконечная игра в вист или на биллиарде – это также способы добиться психологического и реального времени, навеять ощущение бесполезной его траты, скуки, с которой все эти мужчины и женщины, в конце концов, свыкаются" (там же).

Маргерит Дюрас предпочитает очистить сцену от "доисторических" деталей ("La Musica"). Из ее нейтральных декораций исчезают «рояль, арфа или фисгармония, но музыка и тут пронизывает все, вплоть до названия одной из пьес. Маргерит Дюрас заимствует у Чехова не сонаты или "Молитву девы", но пристрастие к идиотским куплетам, разбросанным точно вышедшая из моды мебель, в стареющем, вопреки своему желанию меняться мире" (с. 65).

П. Брюнель обращается затем к образу пути в пьесах обоих писателей. Он ставит вопрос, "не является ли длинная аллея, которая идет прямо, точно протянутый ремень", как говорит Гаев в "Вишневом саде", "уводящая в прошлое", "скорее символом жизненного пути, на котором время толкает нас вперед и вынуждает, по словам Петрина в "Безотцовщине", поедать самих себя"[36]. Он сближает эту аллею перспективой "никуда не ведущих лестниц" в "Сквере", усматривая в этом образе "пространственную перестановку" времени, лишенного будущего – беспредметного ожидания, характерного для тех персонажей Чехова, которые решают продолжать жизнь, и, в особенности, для разносчика в "Сквере", вплоть до того, как с ним произойдет финальная метаморфоза"[37] (с. 65).

П. Брюнель останавливается на проблеме реализма Чехова и М. Дюрас и

высказывает убеждение, что было бы ошибочно принимать гневные нападки Треплева на реализм за художественное кредо самого Чехова (с. 65). Этот последний "черпает свой материал в толще жизни, но использует ее элементы, как знаки, которые приоткрывают едва приметные несовпадения между вялым течением времени и драмами, вызревающими в сердцах" (с. 66). Точно так же, – считает П. Брюнель, – было бы ошибочным усматривать в театре Маргерит Дюрас прямую оппозицию реализму, видя в нем только "пустыню мира, из которого исчезли вещи", как полагает Доминик Нор.

П. Брюнель пытается, наконец, определить "роль, которую играет слово" и форма речи в "драмах изнашивающегося времени". "В театре Чехова, – замечает он, – разговор, как и музыка, игра, курение или чаепитие, позволяет убить время; разговор – это попытка приспособиться к медленному истеканию времени, прибежище неисправимых болтунов, у которых болтовня превратилась в привычку или манию" (с. 66–77).

"Окостенение языка, пустословие передают неспособность речи отразить, как ежеминутно обновляется время" (там же). "Пунктуацией пауз ⟨...⟩ отмечается возврат, падение в медленный поток повседневного времени... или, напротив, возможность осознать внутреннюю эволюцию, выявляемую каждым мгновением встречи" (сцена Нины и Тригорина во втором акте; паузы в "Сквере", "La Musica" – (с. 71–72).

В заключение П. Брюнель высказывает мнение, что "важная, подчас даже исключительная роль, отводимая диалогу, с одной стороны, в жанре романа, с другой, в рассказах Чехова и Маргерит Дюрас, бросает свет на их драматургию. Переход к театру был не труден: достаточно оказалось выкинуть картины полной тишины или объяснения, прибегнуть к магии намеков, присущей драматическому искусству, включить в игру тонко продуманные элементы декорации, которые служат здесь знаками языка, проявляющего внутреннее состояние. Оба писателя виртуозно пользуются диалогом для обнаружения конфликтной взаимосвязи между двух временных протяженностей" (с. 70–71). Если "пьесы Маргерит Дюрас – драматические этюды на тему длящегося времени" (с. 72), то "Театр Чехова в первую очередь лиричен. Даже если автор и выделяет некоторых персонажей – к примеру Дорна, – ощущением, будто они живут полной жизнью, можно сказать наслаждаются ею, в пьесах Чехова чувствуется его собственное раздражение или его собственная грусть, вызываемая медленным износом времени... Он питает к своим пьесам презрение, как можно питать его к бесполезным разговорам и вяло тянущейся жизни, абсурдно обреченной на смерть" (с. 71–72).

П. Брюнель проводит здесь две интересные параллели, сравнивая Чехова с Альбером Камю и Джеймсом Джойсом.

«В "Мифе о Сизифе", – замечает он, – А. Камю показал, что ощущение абсурда порождается мыслью, что каждый день бесцветной жизни глупо подчинен следующему, меж тем как время, которое сводит на нет все наши усилия, является нашим злейшим врагом. Театр Чехова иллюстрирует подобное осознание. Остается лишь две возможности – самоубийство или покорность» (с. 47–48). Для тех, кто смиряется, "у времени мало-помалу отнимается будущее", если употребить выражение Анри Гуйе[38].

Таким образом, заключительным словом чеховского театра могло бы быть слово "паралич", повторяемое Джеймсом Джойсом при взгляде на трагический город Дублин, где души-пленницы день за днем беспомощно присутствуют при своем собственном падении: "есть только то счастье, которое ждешь и устаешь ждать, или, в конечном итоге, отупение" (с. 48).

Осенью 1970 г. издательство "L'Age d'Homme" в Лозанне начинает выпуск нового журнала "Travail théâtral", дабы "восполнить отсутствие во Франции органа независимого театра".

Предназначенный в первую очередь для информации "работников театра" обо всем интересном, что появляется в Европе в области режиссуры, исполнительского

искусства и т.д., этот журнал благодаря своему высокому уровню неоценим также и для критика.

Первые пятьдесят страниц первого номера посвящены работе Отомара Крейчи над текстами Чехова в пражском театре "Дивадло за Брану". Материалы, связанные с Чеховым, помещены также в №№ 15, 20 и 26.

В № 1 следует особо отметить замечательную статью Эрика Копферманна "Сыгранный и обыгранный Иванов" (с. 38–43), опубликованную в сокращенном виде также и в "Les Léttres françaises" в феврале 1970 г. (№ 1323. С. 11–12). «Чеховский Иванов кладет начало глубокому кризису "Я" в буржуазной драме. Иванов не может быть ни Лебедевым, ни Шабельским, ни Львовым. Но он не способен и стать кем-то иным. Он отказался играть в игру, которую они продолжат, но при этом он оказывается ими обыгранным. Они прижимают его к стенке и заставляют "быть", а не просто сидеть между двух стульев. Смерть Иванова не трагическое преодоление. Иванов кончает с собой не из-за неспособности принять требование абсолюта, напротив – по сравнению с канонами классической трагедии пьеса Чехова представляется трагедией опрокинутой» (с. 41).

В № 15 (апрель–июнь 1974) в статье "Пинтилие–постановщик" Жорж Баню, профессор Института театральных исследований Новой Сорбонны, пишет, что "русская драматургия обладает редкой способностью улавливать жизнь. Ее великие произведения – это образцы человеческой правды в сочетании с уменьем подняться над нею, не искажая истины ради художественной выразительности. В постановке "Вишневого сада" Пинтилие как раз стремится сохранить равновесие между естественностью языка и раздумьями об уделе персонажей. Спектакль на редкость умиротворенный, где гротескность некоторых персонажей сочетается, чередуясь, с прозрачной музыкальностью мира, рассыпающегося в прах, мира угасающего, к исчерпанности которого режиссер относится с милосердием, не отрицая при этом, что этот мир уже не способен породить ничего подлинного. В этом синкопированном спектакле все колеблется между бесплотностью и бессилием, непрестанно переходящими одно в другое. Никто здесь не ощущает времени, в котором все медленно тонут, не сопротивляясь, не трепыхаясь" (с. 100).

В № 20 "Travail théâtral" (июль–октябрь 1975) Жорж Баню в статье "Прустовская чайка", высказывает ряд проницательных суждений о постановке Пинтилие в "Théâtre de la Ville" (см. также обзор Кл. Амьер-Шеврель в наст. томе).

«Эта "Чайка", вне всяких сомнений, прустовская, – пишет Баню, – ее территория – память. Прошлое, возникающее со светлой отчетливостью, возрождается вокруг театра Кости, поле реального непрерывно ширится, вбирая поле желаемого, и все колеблется между тем, что угасло, и тем, что еще живо, между правдой плоти и воображением порывов. Память Треплева перекраивает созвездия персонажей, принадлежащие действительности, и они преломляются в пространстве действия и за его пределами. Это расширение памяти может удивить, ибо у Чехова все панически боятся забвения. В мире отъездов и приездов каждому кажется, что он жив для других только сейчас, только пока все они рядом. Выйти за порог – значит скрыться, померкнуть; "вспомните..." повторяется то и дело навязчивый лейтмотив, – мера предосторожности по отношению к памяти, подозреваемой в слабости» (с. 91).

Баню исследует значение каждого из трех перегруппированных спектаклей Кости. Первое представление – "спектакль памяти, спектакль далекого счастья". Второе – "почти суд над памятью, – демистификация". "Совсем иное значение приобретает третье – Нина и Костя, смертельно бледные виденья, почти вмерзшие в это воспоминанье, на воскрешение которого ушли все их силы" (с. 92).

"Три варианта спектакля Кости, – заключает Баню, – представляются диалектическим трехчленом: иллюзорное – высмеянное – трагическое. Диалектика, которая будет заключена и в триаде самоубийств: симулированное, неудавшееся, свершившееся. Последнее не может не быть свершившимся – это цена, которую он платит за то, чтоб его речь была наконец услышана" (с. 93).

Жорж Баню вскоре снова вернулся к "Чайке" в сборнике "Текст и сцена", опубликованном в 1978 г. Научной группой Института театральных исследований при университете Новая Сорбонна[39]. В рамках исследовательского семинара Анн Юберсфельд, посвященного пространству текста и сценическому пространству, Баню предлагает этюд: «Разрывы в пространстве "Чайки"» (с. 59–78).

В своем разборе пространства "Чайки" Баню исходит из убеждения, что чеховскому письму свойственна полифония: "...текст "Чайки" складывается из дискретных структур, которые в последующих пьесах станут отчетливее и приобретут более строгое сочленение. Внести порядок, отчего, как нам представляется, отказался Чехов, значило бы затушевать прерывность чеховского письма, его разрывы, его переломы. Один момент представляется нам все же постоянным, – продолжает Баню, – это воздействие психического состояния на пространство и пространства на психическое состояние. Именно это взаимодействие мы избрали, как ось прочтения. Отсюда наша позиция выявления пространственных узлов, с одной стороны, и их включения в тематическую сеть произведения, с другой, что позволяет одновременно бросить свет на оба плана" (с. 59).

В статье, пожалуй, слишком много говорится о мотиве "эроса" в психологии героев. Главный момент, интересующий здесь Баню, – "гамлетовское" отношение Треплева к матери. Вся история с треплевским спектаклем затеяна, – считает Баню, – ради Аркадиной, в чьей любви Костя усомнился. Он не может жить без ее любви, и его стратегия очевидна, – Треплев полагает возбудить любовь, вызвав у матери ревность... «Однако Аркадина своим безразличием препятствует самоосуществлению Кости, к которому он стремился и которого может достигнуть только через творчество. Никто, однако, его не читает. Это не что иное, как пренебрежение к личности, которой Треплев никак не может стать. Он принадлежит к "сыновним персонажам" и, подобно им всем, не способен стать взрослым. Все, что он предпринимает, обречено на неудачу, в "гамлетовских" сценах он оба раза попадает под конец в смешное положение. Костя – всего лишь Гамлет в лохмотьях» (с. 95)... "Одетый в черное, этот неуклюжий Гамлет превращается в образ бессилия – бессилия преодолеть порог творчества. Он переступит его только тогда, когда после всех выстрелов и повторных попыток самоубийства, сожжет свои рукописи и уйдет, чтобы умереть вдали от сцены и от матери" (с. 96).

К мотиву "эроса" в работе Баню примыкает мотив "воды" и "сухости". Возвращаясь к драме жизни Треплева, он приписывает ему свойство, которое называет отсутствием воды, и панику перед собственной неплодоносностью, будто бы связанной с этим "безводием". По Баню, эротика "будь она подлинной или поддельной, сокровенной или декларированной, очерчивает тот мир "Чайки", поскольку даже Сорин заявляет ⟨...⟩ что был влюблен в Нину. О любви не говорят только Шамраев и Яков, остальные плетут сложную эротическую сеть», пространством которой "в большинстве случаев является само объяснение" (с. 72).

У каждого акта "Чайки", утверждает Баню, есть "собственное пространство" и их движение организовано Чеховым по "оси внешнее–внутреннее" (с. 59). Это движение извне-вовнутрь сопровождается "сужением пространства" (сначала – вид на озеро, потом "уголок сада", потом комната, столовая).

Появление дверей в третьем акте вводит главный мотив – мотив замкнутого пространства, в котором, тем не менее, каждый на виду у всех и ничто не ускользает от внимания собравшихся. В последнем акте "внутреннее поглощает всякое действие". Костя пытается, столь же безусловно, как в первом действии, изменить пространство: "когда достигнут последний предел замкнутости, спальню (Сорина), забитую мебелью и людьми, охватывает головокружительный вихрь перестановок, над которым тот, кто его затеял, уже не властен" и поэтому он охвачен тягостным чувством. "Угроза внешнего мира, который может вторгнуться в любую минуту, обнажает хрупкость мира внутреннего и неминуемость его взрыва. Открытые проемы возвещают появление Нины извне – как и в первый раз, – и в то же время выход Кости навстречу смерти" (с. 60).

"Если на уровне пространства, – утверждает далее Баню, – мы имеем последовательный ряд, то в плане времени движение идет по кругу". Хотя Чехов и дробит "классический день", – некоторые признаки, выявляющие рисунок замкнутого времени, очевидны: "гроза, обещанная в первом акте, разражается в четвертом, отблески озера, замечаемые в начале, превращаются затем в волны. Временная протяженность замыкается на себе самой, в то время, как пространство медленно сужается, сводясь в финале к игорному столу, этой мышеловке, где в надрывной атмосфере ночи чувствуется запах смерти" (с. 61).

Во внешнем пространстве пьесы Баню отмечает два центра: озеро и театр. Они различаются как оппозиция – выстроенное людьми – невыстроенное, естественное, эта пара дополняется двучленом: бренное/вечное (с. 61).

"...Озеро, застойное пространство, кристаллизует счастливую память Аркадиной" "и свидетельствует о реальности ее воспоминаний". "В настоящем озеро несет в себе символическое значение для каждого из персонажей, эти значения почти никогда не совпадают". Треплев прославляет его, Яков в нем купается, Тригорин удит рыбу, но "Чехов не вкладывает ценностного значения ни в одно из этих отношений. Для каждого озеро функционирует как возможность счастья, и только Шамраев и Сорин к нему равнодушны" (с. 62).

По-иному обстоит дело для Кости, который с помощью театра надеется самоосуществиться как личность; для него "строительство сцены на берегу озера приобретает особый смысл: одновременно разрыв и сближение с материнской памятью. Для него на первом плане – перелом". Воздвигая свою конструкцию, полностью скрывающую озеро, "он хочет разрезать пространство, разделить его, разбить на куски, но в то же время – это "образ занавеса", обрыв преемственности". Косте хотелось бы "присвоить счастливое пространство своей матери, завладеть тем, что остается для Аркадиной очагом ее юности", сделать так, чтобы озеро, привязанное с помощью театра", отныне ассоциировалось с ним самим и Ниной (там же).

Автор статьи дает представление о разных формах и участках пространства в пьесе: он отличает пространство самой усадьбы с барским домом и озером, где можно отдыхать, наслаждаться природой, чувствовать себя беззаботным и влюбленным, от "всего земледельческого" пространства, где люди занимаются хозяйством и трудятся; он вводит понятие пространства "станции", "города".

Большинство примеров извлекается из субъективного опыта героев. Так, "для Тригорина и Сорина городское пространство расплывается в бесконечном перечне, в скоплении, начисто лишенном индивидуальности". Даже городское жилище не имеет своего лица: для них всех это повторяющееся пространство, одинаковое повсюду и именуемое "гостиничным номером"; "Всеобщая поднадзорность, присущая пространству деревни, сменяется в разбросанном пространстве города, где люди растворяются и сливаются в толпу, безразличием" (с. 68).

Баню интересует не только психологическое, но и социологическое наполнение "пространств", о которых он пишет. "Прочтение пространства для него означает выявление общего процесса: "сельское хозяйство находится в упадке, давние владельцы покидают деревню". Там, где некогда собиралось вокруг озера "счастливое общество, теперь господствует оппозиция, раздельные миры" (там же).

В духе психоаналитического литературоведения Баню разбирает мотив памяти в пьесе, связывая и его с пространством. Герои "Чайки", утверждает он, живут с "неотвязной мыслью о забвении". Но "усадьба – остров" обостряет чувствительность памяти, которая, вопреки всем опасениям, работает безотказно". "Один Тригорин жалуется на ее слабость... Стратегия, чтоб уклониться от тревожащего прошлого или он действительно забыл?.. Анализ Тригорина должно начинать именно с его памяти" (с. 74).

С водной стихией, которой Баню так много уделяет внимания, он соотносит все – будь то организация жизни на берегу озера, птица, живущая у воды – чайка, чтение отрывков из Мопассана ("На воде") и Пушкина и т.д. "Вода сопровождает персонажей", и в этом Баню видит "их движение к смерти". Это напоминает Баню

слова Башляра в книге "Вода и грезы": "Грезы овладевают человеком перед прозрачной водой, переливающейся в беспредельных отблесках ⟨...⟩ и они завершаются в лоне мутной и темной воды, в лоне воды, передающей странный и похоронный шепот. Грезы у воды... умирают, как затопленный мир"[40], – подобно миру Треплева и Заречной.

Отделение от озера и воды приводит героев, по Баню, к духовному опустошению. Так, Нина, удалившись от озера, поражена "сухостью": "ребенок ее умер, и она в течение двух лет не могла даже плакать". Вернувшись же к озеру (в 4-м действии), "она вновь обретает ту плодоносность, что дается страданиями", которая проявляется в слезах и ее "просьбе о стакане воды", Костя же не преодолевает сухости:" ему "холодно, как в подземелье", и он уничтожает перед смертью свои рукописи...

Примерно в то же время выходит № 26 "Travail théâtral" (январь–март 1977), где театру Чехова посвящена вся первая часть выпуска, которая обычно отводится театральной практике, иными словами около 60 страниц. Здесь французский читатель может ознакомиться с тем, как подходят к Чехову крупные режиссеры. Опубликован перевод "Рабочих заметок" Джорджо Стрелера, относящихся к апрелю 1974 г., когда он ставил "Вишневый сад" (с. 3–20)[41], размышления Отомара Крейчи о работе театрального коллектива (с. 29–33), его Введение к "Пьесам Чехова", которое было написано для программы "Вишневого сада", поставленного в Дюссельдорфе (с. 34–39), и его же "Заметки режиссера для актеров", разработанные для того же спектакля (с. 40–50). Мы найдем здесь также перевод статьи Лючиана Пинтилие из "В поисках смысла одной странной комедии" – программы к спектаклю "Вишневый сад" в Бухарестском театре Лючии Струдзы Буландры (с. 56–58).

Публикации режиссерских заметок в журнале сопровождаются комментариями известных театральных критиков.

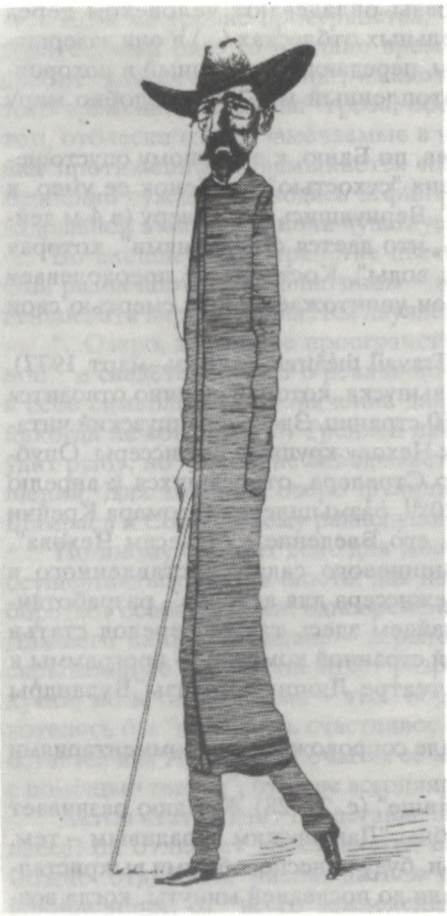
В статье "Стрелер и чеховское предчистилище" (с. 21–28) Ж. Баню развивает мысль, что персонажи "Вишневого сада" подобны "Дантовским нерадивым – тем, что прожили жизнь бессмысленно и бесцельно, и, будучи неспособными выкристаллизовать ни порок, ни добродетель, проблуждали до последней минуты, когда воззвали к прошению. Благодаря этому среди них нет ни проклятых, ни блаженных; они избавлены от наказания, и им отведена окраинная часть небесной топографии – предчистилище, где они пребывают в ожиданье" (с. 21).

Чеховские герои, по убеждению Ж. Баню, "никогда не соприкасались по-настоящему с жизнью, потому что обходили ее стороной, мороча себя смутным ощущением надежды, источник которой неизменно искали не в своем собственном существовании, а где-то вне его. Они страдают болезнью воли. Им ведомо лишь равнодушие и забвение" (там же). Беспечные, праздные, любящие "почесать язык" и внезапно терзаемые угрызениями совести, "они живут, подстерегая время", "в пространстве, поглотившем время", где "знаки детства тревожат, поскольку отсылают не ко времени, действительно прожитому и потому оставшемуся позади, но говорят о неспособности таких людей, как Любовь Раневская и Гаев достичь зрелости... Они уменьшают действительность до размера игрушки. Здесь, как у Данте, дух обращается к миру детства" (с. 24).

Общее впечатление Баню от спектакля Стрелера: "Эта греза в белых тонах отсылает к прозрачному потустороннему миру Данте. Здесь также исчезает материальность, все плавает в некой смутной зоне между реальным и фантастическим. Все конкретное изгнано – это знак смерти, близкого, но еще скрытого исчезновения ⟨...⟩ Ирреальность этого мира, отвергающего материю, дается со всей очевидностью... "Вишневый сад" – пьеса холодного свечения" (с. 22–23).

На протяжении всей своей статьи Баню сопоставляет мизансцены и толкование персонажей у Стрелера и у Крейчи, показывая разницу между "грезой" (Стрелер) и "поглощением" (Крейчи).

В статье "Повседневность и метафора" (с. 52–55) М.Л. Бабле делится размыш-



ШАРЖ ДЭВИДА ЛЕВИНА
НА ОБОРОТЕ ОБЛОЖКИ ЧЕХОВСКОГО
НОМЕРА ЖУРНАЛА "СИЛЕКС"
Гренобль, 1980, № 16

лениями о "Вишневом саде" в Дюссельдорфской постановке Крейчи. Ему представляется принципиально важным, что "ставя Чехова, Крейча создает театр глобального человека. Не насилуя пьесу, чтобы сделать ее более социальной, чем она есть, он показывает нам одновременно человека социального, который существует сам по себе и в своих взаимоотношениях с другими, и человека, который отрезан от общества, сведен к своему экзистенциальному одиночеству" (с. 55).

"Чеховский диалог и фарс", которым завершается посвященная Чехову подборка, взят из книги Леониды Теодореску "Драматургия Чехова", опубликованной в 1972 г. в Бухаресте.

К сожалению, выпуск "Travail théâtral" прекратился в 1979 г., и этот журнал не успел осветить работу Питера Брука над "Вишневым садом". Но нет сомнения, что этот спектакль отразил те тенденции в театральной трактовке русской классики, которые Жиль Сандье называет в еженедельнике "Le Matin" от 6 февраля 1981 г. "возвращением к Чехову".

Приведем несколько строк из портрета Чехова, нарисованного Зоей Ольденбург для подборки о великих русских писателях в "Le Matin". Из них станет понятно, чем именно притягивает сейчас французов творчество Чехова.

«...С той правдивостью интонации, которой, возможно, не найдешь ни у одного другого русского писателя, Чехов дает нам живую картину огромного общественного организма – от светских гостиных до городских лачуг, от литератора до крестьянина, от священника до каторжника, от проститутки до графини, от поместного дворянина до высокопоставленного чиновника, от монаха до бедного студента, от купца до бродяги с большой дороги ⟨...⟩

Множество мелких фактов – смешных, странных, трагических или незначительных, исключительных или банальных, все вперемешку – заставляют пройти перед нами (как в замечательном символическом сгустке всего чеховского творчества – "Степи") множество человеческих существ со всем тем, что есть в каждом из них неповторимого, неожиданного. Они не похожи друг на друга, эти удивительные лица, едва промелькнувшие перед нами и исчезнувшие, так и не раскрыв своей сокровенной тайны. Нас охватывает головокружение – слишком много всего, нет ведущей нити. Нас влечет к себе космический поток, словно бы не имеющий ни начала, ни конца, ни предела, ни оправдания. И один взгляд – сквозь все это множество лиц ⟨...⟩ И на фоне великолепной, пусть бесчувственной, но все же утешительной красоты природы свободно предаются вечной игре бесполезное, смешное страдание и извечная хрупкость странного существа по имени "Человек"».

В заключение позволим себе упомянуть две работы, которые являются переводами не произведений Чехова, а посвященных писателю страниц из фран-

цузского издания двух "Историй русской литературы", представляющих собой ценный материал для специалистов: учащихся, преподавателей и исследователей.

Начнем с "Истории русской литературы от начала до наших дней", опубликованной во Франции в 1965 г.[42] Автор ее – Этторе Логатто (авторизованный перевод с итальянского М. и А.М. Кабрини).

Логатто родился в Неаполе в 1890 г., был преподавателем русского языка и славянской филологии в университетах Неаполя, Падуи и Рима, где проработал более 40 лет. Его труды пользуются международной известностью.

В своем предисловии к "Истории..." автор вносит некоторые уточнения во французский перевод, выполненный с пятого итальянского издания (первое вышло на 20 лет раньше), причем в 1965 г. этот труд не имел еще столь большого успеха, несмотря на живейший интерес к русской литературе в других странах, особенно во Франции. В работе десять глав, каждая из которых снабжена библиографическим указателем. Страницы, посвященные Чехову, мы находим в главе VII, озаглавленной "От реализма к неоромантизму" (с. 528–539). Они дополнены библиографией (с. 605–606) и множеством примечаний, включая именной указатель.

Вторая работа, которую мы имеем в виду, это перевод с английского языка "Истории русской литературы от начала до наших дней" Д.С. Мирского, выполненный Вероникой Лосски[43].

Князь Дмитрий Святополк-Мирский родился в России в 1890 г. После завершения курса обучения в Петербургском университете и пяти лет военной службы он уехал в Англию в качестве преподавателя русской литературы в Кингз Колледж в Лондонском Университете.

Страницы, посвященные Чехову (с. 415–431) снабжены именным указателем.

И, наконец, остановимся на последнем специальном труде о Чехове, вышедшем в 1984 г. Автор его – член Французской Академии – Анри Труайа, название "Чехов"[44].

В наши дни, когда пьесы Чехова практически не сходят с французской сцены, его биография, изложенная известным французским писателем, была встречена с особенным энтузиазмом.

Анри Труайя, с присущим ему великолепным талантом рассказчика, легко и деликатно описывает всю жизнь Чехова. Он говорит, избрав очень верный тон, о том, как Чехов делил свой труд между медициной и литературой, о его социальной роли, о его отношении к разным членам своей семьи, о его отношении к женщинам – вплоть до самой, довольно поздней, женитьбы. Автор воспринял, и может быть даже с излишним рвением – совет Чехова Горькому: "беллетристика должна укладываться сразу, в секунду" в сознание читателя. На наш взгляд, в психологическом портрете Чехова недостает внутреннего динамизма. Суждения Труайя об упоминаемых им работах, пожалуй, поверхностны, кажутся поспешными его оценки чеховского скептицизма, политической не-ангажированности и отъезда писателя на Сахалин. Анри Труайя мог бы несколько утончить свои суждения, не умаляя при этом увлекательности повествования, воспользуйся он превосходным критическим аппаратом русского академического издания Чехова, а также если бы его советские источники не кончались книгой А.П. Чудакова о поэтике Чехова, вышедшей в 1971 г. Он также мог бы внести много нового по сравнению со своими предшественниками и исправить некоторые их огрехи – например, то, что молодой Чехов не читал Михайловского.

Но эти недостатки меркнут по сравнению с огромной работой, проделанной автором. Как он говорит сам, тема его книги особая, она преследует цель "не столько исчерпывающе изучить творчество Чехова, сколько *оживить* (курс. наш. – *Ж. де П.*) образ этого исключительного человека, – исключительного по своей скромности, стоицизму, терпимости, иронии и таланту" (из письма к автору обзора – от 17 октября 1984 г.).

С этой точки зрения, книга А. Труайя – несомненная удача. Она безусловно

помогла французам ближе узнать Чехова, доказательством чему служит ее успех в книжных магазинах.

Насколько настоящий обзор отражает эстетическое восприятие Чехова, свойственное сегодня французам?

Прежде всего, на наш взгляд, создается впечатление бесконечного разнообразия в понимании Чехова, в подходе к его произведениям, и разнообразие это вполне в духе французского эстетического сознания, развивающегося в значительной степени под знаком индивидуальных концепций. Это разнообразие, по-моему, свидетельствует о жизненности творчества Чехова во Франции. Для французов сегодня неважно, каково было их восприятие Чехова в прошлом и каким его облик предстанет в будущем – Чехов неисчерпаем: он раз и навсегда принес с собой нечто, не поддающееся полной расшифровке, но тем не менее занятие этой расшифровкой важно для каждого человека.

Внутри разнообразия французских оценок Чехова отрицательные реакции достаточно редки. Признание чеховского таланта можно считать всеобщим, и любовь современной французской публики к писателю, который мог бы остаться далеким от нее во времени и в пространстве, – доказательство его универсальности.

Возможно, однако, что справедливо будет разграничить три оттенка в этом всеобщем признании. Для одних Чехов – "певец отчаяния", мира отмирающего – певец безразличный и порой жестокий. Другие отказываются от такого отрицательного прочтения, и видят – сквозь строки – "новую жизнь". Им помогает в их повседневной борьбе позиция Чехова по отношению к жизни, его прозрачная доброта, мужество, юмор. И, наконец, последние, сближаясь с трактовкой Чехова Никитой Михалковым, считают, что его творчество направлено против всякого отчаяния: каким бы длинным и тоскливым ни был "тоннель", он всегда выведет "на бесконечные просторы, дающие свет и надежду"[45].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Содержание чеховского номера журнала "Europe" (1954. № 104–105. Август–сентябрь): *Веркор.* Влияние Чехова. *Чехов А.* Три рассказа ("Бумажник", "Из воспоминаний идеалиста", "Правила для начинающих авторов"). *Леонов Л.* Слово о Чехове. *Грацианов А.* Здесь Чехов жил. *Руденко С.* На родине Чехова. *Горкин И.* Источник вдохновения Чехова, Истра. *Куприн А.* Воспоминания о Чехове. *Горкин И.* Дружба Чехова с Чайковским. *Кадо М.* Антон Чехов – лжепессимист. *Авилова Л.* Чехов в моей жизни. *Вольман В.* Чехов и Художественный театр. *Комнян М.-А.* От Чехова к Пиранделло. *Питоева А.* Чехов и Питоевы. *Абрахам П.* Отражающее озеро. Несколько дат.

[2] Предисловие Веркора к юбилейному номеру журнала "Europe" см. *ЛН*, т. 68.

[3] *Laffite S.* Tchekhov par lui-même. Paris: Le Seuil. Collection "Les écrivains de toujours". № 30. 1955. 152 p.

[4] *Laffite S.* Léon Tolstoï et ses contemporains. Paris: Ed. Seghers, 1960 (глава "Tolstoï et Tchekhov" – с. 167–228).

[5] *Laffite S.* Deux amis. Tchekhov et Levitan // Revue des Etudes Slaves. LXI, № 1–4. 1962. P. 135–136.

[6] Enciclopedia Universalis. V. 15. P. 790–793.

[7] *Segur-Dalloni E.* Anton Tchekhov sur la Côté d'Azur Sites d'esprit sur la Riviéra // L'Espoir de Nice. 1962. 10 avril; Sites d'esprit sur la Rivièra. Anton Tchehkov à Beaulieu // Ibid. 1962. 5 juin.

[8] *Nalegatskaia L.* Tchekhov à Nice // La nouvelle Revues des deux-Mondes. 1973. 1 novembre. P. 340–350; 11 décembre. P. 578–589.

[9] *Kerner S.* Un dreyfusard Anton Tchekhov // Les nouveaux Cahiers. 1974–1975. № 39. P. 44–50.

[10] *Gillès D.* Čekhov ou le spectateur désenchanté. Julliard, 1967.

[11] *Alexandre A.* A la recherche de Tchekhov, essai de biographie intérieure. Paris: Buchet-Chastel, 1971.

[12] *Lazarus S.* L'activité sociale de l'écrivain Anton Čexov // Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Nice. № 41. 1981. Nice. P. 90–106.

[13] *Fougère J.* Un cadeau utile, nouvelles précédées de La nouvelle, art d'avenir. Paris: Albin Michel, 1953. P. 33–34.

[14] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951. С. 121.

[15] *Triolet E.* L'histoire d'Anton Tchekhov, sa vie, son oeuvre. Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1968.

[16] *Chestov L.* Anton Tchekhov ou la création ex nihilo // L'homme pris au piège, trois essais

(A.S. Pouchkine, L.N. Tolstoï. Anton Tchekhov). Paris: Union générale d'Editions, 1966, № 348. P. 79–119 (перевод Бориса Шлоцера).

[17] Переведена под заглавием: A la rencontre de Tchekhov. См. библиографию, с. 147.

[18] *Bonamour J.* Le roman russe. Paris: P.U.F., 1978. P. 136.

[19] Имеются в виду слова Короленко в воспоминаниях о Чехове: "Я как-то шутя сказал Чехову, что он сам похож на своего Дениску. И, действительно, в самый разгар восьмидесятых годов, когда общественная жизнь так похожа была на эту степь с ее безмолвной истомой и тоскливой песнью, он явился беззаботный, веселый, с избытком бодрости и силы" (А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 142).

[20] Имеется в виду известное высказывание Толстого в кн.: *Сергеенко П.А.* Толстой и его современники. М., 1911. С. 228.

[21] *Ritzen Q.* Anton Tchekhov. Préface de Pasteur Vallery-Radot. Paris: Ed. universitaires, 1962.

[22] Это выражение заимствовано из книги Пьера Бриссона "Чехов и его жизнь". Париж: изд. A. Cope, 1955.

[23] *D-r Chabrat M.-C.* Malades et médecins dans l'oeuvre de Tchekhov. Диссертация защищена в Тулузском университете. Напечатана в парижской типографии, 1963.

[24] *Chainet P.* Anton Čekhov ou la médecin malgre lui // Histoire de la Médecine, 1967. Février et mars.

[25] *Горький М.* А.П. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 509.

[26] По воспоминаниям современников, Чехов запечатывал письма отцовской печатью, на которой были эти слова. (См. напр., *Авилова Л.А.* Чехов в моей жизни // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 260.

[27] *D-r Poumailloux.* Anton Tchekhov docteur en médecine. Диссертация защищена в университетском Центре Гостеприимства в Бруссэ. Париж, 1974.

[28] *D-r Frankfort M.* Tchekhov anti-psychiâtre. Диссертация защищена на медицинском факультете института Париж–Кретейль, 1977.

[29] См.: А.П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 400–401.

[30] *Ionesco E.* Notes et contre-notes. Paris: Gallimard, 1966.

[31] *Bachelard G.* La poétique de l'espase. Presses Universitaires de France. 1953.

[32] См. примеч. 30.

[33] Ibid. P. 338–339.

[34] *Artaud A.* Le théâtre et son double. Paris: Gallimard, 1938. P. 38.

[35] *Gouhier H.* L'oeuvre théâtrale. Paris: Flammarion, 1958. P. 157.

[36] Имеются в виду слова Петрина о трех жизненных дорогах для человека: "пойдешь направо – волки тебя съедят, пойдешь налево – сам волков съешь, пойдешь прямо – сам себя съешь" (XI, 37).

[37] "Беспредметное ожидание" сорокалетнего разносчика, встречавшегося на сквере с молодой женщиной, кончается тем, что в ответ на ее призыв полюбоваться ею на танцах, он ответил: "Если бы я туда пошел, это было бы лишь забавно", и она ушла, не оборачиваясь, оставив его одного.

[38] См. примеч. 35.

[39] Le texte et la scène // Groupe de Recherche de l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université de la Sorbonne nouvelles, 1978.

[40] *Bachelard G.* L'eau et les rêves. Paris: Jose Corti, 1971. P. 66.

[41] На русском языке: *Стрелер Д.* Театр для людей. Глава: "Вишневый сад" Чехова (1974) // Театр. 1982. № 5. С. 113–120.

[42] *Logatto E.* Histoire de la littérature russe des origines à nos jours / Trad. M. et A.M. Cabrini. Paris: Desclée de Brouver, 1965.

[43] *Mirsky D.S.* Histoire de la littérature russe des origines à nos jours / Trad. V. Lossky. Paris: Arthème Fayard, 1969. На английском языке книга была издана впервые в 1927 г. в Лондоне.

[44] *Troyat H.* Tchekhov. Paris: Flammarion, 1984. 413 p.

[45] Цит.: Silex. Grenoble. 1980. № 16. P. 194.

BIBLIOGRAPHIE (1960–1981)

1960

Anton Cechov 1860–1960. Some essays edited by T. Eekman. Leyden: E.J. Brill, 1960. 335 p. / Contributions en langue française de Gourfinkel Nina. Čechov chroniquer de la vie thevâtrale (pp. 39–58); Laffitte Sophie. Čechov et Tolstoj (pp. 109–135); Willszkowski Cyrille. Un amour de Čechov (pp. 311–324).

Pauline Bentley. Tchékhov metteur en scene génial d'une époque tourmentée // Le Courrier de l'Unesco. 1960. P. 4–12.

Maria Yelizarova. Anton Tchekhov conteur merveilleux // Le Courrier de l'Unesco. 1960. Janvier. P. 13–15.

Sophie Laffitte. Léon Tolstoï et ses contemporains. Paris: Ed. Seghers, 1960 (О Чехове – с. 167–228).

1962

J.L.. Capelle. Ivanov au théâtre moderne // France nouvelle. 1962. № 886. P. 34.

Ilya Ehrenbourg. A la rencontre de Tchékhov, traduit du russe par E Bobrowski et V. Galande. Paris: John Didier "Forum", 1962. 160 p.

Ilya Ehrenbourg. La leçon de Tchékhov // Le Figaro littéraire. 1962. № 839. P. 1 et 16.

Jean Freustié. Tchekhov (A propos du film Vanka) // France Observateur. 1962. № 616. P. 26.

Sophie Laffitte. Deux amis: Čechov et Levitan // Revue des Etudes Slaves (LXI, 1–4). 1962. P. 135–149.

Pierre de Lescure. Tchekhov, un compagnon de vie // France nouvelle. 1962. № 873. P. 25–26.

Pierre de Lescure. Avant la saison des prix, une lecture de Tchekhov // France nouvelle. 1962. № 886. P. 33–34.

Pierre de Lescure. Parmi les oeuvres de Tchekhov (tome 15 des oeuvres complètes éditées par les Editeurs français réunis) // Les Lettres françaises. 1962. № 911. P. 3.

Quentin Ritzen. Anton Tchekhov. Préface de Pasteur Vallery–Radot. Paris, 1962. 130 p.

Gilbert Sigaux. Tchekhov // Preuves. 1962. № 134. P. 86–88.

Claude-Michel Cluny. Tchekhov par Quentin Ritzen // Les Lettres françaises. 1962. № 1229.

Emma Segur-Dalloni. Anton Tchekhov sur la Côte d'Azur Sites d'esprit sur la Riviéra // L'Espoir de Nice. 10 avril. 1962.

Emma Segur-Dalloni. Sites d'esprit sur la Riviéra, Anton Tchekhov à Beaulieu // L'Espoir de Nice. 5 juni. 1962.

1963

Francois Balmes. Tchekhov est-il triste? // Signes du Temps. 1963. № 3. P. 34.

Mireille Boris. Le temps chez Tchekhov // La nouvelle Critique. 1963. № 146. P. 71–77.

Chabrat Marie-Claude. Malades et médecins dans l'oeuvre de Tchekhov, thèse soutenue devant l'université de Toulouse pour le doctorat en médecine. Toulouse, Imprimerie parisienne, 1963. 108 p.

Marcel Brion. Tchekhov et les Soviets // Les Nouvelles litteraires. 1963. № 1862. P. 5.

Claude Duchet. A. Tchekhov, oeuvres de 1898 a 1903 et théâtre // La Pensée. 1963. № 100. P. 147–148.

Gustav Herling. De Tchekhov à Soljenitsyne // Preuves. 1963. № 148. P. 46–49.

Lia Lacombe. Platonov de Tchekhov // Les Lettres françaises. 1963. № 965. P. 5.

Sophie Laffitte. Tchekhov 1860–1904 // Paris. Hachette. 1963. 272 p.

Pierre de Lescure. Des premières oeuvres de Tchekhov à la dernière // France nouvelle. 1963. № 920. P. 24–26.

Rolland Pierre. Tchekhov ou la nostalgie du bonheur // Europe. 1963. № 407. P. 139–148.

Jacqueline de Proyart. La personalité de Čexov d'après les récits d'Antoša Čexonte // Revue des Etudes slaves (LXII, 1–4). 1963. P. 148–149.

Maurice Toesca. La Cerisaie de Tchekhov // Démocratie 63. 1963. № 200. P. 10.

Maurice Toesca. De Marivaux à Tchekhov (à propos de l'Ours) // Démocratie 63. 1963. № 179. P. 17.

Antoine Vitez. Tchekhov et le théâtre // France Nouvelle. 1963. № 915. P. 27–29.

André Wurmser. La Tragique histoire d'Hamlet prince de Moscovie (Platonov de Tchekhov) // Les Lettres francaises. 1963. № 969. P. 2.

1964

J.H. Le jeune et futur Tchekhov (à propos des éditions de ses oeuvres) // Les Lettres françaises. 1964. № 1010. P. 4.

J.H. Le théâtre de Tchekhov // Les Lettres françaises. 1964. № 1014. P. 5.

Jacques Lemarchand. La dame au petit chien d'après Tchekhov au Théâtre du Tertre // Le Figaro littéraire. 1964. № 970. P. 26.

Gabriel Marcel. La Cerisaie de Tchekhov // Les Nouvelles littéraires. № 1921. P. 14.

Maurice Toesca. Tchekhov au Tertre: La dame au petit chien // Démocratie 64. № 255. P. 17.

1965

Gabriel Marcel. Tchekhov et son secret – La cerisaie // Les Nouvelles littéraires. 1965. № 1989. P. 13.

Jacques Nels. La théâtre d'Anton Tchekhov // Les Annales (Conferencia). 1965. № 174. P. 33–61.

Nicolas Volkov. Thèmes hamletiens dans la Mouette de Tchekhov // Revue d'histoire du théâtre. 1965. № 4. P. 408–412.

Ettore Logatto. Histoire de la littérature russe des origines à nos jours. Trad de l'italienne par M. et A.M. Cabrini. Paris, 1965. *Desclée de Brouver.* Bibliothèque Européenne. Section historique (О Чехове – на с. 528–539).

1966

Nina Gourfinkel. Anton Tchekhov. Textes de Tchekhov, documents, chronologie, répertoire des oeuvres, bibliographie. Paris. Seghers // Théâtre de tous les temps. 4. 1966, 192 p.

Jacques Lemarchand. Les trois soeurs de Tchekhov au théâtre Hébertot // Le Figaro littéraire. № 1071. P. 14.

Chrisrian Megret. Théâtre: Les trois soeurs de Tchekhov // Carrefour. № 1154. 1966. P. 21.

Renée Saurel. La cerisaie au Théâtre de France // Les Lettres françaises. 1966. № 1156. P. 22.

Renée Saurel. Télévision: La mouette de Tchékhov // Les Lettres Françaises. 1966. № 1127. P. 23.

Chestov Léon. Anton Tchekhov ou La création ex hihilo in l'Homme pris au piège – trois essais: A.S. Pouchkine, L.N. Tolstoi. Anton Tchekhov. Paris. Union générale d'Editions coll. 10/18, 1966, № 348.

1967

Robert Abirached. Anton Tchekhov. Les trois soeurs au théâtre Hebertot // La Nouvelle Revue française. 1967. № 169. P. 155–156.

Paulette Chainet. Anton Tchekhov ou le médecin malgré lui // Hictoire de la Médecine. 1967. Février. P. 3–38; mars. P. 2–11.

Marcel Brion. La correspondance de Tchekhov (tome 20 des Oeuvres complètes éditées par les Editeurs Français réunis) // Le Monde. 1967. Supplément au Numero 7157.

Maurice Chapellan. Tchekhov de Daniel Gillès // Le Figaro littéraire. 1967. № 1119. P. 20–21.

Roger Chateauneu. La correspondance de Tchekhov // Europe. 1967. № 458. P. 240–242.

Daniel Gillès. Tchekhov ou le spectateur désenchanté. Paris: Julliard, 1967. 507 p.

Jean-Jacques Gautier. La Mouette de Tchekhov au Théâtre moderne (mise en scène de Sacha Pitoëff), article illustré par une caricature de SENNEP // Le Figaro. 20 mars. 1967.

Ginette Guitard-Auviste. Un spectateur désenchanté, "Tchekhov" de Daniel Gilles // Le Monde. 1967. Supplément an Numero 6960.

Thomas Mann. Essai sur Tchechov // *Erika Mann.* La derniere année; *Thomas Mann.* Esquisse de ma vie. Essai sur Kleist. Essai sur Tchekhov. Traduit de l'allemand par Louise Servicen. Paris: Gallimard, 1967. P. 177–209.

1968

Tchekhov. La steppe, Une morne histoire / Avec une introduction et des notes de Veronique Lossky. Paris: Klincksieck, 1968. 197 p. (Les grand classiques russes, 4 texte russe seul).

Claude-Michel Cluny. Anton Tchekhov // Les Lettres françaises. 1968. № 1229. P. 7 et 9.

Claude Olivier. Tchekhov révèlé (à propos des Trois soeurs // Les Lettres francaises. 1968. № 1258. P. 24.

Renée Saurel. Oncle Vania de Tchekhov (à la télévision) // Les Lettres francaises, 1968. № 1224. P. 15.

Ernest J. Simmons. Tchekhov. Trad. de l'anglais par Renée Rosenthal. Paris: Laffont, 1968. 733 p.

Elsa Triolet. L'histoire d'Anton Tchekhov, sa vie, son oeurve. Paris: Les Editeurs Français réunis, 1968. 216 p.

1969

Gérard Guillot. La Cerisaie au Grenier de Toulouse // Les Lettres françaises. 1969. № 1267. P. 13–14.

Claude Olivier. Tchekhov même // Les Lettres françaises. 1969. № 1276. P. 13.

Renée Saurel. La Cerisaie à la Comédie de la Rochelle // Les Lettres françaises. 1969. № 1313. P. 12–13.

Sylvie Tecoutoff. Oeuvres, I: Théâtre, Récits (1882–1886) d'Anton Tchekhov (compte-rendu) // La nouvelle Revue française. 1969. № 195. P. 455–458.

D.S. Mirsky. Histoire de la littérature russe des origines a nos jours. Trad. de l'anglais par Véronique Lossky. Paris: Artheme Fayard, 1969 (О Чехове – на с. 415–431).

1970

Tchekhov vu par ses contemporains. Souvenirs d'Alexandre Tchekhov, Mikhail Tchekhov, Vladimir Korolenko, Lydia Avilova... Traduit du russe par Génia Cannac. Paris: Gallimard, 1970. 328 p.

Pierre Brunel. Anton Tchekhov et Marguerite Duras – le contrepoint du temps réel et du temps psychologique // Situation. 1970. № 23. P. 41–74.

Emile Copferman. Ivanov, Prague // Les Lettres françaises. 1970. № 1323. P. 11–12.

Emile Copfermann. Ivanov joué et déjoué // Travail théâtral. 1970. № 1. P. 38–43.

Otomar Krejca. Les trois soeurs de Tchekhov, notes de mise en scène pour la version française préparée par Kavel Kraus et Jean-Claude Huens // Travail théâtral. 1970. № 1. P. 10–16.

1971

Dhuraldeen Hassan. L'élément satirique dans les récits de jeunesse de Tchekhov. Paris, 1971. 128 p.

Roger Bordier. Traduits du russe (Présentation de trois traductions de Lily Denis dont A. Tchekhov, l'Ile de Sakhaline" // Europe. Octobre. 1971. P. 187–190.

Aimee Alexandre. A la recherche de Tchekhov, essai de biographie interieure. Paris. Buchet-Chastel, 1971. 265 p.

Sophie Laffitte. Tchekhov 1860–1904. Paris: Hachette, 1971. 277 p.

Claude Mauriac. Un salaud nomme Tchekhov (Compte-rendu de A la recherche de Tchekhov par Aimee Alexandre) – articlé illustré d'une caricature de Tchekhov de J. Redon // Le Figaro. 1971.

Jacques Nantet. Les Lettres en URSS // La Nouvelle Revue des deux-Mondes. Mai. 1971. P. 228–231 (à propos de l'ouvrage: Tchekhov vu par ses contemporains. Gallimard, 1970).

1972

Denis Bablet. A Prague, une mouette nommée culture // Les Lettres françaises. 1972. № 1441. P. 16–17.

Marcel Caron. L'influence de la formation médico-scientifique sur les sujets, les idées et l'art de Tchekhov. Thèse de médecine. Strasbourg, 1972. P. 211–214.

1973

Liudmila Nalegatskaia. Tchekhov à Nice // La nouvelle Revue des deux-Mondes. I. Novembre. 1973. P. 340–350; II. Décembre. 1973. P. 578–589.

1974

Georges Banu. Pintilie, metteur en scène (à propos de la Cerisaie de 1967) // Travail théâtral. Avril–juin/ 1974. № 15. P. 100–105.

P. Poumailloux. Anton Tchekhov, docteur en médecine, thèse pour le doctorat en médecine soutenue au Centre Hospitalier Universitaire Broussais. Editions médicales et universitaires 40 rue Pascal. XIII. 76 p. (приложена карта России с указанием мест пребывания Чехова).

1974–1975

Samuel Kerner. Un dreyfusard Anton Tchekhov // Les nouveaux Cahiers. 1974–1975. № 39. P. 44–50.

1975

Georges Banu. Une mouette proustienne // Travail théâtral. 1975. Juillet–octobre. № 20. P. 90–96.

Jacqueline Jomaron. Georges Pitoëff, metteur en scène. Paris, 1975 (глава "Tchekhov" – с. 119–135).

1976

Nina Aiba. A. Tchekhov – homme de théâtre: dramaturgie et mises en scènes françaises, 1945–1970.

1977

Marie-Louise Bablet. Le quotidien et la métaphore (à propos de la Cerisaie d'Otomar Krejca à Dusseldorf) // Travail théâtral. Janvier–mars. 1977. № 26. P. 51–55.

Georges Banu. Strehler et l'antépurgatoire čexovien (à propos de la Cerisaie) // Travail théâtral. Janvier–mars. 1977. № 26. P. 21–28.

Martin Frankfort. Tchekhov antipsychiatre? (Littérature et psychiatrie en Russie au XIXème siècle) th,ère présentée et soutenue pour le doctorat en médecine devant la faculté de médecine de Paris–Créteil, 1977. Dact 261 p.

Otomar Krejca. Sur le travail théâtral // Travail théâtral. 1977. Janvier–mars. № 26. P. 29–33.

Otomar Krejca. Les pièces de Tchekhov // Travail théâtral. Janvier–mars. 1977. № 26. P. 34–39.

Otomar Krejca. Notes du régisseur aux comédiens // Travail théâtral. Janvier–mars. 1977. № 26. P. 40–50.

Lucian Pintilie. A la recherche du sens d'une étrange comédie (à propos de la Cerisaie) // Travail théâtral. Janvier–mars. 1977. № 26. P. 56–58.

Giorgio Strehler. Notes pour la Cerisaie // Travail théâtral. Janvier–mars. 1977. № 26. P. 3–20.

Leonida Teodorescu. Le dialogue čexovien et la farce // Travail théâtral. Janvier–mars. 1977. № 26. P. 59–62.

1978

Georges Banu. Ruptures dans l'espace de la Mouette. Le texte et la scène. Etudes sur l'espace et l'acteur sous la direction de Bernard Dort et Anne Ubersfeld. (Groupe de recherches de l'Institut d'Etudes théâtrales de l'Université de la Sorbonne nouvelle. Paris, III), Abbeville; Imprimerie F. Paillart, 1978. P. 59–78.

Jean Bonamour. Le roman russe. Paris Presses Universitaires de France, 1978. 223 p. (Chapitre IV Des révolutionnaires à la révolution: les sources du XXème siècle 1860–1917. P. 136–137).

1979

Katriel Ben Arie. La technique descriptive dans le récit tchékovien. Paris IV, Th. let. (3ème cycle). 23 fevrier. 1979.

1980

Anton Tchekhov 1860–1904 // Silex. № 16. Grenoble, 1980 (номер журнала посвящен 120-летию со дня рождения Чехова).

Matthieu Galey. Cher Anton Pavlovitch... La Mouette par Krejca (à la Comédie Française); La Cerisaie par Monnet (au centre dramatique des Alpes, à Grenoble). Deux Tchekhov d'une douloureuse sincérité // L'Express du 10, au 16 mai. 1980. P. 53 et 55.

Robert Kanters. Gentleman Krejca, "Godot" aux Bouffes-du-Nord, "La mouette" au Français, "Les trois soeurs" en tournée. Le Tchèque Otomar Krejca conquiert la France // l'Express du 19, au 25 avril. 1980.

Jacqueline de Proyart. Aux sources du lyrisme čexovien, (Pseudo-romantisme, anti-romantisme et romantisme dans le traitement de la nature) (1880–1883) // Canadian-American Slavic studies. 14. № 2 (Summer 1980). P. 149; – 196.

Nathalie Sarraute. L'usage de la parole. Paris: Gallimard, 1980. P. 7–16 ("Ich sterbe").

1981

Jean-Jaques Gautier. Les méfaits de M. Krejca. La Mouette // Figaro – magazine, samedi 17 mai. 1980.

Colette Godard. La Cerisaie de Peter Brook, Clarté tchékovienne // Le Monde. 13 mars. 1981.

Robert Kanters. Passion et violence, Piccoli généreux dans un admirable Peter Brook, Vallone plein de métier et d'émotion, Frey et Seyrig dans un duo en sourdine // l'Express du 28 mars au 3 avril. 1981. P. 41.

Zoe Oldenbourg. Un chantre mélancolique des amours sacrifiées, La vision globale d'un peuple, d'une société avec un accent de vérité unique // La Matin. 6 février. 1981.

Gilles Sandier. Les grands écrivains russes. V. Le retour en force de Tchekhov. Un auteur pour des lendemains qui n'en finissent pas de déchanter // Le Matin. 6 fevrier. 1981.

Sophie Lazarus. L'activité sociale de l'écrivain Anton Čexov. Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Nice // Nice. 1981. № 41. P. 89–106.

1984

Henri Troyat. Tchekhov. Paris: Flammarion, 1984. 413 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЧЕХОВСКИЙ НОМЕР ЖУРНАЛА "СИЛЕКС" ("SILEX", № 16, 1980)

Сообщение Жаклин де П р у а й я р (Франция)
Перевод М.А. З о н и н о й

Юбилейный номер журнала "Силекс", посвященный 120-летию со дня рождения Чехова, оживил во Франции интерес к Чехову и подвел некоторые итоги, как это было сделано, например, в отношении Брехта[1].

Составитель специального номера Даниэль Буньу посвятил его Натали Саррот. На двухстах страницах представлено до 30 статей, интервью и выдержек из работ зарубежных авторов (в том числе писателей А. Белого, А. Фадеева, исследователей А. Чудакова, Л. Теодореску), отрывков из писем и записных книжек самого Чехова. В номере два раздела: один посвящен драматургии (главным образом "Вишневому саду"), другой – рассказам.

Журнал богато иллюстрирован – сценами из спектаклей и эскизами декораций, репродукциями картин и рисунков И. Левитана, А. Ярошенко, И. Прянишникова, А. Корина, Кл. Моне, М. Шагала, Р. Пфунда и др.

На обложке дан не привычный портрет писателя, измученного болезнью (в книжке воспроизведены фотографии Чехова преимущественно молодого и здорового), а чуть загадочная акварель Р. Пфунда, которая чем-то напоминает главную героиню "Вишневого сада".

Есть здесь и карикатура Дэвида Левина: длинный и тощий Антон Павлович в сюртуке, в широкополой шляпе, при пенсне прогуливается с тростью в руке, повернувшись спиной к оглавлению, словно все это его совершенно не касается. Весь этот художественный материал помогает почувствовать чеховскую эпоху и вместе с тем включить его творчество в контекст всей европейской культуры.

В статьях этого сборника рассматриваются три основных свойства чеховского таланта: тонкая насмешка над предметом изображения, внимание к пространственно-временным координатам художественного мира, сложность авторской позиции ("сопричастность и самоустранение").

Материалы, включенные в сборник, условно можно разделить на два типа: работы информационные, расширяющие и углубляющие фактические сведения о творчестве Чехова, и работы, отличающиеся новизной не материала, а его трактовки.

В целом собрание сведений о Чехове в журнале "Силекс" является сейчас во Франции (если не считать биографических книг) одним из наиболее доступных широкому читателю пособий для изучения Чехова.

Важнейшие информационные статьи в этом номере: М. Стахович – о трудностях перевода "Вишневого сада" на французский язык (с. 44–48); Б. Байена – о трудностях исполнения роли Нины в "Чайке" (80–90); исторический обзор постановок Чехова на французской сцене (*М. Батайон*. Когда Франция открывает Антона Чехова. С. 56–71); хронологическая фильмография с 1909 по 1978 г. (с. 188–191); статья Софи Лазарюс о путешествии на Сахалин (с. 162–168), очерк Жоржа Баню об этической и эстетической "программе" Чехова, по его письмам и записным книжкам; наконец, серьезная работа М. Окутюрье: "Творчество Чехова и начало марксистской критики в России" (с. 134–138 – на материале отзывов о Чехове П. Струве, В. Шулятикова, Е. Соловьева-Андреевича, А. Луначарского, А.Дивильковского, В. Воровского и Неведомского).



ЧЕХОВСКИЙ НОМЕР ЖУРНАЛА "СИЛЕКС"
Гренобль, 1980, № 16
Обложка Роже Пфунда

Подбор статей, касающихся театра, с успехом подхватывает традиции "Травай Театраль" (см. с. 61–66 наст. кн.). С первых страниц сборника становится ясно, какое большое место занимает Чехов во Франции – и не в одном только Париже. Беседа Д. Буньу с режиссером Габриэлем Моне, художником Жаном Соссаком и актерами, сыгравшими "Вишневый сад" на сцене Альпийского Национального Драматического Центра в Гренобле (1980) (с. 5–16), показывает, как участники спектакля старались отойти от традиционного понимания пьесы к более глубокому ее пониманию, к "детеатрализации жизни" на сцене, к осознанию того, что даже в насмешке Чехова есть философский смысл[2].

В статье "Улыбка сквозь слезы" (с. 17–24) Даниэль Буньу размышляет о времени и пространстве в пьесах Чехова.

Подвергая критике слишком упрощенную, на его взгляд, "идею" Стрелера ("вспышка белизны")[3] Буньу рассматривает "Вишневый сад" во всем многообразии красок природы и сложности внутреннего мира человека. Он пытается охватить творчество Чехова в целом и приходит к мысли, что небом этого своеобразного театра замкнутого пространства является, возможно, "Степь" – основополагающий для чеховского искусства текст. В "Степи", продолжает он, как и в пьесах, нет ни ничтожных, ни незначительных происшествий, ни ничтожных или значительных

историй, все события значительны и связаны между собой "непрерывной цепью причинности", которую, как кажется Буньу, Чехов мыслил себе по модели восточного пантеизма. Чеховские персонажи "не слышат друг друга" (писатель свободен от "логоцентризма") и в то же время между ними существует взаимопонимание, благодаря внезапным порывам сочувствия, когда каждый из героев видит в другом частичку самого себя (с. 21).

"И все это, – заключает Буньу, – совершенно противоположно театру абсурда, ибо персонажи, ситуации и даже предметы у Чехова насыщены смыслом (...) Но как же получается, что Чехов не показывает нам практически ничего, а мы в этом находим практически все?" (там же). Дело в том, что он в совершенстве владеет искусством "рассеивать наше внимание" и "превращать каждое слово и каждый предмет в знак", вводя нас тем самым в "искусство обыденного или в музей ничтожных предметов и открывая вместе с Аполлинером наш двадцатый век".

Проанализировав приемы, с помощью которых Чехову удается создать оппозицию "логоцентризму" (например, постоянное внимание к изменениям погоды, сопутствующим разным состояниям персонажей, к подчеркиванию их разъединенности), Буньу приходит к мысли, что в пьесах Чехова пересматривается понятие "центра" в ряде областей: психологической, эмоциональной, повествовательной, медицинской, политической, социальной и метафизической. Этот анализ помогает Буньу, возвращаясь к давнему спору о жанре "Вишневого сада", понять смысл авторского определения пьесы как комедии. Не является ли, заключает он, – итоговым уроком Чехова мысль, что "существование наше, конечно, полно несчастий, но... не надо делать из этого трагедии" (с. 23).

В статье "Все спасители друг друга стоят" Жорж Баню подвергает чеховских персонажей психоанализу. Картина получается довольно мрачная: этот мир "гибнет, но не сдается". Спаситель, пришедший извне, из другого "пространства", из другого класса, не оправдывает надежд (Глагольев, Тузенбах, "пензенская тетушка", Лопахин и др.). Интеллигент, переживающий внутренний кризис, не верящий в собственные силы, также оказывается неспособным на эту роль. И те, кто надеялись на него, понимают это и в конце концов расстаются с ними.

К этой категории "ложных "спасителей" Баню относит и чеховских врачей. Крайний случай – Чебутыкин, которому "все все равно" и чья речь в финале доходит почти до афазии. Таким образом, считая, что "идейные" герои Чехова в сущности не оказывают помощи тем, кто ждет ее от них (мотив тщетного "ожидания ответа"), Баню выдвигает более чем спорную мысль о бесплодности мира, изображенного Чеховым. В каждой пьесе Чехов воссоздает кривую жизни, представляя людей всех возрастов – от молодежи до забалтывающихся стариков, но всякий раз этот мир замкнут, т.к. лишен самого принципа воспроизводства. В нем нет ребенка" (с. 39). Вот почему Баню заканчивает статью критикой последнего кадра "Неоконченной пьесы для механического пианино" Никиты Михалкова, где, считает он, ощущается некоторое "соскальзывание к Достоевскому. У Чехова ничего подобного нет" (там же). Баню, со своей стороны, утверждает, что "если уж искать какой-то основной образ у Чехова, то им может быть только персонаж вроде Медведенко, но не с детской коляской, а с креслом умирающего старика" (с. 39).

Режиссер Антуан Витез в беседе с Даниэлем Буньу и Жоржем Баню, состоявшейся в марте 1980 г. (с. 74–88), говорил о двух этапах в своем понимании чеховского искусства. Было время, когда он вслед за другими считал, что чеховский театр стремится показать лишь обыденную, зачастую бессмысленную жизнь, когда невозможно понять, о чем, собственно, говорят люди, как, например в стихотворении "Понедельник улица Кристин" Аполлинера (с. 74).

Впоследствии работа над "Чайкой" открыла Витезу, что у Чехова – в противоположность Аполлинеру, – "люди понимают друг друга, общаются между собой и сообщают нечто важное нам".

Витез и Баню в своей беседе задаются вопросом о мифических мотивах,

скрытых в чеховском тексте (речь идет, например, об упоминаниях "Гамлета" в "Чайке" и о двух уровнях драматургического видения мира в "Вишневом саде" – "глубинно-мифологическом и поверхностно-обыденном").

Сочленение этих двух уровней имеет особый характер в "Вишневом саде": перед нами здесь и "куски великой истории", и попытки превратить публику в свидетеля сокровенных движений души персонажа. "Впоследствии к этому придет Брехт", – замечает Витез.

В заключение шла речь о чеховских героях, в частности о женских персонажах. Чеховские три сестры для Витеза – такие же великолепные создания, как и Селимена у Мольера и Изэ у Клоделя.

Витез спорит с теми, кто считает, что Чехов "лишает своих персонажей права на трагедию". По его мнению, "театр Чехова патетичен, как патетична сама жизнь, как патетична греческая трагедия. Просто Чехов намекает на то, что греческая трагедия штука довольно смешная ⟨...⟩ и что, следовательно, если бы греческая трагедия вызывала смех в зале, его это ничуть не шокировало бы" (с. 81).

Театральный раздел "Силекс" завершается текстом, обращенным в будущее, – беседой Жоржа Баню с Жаком Лассалем, молодым писателем и режиссером, который увлечен "театром обыденной жизни" (с. 91–95). Лассаль принимает идею Баню о "сопричастности и самоустранении". Но как воплотить эту идею на сцене? Безразличие Чехова? – как считает Лассаль, это безразличие "клинициста" "плохо скрывающее боль и сострадание". Чеховский герой недоумевает по поводу своего бытия в мире. Лассалю кажется, что у Чехова нет настоящего: оно либо немедленно оборачивается прошлым – и тогда "существует как память, а не только как ностальгия", либо "устремляется вперед, как маловероятная и смутная проекция в будущее". Беседа коснулась вопроса – как изображать чеховского человека на сцене? В частности – как дать понять зрителю астровскую тоску по лесу? По мнению Лассаля, подобные состояния надо "показать внутренне и намекнуть внешне", т.е. воплотить на сцене то, что Баню называет "основополагающим законом чеховского письма", – "сказать как можно больше, показав возможно меньше", как это пытался сделать уже Питоев, "уловить латентное", ибо у Чехова все замешано скорее "не на явном, а на латентном содержании жизни".

В заключение Лассаль говорит о разнообразии мотивов возвращения театра к Чехову в настоящее время: о кризисе идеологий, о чувстве неуверенности человека XX в., о сочетании мечты и нарочитой от нее отстраненности. Восхищаясь мастерством Чехова, Лассаль признает его огромное влияние на современное искусство: Чехов приглашает нас к постоянному совершенствованию методов анализа, "и если необходимо – к смене" (с. 95).

Вторая часть "Силекс" открывается статьей автора этих строк: "Чехов и Дарвин" (с. 101–105). Собрав все известные сведения о чтении Чеховым Дарвина, автор не соглашается с теми, кто предполагает, что Дарвин мог прямо повлиять на художественную манеру Чехова, противника всякой системы. Вместе с тем Дарвин всегда оставался для Чехова "ученым, который обновил в XIX в. понимание природы и подвел научный фундамент под веру в возможность лучшего мира. Именно поэтому Чехов всегда сохранит по отношению к Дарвину самую пылкую признательность" (с. 105).

Отправляясь от исследования Л. Гроссмана "О натурализме Чехова" (Вестник Европы. 1914. № 7) и работ Н. Моравчевича, Д. Чижевского и Т. Виннера, Мишель Кадо в статье "Чехов и натурализм" (с. 116–123) проявляет интерес к "многочисленным признакам явного недоверия Чехова" к позитивизму и сциентизму начиная с 1889 г. и чертам, все более и более сближающим его творчество, начиная с 1893 г., с символизмом, импрессионизмом и сюрнатурализмом. М. Кадо показывает прежде всего, как молодой Чехов более или менее следует по путям, проложенным французским натурализмом, и делает вывод, что чеховское

восхищение Мопассаном "не случайно" (с. 121). Кадо отмечает, что автору "Иванова", "несокрушимому" материалисту, свойствен эвристический способ мышления (с. 118), чему доказательство – его суждение об "Ученике" Поля Бурже. "Подобная позиция нисколько не мешает Чехову называть себя верующим – в том смысле, в каком это мог бы сказать о себе и Камю", – пишет Кадо, вспоминая в связи с этим доктора Риэ из романа "Чума".

Кадо замечает, что Чехов в своих письмах «преувеличивает свой "натурализм" (когда требует "бесстрастной" объективности), ибо, как показало время, немного найдется писателей целомудреннее этого защитника неприукрашенной правды» (с. 119).

Вслед за Т. Виннером Кадо считает, что для Чехова в начале 1890-х годов пути науки и искусства расходятся и писатель велик не простым воспроизведением действительности, а смыслом своих творений, который только и придает им эстетическую и нравственную ценность (с. 119).

Стремление преодолеть натурализм, характерное отныне для творчества Чехова, как полагает Кадо, совпадает со временем идейного кризиса (конец 1880-х годов) и достигает высшей точки в 1889 г., когда Левитан открывает для себя Клода Моне. Чехов, разумеется, не стал импрессионистом, но мотивировки, характерные для реалистической литературы, начинают вытесняться у него более сложным и тонким отражением поведения героев: оно представляется читателю без каких бы то ни было явных, определенных мотивировок" (с. 121).

Вспоминв в связи с этим чеховское восхищение Гауптманом и Метерлинком, Кадо пишет: «основные элементы своего театра Чехов связывал с новым эстетическим восприятием мира, где доминирующим становится музыкальный элемент ⟨...⟩ пейзаж и чувства у Чехова тесно переплетены в музыке, даже самой непритязательной, подобно свирельному наигрышу в "Маленьком пастушке" Дебюсси, и эта изысканная и душераздирающая гармония передает некую высшую реальность, к которой можно приблизиться только при помощи "соответствий" и "метафор"» (там же).

Ссылаясь на документы коллоквиума о французском сюрнатурализме, Кадо размышляет о возможности отнести к творчеству Чехова после 1889 г. термин "сюрнатуралистический". "Оригинальность интеллектуальной позиции и эстетических принципов Чехова" (с. 116), считает он, позволяет включить его имя (как и имена Гоголя и Достоевского) в "великую литературную родословную" сюрнатурализма, которая идет от Нерваля к Аполлинеру через Гюго и Бодлера..." (с. 122).

В своей работе "О плодотворных опасностях любого перевода, а в этой связи и об Антоне Чехове" Луи Мартинес, чьи суждения о Чехове отличаются язвительностью, пишет, что судьба Чехова во Франции представляет собой уникальное явление (с. 124–125). Эта статья, как и некоторые другие во Франции, написана под влиянием книги Л. Шестова "Творчество из ничего". Чехову, считает он, необыкновенно "повезло" – при его проникновении на Запад в до- и послевоенное время – потому что его первыми переводчиками и интерпретаторами были Питоевы. Завершая ряд великих (Гоголь, Достоевский, Толстой), он, казалось, восстановил классическое равновесие и "успокоил", в то время как "пошлость, описанная в его произведениях, должна была, напротив, тревожить". Чеховскому герою приписали "бездонную глубину", меж тем как он "увязал во времени". «Для гения Чехова источником всего был распад времени, что вносило в его творчество демонические мотивы в еще большей степени, чем у Барбье и Вилье. Этот немногословный писатель был врагом всего "крепкого", всего "здорового", всего "молодого", врагом женщины и отдал все свои силы опасному служению пустоте» (с. 125).

Для Мартинеза "экономное искусство Чехова" нацелено на "разъединение всего того, что жизнь пытается соединить, на размывание тел в силуэты, потом – силуэтов в серое пространство, в неподвижное время... Его раздумья о крахе –

стократно повторенное эхо "Воспитания чувств", но у него это переживание в конце концов исказило облик России, ибо он объявлял ее умирающей, в то время как она только-только рождалась. Именно поэтому, считает Мартинез, Чехов-новеллист, "великий поэт сам того не желая", был "поэтом смерти во всем, вплоть до синтаксиса и образной системы". Близкий по своим темам к И. Анненскому и Малларме, "стремящийся обнаружить и очертить пустоту в самой горячей точке исторического бытия, ⟨...⟩ тем менее уловимый, чем более он понятен, сбивающий с толку обманчивой прозрачностью..." (с. 125).

Последними словами Чехова: "Ich sterbe" Мартинез придает значение девиза всего чеховского искусства и при всем том признает его "непревзойденным поэтом".

Опираясь на определение Шестова, согласно которому истинный, единственный в своем роде чеховский герой – "отчаявшийся человек", Жорж Нива в статье "Чеховская шагреневая кожа" высказывает мысль, что Чехов до конца жизни остается сатириком, изображающим эпизоды мрачной человеческой комедии" (с. 144). Нива считает Чехова одним из самых "жестоких" писателей. "Идея", "ангажированность", "тенденция", короче – русская специфика, "русская болезнь", чье имя "интеллигенция" – нашли в Чехове самого жестокого преследователя, хотя именно интеллигенция превозносила его больше, чем Толстого и Достоевского.

Другая мысль статьи – о присущем будто бы Чехову чувстве "дискомфортности", неприспособленности к своему времени, к странному страху перед пространством" (с. 144).

Пределы этого чеховского "страха" Нива определяет словами Чехова: "Смерть страшна, но еще страшнее было бы сознание, что будешь жить вечно и никогда не умрешь" (XVII, 67). В этих границах и "разыгрывается мрачная чеховская комедия неполной правды" того, о чем герои говорят и как они живут (герои "Душечки", "Ионыча", "Архиерея", "Дамы с собачкой", "Княгини").

Считая, что для чеховского героя есть один путь спасения из невыносимого для него "времени" – бежать в "пространство", Нива пишет: "Сказовая структура многих его рассказов преследует одну цель – создать второе пространство – пространство движущегося рассказчика, необходимое, как дуновение свежего воздуха" ("Человек в футляре", "Крыжовник", "Степь").

Оправдывая название своей статьи и ссылаясь в связи с этим на меткое уподобление З. Паперным чеховских замыслов шагреневой коже[4], Нива пишет о сужении их как о следствии "отвращения" Чехова ко времени, неприятия им "разрушительной работы" времени. Отсюда – и невозможность для Чехова осуществить романические замыслы. Расширяются только пространственные просветы, открытые читателю.

По мнению Ж. Нивы, Чехов "крушит" гармонию "двусторонней культуры", на которой была основана литература русского золотого века. Героев Чехова ("О любви", "Вишневый сад") Нива противопоставляет толстовскому "барину", в душе которого гармонически сочетаются чувства европейца и русского крестьянина. В отличие от Толстого, у Чехова деревня изолирована от европейской культуры, а если крестьянин попадает в город, то он "теряет душу". Таким образом, с Чеховым русская проза вступает на путь "решительной перемены ориентиров": пришел конец мечте Левина о гармонии России крестьянской и помещичьей.

Нива объясняет эту позицию социальным происхождением Чехова. "Сыну лавочника и внуку крепостного крестьянина была чужда барская мечта русской литературы XIX в. – русский пейзаж в духе Тургенева. Но как поэт пространства (poète le l'espace), Чехов не мог не страдать, видя как оскудевает русская природа. Он был лишен цельности. И "мгновения бегства в прекрасное и свободное пространство", которые Чехов дарует самым мятущимся своим героям (например, видение оленей у Андрея Ефимыча в "Палате № 6") тотчас же обрываются под ударами палача-позитивиста..." (с. 148).

Выбрав тему "Чехов и права человека" (с. 169–170), Саша Бурмейстер рассматривает ее под углом зрения морали. Он последовательно анализирует

восприятие читателей и критиков, защиту прав писателя и, следовательно, прав человека самим Чеховым, его требования к своим читателям, и наконец, к героям.

Напомнив о "чувстве фрустрации"*, возникающем у читателя чеховских произведений "из-за отсутствия ответа" на "мучающие их вопросы" и о попытках "вбирания" и "приспособления", последовательно предпринимавшихся критиками (с. 169–170), Бурмейстер спрашивает, как же Чехов защищал свои права человека и писателя? – и отвечает: "усилиями, направленными на то, чтобы не позволить приклеить к себе ярлык и заключить себя – в позитивное или негативное – определение" (с. 170). На обвинение в "моральном нигилизме" Чехов отвечает рассказом "Огни", в "равнодушии" – "Палатой № 6".

Можно ли считать Чехова "апологетом философии малых дел"?.. "Ни в коем случае", ибо, например, художник в "Доме с мезонином" подвергает резкой критике философию Лиды, сообщая этой героине деспотические черты; то же можно сказать об оценке героев "Княгини" и "Человека в футляре". "Может быть, истинный выбор его – служение народу? или искусству?" – "Моя жизнь" (толстовец Полознев) и "Попрыгунья" (художник Рябовский) опровергают и это, – считает Бурмейстер (с. 171).

"Бесконечно долго можно продолжать эту игру в утверждения и опровержения, – пишет он. – Кто Чехов – женоненавистник или защитник женщины? пессимист или оптимист? верующий или безбожник? толстовец или анти-толстовец? либерал или радикал? Все это – тщетные умозрительные построения, и для Чехова имеет значение только одно – уравновесить "ложь героев с их правдой" (см. письмо к А.Н. Плещееву, 9 октября 1888 г.).

Связав свидетельство Вересаева о правдивости изображения пути чеховской Нади "в революцию" ("Невеста") с известными словами Чехова в автобиографической заметке в письме к Г.И. Россолимо, Бурмейстер заключает, что Чехов как человек научного склада, требовал от читателя, чтобы он отличал в произведении вымысел от фактов реальной действительности. Иными словами, раз есть искусство, значит, есть и условность, по Чехову.

"Всю моральную строгость Чехова по отношению к самому себе, к своим читателям и критикам", можно понять, пишет Бурмейстер, только из его писем к Суворину (30 мая и 27 октября 1888 г.) и Леонтьеву-Щеглову (9 июня 1888 г.) (с. 173).

Чехов еще более требователен по отношению к своим героям, которые в большинстве случаев терпят крах по собственной вине. "На что они имеют право, на трагедию или на водевиль?" – спрашивает Бурмейстер в связи с размышлениями и поступками целого ряда чеховских персонажей ("Попрыгунья", "Дуэль", "Палата № 6", "Крыжовник", "На подводе", "Бабы", "О любви", "Страх", "Ионыч", "В родном углу").

К чему может привести общая для них всех выжидательность, если не к "заглушению всякой духовной жизни" – дает нам понять Чехов судьбой подобных героев.

Но это не мешает самому Чехову "вести постоянную борьбу против двух своих врагов: насилия и лжи и их носителей" (с. 174).

Чехов, утверждает Бурмейстер, прежде всего литератор и защищает права писателя – право на свободу творчества от власти, от всякого давления и посягательства на независимость мнений. Но "защищая свои права, писатель защищает также и право читателя на свою литературу, то есть право гражданина на внутреннюю жизнь". Это отношение к читателю, по Бурмейстеру, – живой пример для современного человека[5].

---

* От франц. frustrer – обобрать, обмануть.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: Silex. № 7. 1978.

[2] Подробнее об этом интервью и о трактовке пьесы Гарбиэлем Монне рассказано в биографии режиссера, составленной Моник Бюссон-Лепретр (Франция), перевод М.А. Зониной. Приводим фрагменты: «Художник Жан Соссак работал над эскизами костюмов, исходя из своего понимания образов. Он боялся "чистого эстетизма и излишней парадности", вспоминая указания Чехова относительно костюма Тригорина: "клетчатые панталоны и дырявые башмаки". Соссак считает, что костюм должен носиться уже на репетициях, чтобы он "успел обмяться и приобрести ношеный вид", ибо "между актером и его одеждой всегда идет непримиримая борьба". "Декорации почти не меняются – все преображают актеры, их слова и жесты". Это ставит на первый план "роль человека и его облачения". Впрочем, по мнению Жана Соссака, Чехов сам обладает своеобразным "чувством ткани". Создавая декорации, Соссак стремился не к красоте, а к точности изображения, руководствуясь замыслом режиссера и собственным видением персонажей. Например, по его мнению, герои "Вишневого сада" не образуют семьи". Это люди одинокие, отрезанные друг от друга, почти безумные, они – словно душевнобольные, которые делают неизвестно что, подчиняясь каждый своей мании, между ними не существует никакой взаимосвязи". Исходя из такого прочтения пьесы и желая подчеркнуть это чувство одиночества, декоратор создает "большое, простое и насыщенное сценическое пространство, где персонажи вьются, словно мошкара", – пространство, в котором немногочисленная мебель словно отрывается от стен – как перед отъездом, она расставлена в беспорядке. Это же можно сказать и о персонажах. Мы – "вне семьи", вне социальной ячейки, подразумевающей некоторую упорядоченность предметов. Это почти приют для умалишенных: неналаженный деревенский дом, слишком большой и порождающий призраки" (...) Вишневый сад – перед актерами, над головой зрителей, за ними, вокруг них... Пространство замыкается полотном, изображающим женщину с солнечным зонтиком, написанную белым. Этот замерший персонаж словно символ памяти, невозвратности, неподвижности образа. Глядя на эту картину, вспоминаешь "Женщину с зонтиком" Клода Моне.

Габриэль Монне в этом интервью говорил о своих трудностях в определении жанра пьесы – что́ это, комедия, драма или водевиль? По его мнению, элементы водевиля присутствуют безусловно, но, с другой стороны, это и трагедия, с моментами чисто зрительными и романтическими, например, в сцене Епиходова и Дуняши (III акт), где романтичность любви сломлена и принижена убогостью выражения. В "Вишневом саде" есть и "метафизический угол зрения", Чехов называет пьесу комедией, потому что находит все это смехотворным – но сама эта смехотворность, говорит Монне, для него "метафизична". Для актера, исполняющего роль Трофимова, это пьеса, в которой уже все позади и непоправимо. С самого начала ясно, что Лопахин купит поместье. Впрочем, обмен денег в пьесе всегда происходит через его руки – у него их одалживают, у него их берут. Он – банк для всех них. Но тут существует опасность сыграть все это только ностальгически, избегая более глубокого понимания вещей. "Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя", – скажет Любовь Андреевна.

Все сходятся в том, что одна из основных проблем при постановке чеховских пьес – проблема музыкального ритма. Когда следует его ускорять, когда наоборот – замедлять или вовсе делать паузу? Так, IV акт должен быть "молниеносным" с одной значительной паузой – диалогом Лопахина и Трофимова. Как справиться с подобным моментом, когда в общем-то ничего не происходит? Если внимательно прислушаться к этому тексту, то он начинает зачаровывать, в нем возникает удивительный мир лиц, мыслей и положений.

И, наконец, озвучивание спектакля должно быть очень ненавязчивым. Чтобы сохранить верность Чехову, следует избегать излишней живописности. Надо оставлять место для внутреннего безмолвия и тонкого музыкального звучания – музыки атмосферы и времени. В этом пункте Монне далек от точки зрения Лючиана Пинтилие, который, следуя ремаркам Чехова, наполнял спектакль многочисленными шумами и звуками».

[3] См.: Театр. 1982. № 5. С. 120.

[4] В советской печати обзор этого номера жуннала "Силекс" см.: *Ерофеев В.* Из Гренобля – о Чехове // Литературное обозрение. 1981. № 8. С. 109.

РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАР И АНТОН ЧЕХОВ: СОПРЯЖЕНИЕ

Статья Андре Д а с п р а (Франция)
Перевод М.А. З о н и н о й

Слишком долгое время французская литературная критика не уделяла Чехову того внимания, которого он заслуживает.

Еще при жизни Чехова русская литература во Франции была известна достаточно хорошо. Количество переведенных произведений русских писателей начинает увеличиваться после 1884 г. В среднем в год выходит четырнадцать переводных книг, что, в общем, не так уж мало. Одновременно появляются статьи и серьезные труды, посвященные изучению русской мысли и русского искусства. Но если внимательно вчитаться в эти публикации, можно заметить, что французская критика интересовалась преимущественно Толстым и Достоевским, и поэтому другие русские писатели отходят на второй план. Тенденция свести проблемы русской словесности к сравнению и противопоставлению этих великих писателей проявилась достаточно рано, и не исчезла и по сей день. В этом смысле показательно, что спустя шестьдесят лет после исследования Мережковского "Толстой и Достоевский" Ж. Штайнер в 1963 г. публикует книгу под тем же названием. Рассматривая проблемы восприятия русской литературы во Франции, В. Бущик еще в 1947 г. упоминал только три работы о Чехове, более тридцати о Достоевском и более восьмидесяти – о Толстом![1] Таким образом, в течение полувека дискуссии разворачивались в основном вокруг романов Толстого и Достоевского.

Однако, несмотря на то, что критика обходила Чехова молчанием, он оказал глубокое и существенное влияние на многих французских писателей, в том числе на самых известных, а также и на широкую публику. Это влияние стало особенно сильным после 20-х годов, когда вышло в свет собрание сочинений Чехова в переводе Дени Роша[2]. Интерес к Чехову особенно вырос после второй мировой войны. Возьмем, к примеру, хотя бы последний театральный сезон: с октября 1984 по январь 1985 г. семь театральных коллективов во Франции поставили три пьесы и три новеллы Чехова. Поэтому, не преувеличивая, можно сказать, что Чехов сегодня один из самых "ставимых" драматургов в Париже и предместьях[3]. В это же время известный чешский режиссер Отомар Крейча поставил в Милане "Трех сестер", заявив при этом: "Все мы – дети Чехова". Таким образом, можно с полным основанием сказать, что никогда раньше Чехова так не читали и не смотрели, как сегодня. Как же объяснить этот успех, несколько запоздавший из-за молчания критики? Я не намерен исследовать здесь эту проблему во всей ее полноте, моя задача – лишь попытаться понять, как Чехов был "принят" во Франции, на примере его влияния на известного французского писателя Роже Мартена дю Гара, который всегда восхищался им.

Роже Мартен дю Гар (1881–1958) хотел стать писателем еще в молодости. В семнадцать лет, прочтя "Войну и мир", он преисполняется такого энтузиазма, что решает взять Толстого в качестве определяющей, идеальной модели. «Открытие Толстого, – пишет он в "Воспоминаниях", – стало одним из самых значительных событий моей юности, и, безусловно, более всего повлияло на мое писательское будущее. Влияние это оказалось очень глубоким. Писать я пытался с детства, но четкой идеи того, что я хотел бы сделать, у меня не было. "Война и мир", книга, перечитанная мною бесконечное число раз с равным жаром и восторженным изумлением, безоговорочно ориентировала меня на форму романа, романа, преис-



АФИША СПЕКТАКЛЯ "ПЛАТОНОВ ИЛИ БЕЗОТЦОВЩИНА"
В главной роли – постановщик спектакля Д. Мезгич
Париж, 1982

полненного долгого дыхания, с многочисленными персонажами и эпизодами. И я настаиваю на том, что для будущего романиста Толстой – самый важный учитель»[4].

И уже гораздо позже, в 1916 г., в тридцать пять лет, Роже Мартен дю Гар впервые читает пьесы Чехова. Это чтение уже не могло повлиять на его формирование как писателя и на его эстетические вкусы, но тем не менее произвело поистине огромное впечатление, буквально потрясло его[5]. Что же произошло?

Прежде всего следует отметить, что Р. Мартен дю Гар открывает для себя Чехова в самый разгар войны: в конце 1915 г. Жак Копо[6] посылает ему перевод "Вишневого сада" и "Трех сестер". Р. Мартен дю Гар читает пьесы на отдыхе, за линией фронта, в Эксле-Шато (Па-де-Кале) и тут же отвечает своему другу: «Я хочу перечитать ⟨эти пьесы⟩ несколько раз. У меня нет сейчас времени описывать Вам свое впечатление. Оно было чрезвычайно сильным. Меня очень трогает такое искусство. Мне кажется, я верно его чувствую. Но мне хочется проникнуть в него еще глубже. У меня даже возникла мысль переделать "Вишневый сад", который во многих местах очень плохо переведен. (На мой вкус, разумеется). "Три сестры" переведены еще хуже»[7]. Через месяц Р. Мартен дю Гар пишет Жаку Копо: "Я полностью переделал перевод ⟨обеих пьес⟩ на свой манер ⟨...⟩ Я проник в самую их глубину, они неотступно преследуют меня, они стали важным событием в моей жизни. Я избавлю Вас от пространных рассуждений. Знайте одно – я очень полюбил обе пьесы, выбрать одну из них я не могу, ибо взял на себя труд перевести их заново, на свой вкус. Я думаю, мне удалось соблюсти все намерения автора, хотя некоторые из них я заметил только в конце своей работы, настолько его творчество совершенно, продуманно и бесконечно тонко. Я совершал такие открытия, что, порой, пьянел от радости! Я никогда не смогу отблагодарить Вас за это великое и живительное потрясение!"[8]

То же пишет он и второму своему другу: "Сейчас я читаю две русские пьесы – Чехова, – рукописи которых прислал мне Копо. Они *восхищают* меня. До такой степени, что я, ради собственного удовольствия, делаю новый перевод, не зная ни единого русского слова, – просто переписываю их ⟨...⟩ Потом я тебе покажу это. Ты проникнешься, наверняка, тончайшим искусством Чехова, таким простым, и бесконечно глубоким"[9].

Чтобы до конца оценить реакцию дю Гара, достаточно вспомнить, в каких условиях он тогда находился. В противоположность большинству французов, с должным рвением отправившихся на войну в 1914 г., Роже Мартен дю Гар всегда воспринимал ее как величайшую абсурдность. Некоторую поддержку он находит у Ромена Роллана, читая "Над схваткой", – статьи, в которых тот мужественно выступает против захлебывающейся националистической пропаганды обоих лагерей. Он сам говорил, что прожил четыре года войны в состоянии "непрекращающегося бунта". Как же этот человек, присутствовавший при чудовищных убийствах, при жесточайших страданиях, мог проникнуться таким восхищением к литературным персонажам, занятия которых более чем заурядны, а жизнь невыразительна? В чеховских пьесах должна быть заключена величайшая сила, чтобы, вопреки простоте сюжета, они могла до такой степени поразить писателя, перед глазами которого разворачивалась захватывающая и чудовищная трагедия войны.

В сущности, Роже Мартен дю Гар мало что говорит по поводу этих пьес. Он восхищается Чеховым сразу, и восхищение его всеобъемлюще, ибо основано на важнейшем – на сопряжении двух крайне близких способах чувствования[10]. Это сопряжение настолько целостно, что Роже Мартен дю Гар считает, что лучше переводчика понял мысль автора и не колеблется, делая новый "перевод" пьес[11]. Переписывая эти пьесы, он пытается, как художник, делающий копию с полотна мастера, проникнуть в суть смысла картины, уловить ее технику, секрет ее создания. Во время этой работы, которая длилась почти месяц, Роже Мартен дю Гар совершает открытия, восхищающие и "опьяняющие" его! Такое восхищение писателем почти несвойственное Р. Мартен дю Гару, вызвано тем, что он находит у Чехова высочайшие качества человека и художника.



ПРОГРАММА СПЕКТАКЛЯ
"ПЛАТОНОВ
ИЛИ БЕЗОТЦОВЩИНА"
Париж, 1982

Будучи профессионалом, Р. Мартен дю Гар отдает себе отчет в огромном труде Чехова, представляющего читателю поистине законченное произведение, он полон глубокого уважения к такой работе, ибо сам считает, что только созданное сознательно и методически литературное произведение обладает истинной ценностью.

Но Р. Мартин дю Гар, возможно, еще больше восторгается чеховским чувством нюанса. И хотя он не уточняет это понятие, можно легко догадаться, что он хочет этим сказать[12]. Чехов намекает, а не утверждает, избегает ожидаемых противопоставлений, он постоянно меняет точку зрения на своих персонажей, выявляя постепенно (или внезапно) их внутренние противоречия. То же можно сказать и о Р. Мартен дю Гаре. Оба писателя отказываются от упрощающих суждений, потому что у них развито чувство индивидуальности, ее многогранности,

поэтому они предпочитают отыскивать в человеке нюансы, а не играть на ярких контрастах, оставлять некоторую размытость очертаний, а не подчеркивать рельеф[13]. Здесь уже не просто совпадение взглядов на вопросы эстетики и литературной техники, а глубинное совпадение концепций личности.

Р. Мартен дю Гар также прекрасно понимал, что, предпочитая описывать события непримечательные, Чехов при этом глубоко анализирует характеры, выявляя всю их сложность. Позднее он уточнит свою мысль по этому поводу. В 1931 г., когда он пишет драму "Молчаливый", Р. Мартен дю Гар объясняет свой замысел Луи Жуве, который собирался ставить пьесу: "Я думаю, вскоре во мне почувствуют человека, который увлекался классической драматургией, театром Ибсена, Чехова[14] и прохладно относился к произведениям последних тридцати лет. Характеры мне интереснее событий. Я пытаюсь вызвать неослабевающий интерес не развертыванием действия, а углублением характеров"[15].

И именно поэтому Р. Мартен дю Гар критикует "Вишневый сад" в постановке Станиславского во время гастролей в декабре 1922 г.[16]

Он пишет А. Жиду, что этот спектакль "выявляет натуралистическую бессмыслицу, когда смысл произведения разжижается в деталях"[17] Известно, что, ставя "Вишневый сад", Станиславский пренебрег указанием Чехова, который думал о веселой легкой комедии. В Париже Станиславский играл спектакль в том же духе, что и в Москве, и потом долгое время французские режиссеры, восприняв пьесу "по нему", следовали этой интерпретации[18]. Роже Мартена дю Гара поразило то, что в постановке, где огромное значение придается деталям, нарушилось равновесие пьесы, внимание зрителя распылялось, а не сосредоточивалось на самом главном – на анализе характеров. Роже Мартен дю Гар точно определил ошибку Станиславского, потому что сам совершал подобные, и исправился только беспощадной самокритикой: "Надо отбросить все то, чему я придавал слишком много значения – аксессуарные детали, обрамление, декор, жест, хоть и правдивый, но лишний, рабское копирование внешней жизни, эта инфантильная постановка, которая восхищала нас в театре Антуана, была наполнена лишь видимостью жизни. Мне всегда свойственна поверхностно-реалистическая тенденция к созданию образа – описанию галстука, сигары, тика, будничных жестов, что искусство до сих пор с полным основанием игнорировало. Это легче, чем достичь сути. Проще быть плохим Толстым, чем плохим Достоевким"[19].

Фактически опасности, которые так четко обнаруживает Роже Мартен дю Гар, подстерегают любого писателя-реалиста. Стремление укоренить персонажа в действительности может привести его к умножению "правдивых фактиков", по выражению Стендаля, к нагромождению ремарок, которые, будучи столь многочисленными, теряют смысл. Роже Мартен дю Гар очень близок Чехову, который писал Горькому: «...вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться и он утомляется. Понятно, когда я пишу: "человек сел на траву"; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: "высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь". Это не сразу укладывается в мозгу, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду". Чехов говорил также: "лучше недосказать, чем пересказать"» (П., II, 181).

Глубокое сходство двух писателей проявляется также в одной из самых важных их черт – в объективности. Накануне съезда советских писателей, в мае 1934 г., Международный союз революционных писателей распространил анкету из трех вопросов, и среди других писателей на нее отвечал и Р. Мартен дю Гар. Он написал длинный ответ на вопрос: "Ваше мнение о советской литературе", но не отослал организаторам анкеты. Вот выдержки из этого ответа: «Все ваши молодые писатели очень талантливы, – заявляет он, высказав свою симпатию к советской интеллигенции. – Но беспокоит меня то, что этот талант у всех одинаков. Это

талант трибунов. Каждый из них словно заявляет: "Я пишу, чтобы убеждать!" Вы меня простите, но я из тех, кто слишком поздно догадался, как прав был ваш колосс Чехов, когда говорил: "Если я описываю конокрадов, я не добавляю, что воровать коней плохо"[20] ⟨...⟩ Заверения тех, кто убежден, что правда у него в кармане, редко бывают убедительны. Рассуждения человека уверенного вызывают сомнения. Думание – противоположность уверенности ⟨...⟩ Размышлять – значит прежде всего – отрицать ⟨...⟩ Вашим молодым писателям не хватает в первую очередь, по-моему, "духа сомнения"». И далее он пишет: "Роман достигает цели и трогает сердца людей качеством и количеством глубинной жизни, которые писателю удалось уловить и сделать незабываемыми для читателя. Важнее всего – не забыли ли вы это, дети Гоголя, Толстого, Чехова, Горького? – чувство жизни, этого трудно сказать – чего – человеческого, всеобщего, чья ценность будет непреходящей для любого человека, везде и во все времена ⟨...⟩ Само собой разумеется всякое великое произведение заставляет задуматься. Но не прямо, не в лоб, а намеками, как бы исподволь, и тем самым – более действенно"[21].

В этом программном письме Р. Мартен дю Гар высказывает свою концепцию реализма. С самого начала он собирался писать, руководствуясь объективностью, и противопоставил себя писателям, использующим литературу для защиты каких-то своих тезисов или описания сугубо личных проблем. Для Р. Мартена дю Гара такие писатели не являются подлинными романистами, ибо вместо того, чтобы изучать героев ради них самих, и те и другие используют их просто как рупор; художественную литературу путают, таким образом, с морализаторской или политической, либо с личным дневником, и она теряет все, что составляет ее оригинальность, т.е. теряет прямую свою функцию. Р. Мартен дю Гар, напротив, придерживается мнения, что "объективность – это волшебный, данный свыше дар, это роды в муках, это чистое творчество. И – цель"[22].

Поэтому он жестоко критикует романы, которые есть не что иное, как замаскированная автобиография: "Это книги, присвоившие себе название романа, (но) в течение пятидесяти лет не было во Франции большого числа романистов, которые создают образы, не рисуя при этом свой собственный портрет, или портреты своих друзей"[23]. Он также пишет А. Жиду: «Романист объективен. Это значит, что в противоположность большей части современных писателей, черпающих тему из личных источников, внутренних, прежде чем превратить тему в художественное произведение, я должен создать ее вне себя, выхватить, представить ее отдельно, сделать почти незнакомой, неузнаваемой, дать героям их собственную жизнь, а не просто "отражаться" в них – тем или иным образом»[24].

С той же суровостью Р. Мартен дю Гар выносит приговор роману тенденцизоному, программному: "Я не могу одобрить твою манеру чтения, – пишет он одному своему другу. – Ты, кажется, постоянно выискиваешь то, что думает автор, в какой момент герой говорит его устами. Наша литература отравлена тенденциозными романами. Вы даже не представляете себе, что есть роман, повесть, история, которую просто рассказывают и она самодостаточна"[25]. Далее он пишет: "Отважный или нет, решительный я или нет, но мне хотелось бы избежать предвзятого мнения и тенденциозности"[26]. Эти слова Р. Мартена дю Гара напоминают нам письмо Чехова Суворину от 27 октября 1888 г.: "Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компонует – уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться, и нечего выбирать ⟨...⟩ Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: *решение вопроса* и *правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника ⟨...⟩ Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус..."

Стоит отметить, что Чехов и Р. Мартен дю Гар избежали в своем творчестве принятия слишком явных решений, но более того – они выстояли и против давления друзей, толкавших их на прямое вмешательство в идеологическую и политическую

борьбу[27]. Конечно, мы вправе обсуждать эту позицию обоих писателей. Но при условии, что мы правильно поймем их намерения. Философский и политический выбор Чехова и Р. Мартена дю Гара вполне ясен. Они были далеки от нейтральности в великих спорах обществ, в которых жили, они занимали свою определенную позицию. Когда в 1937 г. Р. Мартин дю Гар получает Нобелевскую премию, он так заканчивает свою речь: "В этот чрезвычайно серьезный момент, который переживает сегодня человечество, я желаю без всякого тщеславия, от всего сердца, снедаемого тревогой, чтобы мои книги о лете 1914 читались, обсуждались, чтобы они напомнили всем волнующие уроки прошлого"[28]. Что касается Чехова, то, мне кажется, его позицию правильно объяснил Илья Эренбург: "Чехов никогда не был равнодушным ротозеем, случайно оказавшимся при драке, эстетом, думающим о том, не представляет ли море крови лишь часть пасторального пейзажа. Хотя Чехов и научил людей очень многому, он никогда не преподавал им уроков. Те, кто говорит об индифферентности Чехова, явно не понимают некоторых особенностей его гения"[29]. Таким образом, когда мы говорим о Роже Мартене дю Гаре или о Чехове, важно не путать их стремление к объективности с нейтральностью и равнодушием к современной им действительности – такая позиция была бы полным противоречием их характеру.

Очевидно, что существуют весьма глубокие совпадения в эстетических взглядах Р. Мартена дю Гара и Чехова. Это сходство объсняется прежде всего близостью концепции мира, материалистической концепции. Не занимаясь детальным анализом их философских взглядов – это выходит за рамки данной статьи, – отмечу лишь несколько положений, достаточных, на мой взгляд, для объяснения близости писателей и в этом отношении.

У Чехова медицинское образование. В то время, когда он учился, медицина становилась настоящей наукой. Еще в XIX в. объективное изучение жизненных явлений, когда оно противоречило традиционным религиозным и мистическим толкованиям, наталкивалось на яростное противодействие. Однако к концу века позитивизм становится доминирующим течением мысли в научных кругах. Позитивизм сыграл также решающую роль в прогрессе наук (в том числе гуманитарных и социальных), придав современной научной мысли четкость принципов и рационалистический философский фундамент. Но этот рационализм, конечно, из-за сильного сопротивления, которое он встретил, оказался слишком осторожным в решении самого важного вопроса – о существовании Бога: большая часть позитивистов, ученых и философов, отказывались выражать свое мнение, и объявляли себя агностиками. Не считая марксистов, влияние которых оставалось тогда еще ограниченным, материалистически мыслящих людей было мало. Одним из них был Чехов, и следует подчеркнуть, что, объявляя себя материалистом, он проявляет невероятную строгость мысли и интеллектуальное мужество. Вспомним, что он пишет Суворину (7 мая 1889 г.) "...материалистическое направление – не школа и не направление в узком газетном смысле; оно не есть нечто случайное, преходящее; оно необходимо и неизбежно и не во власти человека. Все, что живет на земле, материалистично по необходимости ⟨...⟩ мыслящие люди – материалисты тоже по необходимости. Они ищут истину в материи, ибо искать ее им больше негде, так как видят, слышат и ощущают они одну только материю. ⟨...⟩ Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину. Вне материи нет ни опыта, ни знаний, значит, нет и истины". Можно добавить, что и в творчестве Чехов – материалист. Как говорил Роже Гренье: "Трудно отделить идеи Чехова от его искусства. Было бы несправедливо по отношению к нему говорить, что идеи его мало значимы, – они появляются из его видения деревни, этого мимолетнего света, натюрморта, шума, тревожащего безмолвие, а не из рассуждений и слов. В этом поразительно материалистическом искусстве все несет смысл"[30].

Роже Мартен дю Гар не раз говорил, что он прежде всего романист, а не мыслитель, но на самом деле у него была довольно существенная философская

база. Еще в молодости без видимых усилий он освобождается от уз полученного им католического воспитания. В лицее традиционное философское обучение было ему невыносимо: "Если бы не уроки химии и физики, на которых можно было отдохнуть от всех этих философствующих позеров и спорщиков, я бы спятил", – пишет он своему другу[31]. Потом, по его собственному выражению, он "переделывает свою философию" и начинает изучать ее внимательно, систематически – основные вопросы философии, морали, психологии, – читает труды ученых и философов-позитивистов. В 1913 г. в своем первом большом романе "Жан Баруа", он высказывает очень связную концепцию мира, основанную, по его словам, на эволюционизме и научном материализме. Очевидно Р. Мартен дю Гар испытал существенное влияние великого биолога Феликса ле Дантека (1869–1917), влияние, которое можно сравнить с воздействием Клода Бернара на Золя. Читая труды Ле Дантека, Роже Мартен дю Гар заключил, что естественные науки могут дать ответы на фундаментальные вопросы, которые он задавал себе.

Таким образом, Р. Мартен дю Гар и Чехов выработали свою концепцию мира, исходя из современной науки, в частности, биологии; этим можно объяснить значение образов врачей в творчестве обоих писателей, которые занимают в их произведениях важное место. Можно было бы решить, что Чехов населяет свои рассказы и пьесы таким количеством медиков, потому что сам он врач. Но это только часть правды, ибо Золя и Р. Мартен дю Гар (как и многие другие), не будучи медиками, тоже делали врачей своими главными героями. В сущности, по мнению Чехова, так же как и Золя и Р. Мартена дю Гара, врач в современную эпоху призван играть важнейшую роль в общественном прогрессе. Борясь с болезнями, он доказывает эффективность науки, проявляет самоотверженность ученого, готового помочь всем страждущим. Даже в своей практике – и отнюдь не теоретически – он сопрягает важнейшие моральные и интеллектуальные ценности. Он делает гораздо больше, нежели просто лечит больных, он предлагает новый гуманизм, основанный на научном сознании. Разумеется, персонажи-врачи, которых мы встречаем в творчестве Чехова и Р. Мартена дю Гара, не все понимают особенность и значение своей профессии. Чехов жестоко критикует лжеученых, таких, как фон Корен, для которого люди могут быть ничтожествами и "сорной травой", или врачей, подобных Рагину, которые оставляют борьбу со злом из-за лени и небрежности. Но именно таким противопоставлением Чехов дает читателю возможность вообразить, каким должен быть истинный ученый. Для Чехова и Р. Мартена дю Гара герой современности – врач; ибо он полнее всех воплощает их концепцию мира и человека.

Совпадения в литературной позиции двух писателей, как видим, достаточно многочисленны, и это потому, наверное, что они близки по мировоззрению. Каждый из них создал связное, эстетически и философски стройное целое. Я говорю "целое", а не "система", потому что Чехову и Р. Мартену дю Гару противопоказано всякое создание теорий – в предисловиях или манифестах, – но мы ошибемся, если сочтем их скромность за поверхностность мировоззрения. Их творчество (и письма) свидетельствуют, напротив, о том, что они чрезвычайно строго вырабатывали свою концепцию мира, свою эстетику. Эта согласованность мысли и творчества, возможно, – одна из самых характерных черт обоих писателей.

Чехов не мог повлиять на Роже Мартена дю Гара в годы его формирования как писателя. Следует, скорее, говорить о *сопряжении* их творчества. Тут возникает другой вопрос – каким образом Чехов, русский писатель, родившийся в 1860 г., и Р. Мартер дю Гар, француз, родившийся в 1881, могли глубоко совпадать так во многом.

Обмен идеями через Европу XIX в. был постоянным и значительным, ибо похожие проблемы возникали почти везде в одно и то же время. Это явление не новое. Но появление в конце XIX в. новых средств коммуникации и распространение современного образа мыслей повлекло за собой существенное развитие всякого рода обменов мнениями и сделало более интенсивным движение

мысли. Историку становится легче вычленить (по крайней мере в основных направлениях) общие черты доминирующих течений мысли в европейском масштабе. Изучение сходных черт в творчестве Р. Мартена дю Гара и Чехова помогает прежде всего точнее определить некоторые аспекты идей, личности и искусства этих писателей, а также полнее оценить значение для интеллектуальной жизни Европы того направления, к которому они примыкали.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Boutchik V.* La littérature russe en France. 1947.

[2] До первой мировой войны переводы Чехова на французский были немногочисленны. Однако следует отметить сборник его рассказов в 340 страниц, переведенных Ж. Савичем и Э. Жобером, вышедший в 1910 г. Но более всего переводил Чехова Дени Рош (1868–1951), который с 1922 по 1930 г. опубликовал в издательстве "Плон-Нури" четырнадцать томов рассказов и три тома пьес в коллекции, возглавляемой Шарлем дю Босом. Дени Рош довольно долго жил в России, серьезно изучая литературу и искусство. Он был принят иностранным членом в Академию Изящных Искусств Санкт-Петербурга, переводил Лескова, Гоголя, Тургенева, встречался с Толстым, но особенно тесная дружба связывала его с Чеховым, который, как известно, предоставил ему исключительное право на перевод своих произведений на французский язык. Библиографию переводов за названный период см.: *ЛН*. Т. 68. С. 743–744.

[3] Вот несколько сведений о постановках: в "Комеди Франсез" играют "Иванова", в марсельском театре "Ла Крие", потом в театре Булонь-Бийанкур – "Чайку", "Дядю Ваню" в театре Жерара Филиппа в Сен-Дени, потом эту же пьесу в театре Шампиньи, "Черного монаха" – в театре Дежазе, "Жену" – в Театре "Де Пош", "Этот странный зверь" – композиция в театре Булонь-Бийанкур.

[4] Souvenirs (Ouevres Complètes. T. 1. Bibliothèque de la Pléïade, Gallimard, 1955. P. XLVI).

Андре Жид, напротив, предпочитал Достоевского. Поэтому между двумя друзьями возникают нескончаемые дискуссии о сравнительных достоинствах русских писателей: как и многие другие, дю Гар и Жид не смогли удержаться от противопоставления творчества Толстого и Достоевского. Дю Гар, впрочем, понимал ограниченность такого рода экзерсисов: "Я испытываю отвращение к этой школьной игре сопоставления двух гигантов" (письмо к А. Жиду от 12 июня 1930 г. – Correspondance A. Gide – R. Martin du Gard. T. 1. Gallimard, 1968. P. 403). На эту тему см. также: *Даспр А.* О влиянии Толстого на Р. Мартена дю Гара // Annales de la Faculté des Lettres de Nice. N 22. 1974. P. 233–240.

[5] После войны Дю Гар продолжает внимательное изучение творчества Чехова по изданию Д. Роша. В его работе "Искусство романа" (см. ниже) можно найти цитаты из критических работ о Чехове, опубликованных в "N.R.F." и "Les Nouvelles littéraires" в 1923 и 1925 гг. В августе 1932 г., давая советы о чтении начинающему писателю Пьеру Босту, он говорит: "У вас, конечно, есть полный Чехов" и приводит ему (по памяти) названия десяти чеховских рассказов, на его взгляд, наиболее замечательных! Р. Мартен дю Гар, впрочем, говорил гораздо меньше о Чехове, чем о Толстом. Но его немногочисленные обращения к Чехову всегда восторженны.

[6] В первый раз Р. Мартен дю Гар встретился с Жаком Копо в октябре 1913 г. (при создании театра "Вье Коломбье"), и их сразу связала тесная дружба. По объявлении войны, Р. Мартена дю Гара мобилизуют как офицера в группу автомобильного транспорта. Ж. Копо тоже призывают, но вскоре демобилизуют по медицинским причинам.

[7] Письмо от 5 января 1916 г. Correspondance J. Copeau – R. Martin du Gard. T. 1. Gallimard, 1972. P. 203.

[8] Письмо от 5 февраля 1916 г. Там же. С. 207–208. Отвечая на это письмо, Ж. Копо, разделяя восхищение Роже Мартена дю Гара пьесами Чехова, обещает своему другу прислать "Чайку" и "Дядю Ваню" (письмо от 16 февраля 1916 г. – Там же. С. 211), но в последующих письмах упоминаний о Чехове нет.

[9] Письмо от 2 февраля 1916 г. Морису Рею. – Correspondance generale. T. 2. Gallimard, 1980. P. 115.

[10] Читая эти письма, поражаешься обилию восторженных слов: "Я чувствую себя глубоко охваченным чувством... Я почувствовал... Ты бы проникся чувством..."

[11] Перевод был выполнен мадам Лемонт Сент-Ив и Дени Рошем. Переводы Д. Роша часто критиковали. Андре Жид, например, замечает: "Прочел с живейшим восхищением том Чехова (в более чем посредственном переводе Д. Роша) – "Палату № 6" (A. Gide. Journal 1889–1939. Bibliothèque de la Pléïade, 1951. P. 1122 – запись от 7 мая 1932 г.). В этом же "Дневнике" Жид пишет несколько раз, что читает произведения Чехова в английском переводе.

[12] Сравните с замечанием Р. Мартена дю Гара: "Процесс калькирования действительности – в жизни у нас поначалу существует крайнее и упрощенное понимание человека, потом мы понемногу его изменяем – состоял бы в представлении персонажей сочными красками и потом – в снижении к более верному тону. Либо наоборот – придавая понемногу цвет бесцветному". *Martin du Gard R.* L'art du roman // Le lieutenant-Colonel de Maumort. Bibliothéque de la Pléïade, 1983. P. 1056.

[13] В творчестве Р. Мартена дю Гара есть и другие повороты: он, например, прекрасно умеет утрировать черты до карикатуры в своих крестьянских фарсах, даже в "Старой Франции". Чехов тоже писал гротески. Но ни у того, ни у другого фарс не является доминирующим жанром в творчестве.

[14] Десятью годами раньше Р. Мартен дю Гар задался вопросом – были ли у него причины восторгаться этими писателями: в 1919 г., когда Галлимар подверг суровой критике "Двухдневный отпуск", над которым Р. Мартен дю Гар так долго работал, он счел, что напрасно писал "драму на старый лад", тяготеющую к Ибсену и Чехову" (Correspondance J. Copeau–R. Martin du Gard. T. 2. P. 843). Переживая эту свою неудачу, Р. Мартен дю Гар опасался, что неверно выбрал себе модель, но несколько лет спустя, начав новую пьесу, он вновь обращается к Чехову и Ибсену, обращается без колебаний, ибо у него с ними безусловно существует тончайшее родство.

[15] Письмо от 3 мая 1931 г. 31 мая он пишет о том же: "Я никогда не забываю, что у такого драматурга, как Чехов, суть выявляется в сценах, служащих только для создания атмосферы и наполнения персонажа жизнью. А это и есть то, что привлекает меня больше всего – создание живых характеров".

[16] Станиславский показал тогда еще две пьесы: "Царь Федор" и "На дне". Ж. Копо (у которого 15 апреля 1911 г. тоже сыграли премьеру "Дяди Вани") устроил большой прием в честь Станиславского, к которому проникся глубокой преданностью: он написал предисловие к французскому изданию книги "Моя жизнь в искусстве", вышедшей в свет в 1934 г.

[17] Письмо от 14 декабря 1922 г. // Correspondance A. Gide – R. Martin du Gard. T. 1. P. 200.

[18] Среди последних постановок "Вишневого сада" следует отметить спектакль Дж. Стрелера в миланском "Пикколо Театро" в 1976 г. – режиссер полностью обновил традиционное прочтение пьесы.

[19] Заметки из дневника, 29 августа 1919 г. – Correspondance J. Copeau–R. Martin du Gard. T. 1. P. 83.

[20] Р. Мартин дю Гар вспоминает здесь письмо Чехова Суворину от 1 апреля 1890 г.: "Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов, идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть" (П. IV, 54).

[21] Выдержки из рассуждений в работе "Об искусстве романа" в книге Роже Мартена дю Гара "Le Lieutenant – colonel de Maumort. P. 877.

[22] Письмо от 8 мая 1919 г. // Correspondance A. Gide – R. Martin du Gard. T. 1. P. 141.

[23] Письмо от 30 июля 1916 г. // Correspondance générale. T. 2. P. 150.

[24] Письмо от 12 августа 1933 г. // Correspondance A. Gide – R. Martin du Gard. T. 1. P. 57.

[25] Письмо от 13 сентября 1918 г. // Correspondance générale. T. 2. P. 44.

[26] Письмо от 17 марта 1931 г. // Correspondance A. Gide – R. Martin du Gard. T. 1. P. 464.

[27] В 30-е годы, под двойной угрозой войны и фашизма, лучшие друзья Р.Мартена дю Гара (А. Жид, Р. Роллан, А. Мальро, Г. Галлимар, Ж.-Р. Блок) активно включаются в политическую борьбу; Р. Мартен дю Гар довольствуется тем, что подписывает, не без колебания, некоторые воззвания.

[28] Nouvelle revue française. 1959. V. P. 958.

[29] Цит. по: *Erenbourg J.* A la rencontre de Tchekhov. Paris. J. Didier.1962. C. 45.

[30] Предисловие к сборнику рассказов Чехова ("Дуэль"), Livres de Poche. 1971. P. 13.

[31] Письмо от 9 декабря 1897 г. // Correspondance generale. T. 1. P. 46.

ЧЕХОВ НА ПАРИЖСКОЙ СЦЕНЕ (1960–1980)

Обзор Кл. Амьяр-Шеврель (Франция).
Перевод М.А. Зониной

Театр Чехова во Франции процветает. Это станет ясно всякому, кто взглянет на перечень чеховских спектаклей во Франции за последние двадцать лет. Уже в 1962 г. Чехов оставил далеко позади себя всех русских писателей, произведения которых шли на французской сцене[1]. Безошибочное потверждение чеховского статуса классика – две последовавшие одна за другой постановки в "Комеди Франсез" ("Три сестры" в 1979 г. и "Чайка" в 1980 г.) и в "Театре де ля Вилль" ("Чайка" в 1975 г. и "Три сестры" в 1979 г.), три публичных спектакля, сыгранных высшими театральными училищами страны в 1977–1980 гг. ("Дядя Ваня" и "Чайка" в Государственной Консерватории драматического искусства, "Лебединая песня" в Театральной Школе на улице Бланш). Нельзя не упомянуть и о росте числа переводов и публикаций его пьес – от изысканных томиков для любителей, изданных "Кружком Библиофила" и в Библиотеке Плеяды, до дешевых многотиражных выпусков "Карманной библиотечки". После первых сенсационных постановок Жоржа Питоева в период между двумя мировыми войнами пройден огромный путь. И столь далеким от нынешнего состояния чеховского театра кажется то, что в 1960 г. писала Софи Лаффит: "В год пятидесятилетия со дня смерти писателя слава его во Франции достигла своего апогея" (*ЛН*. Т. 68, 729). Театральный апогей Чехова – сегодня.

Постановки Чехова многообразны. В первую очередь это, разумеется его большие пьесы, в том числе и юношеская "Безотцовщина"; но также и одноактные пьесы, и инсценировки рассказов. Его ставят повсюду – в Париже и в провинции, в театрах, получающих государственные субсидии и на подмостках молодых передвижных групп, под руководством опытных режиссеров – традиционалистов и новаторов – и по инициативе двух-трех никому не известных актеров в каком-нибудь кафе-театре. Телевидение тоже не оставляет его без внимания. Одним словом, Чехов прочно вошел в театральную жизнь Франции.

Инсценировки рассказов Чехова были особенно многочисленны в 60-е годы – вплоть до 74-го, во второй половине 70-х годов число их сократилось. Они свидетельствовали как об интересе ко всему творчеству Чехова, так и о тщетной попытке обойти трудности постановки его главных пьес. В рассказах Чехова – та же правдивость изображения человека и тягот жизни, что и в его пьесах, но случаи берутся более частные и на вид – более простые. Решающую роль тут играет мастерство актера.

Чаще всего на афишах появлялась "Дама с собачкой", особенно запомнилась зрителям инсценировка 1964 г. в "Театре Терт". В 1967 г. Андре Барсак в своем театре "Ателье" поставил "Дуэль". В интервью газете "Фигаро" А. Барсак говорил: "Эта вещь с ее социальным звучанием сохраняет злободневность и в наши дни. Так, например, персонаж, которого играет Ален Мотте, явно предвосхищает нацистов. Это жизнь общества, в котором ощущаются тревоги современного мира" ("Figaro", 7 I 1964). На экране телевидения, располагающего бóльшими, чем театр, средствами для инсценировки рассказов, имели успех "Попрыгунья" (1967), "Жена" (1971) и др.

В 1969г. Андре Барсак ставит в "Театре Эберто" "Насмешливое мое счастье, или Чехов о себе". Барсак и Жорж Сориа внесли некоторые изменения в пьесу



АФИША СПЕКТАКЛЯ "ЧАЙКА"
В ПОСТАНОВКЕ О. КРЕЙЧИ
Театр "Комеди франсез", 1980

Леонида Малюгина, впервые сыгранную в 1954 г. труппой московского театра им. Вахтангова: эпизоды с Горьким были выброшены, действие сконцентрировано на "флирте" с Ликой и "страсти" к Ольге Леонардовне. "О чувствах писателя рассказывается без малейшей слащавости, и зрителю ясно видна личность Чехова,– писал Клод Оливье,– я не сомневаюсь, что этот спектакль помогает понять внутреннюю жизнь писателя. Но все остальное, напротив, тонет в сомнительном тумане даже для тех, кто хорошо знаком с биографией Чехова..." (Les Lettres Française. 26 III 1969).

Одноактные пьесы Чехова обыкновенно давали перед основной многоактной пьесой, в сочетании с короткими пьесами других авторов, или соединяли несколько пьес в "чеховский вечер". С 1960 по 1975 г. одноактные пьесы в Париже ставились (вместе и по отдельности) шесть раз, с 1976 по 1980 г. – двенадцать. Региональные Драматические Центры также организовывали турне по провинции с водевилями и шутками Чехова.

Одним из лучших воплощений Чехова в Париже был "Медведь", поставленный Жаном Десаи в "Одеоне" (1963). Успех спектакля обеспечили два замечательных исполнителя – Даниель Ивернель (имевший уже опыт участия в чеховском спектакле: два года назад он сыграл роль Войницкого в Комеди Франсез) и Сюзи Делэр, опереточная и эстрадная певица, известная своей пикантностью, умением позабавить и зажечь публику. "Она всхлипывает – зал фыркает. Он в гневе. Зал хохочет. Она сердится. Зал упивается. Он бушует. Зал в экстазе. Она сжимает кулаки, топает ногами, кричит, угрожает. Он краснеет. Теряется, смущается, начинает запинаться. Хватает ее за руку. Становится на колени. Она неумолима.

Он загорается. Она воспламеняется. Они останавливаются, обуздывают себя, толкаются, сталкиваются, пугаются, меряются силами, берут себя в руки, наступают, успокаиваются, изливают друг другу душу, снова артачатся, бунтуют, смиряются, мирятся, и наконец – заключают друг друга в объятия" – так описывал впечатление от спектакля Поль Морель (Libération. 8 III 1963).

Почти десять лет спустя, Роже Коджио, сыгравший некоторое время назад незабываемого Поприщина в театре Матюрена (1962), ставит "О вреде табака" в один вечер с "Цветком во рту" Пиранделло. Актер "заставляет нас разделить тоску этих почти обреченных чувств с таким мастерством выражения, которое само немыслимо без сочувствия", отмечал Жорж Лерминье (Le Parisien Libéré. 9 II 1972).

* * *

За последние двадцать лет французские зрители увидели двадцать семь новых постановок чеховских пьес. Следует отметить также возобновление "Вишневого сада" Ж.-Л. Барро в 1960–1961 гг. и в 1963 г. (на телевидении – в 1966). Некоторые другие спектакли тоже возобновлялись один или несколько раз, часть пьес была поставлена на телевидении (шесть программ) и, наконец, их играли на гастролях Иностранных трупп, что существенно повлияло на видение чеховской драматургии французскими театральными деятелями.

На первом плане в 1960-е годы были постановки Саши Питоева, опирающегося на подготовительные заметки своего отца, Жоржа Питоева[2], сделанные еще до войны. После 1969 г. эти спектакли уже не шли.

Заметным явлением была постановка "Чайки" в 1961 г. Для Саши Питоева "Чайка" – пьеса о художественном творчестве, причем взгляд Чехова толкуется как прямо противоположный точке зрения Пиранделло, который считал, что человек, скованный повседневной жизнью и обреченный ею на гибель, в искусстве свободен и бессмертен. Но, пишет Саша Питоев в программе спектакля,– "искусство – крест, налагаемый богом, миссия, которой он облекает немногих избранных"; герои Чехова "несут в себе зерно веры, огня, таланта, смирения", это "братья и сестры героев Достоевского". Питоев извлекает из заметок отца самое существенное, но сообразуется с переменами, происшедшими за это время в театральном искусстве. Он возвращает на сцену знаметитые голубые занавеси из постановки 1939 г. "С первой минуты ⟨...⟩ паузы, размеренный, несколько замедленный ритм усадебной жизни, воздействуют на нас подобно гипнотической музыке, и ни на мгновение мы не выходим из-под ее чар",– отмечает Марсель Капрон (Combat 21 IV 1961). Несмотря на не вполне удачное исполнение ролей Аркадиной – слишком актерствующей, и Сорина – слишком дряхлого, в целом игра актеров была безупречна. Дельфину Сейриг (вернувшуюся тогда из театра "Эктор-Студио" в США) признали идеальной исполнительницей роли Нины Заречной, не уступающей Людмиле Питоевой в постановке 1939 г. У нее и Антуана Бурсейе (Треплев) критика отмечала продуманно-механистическую, на грани фальши, манеру произнесения текста. Так, по мнению Бертрана Пуаро-Дельпем,– "эта манера точно передает "всю отвлеченность, стыдливость, галлюцинаторность этих пылких и в то же время безнадежных признаний двух детей, слишком чистых для жизни" (Le Mond. 22 IV 1961). Сам Саша Питоев играл Тригорина: "знаменитый, пресыщенный, чуть грустный, скептик и мечтатель одновременно. Внимательный ко всему. Внимательный и отрешенный. Слабый, но отнюдь не трусливый. И нисколько не похожий на соблазнителя. (Из интервью с Сашей Питоевым. Humanité, 17 IV 1961). Один из критиков (Клод Саррот) считает, что Питоев вносит в образ "писателя Тригорина равнодушную мягкость, горькую трезвость, томное обаяние и непосредственность, для которой этот замечательный актер непрерывно находит новые краски" (France-Observateur. 27 IV 1961), другой же (Пьер Маркабрю) утверждает, что Тригорин "взвешивает и измеряет свои поступки с ленивой проницательностью, в которой больше усталости, чем отвращения. Он позволяет себе плыть по течению, но ни на минуту не обманывается и не строит иллюзий,

понимая все убожество пустого существования" (Arts. 3 V 1961). Спектакль воспринимался как слаженная, выстроенная симфония, его сыграли 40 раз в Париже и на гастролях – он имел огромный успех.

В 1962 г. Саша Питоев ставит "Иванова". Он ничего не нашел в заметках отца, и поэтому предлагает зрителю собственный, достаточно убедительный анализ пьесы. "Я остановил свой выбор на "Иванове",– говорит он в интервью,– потому что проблемы, которые ставит пьеса, очень современны: сорокалетний, преуспевший человек начинает вдруг сомневаться в себе и в людях... Его охватывает тоска, он задает себе вечный вопрос – быть или не быть. Так же как Гамлет не был каким-то исключительным человеком, а лишь отражением тревоги человеческой, так и Иванов (для России Иванов – то же, что для Франции – Дюран) вбирает в себя типические черты своего поколения и класса в России конца XIX в. Но его внутреннее беспокойство не относится к определенной эпохе – оно характерно для любого времени, и для нашего – в особенности» (Le Parisien Libère. 14 IX 1962). Театральный обозреватель "Combat" (10 IX 1962 – без подписи) также проводит сравнение с Гамлетом, но с Гамлетом, у которого "после того, как он на протяжении двадцати лет пытался реформировать датское королевство, окончательно опустились бы руки от отчаяния". Этот же критик замечает: «в "Иванове" Чехов уделяет важное место юмору, и каждое драматическое событие уравновешивается ситуацией комизма, который напоминает по своему остроумию его одноактные пьесы». В той же газете некоторое время спустя, Жан Паже писал: «Для меня "Иванов" – почти Пиранделло, почти Сицилия, почти "Посторонний" Камю». (Combat. 23 IX 1962). Питоев расширил сценическую площадку за счет просцениума – здесь, прямо перед зрителями, Иванов кончает жизнь самоубийством. Декорации очень простые. Сатирическую направленность пьесы постановщик передает через портреты гостей Лебедева: "Он сообщает подчеркнутую типичность марионеткам, томящимся в барочной гостиной... это старые пьяницы в смокингах, рассуждающие об улетучившейся бодрости, молодые щеголи, угрюмые и равнодушные, важные матроны, из которых прут властность и предрассудки" – пишет Клод Беньер (Figaro. 21 IX 1962). Бертран Пуаро-Дельпеш (Le Mond. 21 IX 1962) находит их "достойными Лабиша и предвосхищающими Ионеско". Для роли Иванова Питоев отпустил бороду и усы, он резко отличается от общества, в котором живет. "С самого начала,– считает Клод Оливье,– он создает образ человека, выведенного из равновесия и на протяжении всей пьесы умножает симптомы снедающего его недуга" (Les Lettres françaises. 27 IX 1962). Правда, тик, тембр голоса и дикция, которыми Питоев наделяет своего героя, вызвали возражение ряда критиков.

В 1964 г., к 25-летию со дня смерти отца, Саша Питоев возобновляет "Дядю Ваню", где сам замечательно играет Астрова. Очень высокий, худой, слегка сутулый брюнет с аскетическим лицом, Саша Питоев в этой роли вызвал симпатии публики. Бертран Пуаро-Дельпеш так выразил это впечатление: "Старомодность облика, смутная улыбка, неопределенность жестов, глухой голос, расплывчатость юмора, отсутствующий вид,– все делает питоевского Астрова на редкость правдоподобным и поэтичным" (Le Mond. 13 XII 1964).

И, наконец, последняя чеховская постановка Саши Питоева – "Вишневый сад" (1969). В первом акте – обои в цветочек, муслиновые занавески на окнах, открытых в цветущий вишневый сад. Господствует ощущение комфорта и уюта. Во втором акте, где действие происходит под открытым небом, декорации скупы – только скамейки на фоне задника. Среди исполнителей выделяется Питоев – Трофимов. Хотя, может быть, он слишком стар для этой роли (ему к началу постановки было сорок пять лет),– это типичный русский интеллигент начала века – аскетическое лицо, очки в металлической оправе, русская рубаха, студенческая фуражка... "Ему не хватает человечности",– пишет Жан Паже (Combat. 2 X 1965), другие критики видят в нем будущего красного комиссара. Лопахин (Пьер Табар) – нахальный и неистовый, с легким налетом тревоги,



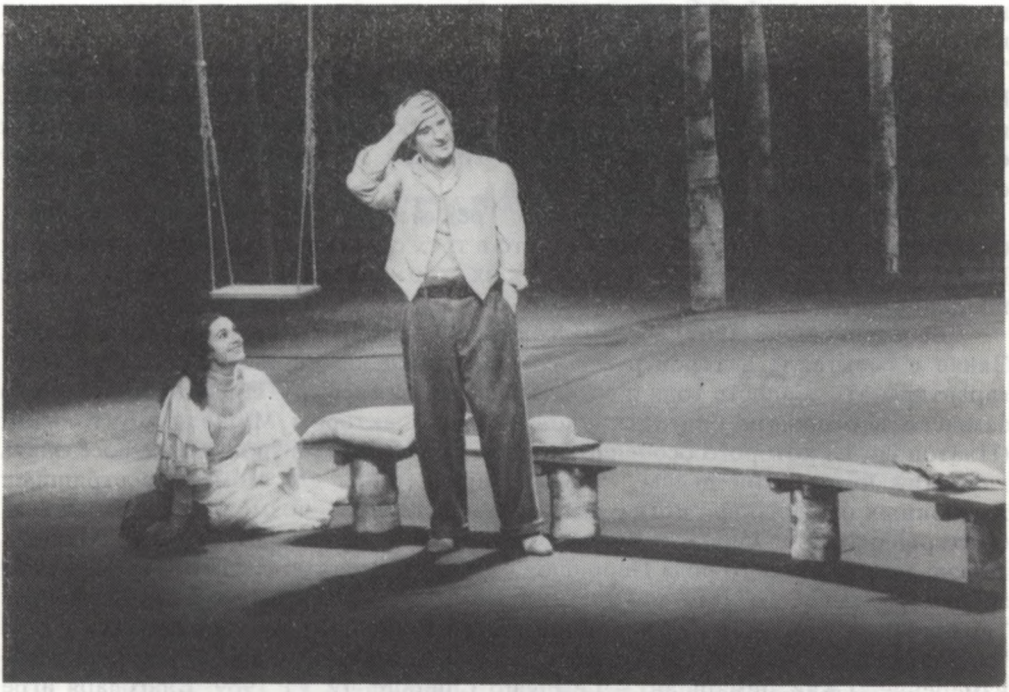
СЦЕНА ИЗ ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ СПЕКТАКЛЯ "ЧАЙКА"
Театр "Комеди франсез", 1980
Нина – Л. Микаэль, Треплев – Ф.Хюстер, Сорин –
Д. Розан, Тригорин – М. Омон

делающей его интересным, воспринимался некоторыми критиками как бальзаковский персонаж, этакий русский Тюрлюр*, лишенный будущего (A.P. Le Croix. 8 X 1965). Единодушны оценки Сюзанны Флон в роли Раневской. "Чудо Чехова сливается с чудом Сюзанны Флон",– восклицает Бертран Пуаро-Дельпеш, обычно весьма сдержанный (Le Mond. 2 X 1965). В тот же день пишет Жан Паже: "Сюзанна Флон – воплощенная чувствительность... Ее голос срывается от страданий и обретает силу от надежды, пусть самой безумной. Восхитительная способность жить в своем мире с такой полнотой! Этот мир рушится, Флон предчувствует его гибель. Ее взгляд цепляется за что-то, словно пойманная в силки птица, трепещет и умирает. Взлетает лишь несколько перышек – беззаботности" (Combat. 2 X 1965). Публика и критики (Андре Рансан) увидели общество, "гибнущее не столько от эгоизма, сколько от бездумности" и "поэтический реализм, подобный шекспировскому" (L'Aurore. 2 X 1965).

Впоследствии Питоев возобновлял свои спектакли, но после 1969 г. больше к Чехову не обращался.

"Дядя Ваня", поставленный в 1961 г., ознаменовал подлинный приход Чехова в "Комеди Франсез" – до того на этой сцене ставились лишь несколько одноактных пьес перед основной пьесой. Как отмечали газеты, Чехов до тех пор считался представителем "авангарда", и это закрывало его пьесам путь на официальную сцену. Но приезд Московского Художественного театра в 1958 г. изменил эту точку зрения.

* Тюрлюр – персонаж пьесы Поля Клоделя "Черствый хлеб" (1918) (*примеч. перев.*).



СЦЕНА ИЗ ВТОРОГО ДЕЙСТВИЯ СПЕКТАКЛЯ "ЧАЙКА"
Театр "Комеди франсез", 1980

В качестве постановщика был приглашен Жак Моклер, который блестяще поставил еще в 1950-е годы "Иванова" и познакомил парижскую публику с Ионеско. Заглавную роль исполнял Даниель Ивернель, впервые выступивший на сцене "Комеди Франсез" (где он пробыл недолго).

Художнику-декоратору Рене Аллио удалось создать реалистическую обстановку тусклой обыденности (что резко отличалось от его обычной манеры в театре Планшона, где он сотрудничал много лет). Для сцен в саду он соорудил угол помещичьего дома с верандой, березы, плетеную мебель. Интерьерные сцены проходили в гостиной, со стульями в чехлах, столами, покрытыми ковровыми скатертями, висячими абажурами 900-х годов и бюро, заваленным книгами и папками. «Постановка Жака Моклера в "Комеди Франсез" больше всего напомнила мне,– пишет Ги Дюмюр,– советские спектакли, повторяющие Станиславского. Та же пышность декораций и костюмов, тот же реализм шумовых эффектов" (Cazette de Losanne. 4 III 1961). Актеры, воспитанные на ином репертуаре и иной манере игры, оказались не подготовленными к пониманию и воплощению Чехова: некоторые стремились к эффектным "выходам" и подчас вызывали аплодисменты публики в самых неподходящих местах. Искренен был один Ивернель – даже когда он удивлял необычностью толкования своей роли. В Войницком,– считает Клод Саррот,– он "увидел неразборчивое великодушие, проницательную наивность и сумел передать в созданном им персонаже какую-то его простоту и нерасторопность – в том смысле этого слова, в котором говорят о медлительных детях" (France-Observateur. 9 III 1961). "...Ворчливый, желчный, резкий, вспыльчивый и бесконечно добрый, это непроправимо постаревший ребенок, неспособный преодолеть растерянность, в которую он приведен существованием, изначально обрекающим его на ничтожность и серую повседневность" (Клод Оливье) – Les Lettres françaises. 2 III 1961).

В том же 1961 г., через полтора месяца после спектакля Моклера, Андре Селье, вдохновленный творческим опытом Жоржа Питоева как постановщика Чехова, ставит "Дядю Ваню" в "Театре Тертр", возвращаясь тем самым к

недавней традиции. Дядя Ваня в спектакле Селье замкнут, желчен, "начисто лишен нежности и доброты" (Жан Паже – Combat. 7 IV 1961), но зато актер выражает "горечь и возмущение, присущие его персонажу" (Жак Лемаршан – La Figaro Littéraire. 15 IV 1961. Соня показалась тусклой, в отличие от Астрова – "циника, ироничного даже в моменты наибольшей искренности, непринужденного и естественного в любых обстоятельствах" (так же.). Пожалуй, больше всего этому спектаклю недоставало мягкости и юмора.

Самой оригинальной особенностью "Трех сестер" в "Театре Эберто" в 1966 г. (постановка Андре Барсака) было то, что в трех главных ролях выступали сестры Поляковы[3]. Критика сурово отнеслась к их игре – слишком неровной – и к самой постаноке.

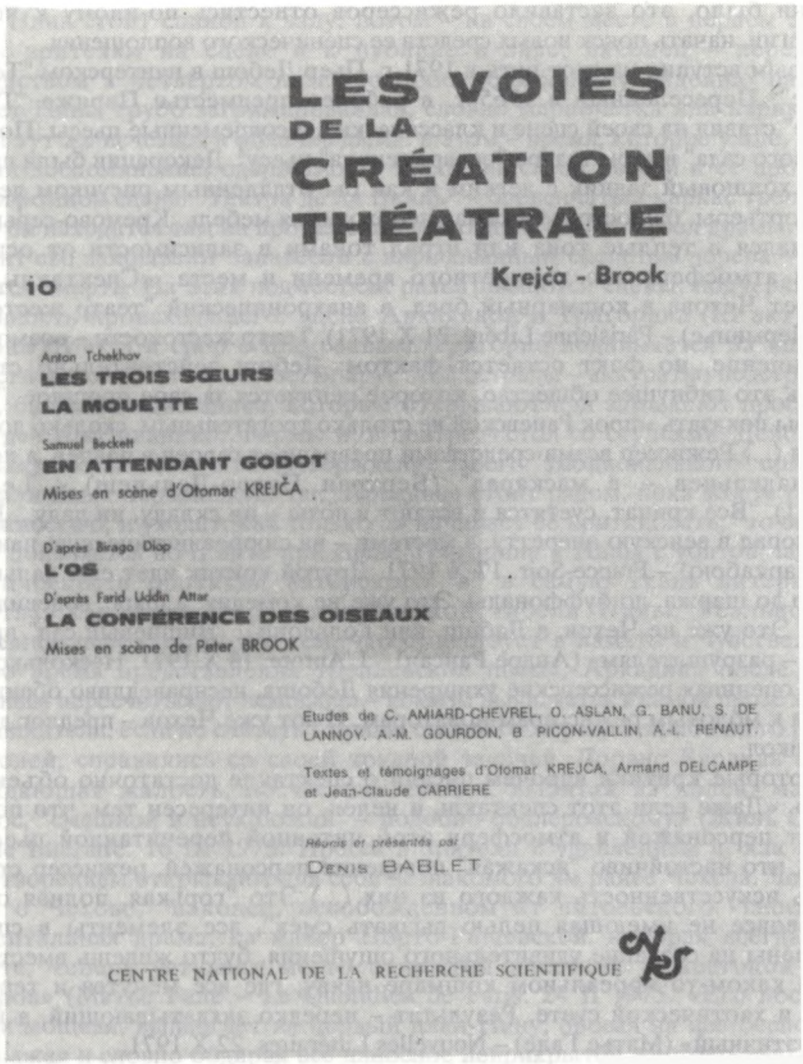
"Безотцовщина" (1969) во "Вье Коломбе" была поставлена Бернаром Женни. Заняв в спектакле актеров русского происхождения, постановщик стремился гарантировать верность тона и создать нужную атмосферу. Пресса встретила его замысел в основном благосклонно. Вместе с актером Мишелем Витольдом (Платонов), на которого особенно опирался режиссер, он "попытался воссоздать глубокий юмор этой пьесы – юмор, характерный для моментов страшных жизненных катастроф, когда смех – единственная возможность забыться" (Интервью Ж.Ж. Оливье с Бернаром Женни) – Combat. 24 IV 1969. Мишель Витольд сыграл своего рода Перришона*, "пропущенного через Гоголя под углом зрения Достоевского" (Матье Гале) – Combat. 30 IV 1969. Он сообщил Платонову "мрачность и усталость – традиционные черты мужчины, имеющего успех у дам; "русификация" придает этому типу в наших глазах некое дополнительное измерение" (Жак Лемаршан) – Le Figaro Littéraire. 12 VI 1969. Благодаря игре Наталии Нерваль (Анна Петровна) сцена ее опьянения в третьем акте исполнена "безграничного отчаяния, которое объясняет, хотя и не извиняет, всеобщее падение" (Жан Винерон) – Le Croix. 6 V 1969. Что касается Клода Броссе (Осипа), то отзывы о его игре слились в единый восторженный хор: "...он создает фигуру крупную, сочную, со скрытой горечью и жалостью к людям" (там же). Осип – "душевный мужик", его образ "недвумысленно дает понять, что спасение – в народе" (Кристиан Мегре) – Carrefour. 7 V 1969.

Мишель Витольд вновь возвращается к Чехову в 1970 г. В театре "Ателье" он ставит "Иванова", где сам исполняет главную роль. Это трудная задача, и, как мне представляется, Витольд, сосредоточив свои силы на постановке, обеднил собственную роль. Сюжет пьесы – согласно Витольду – "путь человека к своему концу, человека, который идет к нему медленно и неотвратимо" (Из интервью Э. Реда с Мишелем Витольдом) – Combat. 3 IX 1970. Он настоял на карикатурной трактовке персонажей, окружающих Иванова, изображая их "героями водевиля ⟨...⟩ В зале смялись, никто не ощутил отчаяния, обычно исходящего от этой драматургии, стремящейся отразить жизнь"(Ролан Мишель) – L'Humanité-Dimanche. 20 IX 1970. Напротив, Иванов в спектакле дан в подчеркнуто мрачных тонах – "судорожная игра, доведенная до пароксизма чувствительность, то всхлипы, то стоны, в некоторых репликах – твердость и молодость, и снова – однообразная монотонность, раздражающая механичность, подергивание. Когда мы видим Витольда сразу после поднятия занавеса, кажется, он уже сыграл всю пьесу – он обнажает свою усталость, ужасающую скуку, которую наводят на него окружающие, да и он сам, полную невозможность существования" (Mercure de France. T. 77. № 28. 1 XI 1970).

В 1974 г. ставятся последние чеховские спектакли, решенные в традиционной манере. После "Трех сестер", показанных на телевидении, газеты писали: "Мы ощущаем течение времени, постепенное угасание надежд и желаний, приятие жизни, которую мы бы для себя никогда не приняли. И все разрозненные темы пьесы сливаются в тихую музыку ностальгии, которая может завершиться только

---

* Перришон – персонаж комедии Лабиша "Путешествие господина Перришона", нарицательное имя для буржуа (*примеч. перев.*).



"ГОЛОСА ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА"
Париж, 1981, № 10
Обложка журнала
В журнале напечатана статья К. Амьер
о спектакле "Чайка" в театре "Комеди франсез"

тишиной" (Робер Кантер) – L'Expresse. 25 III 1974 (Курсив мой.– *К.А.-Ш.*). В этих словах известного критика заключено все то, что в те годы нравилось в Чехове публике и театральном обозревателям, то, что они надеялись найти в чеховском спектакле. Параллели с музыкой – симфоническая композиция, паузы, контрапункты, ассоциации со звучанием струнных инструментов – возникали так часто, что "тихая чеховская музыка" превратилась в штамп.

* * *

С начала 70-х годов в театральной жизни Франции произошли серьезные изменения. Гастроли пражского "Театра За Брану" в 1968, 1969 и 1970 гг. потрясли публику.

Мнения прессы о пражских постановках разделились: одни критики были сдержанны, даже враждебны, другие – их было большинство – восторгались. Как

бы то ни было, это заставило режиссеров отнестись по-иному к чеховской драматургии, начать поиск новых средств ее сценического воплощения.

Первым вступил на этот путь в 1971 г. Пьер Дебош в нантерском "Театре дез Амандье". Переселенный в 1965 г. в рабочее предместье Парижа "Театр дез Амандье" ставил на своей сцене и классические, и современные пьесы. Постановка "Вишневого сада" в этом театре "осовременила" пьесу[4]. Декорации были предельно просты: холщовый задник с легким и как бы отдаленным рисунком деревьев и домов, портьеры, балюстрада и самая необходимая мебель. Кремово-серый задник окрашивался в теплые тона или играл тонами в зависимости от освещения, создавая атмосферу вне конкретного времени и места. «Спектакль Дебоша погружает Чехова в кошмарный бред, в анахронический "театр жестокости"» (Жорж Лерминье) – Parisienne Libéré. 21 X 1971). Театр жестокости – возможно, это преувеличение, но факт остается фактом: Дебош действительно стремился высмеять это гибнущее общество, которое цепляется за свое прошлое. "Сделано все, чтобы показать мирок Раневской не столько трогательным, сколько достойным осмеяния ⟨...⟩ Режиссер всеми средствами превращает героев в паяцев, а последние часы владельцев – в маскарад" (Бертран Пуаро-Дельпеш) – Le Monde. 17 X 1971). "Все кричат, суетятся и встают в позы – ни складу, ни ладу... Кажется, что ты попал в венскую оперетту, а местами – на сюрреалистическую пантомиму" (Пьер Маркабрю) – France-Soir. 17 X 1971. Другой критик идет еще дальше: «Все доведено до шаржа, до буффонады. Это уже не комедия, а фарс, водевиль, почти гиньоль. Это уже не Чехов, а Лабиш, или Гольдони... "Вишневый сад" продали – но, увы! – разрушителям» (Андре Рансан) – L'Aurore. 18 X 1971. Несколько обозревателей, оценивая режиссерские ухищрения Дебоша, несправедливо обвиняют его в зависти к молодым режиссерам-новаторам. И вот уже Чехов – предлог для спора разных школ.

Некоторые критики впрочем писали о спектакле достаточно объективно и серьезно. «Даже если этот спектакль и нелеп, он интересен тем, что по-новому освещает персонажей и атмосферу этой читанной перечитанной пьесы. Мне кажется, что настойчиво "искажая" поведение персонажей, режиссер стремился показать искусственность каждого из них ⟨...⟩ Это "горькая, полная отчаяния сатира, вовсе не имеющая целью вызвать смех", все элементы в спектакле "направлены на создание удивительного ощущения, будто живешь вместе с этим домом в каком-то ирреальном кошмаре наяву, где все мечутся и теряются в нелепой и хаотической суете. Результат – нередко захватывающий, а иногда и очень поэтичный» (Матье Гале) – Nouvelles Littéraires. 22 X 1971.

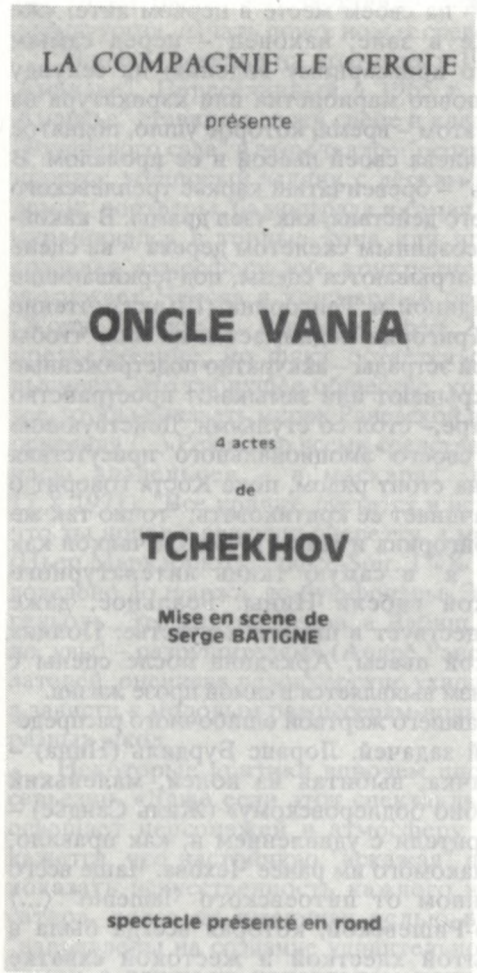
Пройдет целых четыре года, прежде чем будет сделана новая попытка переосмыслить Чехова. Это была инициатива "Театра де ла Вилль", пригласившего для постановки "Чайки" румынского режиссера Лючиана Пинтилие, который с самого начала откровенно заявил о своей борьбе против традиционной трактовки Чехова: "Я надеюсь, что моя постановка будет способствовать уничтожению слишком устоявшегося, в частности, во Франции, образа элегантного и сентиментального Чехова" (Л. Пинтилие. О постановке "Чайки". Дневник "Театра де ла Вилль". №25. 1974 г.). «Мы стремимся к созданию "нутряного" спектакля, вибрирующего и чувственного ⟨...⟩ Чтобы дать ключ к пьесе, мы начинаем спектакль со сцены Нины и Треплева из IV акта. На протяжении всей сцены идет равнодушная игра в лото – своеобразный фрагмент тусклой повседневности, и на этом фоне наши герои восстанавливают свое прошлое – т.е. всю пьесу» ("Лючиан Пинтилие ставит "Чайку" Чехова". Из беседы с Мари Армель Диссур.– Дневник "Театра де ла Виль", № 27, февраль 1975 г.). Сцена, открывающая спектакль, играется в отчаянной, неистовой, почти истерической манере. В конце спектакля она повторяется снова, уже на законном месте, в тональности четвертого акта. Несколько раз проигрывается и представление пьесы Треплева, оказавшей такое влияние на его судьбу и судьбу Нины: первый раз – сразу после сцены их последнего свидания в начале действия – словно воспоминание об утраченном

счастье. Нина стоит спиной к залу; потом – на своем месте в первом акте, уже лицом к зрителям на сцене и к публике в зале; наконец – перед самым самоубийством в четвертом акте, подобно кошмарному видению на секунду возникает Нина, грубо загримированная, словно марионетка или карикатура на театр,– и тут же исчезает в облачке дыма: в этом – время, которое ушло, поднятое из глубин воспоминание, одержимость Треплева своей пьесой и ее провалом. В центре огромной сцены "Театра де ла Вилль" – бревенчатый каркас треплевского театра – он находится там на протяжении всего действия, как узел драмы. В какой-то момент его закрывают занавесом с нарисованным скелетом дерева – на сцене поселяется смерть. На этих подмостках разыгрываются сцены, подчеркивающие театральность происходящего: сцена Аркадиной и Тригорина (III акт), чтение Мопассана (II акт) и спор с Шамраевым. Тригорин поднимается на них, чтобы произнести монолог о творчестве. Вокруг этой эстрады – аккуратно подстриженные кустики, окаймляющие аллеи, которые открывают или замыкают пространство сцены, где стоит пианино, ширмы и, в центре,– стол со стульями. Действующие лица возникают на сцене и в подтверждение своего "эмоционального" присутствия для тех или иных персонажей: так, Аркадина стоит рядом, пока Костя говорит о ней с нежностью, и уходит, как только он начинает её критиковать; "точно так же Треплев появляется во II акте при сцене Тригорина и Нины с убитой чайкой как вторая плоскость проекции авторского "я" в самую ткань литературного творчества, как детонатор символической гибели Нины. Реальное, даже повседневное переплетается с тем, что существует в памяти и чувстве: Полина вяжет во время представления треплевской пьесы, Аркадина после сцены с Тригориным пересчитывает чемоданы,– комизм выявляется в самой прозе жизни.

Исполнители, если не считать Сорина, ставшего жертвой ошибочного распределения ролей, справились со своей трудной задачей. Лоранс Бурдиль (Нина) – «возбуждающая жалость, несчастная птичка, выбитая из колеи, маленький альбатрос, "смешной и неуклюжий" – подобно бодлеровскому» (Жиль Сандье) – Quinzaine littéraire. 16 III 1975. Пресса и зрители с удивлением и, как правило, с удовлетворением открывают для себя незнакомого им ранее Чехова. Чаще всего говорят о Чехове, "наконец, освобожденном от питоевского "lamento" ⟨...⟩ Сентиментальная драма, на манер Порто-Ришевской, которая всегда была в подтексте, теперь уступает место открытой хлесткой и жестокой схватке характеров» (Матье Гале – Le Quotidien de Paris. 24 II 1975. «Его постановка, нежная и мощная, выдвигает на первый план Нину, бросая на нее беспощадный свет, обнажая и словно обдирая все наносное неприкрытой жестокостью взглядов ⟨...⟩ Постановка Лючиана Пинтилие подводит черту под питоевской традицией. Пришел конец "камерной музыке", томной меланхоличности, остается драма, одновременно безжалостная и забавная, которая наверняка больше соответствует замыслу автора» (Поль Шамбрийон) – Valeurs Actuelles. 10 III 1975. Некоторые критики усмотрели в спектакле подчеркнутую социальную значимость: "спектакль исторически закреплен во времени, но отнюдь не русифицирован и свободен от всякой формальности и экзотики. Нам показано общество не столько уже буржуазное, сколько мистификация, манок для чаек, псевдорелигия на манер Мальро. Здесь все жертвы ⟨...⟩ Как ни парадоксально, но взгляд Пинтилие, резко разделяющий старых и молодых, менее жесток к Тригорину и Аркадиной – людям заурядным, но относящимся к себе трезво и способным творить,– чем к Нине и Треплеву, запутавшимся в мистифицирующих грезах, которые разрушают их физически и морально...» (Анна Юберсфельд) – France Nouvelles. 10 III 1975[5].

В Париже на гастролях "Вишневый сад" Джорджо Стрелера. И снова это потрясение[6].

В следующий сезон весь Париж устремляется на "Дядю Ваню" в Национальном театре "Одеон". Исходя из того, что в пьесах Чехова "всегда присутствует слияние и переплетение сложностей отношения человека с другими и с самим собой, и что эти пьесы затрагивают общество в целом и каждого индивида в отдельности,



необходимо было "дерусифицировать" Чехова, придать спектаклю универсальность и приблизить его к нашей жизни, отбросив "местный колорит" и "живописность" (из программы спектакля; слова принадлежат постановщику спектакля Жан-Пьеру Микелю). "Чтобы разрушить формальные барьеры, я счел необходимым приблизить пьесу к нам,– утверждал Жан-Пьер Микель. – Ее действие может с равным успехом относиться к 1930, 1890 или 1900 годам" (Из интервью Мишеля Гре с Жан-Пьером Микелем) – (L'Aurore. 25 II 1977). Костюмы и декорации, таким образом, не имеют никакого отношения к реалиям России конца века. Задник из небеленого холста, по которому плывут облака, декорации в форме буквы Т – в глубине и в середине сцены, если смотреть из зала,– делят пространство на две зоны, в которых совершается действие. Один тополь – в глубине, другой – ближе, слева; несколько стульев и столов, пианино, покрытое плетеным ковриком. Костюмы, выдержанные в коричневых тонах – от светлого до темного, не привязаны к определенной эпохе, лишь незначительные детали указывают на конец прошлого века. "Персонажи находятся на сцене перед огромным пустым пространством и почти не двигаются,– это удачная находка режиссера. Они здесь предоставлены сами себе и откровенны. Они размышляют вполголоса. Это час истины! (Мишель Курно) – (Mond. 5 III 1977). "Актеры играют на авансцене. За ними бесконечное пространство, как бы продолжающее текст. Такая преднамеренность лишает пьесу некоторых обертонов ⟨...⟩Действительно, Чехов разыгрывается в двойном регистре – карикатурного комизма и глубокой ностальгии. И критика общества, делающего все для собственной гибели, лишенного каких бы то ни было идеалов, пронизывает весь спектакль (Жорж Лерминье) – (Parisien Libéré. 10 III 1977). Игра Франсуазы Бет (Соня) получила только положительные отклики, независимо от того, принимали или отвергали критики режиссерское решение,– "нежное лицо, гладко зачесанные волосы, сдержанные движения, она ненавязчива, тверда, чувствительна и словно освещена внутренним светом". Она "идеально соответствует молодой Соне – набожной страдалице, влюбленной, отчаявшейся, мужественной, верующей, жертве, упрямице – камешку добродетели в этом огромном красивом и печальном потоке" (Матье Гале) – Quotidien de Paris. 5/6 III 1977. Этот же критик так описывает остальных исполнителей: "Юбер Жиньи забавляется, играя профессора-подагрика, гнусного фатоватого старика, который пытается произвести впечатление своей вкрадчивостью и красноречием ⟨...⟩ Что же касается Микеля... он играет типичного деревенского доктора, эколога (уже!) и вегетарианца. Довольно элегантный для этой "сельской" роли, он скорее соблазнитель, чем пьяница и "лесовик" (так же). Анри Верложё (дядя Ваня) с желчным лицом и

пышными усами, великолепно воссоздает образ ворчливого мизантропа. Несколько критиков, вспоминая с ностальгией "чеховскую музыку", оплакивают отсутствие человечности и теплоты в игре актеров. «Исполнители не играют (или почти не играют) "Дядю Ваню", а читают пьесу – ясно и четко, однако холодно, и изредка, словно по недосмотру, прорывается чувство (...) Ум – вещь прекрасная, но Чехов требует еще и любви – к себе и к своим героям. Здесь я ее не ощутил" (Анри Рабин) – La Croix. 19 III 1977.

В январе 1977 г. "Театр-Кроник" ставит "Иванова", делая упор на социальном аспекте пьесы. Руководительница-инсценировщица-режиссер Бетти Рафаэлли действует напрямик. "Единственное зрелище, к которому призывает нас Чехов,– это срывание масок с определенной среды – мелкой и средней русской буржуазии второй половины XIX в. после провала и последовавшего за ним разочарования в реформистских порывах и народничестве. Иванов, конечно, невротик, но повинно в этом умирающее общество, в котором он живет. Его больная совесть – исторического происхождения. Иванов – слабовольный человек левых взглядов, ставший жертвой собственных противоречий" (Из беседы Бетти Рафаэлли с Ж.П. Леонардини) – L'Humanité. 14 I 1977. Декорация состоит из ряда занавесей, занимающих всю глубину сцены – они то освещаются, то погружаются в полумрак – их прозрачность позволяет всем персонажам находиться на сцене одновременно: жертвам и ловкачам, безразличным и активным, то актерам, то наблюдателям, но всегда присутствующим во всей своей материальности, перед нами – конец этого мира, "медленный и неотвратимый развал, который никак не может кончиться (...) Все они с наслаждением барахтаются в этой двусмысленной патоке – вневременной и безграничной, которая доносит до нас неотвязный запах разложения" (Патрик де Робсо) – Quotidein de Paris. 25 I 1977. "Театр-Кроник" неоднократно играл "Иванова" на гастрольных спектаклях в пригородах Парижа и в провинции.

Почти два года спустя "Театр де ля Коммюн" в Обервилье – рабочем предместье Парижа – включил в свой репертуар "Платонова". Пьеса, поставленная Габриэлем Гарраном по переводу Эльзы Триоле, вылилась в более чем трехчасовой спектакль. «В этой пьесе,– говорит режиссер,– он (Чехов) открывается больше, чем где-либо. "Платонов" – отправная точка его мучительных отношений с театром. К тому же, именно в двадцать лет человек предельно естественен, слишком молод и не овладел еще мастерством. И поэтому ничего себе не навязывает, ничего в себе не цензурирует. В этой пьесе содержится ряд мотивировок и буквально выкриков, выражающих личные устремления автора» (Из беседы Мишелин Сервен с Габриэлем Гарраном) – Atac-Informations. XII 1978. Гарран делает Платонова центральным персонажем и сочетает в нем "юмор, поэзию, буйство, трагичность и предельную чувственность" (Жиль Сандье) – Le Matin de Paris. 19 II 1978. Оформление крайне простое – незамысловатые березки, декорации, мало уточняющие место действия, серые и кремовые костюмы, у женщин – кружевные, у мужчин – из легкой материи, освещение придает им золотистый оттенок. Режиссерская трактовка пьесы получила разные отзывы. Но зато Платонов – Нильс Аресруп – был поистине открытием: "в его легкости постаревшего младенца (...) есть какая-то необъяснимая свежесть, уходит он смертельно раненный в поисках скорее матери, чем жены, матери, способной утешить его, помочь пережить великое горе – горе существования, как такового" (Пьер Маркабрю – Le Figaro. 16 II 1979. С некоторыми оговорками Ги Дюмюр считает, что Платонов-Аресруп "с длинными растрепанными волосами похож на современных интеллигентов, немножко маменькиных сынков, которые прячут свою манию величия за намеренно дебильной внешностью" (Le Nouvel Observateur. 26 II 1979). Актер действительно стремится раскрыть личность нашего современника. В игре "этого достоевского Гамлета – вся колдовская гамма современности: Платонов – своего рода ядовитый, надломленный, судорожный ангел, который вполне бы вписался в мир Пазолини" (Жиль Сандье. Там же).

Весной 1979 г. Париж ждал трех постановок "Трех сестер", но дождался лишь



"ТРИ СЕСТРЫ". 1-Е ДЕЙСТВИЕ
Театр де ла Вилль, 1979

двух– Питер Брук отложил свой спектакль. Поэтому состязались только "Комеди Франсез" и "Театр де ля Вилль". Отмечу здесь, что на сцене "Комеди Франсез" в знак уважения к русскому артисту портрет генерала Прозорова, висевший на почетном месте, был не чем иным, как портретом Станиславского в роли Вершинина.

Год спустя "Комеди Франсез" возвращается к Чехову и приглашает Отомара Крейчу на постановку "Чайки". Французский перевод соответствует оригиналу 1896 г. (См. также беседу Раймонда Темкина с О.Крейчей) – Revue de la Comedie Française. № 97. III 1981. С. 16. Занавес из красного бархата (в I и II актах) – символ театра – то ограничивает, то открывает полностью сценическое пространство. За ним – стволы берез и маленькая сцена. В III и IV акатах зеленоватая перегородка перерезает занавес, загораживая большую часть его, и приоткрывает только две портьеры красного бархата, где входят и выходят актеры. Зеленый прожектор, в первом и четвертом актах освещающий березы, в момент представления треплевской пьесы перекидывается на красный занавес, окрашивая его в черный цвет, в то время как над Ниной появляется облако дыма с запахом серы. Четвертый акт благодаря эффекту черного занавеса и общего темного освещения – акт смерти – смерти Треплева, близкой смерти Сорина, забытого в углу на своем передвижном кресле, смерти порывов, надежд, возможностей. В первых трех актах белые платья Нины оттеняются песочными и черными костюмами других персонажей. В четвертом акте все – в черном или сером. Эпоха точно не обозначена, но стиль подчеркивает социальную принадлежность героев. Ни один из персонажей на всем протяжении спектакля не выделяется: все равно бессознательны и жестоки друг с другом, несмотря на мимолетные и сильные порывы нежности. Режиссер ни в какой мере не стремится к злободневности, но старается согласовать мир чувств персонажей и зрителей, чтобы мы могли воспринять Чехова непосредственно и узнать в его героях себя. (Денис Бабле. "Узнать себя в Чехове" – из программки спектакля).

Актеры были страстно увлечены режиссерскими замыслами. Людмила Микаэль так понимает роль Нины: "В ней нет никакого местного колорита, никакой так называемой "чеховской музыки", она – женщина, и Крейча настаивает на плотской стороне образа,– женщина, страстно влюбленная в жизнь, сталкивающаяся с другими, ничуть не подслащенными персонажами" (Из Интервью Марион Тебо) – Le Figaro/L' Aurore. 26 III 1980. Аркадина – известная актриса, жаждущая сохранить женские чары, несмотря на близкую старость, она трезво смотрит на вещи и ей приходится держать себя в форме, отсюда в ней появляется "некоторая жесткость, позволяющая ей не раскисать и не терять своей ослепительности. Она не злая. Впрочем, злости нет ни в одном из персонажей -- если они и ранят, то только в целях самозащиты" (Из беседы Жеррара Маннони с Катрин Сами) – Le Quotidien de Paris. 18 IV 1980. Что касается Маши, то это – "девушка, поразительно современная в своем неистовстве самоуничтожения ⟨...⟩ Она – из битников ⟨...⟩ Персонаж отнюдь не романтический...» (Из беседы Журара Маннони с Фанни Дельбрис. Там же). В печати, за редким исключением, замысел режиссера совершенно не был понят: "пропавший шарм", "тягостная приземленность", "зловещая птица",– таковы некоторые из язвительных заголовков. А многие критики тосковали по утерянной режиссером "чеховской музыке"! Публика, напротив, проявила единодушие: билетов не хватало даже при возобновлении спектакля в 1981 г. актеров многократно вызывали на аплодисменты. Настроение публики отразилось в некоторых статьях, авторы которых полемизировали с резкой критикой спектакля большинством рецензентов. «У каждого из персонажей пьесы есть момент истины, когда он вынужден себе признаваться, что не дотягивает до собственных замыслов или честолюбивых посяганий. Но всякий раз остальные образуют хор болтливого безразличия и пошлого непонимания трагедии. Вопль утраченных иллюзий звучит на фоне гусиного гоготания. И более того – в ту минуту, когда каждый из них забывает о собственном отчаянии, он присоединяется к равнодушным. В спектакле уже нет персонажей, более или менее симпатичных, все они несут груз своего горя и рвут друг друга на части с одинаковой душераздирающей слепотой. И вот именно эту боль, эту жестокость даже в нежности, эту лишенную и лишающую надежд ложь обнажает постановка Крейчи ⟨...⟩ Режиссер старается только углубить и дать почувствовать авторскую мысль. В наше время это редкость ⟨...⟩ актеры "Комеди Франсез", хоть им и пришлось туго, иногда просто преображаются благодаря этой внутренней правде» (Робер Кантер) – L'Express. 10 V 1980.

Последней чеховской постановкой, имевшей огромный успех, был "Вишневый сад" Питера Брука в "Буфф дю Нор"[7]. Грязно-серая облупленная сценическая клетка создает ощущение развала, продаваемого с торгов поместья, восточные ковры, взятые из предыдущего спектакля, напоминают о былой роскоши. Кружевные блузки и агатовые украшения Раневский также резко контрастируют с запыленными и поношенными костюмами. Игра вносит эти же противоречия во внутренний мир персонажей и их взаимоотношения. "Гротескность доводится до пароксизма в двусмысленных балаганных эпизодах: фокусы иностранки Шарлотты, игра с бильярдным кием, бесчисленные падения и клоунада слуг, в последний раз исполняющих свою роль,– из всего этого создается переплетение осязаемых, теплых соприкосновений рук, тел, которые тянутся друг к другу, любят и страдают, перекличка голосов – прислушивающихся к себе и принуждающих себя к молчанию" (Беатриса Пикон-Валлен) – La Quinzaine Littéraire. № 347. 1/15 V 1981. В первом акте свернутые ковры служат креслами или диванчиками, словно символизируя соприкосновение с родной землей, во втором – они превращаются в мостик, в третьем – никто даже не присаживается, возникает ощущение моральной и физической усталости, в четвертом – сидят только на чемоданах или в единственном ветхом кресле, где вскоре "забудут" Фирса ⟨...⟩ В первом акте приехавшие входят на сцену через зал – из внешнего мира – в мир замкнутый, где вместе с ними находится публика; в финале, уезжая, они снова проходят через зал,



"ТРИ СЕСТРЫ". 3-Е ДЕЙСТВИЕ
Комеди франсез, 1979

на улицу, в неведомый мир, куда потом выйдут и зрители; в третьем акте танцующие гости, а потом и те, кто возвращается с торгов, входят через боковые проходы партера. Мы вовлечены в игру и разделяем судьбу персонажей, которая в некоторой степени и наша собственная.

* * *

На протяжении последнего двадцатилетия интерес к Чехову возрос и в то же время изменил свою природу. В начале 60-х годов некоторые критики писали, что имя Чехова на афише спасает театр от банкротства. "Широкая публика приняла Чехова, и это явление приятное, хотя и настолько запоздалое, что особого оптимизма не внушает" (Жан Паже) – Combat. 11 XI 1964. Суровое, но справедливое замечание о французской публике – потребовалось целых двадцать лет, чтобы открыть театр Чехова и почти шестьдесят, чтобы сделать из него любимого автора. Еще в 60-е годы русский писатель представлялся подчас далеким

по времени и месту. "Чехов наименее устаревший писатель конца XIX в.!" – заявляет Саша Питоев в 1962 г. (Из интервью Мирей Борис с Питоевым) – L' Humanité. 13 IX 1962. Однако успех его бесспорен. В основе этого успеха – трагическое восприятие жизни и музыкальный лиризм Чехова, о котором настойчиво пишут и критики, и постановщики. "Самое странное, я бы даже сказал – поразительное, что чеховская драматургия, мрачная, полная такого всеобъемлющего метафизического отчаяния, граничащего почти с патологией, могла затронуть французскую публику, и публику самую широкую ⟨...⟩ и не только затронуть, но и буквально потрясти. Если я и видел, как плачут в театре, то только на спектаклях Чехова... такое случается лишь на концертах. И все потому, что Чехов обращается к душе, а не к разуму" (Пьер Маркабрю) – Paris-Presse. 26.XII 1966. В драматургии Чехова рецензенты обнаруживают порой современные приемы. «В "Платонове"уже есть нечто от театра абсурда. Синкопированное построение действия с частыми входами и выходами – на сцене кажущееся неловким – напоминает монтаж фильма на заре кинематографа». (Матье Гале) – Combat, 30 IV 1969.

Единственной книгой, посвященной драматургии Чехова в целом, остается по сей день работа Нины Гурфинкель[8]. Она пишет о театральной деятельности Чехова, о его кредо, изложенном в театральных рецензиях и письмах. Часть книги посвящена чеховским постановкам в Московском Художественном академическом театре. Тем не менее, анализ чеховской драматургии и постановок его пьес продолжался в работах упомянутых выше критиков, как правило, непосредственно связанных со спектаклями. Проникновение в чеховскую драматургию углублялось в процессе самой сценической практики, как это показывают спектакли, о которых здесь говорилось. После 1968 г., когда французское общество пережило политический кризис, мы увидели в персонажах Чехова тревоги и ожидания, близкие к нашим собственным. Франсуаза Дюмайе, экранизировавшая рассказ Чехова "Жена" для телевидения, была поражена "современным звучанием" этого рассказа: "Асорин похож на наших современников, которые хотели бы сохранить мир таким, как он есть, прекрасно чувствуя, что это совершенно невозможно",– говорит она в интервью (Le Figaro. 26 I 1971). Такое восприятие Чехова не было исключением в театральной практике 60-х годов. В это время театр вытаскивает на свет Лабиша, чьи водевили несут в себе веселую, но суровую сатиру на мелкую и среднюю французскую буржуазию конца прошлого века, инсценируется Золя, в репертуарах вновь появляется давно забытый Ибсен. Оживление интереса к Чехову – часть гораздо более широкого процесса пересмотра отношения французского общества к истокам – культуре XIX столетия, и к неопределенному будущему, отражение метаний человека в водовороте мучительных и внушающих страх перемен. "Наша эпоха – эпоха крушения иллюзий, нерешительности и волнений – узнает себя в творениях русского драматурга, где медленно гибнет мир, пришедший к своему концу ⟨...⟩ Этот возврат к Чехову позволяет также осветить несколько по-новому его творчество ⟨...⟩ Сегодня Чехову стараются вернуть комизм и жестокость его реализма" (Жиль Сандье) – Le Matin. 6 II 1981. Доказательством тому служит слово "скальпель", все чаще повторяющееся в критических статьях, в высказываниях актеров и постановщиков. И это не просто дань уважения врачу, а признание силы проникновения в глубину жизни, скрытой за словами чеховского текста. Увлечение Чеховым и открытие "жестокости" его драматургии отражает до некоторой степени и перемены в составе французской театральной публики. И если эта публика так легко узнает себя в персонажах, формулируя с их помощью свои страхи и недоумения перед лицом неведомого мира, который грядет, и страдает, подобно героям Чехова, от мира существующего, раздираемого между прошлым и будущим (то, о чем так точно писал Чехов в известном письме Мейерхольду о роли Ионаннеса Фокерата в пьесе Гауптмана "Одинокие" – см. П. VIII, 275) – то причина этого в том, что публика в подавляющем большинстве принадлежит к подобным же социальным слоям, при



"ТРИ СЕСТРЫ". ФИНАЛ СПЕКТАКЛЯ
Комеди франсез, 1979

всей разнице между особенностями национальной жизни в России начала 1900 г. и во Франции 1980-х годов.

Современный французский театр стремится найти новые, еще не исследованные грани в пьесах Чехова. Работая с учениками в экспериментальной студии, режиссер Антуан Витез поставил веселые одноактные пьесы Чехова в драматическом ключе и выявил таким образом их комический и одновременно ужасающий смысл. «Театр всегда связан с полемикой, историей, стратегией, обстоятельствами,– утверждает Витез.– Вот почему манера ближайшей чеховской постановки – единственно верная и не могущая не быть ниспровергнутой критикой, которая всегда запаздывает на десяток лет,– это делать то, чего хотел Чехов... Играть "Вишневый сад" как водевиль... И не позволять себе соблазниться жестоким Чеховым»[9].

Для французов Чехов сегодня не только наблюдатель меняющегося в конце XIX – начале XX в. русского общества, но и поразительно современный художник, выдающийся психолог, чья проницательность и легкий юмор показывают каждому человеку, каков он есть. Вот почему Чехов "заполнил наши театры", как пишет уверенно Жиль Сандье (Le Matin. 6 II 1981). Путь к постижению богатого смысла чеховской драматургии, как мы видели, лежит через многообразие художественных поисков.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] "ATAC-Information "(сентябрь 1972), специальный выпуск – "25 лет децентрализации". Статистика проводится с 1945 г. и касается Драматических центров в предместьях и провинции. Пьесы Чехова ставились 28 раз и заняли восьмое место среди всех авторов. Горький и Гоголь – на 31 месте (их пьесы шли по 9 раз).

[2] Жорж Питоев, первым познакомивший Францию с чеховским театром, умер в 1939 г. В своей книге "Жорж Питоев – режиссер" Жаклин Жомарон посвящает целую главу его чеховским постановкам в Женеве и Париже. См.: *Jomaron J.* Georges Pitoëff, metteur en scéne. Lausanne, 1979. P. 119–135.

[3] Сестры Поляковы: Элен Валье – театральная актриса, Одиль Версуа и Марина Влади, известные в основном по работе в кино.

[4] Программа спектакля включает "Досье Чехова", в которое входят биографические данные, письма, касающиеся "Вишневого сада", заметки Эльзы Триоле о Чехове и об этой пьесе, а также фотографии актеров, занятых в постановке Московского Художественного театра.

[5] Глубокий анализ спектакля см. в работе Жоржа Баню "Пустовская чайка" ("Травай Театраль". № 20. 1975). Он же – автор более общего исследования о "Чайке": «Разрывы в пространстве чеховской "Чайки" (Текст и постановка. Заметки о пространстве и актере)» // Университет Новой Сорбонны. Париж III. Институт театрального искусства. 1978. № 8.

[6] Впервые Дж. Стрелер поставил "Вишневый сад" еще в 1955 г. В Париж он привез вторую свою постановку этой пьесы (премьера – 1974 г.). См. исследования, интервью и заметки, касающиеся постановки "Вишневого сада" Стрелером и Крейчей – "Травай Театраль". № 26. 1977. Ср.: *Стрелер Д.* Театр для людей // Театр. 1982. № 5. С. 113–120.

[7] Чтобы лучше понять сам дух постановки Питера Брука, быть может небесполезно подробнее описать этот театр – заброшенный и вновь возрожденный. Из зала в итальянском стиле, где был пожар, убрали роспись и позолоту. Осталась лишь лепнина балконов, тускло серая, как и весь зал, сцену сняли, и она сливается с залом, так как ее пол находится на том же уровне. Вместо кресел партера стоят скамьи, поднимающиеся амфитеатром и прорезанные тремя проходами, идущими от сцены веером.

[8] *Gurfinkel N.* Anton Tchékhov. Paris. Seghers, collection Théâtre de tous les temps. N. 4. 1966. См. подробнее на с. 56 наст. кн.

[9] Из беседы с Антуаном Витезом.– "Силекс". №16. 1980. P. 82. Половина этого чеховского номера журнала "Силекс" посвящена театру, в особенности – "Вишневому саду", поставленному в Гренобле, в Альпийском Национальном Драматическом Центре в 1982 г.

ЧЕХОВСКИЕ СПЕКТАКЛИ И ИНСЦЕНИРОВКИ ВО ФРАНЦИИ

Хроника (1960–1980)

Сост. Моник Бюссон-Лепретр (Франция).
Перевод М.А. Зониной

Для того, чтобы получить наиболее полное представление о постановках Чехова во Франции, мы составили хронологический список спектаклей с 1960 по 1980 г. В том случае, когда это известно, указывается дата премьеры и название труппы. Если же распределение ролей не было постоянным, называем только театр, в котором состоялась премьера. Мы старались обращать внимание на то, где игрались спектакли – в Париже, в близком или далеком его предместье или в провинции. И наконец, в таблице упомянуты имена режиссеров и художников. Представленный нами список, самый полный из возможных, составлен по картотеке театральных постановок Национального Научно-Исследовательского Центра (Информация, документация и научные исследования в области театрального искусства, Париж).

№	Дата постановки	Название пьесы	Название театра	Режиссер	Художник
			1960		
1.	27/01	"Дядя Ваня"	Театр комедии, Сент-Этьен	Габриэль Монне	Жак Соссак
2.	16/02	"Три сестры"	Компания Саши Питоева, Париж	Саша Питоев	Андре Лакомб
3.	10/03	"Вишневый сад"	Компания Рено-Барро, Париж	Ж.-Л. Барро	Ж. Вакевич
			1961		
4.	26/01	"Дядя Ваня"	Виллербан, потом Париж, "Театр де ля ситэ"	Роже Планшон	
5.	22/02	"Дядя Ваня"	"Комеди Франсез" Париж	Жак Моклер	Рене Аллио
	06/04	"Дядя Ваня"	"Театр дю Тертр" Париж;	Андре Селлье	
6.	17/05	"Чайка"	Компания Саши Питоева, Париж	Саша Питоев	Рита Баянс
7.	16/06	"Медведь"	"Группа 7-ми де ля ситэ. Театр де л'альянс", Париж		
8.	20/10	"Вишневый сад"	Западная Компания, Редон	Ги Париго	Кристиан Люк
			1962		
9.	24/06	"Чайка"	Национальный театр Финляндии, Париж, на финском языке	Эйно Калина	Лео Лото
10.	27/09	"Вишневый сад"	Компания Саши Питоева, Париж	Саша Питоев	Андре Лакомб
11.	09/10	Фарсы (Гала), одно представление	Компания Саши Питоева, Париж	Саша Питоев	Андре Лакомб
12.		"Иванов"	Компания Саши Питоева	Саша Питоев	Андре Лакомб
			1963		
13.	04/02	"Лебединая песня" "Медведь", "Юбилей" "Предложение"	Театр Комедии в Альпах, Гренобль	Рене Лесаж	Бернар Флорн
14.	27/02	"Медведь"	Компания Рено-Барро, Париж	Жан Десайи	Мари Элен Дастэ
15.	02/03	"О вреде табака"	"Театр лю Тертр", Париж		
16.	02/04	"Лебединая песня"	"Театр Эдуард VII", Париж		
17.	30/11	"Трагик поневоле" "О вреде табака"	Компания Андре Шарпака, Париж		

Продолжение таблицы

№	Дата постановки	Название пьесы	Название театра	Режиссер	Художник
			1964		
18.		"О вреде табака"	Нац. театр Лотарингии, Мец		
19.	10/04	"Чайка"	Нац. центр драмы и театр комедии в Бурже	Габриэль Монне	Жан Соссак
20.	18/04	"Дядя Ваня"	Компания Саши Питоева, Лион	Саша Питоев	
21.	09/06	"Лебединая песня"	"Театр де Матюрэн", Париж		
22.	17/06	"Вишневый сад"	Московский Художественный театр, Париж, на русском языке	Виктор Станицын	Л.Н. Силич
23.	20/08	"Дама с собачкой"	"Театр дю Тертр"	Ален Керси	Рита Баянс
			1965		
24.	–	"Чайка"	Нац. театр Бельгии, Брюссель	Отомар Крейча	Йозеф Свобода
25.	01/02	"Три сестры"	"Народный театр Роман", Швейцария	Саша Питоев	
26.	.../10	"Вишневый сад"	Компания Саши Питоева, Париж, театр Модерн	Саша Питоев	
			1966		
27.	03/11	"Дядя Ваня" "Три сестры"	Народный Театр Фландрии, Лилль "Театр Эберто", Париж	Пьер Асси А. Барсак	Ив Треган
			1967		
28.		"Дуэль"	"Театр Ателье", Париж	А. Барсак	
			1968		
29.	.../01	"Дядя Ваня"	Молодежный Дом Культуры, Лион	Ж. Агазан	
30.	.../05	"Лебединая песня"	"Театр де ля Бален", Лион		
			1969		
31.	09/01	"Вишневый сад"	"Гренье де Тулуз"	Ж. Рознер	Клод Лемэр
32.	21/04	"Этот безумный Платонов"	Театр "Старая голубятня" ("Театр Вье Коломбье"), Париж	Бернар Женни	Бернар Женни

33.	19/05	"О вреде табака"	Нац. театр Нью-Йорка, на английском языке в помещении "Театра де ля Ситэ", Париж	Альвин Эпштейн	
34.	13/10	"Предложение"	Молодежный дом культуры "Коломб"	Кристиан Дейт	
35.	06/11	"Медведь"	"Комеди Франсез", Париж	Андре Фалькон	
36.	06/11	"Вишневый сад"	"Компания де ля Рошель", Шательро	Мари-Клер Вален	Жорж Ришар
37.	12/11	"Три сестры"	Нац. театр Бельгии, Париж, на чешском языке	Отомар Крейча	Йозеф Свобода
			1970		
38.	09/04	"Чайка"	Театр дю Миди", Каркассон	Антуан Витез	Кристиан Лоран
39.	04/05	"На большой дороге"	Дом Культуры Шамбери	Марк Файоль	
40.	12/09	"Иванов"	"Театр де л'Атене", Париж	Мишель Витольд	Мишель Саянов
41.	09/12	"Три сестры"	Компании Саши Питоева, Лион	Саша Питоев	
			1971		
42.	.../02	"Три сестры"	Нац. театр Бельгии, Брюссель	Отомар Крейча	Йозеф Свобода
43.		"Лебединая песня" "О вреде табака"	"Гренье де Тулуз"	Клод Маркан	
44.	13/09	"Дядя Ваня"	Народный Театр Романд		
45.	12/10	"Вишневый сад"	"Театр дез Амандье", Нантер	Пьер Дебош	Яннис Коткос
			1972		
46.	14/01	"Медведь"	Театр компании "Аматер", Лион	Альбер Блан-Бернар	
47.	29/01	"О вреде табака"	"Театр де ля Брюйер", Париж	Рене Коджио	Жак Марилье
48.	25/05	"Предложение", "Медведь", "О вреде табака"	"17-й Салон де Монтруж"		
49.	15/06	"Дядя Ваня"	"Трето де дё тур", Ля Рошель		
			1973		
50.		"Чайка"	Компания Саши Питоева	Саша Питоев	Жак Марилье
51.	27/03	"На большой дороге"	"Театр комедии Книттл-Лоранс", Париж	Яромир Книттл	Мишель Лоранс
52.		"Медведь"	Дом Культуры в Шамбери	Сильвен Каноё	
53.	14/02	"О вреде табака"	Театр компании Томаса Пейрона, Париж	Томас Пейрон	

Продолжение таблицы

№	Дата постановки	Название пьесы	Название театра	Режиссер	Художник
			1974		
54.	19/02	"Этот странный зверь" (композиция Габриэля Ару по 12 рассказам)	"Театр де ля Брюйер", Париж	Жан Негрони	Жак Ноэль
55.	17/03	"Предложение", "Медведь"	"Народный театр дю Миди", Карпентрас	Бернар Готье	Габриэль Дюпон
56.	26/07	"Леший"	"Театр дю Тертр", Париж		
57.	08/10	"Дядя Ваня"	Нац. центр, Ницца, Лазурный берег Дом культуры в Невере	Габриэль Монне	Жан Соссак
			1975		
58.		"Предложение"	"Ателье Театр", Вильфранш		
59.	18/02	"Чайка"	"Театр де ля Вилль", Париж	Лючиан Пинтилие	Раду Борузеску
60.	24/07	"О женщины, женщины!"	Классы Театральной Муниципальной Консерватории, Авиньон	Жак Рознер	Шанталь Бромер
61.	03/08	"Леший"	Вальреас	Пьер Виаль	
62.	03/11	"Предложение" "Медведь"	"Народный Театр дю Миди"	Бернар Готье	Габриэль Дюпон
			1976		
63.		"Лебединая песня"	"Компания де катр ван"		
64.		"Предложение"	"Театр A.C.E.T.E.L"		
65.	01/02	"Три сестры"	Театр ле Скат, Париж		
66.	17/02	"Дядя Ваня"	Нац. центр Франш-Конте, Безансон	Андрэ Майроль	Клод Лемэр
67.	18/03	"Предложение"	Кафе-театр "Ле Карлов", Париж	Пьер Эймо	
68.	13/07	"Юбилей", "Медведь", "Предложение"	Компания "Дельта" и Компания "Минитеатр", Вилльнев-лез-Авиньон	Эрик Эйшенн	Хеннеси

69.	09/09	"Вишневый сад"	"Пикколо театро" (на итальянском яз.), Париж	Джорджо Стрелер	Лючиан Домиани
70.	27/11	"Дама с собачкой"	Нац. театр "Одеон", "Театр 06500", Ментона		
			1977		
71.	01/03	"Дядя Ваня"	Нац. театр "Одеон", Париж	Жан-Пьер Микель	Анри Ойшлин
72.	03/03	"Вишневый сад"	"Театр де Бургонь", Дижон	Мишель Юмбер	Жак Шмитт
73.	10/05	"Дядя Ваня"	Нац. Консерватория, Париж	Мартин Драй	Мурад Мансури
74.	18/06	"Иванов"	"Театр-Кроник", Виллежюиф	Бетти Рафаэлли	Мишель Рафаэлли
			1978		
75.	07/01	"Чайка"	"Театр де л'Ателье", Париж	Пьер Франк	Жак Марилье
76.	17/01	"Дядя Ваня"	"Трето де л'Изер", Гренобль	Луи Бейлер	
77.	19/01	"Чайка"	"Театр Даниэль Сорано", Тулуза	Байен	Мишель Милько
78.	06/03	"Дядя Ваня"	"Театр де л'Эстрад", Венсен	Жан-Марк Бори	Изабель Дека
79.	14/05	"Вишневый сад"	"Театр дю Лье-ди", Гренобль		
80.	26/06	"Чехов рассказывает"	Кафе-театр "Ле Манюскри", Париж	Пьер Эймо	
81.	03/08	"Чайка"	"Шато де Симиав", Вальреас	Пьер Виаль	
			1979		
82.		"Предложение"	"Театр де Де Рив", Гавр	Ален Безу	
83.		"Предложение" "О вреде табака" "Медведь"	"Театр де Решерш", Марсель	Адонис Вуюукас	
84.	10/01	"Три сестры"	"Театр де ля Вилль", Париж	Лючиан Пинтилие	Р. и М. Борузеску
85.	10/02	"На большой дороге"	"Театр де ля Плен", Париж	Жак Эн	Ф. де ля Розьер
86.	10/02	"Платонов"	"Театр де ля Коммюн", Обервиллье	Габриэль Гарран	Флорика Малюреаню
87.	15/02	"Три сестры"	"Комеди Франсез", Париж	Жан-Поль Русийон	Жак ле Марке
88.	28/03	"Дядя Ваня"	Нант	Жорж Монтан	
89.	29/03	"Чайка"	Театральная Компания "Сент-Экзюпери", Лион	Жаклин Беф	
90.	02/05	"Рыбья любовь"	"Театр де л'Экюм", Париж	Катрин Мунье	
91.	12/05	"Медведь"	"Сент-Жорж Плэйерз", Париж (на английском языке)		
92.	05/11	"Дядя Ваня"	"Театр Презент ле Серизье Бле", Париж		

Окончание таблицы

№	Дата постановки	Название пьесы	Название театра	Режиссер	Художник
93.	12/11	"Чайка"	Парижская высшая Национальная Консерватория, спектакль учеников	Кристиан Бенедетти	Марк Дениз
94.	16/11	"На большой дороге"	"Театр Алиас", Париж		
95.	19/11	"Дама с собачкой"	Восьмой Осенний Фестиваль, Париж	Арли Ованесян	
96.	12/12	"Медведь"	Ассоциация Французских Актеров	Жан-Люк Моро	
			1980		
97.	08/01	"Три сестры"	"Ателье-Театр де Лувэн", Брюссель	Отомар Крейча	Ги-Клод Франсуа
98.	19/03	"Чайка"	"Комеди Франсез", Париж	Отомар Крейча	Жан Селицки
99.	19/03	"Лебединая песня"	"Театр де л'ом ан нуар", Лион	Андре Валлерэн	
100.	22/03	"О вреде табака"	"Театр дю Розо"	Жозиан Карль	
101.	17/04	"Вишневый сад"	Национальный центр драмы в Альпах, Гренобль	Габриэль Монне	Жан Соссак
102.	12/05	"Шуточка"	"Театр комедии де Ремпар", Антиб, Ментона		
103.	12/05	"Лебединая песня"	"Центр драмы на улице Бланш", Париж	Франсуа Бурсье	
104.	30/05	"Дядя Ваня"	"Театр дез Астр", Марсель		
105.	18/06	"В купе для некурящих" ⟨Композиция⟩	Театр "Ан трэн", Кафе-театр	Кристиан Рой	
106.	20/06	"Предложение"	"Комедьен Реюни", Лион		
107.	23/06	"Дни и ночи" ⟨Композиция⟩	"Эспас Карден", Париж	Пьер Роман	

II

Итак, во Франции в начале 60-х годов ставились почти исключительно главные пьесы Чехова – "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад" и "Чайка". Почти каждый год одну из них ставила компания Саши Питоева, некоторое время спектакли показывали в Париже – потом на гастролях. В течение 60-х годов эти спектакли с незначительными изменениями шли и в провинции.

С 1963 г. одноактные пьесы часто ставили перед началом основной пьесы или группировались в один спектакль – иногда вместе с произведениями других авторов, – в том случае, если этот прием позволял создать более или менее целостный спектакль. Между 1965 и 1968 гг. популярность Чехова падает. В 1965 г. из Бельгии и Швейцарии приезжают две театральные труппы и показывают в пограничных районах "Чайку" и "Три сестры".

И лишь в 1969 г. интерес к Чехову возрождается вновь. Гастроли театра "За Брану" открыли французской публике новый подход к этому автору. Все чаще и чаще на афишах возникают названия его одноактных пьес и шести (а не четырех!) главных. Пьер Дебош – первый француз, испробовавший эту новую манеру[1] (1971), – объездил с спектаклем "Вишневый сад" почти всю Францию. Апогей увлечения Чеховым пришелся на 1979 г. 70-е годы – поистине чеховское десятилетие. С 1960 по 1968 г. сыграно 30 премьер, с 1969 по 1980 г. – 78, из которых 16 – в 1979 г. и 11 – в 1980 г.

С 1960 по 1980 г.:

"Дядя Ваня"	ставился	11 раз
"Чайка"		9 раз
"Вишневый сад"		7 раз
"Три сестры"		7 раз
"Иванов"		2 раза
"Безотцовщина"		2 раза
""Предложение"		2 раза
"Медведь"		10 раз
"О вреде табака"		6 раз
"На большой дороге"		4 раза
"Лебединая песня"		4 раза
"Юбилей"		1 раз

Напомню, что речь только о премьерах, объявленных официально. Одноактные пьесы гораздо чаще игрались в частных домах или на полупубличных представлениях.

В провинции с 1960 по 1980 г. чеховские пьесы игрались в 19 городах: 13 из них ограничились одним спектаклем, 3 – двумя; так, в Вальреасе возобновляют "Лешего" (1975) и принимаются за "Чайку" (1978). В Авиньоне в 1975 г. студенты Консерватории представляют свой спектакль, поставленный по новеллам Чехова, и в 1976 г. там же играется спектакль, состоящий из трех маленьких пьес (в том числе – "Юбилей"). И наконец, труппа Дома Культуры в Шамбери показывает "На большой дороге", а в школьных учреждениях своего района играет "Медведя" (1973–1974). Один из городов – Тулуза – трижды обращается к Чехову: популярная компания "Гренье де Тулуз" ставит "Вишневый сад" (1969), "Лебединую песню", "О вреде табака" (1971, возобновление в 1978) и наконец – "Чайку" (1978).

В Гренобле сыграв в 1963 г. четыре маленьких пьесы Чехова, забывают на долгое время об этом драматурге и возвращаются к нему только в 1978 г.: "Трето де л'Изер" ставит "Дядю Ваню", "Театр дю Лье-ди" – "Вишневый сад".

И, наконец, Лион подтверждает свою репутацию крупного театрального центра многими постановками Чехова. Здесь идет в начале 1960-х годов "Дядя Ваня" Роже Планшона и компании Саши Питоева. В 1969 г. они возобновляют этот спектакль в Париже, а в 1970 – в Тулузе. В том же году в Лионе компания Саши Питоева ставит "Три сестры", "Театр де ля Бален" объединяет в один



СЦЕНА ИЗ ВОДЕВИЛЯ "МЕДВЕДЬ"
Париж, 1957

спектакль "Школу вдов" Кокто и "Лебединую песню", которую в 1980 г. ставит "Театр де л'ом ап нуар". В 1973 г. уже любители вновь соединяют имена Чехова ("Медведь") и Кокто ("Человеческий голос"). В 1979 г. театральная компания "Сент-Экзюпери" ставит "Чайку". Наконец, в 1980 г. актеры "Комедьен Реюни" в Лионе, прежде чем сыграть Мольера, обратятся к "Предложению" Чехова.

Из всего вышесказанного следует, что крупные театральные центры способствовали появлению спектаклей по Чехову и в соседних городах: получается своеобразный круг: Тулуза, Авиньон, Гренобль, Лион, Шателльро, – вместе с Парижем и его предместьями эти города образуют два "чеховских" центра, хотя, впрочем, некоторые районы не посчитали нужным включить Чехова в репертуар своих театров – к ним относятся восток, север, юго-запад и центральная западная часть Франции. Но парижские театры после чеховских премьер часто гастролировали и в этих районах. "Вишневый сад", сыгранный "Театром дез амандье" в Нантере в 1971 г. (спектакль № 45) в том же году перешел на сцены юго-восточных и центрально-восточных районов, а в 1972 г. еще и в Амьен, Каен, Страсбург, Гавр. "Платонов" в постановке театра д'Обервиллье (№ 86) играют на гастролях в районе Ницца – Лазурный берег. Поистине "Чеховская" территория во Франции не имеет четких границ!

Большие пьесы составляли целый спектакль, что же касается одноактных пьес и инсценировок рассказов, то их довольно часто объединяли по две или три в "Чеховский фестиваль", иногда добавляли инсценировку гоголевского "Носа", "Чужой жены..." Достоевского, "Крейцеровой сонаты" Толстого. Составлялись и целые программы в стиле ретро – "Чехов, Толстой и 1900-е годы". Часто одноактные пьесы давались перед мольеровскими "Плутнями Скапена", "Лекарем поневоле" – образуя прекрасный комедийный спектакль, – или с пьесами Мариво. В этом соседстве "Медведь", например, ставился в старинной весьма жеманной манере. Чаще всего чеховскую программу дополняли произведения Стринберга, Пиранделло, Жироду, Кокто, Виана, О'Кейси, Обалдиа и Ануйя.



Le Monde

MARDI 22 MARS 1983

THÉATRE

« LE CHANT DU CYGNE »
de Tchekhov

Dans la salle vide, la nuit

La pièce en un acte de Tchekhov, *le Chant du cygne*, est d'abord le monologue d'un vieil acteur comique qui s'est endormi, la nuit, dans le théâtre vide, après le spectacle. Survient un vieux souffleur, qui couche là parce qu'il n'a pas de domicile.

Claude Merlin, l'un des acteurs de la compagnie de Catherine Dasté, mettant en scène *le Chant du cygne*, s'intercale dans les scènes une autre pièce en un acte de Tchekhov, *la Demande en mariage*. Puis, quand le vieil acteur est allé se coucher, et que ne reste sur la scène vide que la lampe, apparaît Nina : elle vient de retrouver Trepiev, c'est la dernière scène de la Mouette. Mais il n'y a pas d'acteur, cette nuit, dans ce théâtre désert, pour jouer Trepiev ; et Nina, qui semble elle-même être plutôt une apparition, un fantôme, joue la scène toute seule ; nous n'avons que ses répliques.

Ce spectacle est remarquable. Comme tout ce que réalise la compagnie Catherine Dasté, il y a là un « toucher » extrêmement sensible : ces comédiens appréhendent l'essence et le mystère du théâtre avec une rare pénétration et sans la moindre obscurité. Un peu comme de la magie naturelle.

Dans la mise en scène du *Chant du cygne* proprement dit, Claude Merlin donne beaucoup de relief aux paroles du vieil acteur, joué par Serge Coursan, en employant tout l'espace de la salle, loges, couloirs, que le protagoniste, qui a un peu peur dans le noir, parcourt en tous sens. Puis Claude Barichasse et Claude Buchwald donnent une interprétation déchaînée, formidablement comique, de la *Demande en mariage*. Comme si l'humour soudain créait un immense abîme. Emilie Claude Buchwald, jeune comédienne décidément très douée, et d'une présence fort étrange dans ces deux interprétations, est vivante, dans l'interprétation solitaire de la Mouette.

MICHEL COURNOT

"Une des grandes forces du spectacle de Claude Merlin est de placer Tchékhov au coeur du Théâtre dans Le Théâtre et au tournant de L'histoire de celui-ci : entre Schakespeare et Samuel Beckett".

J.M. STRICKER, FRANCE INTER

LES NOUVELLES LITTERAIRES

LE CHANT DU CYGNE
d'Anton Tchekhov
(Atelier tél. : 606 49 24.

Les projecteurs éteints, les applaudissements se sont tus, le théâtre est vide. Le vieil acteur ne jouera plus. Alors, de la mémoire, jaillit l'homme, feu d'artifice des rôles, des amours, des nostalgies, en compagnie du souffleur, autre fantôme hantant la nuit du théâtre, il vogue d'Harpagon en roi Lear, de Cyrano en Puntila.

Claude Merlin démonte l'espace, le temps et la chronologie, puisque son spectacle va même se perdre du côté de Godot. Une heure merveilleuse, fine et tragique, identité de la comédie, mêlée avec une manière de genie entre amertume et humour solitaire et généreux. Serge Coursan, Claude Barichasse et Claude Buchwald (ex-aequo).

Emmanuelle KLAUSNER

DERNIÈRE
SAMEDI 9 AVRIL
21 h

LE FIGARO

THÉATRE « Le Chant du cygne », d'Anton Tchekhov

Un climat

TCHEKHOV est décidément à la mode. Mais il s'agit ici de sa première pièce, un acte mi-farceur, mi-nostalgique. Rien qu'un vieil acteur qui se réveille la nuit dans un théâtre vide, et qui regarde autour de lui, fasciné, angoissé par ce lieu silencieux et sombre, la caverne lorsque les ombres sont parties.

Les comédiens de la Compagnie Catherine Dasté meublent ce silence et cet abandon d'autres textes de Tchekhov, un morceau de *La Mouette*, *La Demande en mariage* en entier, bref mêlant le vrai au faux, création ex nihilo qui ne manque pas de charme, et qui permet de mieux saisir les rapports secrets de l'amande et de l'écorce, j'entends de l'imaginaire et du réel, des paroles et des murs.

Serge Coursan, Claude Barichasse et Claude Buchwald crient assez joliment le climat et dans *La Demande en mariage* vont résolument jusqu'au burlesque, ici tout à fait nécessaire. Cette approche sensible de Tchekhov a été mise en scène par Claude Merlin sans vanité, et avec le souci constant de rester fidèle à l'esprit, à la nature intime de Tchekhov. A ce qu'il y a en lui de tristesse et de drôlerie mêlées, d'irrémédiable.

Pierre MARCABRU.

PROLONGATION

THÉATRE DE L'ATELIER

1 PLACE CHARLES DULLIN 75018 PARIS TEL. 606.49.24.

A PARTIR DU
MERCREDI 30 MARS à 21 H
ET DIMANCHE à 15 H

ОТКЛИКИ НА СПЕКТАКЛЬ "ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ"
Газета "Монд". 22 марта 1983 г.

Изучение чеховских спектаклей во Франции между 1960 и 1980 гг. позволило нам выделить два периода – до и после 1968 г. Второй период характеризуется большим числом постановок и особенно интересными театральными поисками и попытками новых интерпретаций пьес Чехова.

Интерес к Чехову во Франции неиссякаем. Он самый известный русский писатель, и для большинства французов он представляет ту сторону русской культуры, которая им ближе всего: тоску, порождаемую существованием на границе прошлого и будущего, в мучительном настоящем

ПИТЕР БРУК О ЧЕХОВЕ*

Перевод М.А. Зониной

Я прочел четыре или пять переводов "Вишневого сада" на французский язык, на английский – того больше. И русский текст. Я учил русский еще студентом, в Оксфорде, и сейчас немного читаю. Вместе с матерью Наташи Парри, моей жены, – она русская – и Жаном-Клодом Каррьером мы сделали совершенно новый перевод. Вообще, надо время от времени пересматривать переводы. Как и спектакли, они всегда несут на себе отпечаток Эпохи.

Мироощущение меняется, был момент, когда чувствовалась потребность в текстах, воссозданных поэтом. Сегодня стремятся к верности оригиналу, к прояснению каждого слова. Эта установка особенно существенна, когда имеешь дело с Чеховым, ибо самое важное его качество – точность. Я бы сравнил его поэтическое искусство с тем, что прекрасно в фильме, – с последовательностью естественных и правдивых картин. Да и Чехов искал естественности и хотел, чтобы актеры и постановка были прозрачны, как сама жизнь. Но чтобы передать чеховскую атмосферу, у нас делали его очень литературным, тогда как по-русски он предельно прост. Чехов пишет чрезвычайно сжато, используя минимум слов, и его манера письма напоминает Пинтера или Беккета. У Чехова, как и у них, играет роль композиция, ритм, чисто театральная поэзия единственно точного слова, произнесенного тогда и так, как нужно. Персонаж говорит просто "Да", но это "Да" становится законченным выражением, и другого на этом месте уже быть не может.

Выбрав за принцип верность оригиналу, мы стремились к тому, чтобы французский текст совпал с русским и был таким же гибким и реалистическим. Тут, правда, рискуешь сбиться на искусственность и приблизительность. Эквиваленты существуют в литературном языке, что же касается разговорного, то он практически непереводим. Мы с Жаном-Клодом Каррьером пытались передать актерам, реплика за репликой, строгую структуру, лежащую в основе развития мысли. Мы сохраняли даже пунктуацию.

Шекспир ею не пользовался. Те знаки препинания, которые мы находим сейчас в его текстах, были поставлены много позже. Его пьесы – телеграммы, и актеры должны сами составлять группы слов. У Чехова же, напротив, точки, запятые и многоточия имеют первостепенное значение – столь же первостепенное, как "паузы" Беккета. Если ими пренебречь, теряется ритм и напряжение пьесы. У Чехова пунктуация это своего рода серия зашифрованных посланий, передающих отношения и чувства персонажей в моменты, когда они достигают взаимопонимания, или, наоборот, когда каждый из них думает о своем. Пунктуация позволяет уловить то, что скрывают слова.

Чехов – мастер монтажа. Вместо того, чтобы резко разграничивать переходы от одного кадра к другому – т.е., может быть, и от места к месту, – он переходит от чувства к другому чувству за мгновение до того, как оно будет выражено. В тот момент, когда зритель рискует слишком сосредоточиться на одном персонаже, ситуация неожиданно меняется. У Чехова нет ничего неподвижного. Чехов показывает людей и общество в постоянном процессе изменения, он драматург движения жизни, одновременно серьезный и улыбающийся, забавный и горький. Пора уже забыть пресловутую "тихую чеховскую музыку" и славянскую тоску. Чехов часто говорил, что его пьесы – комедии, в этом и состояла основная тема его конфликтов со Станиславским. Чехов не выносил драматический тон и замедленность, навязываемые режиссером. Это не значит, конечно, что надо играть "Вишневый сад" как водевиль, Чехов – дотошный наблюдатель человеческой комедии. Он – врач, и ему

---

* Из беседы с Колетт Годар для журнала "Комеди-франсез", февраль 1981 г. – *Tchekhov A.* La Cerisaie / Adaption de Jean-Claude Carriere. Conseillère pour la langue russe Lusia Lavrova. Paris, 1981. P. 107–112.

известен смысл поведения, он умеет выделять в нем главное, существенное для диагноза. Ему свойственна нежность, внимательное участие, но отнюдь не сентиментальность. Вы можете вообразить врача, льющего слезы над страданиями пациента? Это было бы как-то неудобно. С другой стороны, вполне можно представить, что даже влюбленный, он прежде всего замечает недостатки и признаки недомогания любимой женщины, но не ужасается, не сердится, а улыбается.

У Чехова постоянно ощущается присутствие смерти – он слишком хорошо знает, как люди умирают, – но в этом нет ничего страшного или болезненного, как в гротескных карнавалах некоторых фламандских мастеров. Сознание смертности сопрягается у него с жаждой жизни. У его персонажей есть "чувство мгновения" и потребность насладиться им полностью. Как в великих трагедиях у Чехова смерть и жизнь уравновешены. Он умер молодым, после того как много путешествовал, любил, писал, участвовал в проектах социального улучшения общества. Он умер после того, как попросил бокал шампанского, и его гроб перевозили в вагоне с надписью "свежие устрицы"... Это сознание смертности и драгоценности каждого мгновения жизни позволяет ему ощутить относительность, т.е. он умеет достаточно отстраниться, чтобы всегда заметить смешную сторону драмы.



ПРОГРАММА СПЕКТАКЛЯ "ВИШНЕВЫЙ САД"
в постановке П. Брука
Театр Буфф дю Нор, 1983
Премьера 5 марта 1981 г.

Чтобы не предать Чехова, надо сохранить эти его особенности. Чтобы быть верным Чехову, создавшему современный театр, надо придумывать. Нельзя пользоваться только тем, что было создано до и после него. Нам очень помогли встречи с труппой глухонемых. Я ни у кого не видел такого доброго, спокойного юмора. Это что-то уникальное, ведь они проводят всю свою жизнь, наблюдая. И поскольку ничто и не отвлекает, – ничто и не ускользает от их внимания, особенно нелепость лишних жестов.

Каждый чеховский персонаж живет своей жизнью, ни один не похож на другого, особенно в "Вишневом саде", который, с точки зрения исторической и политической, представляет собой микрокосм тенденций того времени. Некоторые возвещают социальные перемены, другие в пути исчезают. Стороннему взгляду их существование может показаться нелепым. Но они-то полны желаний. Они не утратили их, наоборот. Каждый по-своему пытается проявить себя наилучшим образом в социальной и эмоциональной сфере, не стыдясь колебаний и глубокого переживания малейших нюансов и поворотов чувства. Их драма состоит в том, что общество и внешний мир им мешают, стесняют их. Но они не разрушители. Сложность их поведения не проявляется в словах, она передается мозаичной конструкцией, складывающейся из бесконечного множества подробностей.

Единственный выход – проработать каждую деталь, тогда что-то начинает

вырисовываться. Вот почему мы повторяем и повторяем – нет, это не то слово, мы ищем и возвращаемся к началу. Невозможно вообразить себе, что кто-то в один прекрасный день придет к окончательной и неизменной постановке. Не может же мать родить неизменяющегося ребенка. Во-первых, у него есть девять месяцев, чтобы приобрести какую-то форму. И потом, появившись на свет, он подвергается влиянию среды и времени. И развивается самостоятельно. Так мы приступили к постановке этой таинственной вещи, текста, к воплощению некой абстракции, здесь и сейчас, с труппой актеров, обладающих определенными возможностями. Мы развиваем эти возможности и понемногу создаем нечто, что является объективным свидетельством контакта труппы, места, текста. Если у тех, кто на сцене, есть чувство своего времени и современников, контакт с публикой состоится. И это свидетельство будет иметь ценность, пока пьеса не сойдет с афиш. Вот что такое спектакль. А потом надо начинать заново.

ЧЕХОВ В ГЕРМАНИИ

ЧЕХОВ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КРИТИКЕ

Обзор Герхардта Д и к а (Германия)
Перевод А.Л. Б е з ы м е н с к о й

ЧЕХОВ В НЕМЕЦКИХ ИЗДАНИЯХ И КРИТИКЕ (1890–1945)

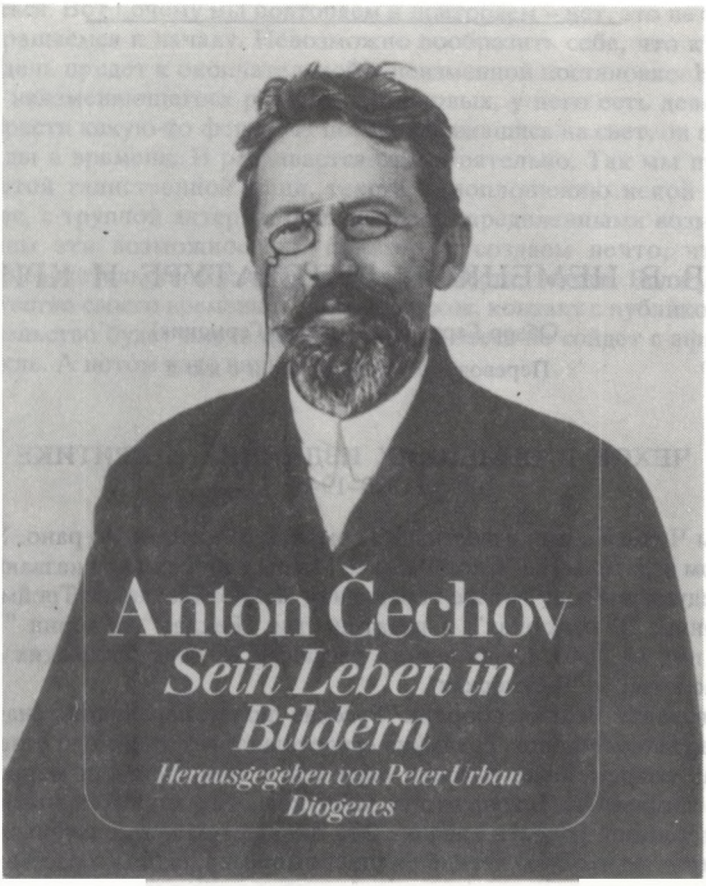
Рассказы Чехова стали известны в Германии относительно рано. Уже в 1890 г. в лейпцигском издательстве "Карл Райснер" вышел сборник под названием "Русские люди". В следующем году тот же переводчик Чехова Йоханнес Трейман выпустил другой сборник, "В сумерках", в издательстве "Реклам", в серии "Универсальбиблиотек" под № 2846. Сюда вошли рассказы из двух чеховских сборников – "Пестрые рассказы" и "В сумерках".

Первое издание Чехова, сборник "Русские люди", переводчик снабдил предисловием. О характере оценок Треймана свидетельствует такое его утверждение: "В то время как современные русские писатели в большей или меньшей степени страдают пессимизмом, Чехова это не коснулось. Его мировосприятие исполнено гуманизма и мощной радости жизни". Эта оценка тем примечательнее, что переводчик выбирал не столько легкие ранние юморески, сколько рассказы трагического звучания. Сами переводы довольно тяжеловесны и неуклюжи. Выбор немецкого названия, "Русские люди", – не самая большая удача.

Благодаря этим первым переводам Чехова на него обратил внимание немецкий критик, писатель и историк литературы Карл Буссе[1] и напечатал о нем пространную статью в журнале "Ди гегенварт"[2]. Примечательно, что критик столь рано и так уверенно смог оценить значение Чехова и поставить его в один ряд с такими писателями, как Тургенев, Толстой, Достоевский. Он называет Чехова натуралистом в том смысле, что писатель изображает обыденную жизнь обыкновенных людей, которых можно повсюду встретить и сразу же узнать.

По первым произведениям Чехова Буссе смог точно уловить неподражаемую способность автора пластично, рельефно создавать законченные сюжеты произведений даже из самых незначительных событий: "Ни у какого другого писателя мы больше не увидим как на наших глазах, к удивлению, из ничего возникает нечто, а именно сразу маленькое законченное произведение искусства. Все, что он замечает, даже самое крохотное, достаточно, чтобы он создал восхитительный набросок".

Однако резонанс от появления произведений Чехова на немецком книжном рынке был незначителен. Только примерно с 1897 г. писатель начинает завоевывать немецкого читателя. В этом году Чехов впервые появляется на страницах мюнхенского еженедельника "Симплициссимус". Главный редактор журнала, Корфиц Хольм, в том же году выпустил первый перевод на немецкий язык рассказа Чехова "Дуэль". В 1896 г., когда еженедельник начал выходить, там был представлен Мопассан, а не Чехов. Но уже в следующем году журнал напечатал 7 рассказов русского писателя. Первым из этой серии был маленький рассказ, напечатанный в № 1 еженедельника от 3 апреля 1897 г. – "В суде". Годом раньше рассказы Чехова напечатал издаваемый в Берлине журнал "Магацин фюр литератур", особенно пристально следящий за развитием иностранных литератур.



АНТОН ЧЕХОВ. ЕГО ЖИЗНЬ В КАРТИНАХ
Обложка
Подготовка П. Урбана
Лейпциг, 1987

Кроме уже упомянутого перевода Корфица Хольма, в 1897 г. появились еще два издания Чехова: сборник с малоподходящим названием "Русский флирт", куда вошли рассказы "Ариадна", "Попрыгунья", "Припадок", "Володя большой и Володя маленький" и перевод рассказа "Моя жизнь" под странным названием "Путь к безумию". Это – начало истории многочисленных переводов Чехова, которая не прерывалась до 1905 г.

После того, как в конце 1890-х годов переводы Чехова неоднократно появлялись в немецких журналах и на книжном рынке, им заинтересовалась и литературная критика. Литературный журнал "Литераришес эхо", основанный в 1898/99 гг. в Берлине, в первый же год издания опубликовал статью некоего барона фон Энгельгардта под многозначительным заголовком "Русский Мопассан". Так определился ярлык, долгое время сохранявший свою прочность. В этой статье Чехова называют новеллистом первого ранга, не многим уступающим своему французскому маэстро Ги де Мопассану, стилю которого он якобы подражает. "Блестящее мастерство характеристики, поразительная ясность, безоговорочное и грубовато-разоблачающее стремление к правде характеризует обоих авторов. Но гениальный француз, без сомнения, превосходит русского в плодотворности фантазии и творческой силе"[3].

К этому моменту волна влияния русской литературы в Германии, связанная в 1880-е годы с популярностью Толстого, Достоевского и Тургенева, пошла на спад.

Новый подъем интереса к русской литературе вызвали Чехов и Горький. Мы неоднократно встретимся с тем, что обоих писателей, изображающих "будничных людей", воспринимали как бы в единстве.

Так, журнал "Ди гегенварт" напечатал статью Й. Нордена, в которой общность обоих русских писателей выражена уже в заголовке[4]. Однако Норден подчеркивает: эти писатели оба изображают в своих произведениях пасмурные картины современной действительности, над большинством из творений Чехова можно сделать уничтожающую надпись из Дантова "Ада" "Lasciate ogni speranza", а творчество Горького как бы говорит нам: "Сегодня ты будешь со мною в раю"[5].

В начале нового столетия издания Чехова идут бурным потоком. Если в 1900 г. вышел только один-единственный перевод, то в 1901 г. таких изданий было уже 9, причем два из них – многотомники. В 1902 г. мы насчитываем 14 переводов Чехова, причем большинство из них приходится на пьесы, которые переводят сразу несколько переводчиков. Заметим, что между Россией и Германией не существовало никаких соглашений касательно авторских прав. Таким образом двери были распахнуты для любых переводов.

В 1901 г. начало выходить первое многотомное издание Чехова, хотя слышались и голоса сомневавшихся в необходимости подобного издания[6]. Это – работа издательства "Ойген Дидерихс", г. Лейпциг (позже г. Йена). Здесь представлены переводы Владимира Чумикова: большей частью – коротенькие, безобидные ранние рассказы, в которых, однако, можно уловить и серьезные ноты. Первые два тома 5-томного "Избранного" Чехова содержат преимущественно эти маленькие истории, хотя и здесь изредка попадаются более длинные рассказы: "Каштанка", "Шведская спичка" и "Гусев". В 3-м томе впервые опубликованы "Чайка", "Три сестры", "Дядя Ваня". Значительное издательское предприятие тотчас всколыхнуло других переводчиков. В двух последних томах мы среди прочего встретим рассказы с глубокой социальной тематикой: "Мужики", "Палата № 6", "В овраге". Но критика ориентировалась не на эти выдающиеся произведения, а оценила Чехова прежде всего как мастера малых форм[7].

Как неизбежную "нагрузку" принимали в расчет мрачное настроение и "чуждый, горький привкус" некоторых рассказов, пока мещанское эстетическое сознание не было потрясено "ужасающим потоком грязи и мерзости"[8].

Артур Лутер, отличный знаток русской литературы, едва поверил, что маленькие истории первого тома, выпущенного издательством "Дидерихс", написаны тем же автором, что и рассказ "Моя жизнь", изданный под названием "Никчемный человек"[9]. Один из критиков назвал Чехова на основании первых двух томов "самым французским писателем России"[10], не отказывая ему при этом в самоценности.

Существовали даже журналы, в которых обсуждались произведения русской литературы, еще не переведенные на немецкий язык. Так, в 1902 г. весьма уважаемый журнал, посвященный вопросам естествознания, опубликовал рецензию на "Остров Сахалин" Чехова. Книга вышла в том же году на русском языке в издательстве А.Ф. Маркса в Петербурге[11]. В рецензии подчеркивалось, что стиль чеховских очерков выгодно отличается от манеры сенсационных путевых заметок англичан и американцев. Отмечалось, что книга содержит богатые сведения о географии, климате и этнографии острова. В конце рецензии высказывалось сожаление, что книга не переведена на западноевропейские языки. (Первый перевод на немецкий вышел спустя почти 30 лет, хотя едва ли кто-нибудь его заметил в то время).

Стоит упомянуть также "Избранные сочинения", опубликованные издательством "Гнаденфельд и Вёпке" в Лейпциге в 2-х томах. Здесь мы встретим сочинения более серьезного характера, в том числе такие шедевры, как "Черный монах", "Скрипка Ротшильда" и "Палата № 6" (названная в переводе "Богоугодное заведение"). Переводчица Клара Бергер предпослала двухтомнику вступление, в котором она хвалит писателя за реалистическое изображение народных типов и за искусство углубленного психологического анализа. Поверхностному читателю яс-

ный и суровый стиль Чехова может показаться холодным, но нужно уметь сердцем читать между строк, для того, чтобы "причаститься тем бесконечным импульсам для сердца и души, которые от него исходят"[12].

Наибольшим успехом в это время пользовалась повесть Чехова "Дуэль". До 1904 г. она издавалась не менее пяти раз, причем друг с другом соревновались четыре разных переводчика.

После того как в конце 80-х годов Чехов опубликовал свои серьезные рассказы, где юмор казалось бы отступает, к писателю все более прочно пристает ярлык "пессимиста". Так, например, Энгельгардт в уже упомянутой статье 1898 г. пишет: "Чехов рисует здесь только мрачные стороны жизни. Он в известном смысле звенит цепями, которые в большей или меньшей степени носит каждый из нас. Он рисует жизнь как серый, пасмурный день в пустынной, покрытой снегом тундре". Энгельгарт вынужден признать, что печальные образы писателя являются не чем иным, как реалистическим изображением тех подавляющих общественных условий, которые царили в то время на его родине. "Так же, как зеркало дает точный облик стоящего перед ним, так и неподкупное стремление к правде великого русского рассказчика не могло найти и воссоздать на почве прогнившего, трухлявого и во всех смыслах разложившегося общества образы идеальные. Пессимизм создается не писателем, а обстоятельствами; в них и кроются его истоки"[13].

Не вызывает возражений образ Чехова, который дал бромбергский руководитель семинара в докладе, произнесенном в 1905 г. и год спустя опубликованном. Левенталь пишет о Чехове как о великодушном человеке с горячим сердцем и особо подчеркивает его честность и отвращение к любого рода позерству и фразерству[14].

Левенталь оспаривает мнимый пессимизм Чехова, указывая на веру писателя в светлое будущее: "О Чехове часто кричали как о самом страшном пессимисте, потому что он во многих своих произведениях изображает слабости и ошибки русских в мрачных тонах, не противопоставляя им светлые образы. Но Чехов безусловно не является таким законченным пессимистом. В самых разных его произведениях наиболее симпатичные и высоко моральные персонажи высказывают слова надежды, которые мы можем воспринимать как его собственное вероисповедание"[15].

Когда в 1904 г. Чехов умер в Баденвейлере, он был уже широко известен в Германии. На его смерть откликнулся целый ряд газет.

К сожалению, все еще господствовал односторонний образ пессимистичного, меланхоличного писателя, который изображал лишь мрачные стороны русской жизни. Если и существовали критики, приписывавшие увиденные Чеховым беды "слабостям народного характера"[16], то находились и такие, которые смогли установить верные взаимосвязи: "Все творчество Чехова неразрывно связано с современными общественными и духовными процессами в России, из которых он в изобилии черпал разнообразнейшие, но всегда типичные характеры"[17]. Аналогично высказался переводчик Аугуст Шольц, который уже отдавал должное теме труда в произведениях Чехова: "Терпеть, работать" – это и есть лозунг, оставленный Чеховым русской интеллигенции, столь ясно звучащий в его драмах"[18].

Примерно с 1905 г. интерес к Чехову в Германии ослабевает. Это касается не только самого писателя, но и русской литературы в целом. Так проявился один из результатов поражения первой русской революции, повлекшей за собой реакцию и в области культуры, оттеснивший писателей-реалистов на задний план. Так или иначе, примечательно высказывание критика Пауля Бархана, напечатанное в немецкоязычной газете "Санкт-Петербургер цайтунг" в 1909 г.: «Издательство "Дидерихс", Йена, прервало публикацию "Собрания сочинений" Чехова ввиду абсолютного равнодушия немецкой публики к этому писателю, лучшему русскому писателю последней литературной эпохи. Целый ряд крупных и менее значительных издательств выпустил отдельные произведения Толстого, Достоевского, Чехова, Короленко, Горького, Андреева. Этим книжкам выпала безрадостная участь "случайных покупок" за 18, 28, 38 пфеннигов во второразрядных магазинах"[19].

Немецкая общественность почти "не заметила" 10-летие со дня смерти Чехова, хотя в этот памятный день, в июле 1914 г. в Баденвейлере был установлен бюст на его могиле. Напряженная политическая ситуация непосредственно перед началом первой мировой войны направляла внимание общественности в другие русла. К тому же, как уже было сказано выше, интерес к русской литературе за последние годы сильно угас. Зато на Чехова стали обращать внимание немецкие социалисты. Ранее их печатные органы проявляли сдержанное отношение к этому писателю; хотя уже в 1901 г. "Нойе цайт", еженедельник социал-демократов, напечатал критический разбор об одном переводе Чехова[20].

К 10-летию со дня смерти писателя "Нойе цайт" помещает статью Иды Аксельрод. В центре – анализ драм Чехова. Они, по мнению автора, четко выражают мировоззрение писателя. Меланхолическое настроение и глубокая тоска этих драм понимаются не как выражение пессимистического мировоззрения, а как приговор старому образу жизни русского дворянства. Положительные персонажи пьес отдают себе отчет в том, что труд – единственный путь к спасению. "Если в 80-е годы перед героями Чехова, как сфинкс, возникал вопрос о неизлечимости тоски и бессмысленности бытия, то теперь они увидели в труде единственно возможный путь к спасению"[21]. Чехова признали "первостепенным писателем-оптимистом", поэтому-то он и кажется социалистам столь значительным. Раньше его заслонял от них Горький, который решительно провозглашал социалистический путь выхода из всеобщей нищеты, в то время как Чехов, казалось социалистам, не разделяет никаких определенных идей, а, в лучшем случае, выступает как бы в роли регистратора умирающего мира.

Конец первой мировой войны – начало нового периода влияния русской литературы в Германии. Столь долго сдерживаемая иностранная литература мощной волной захлестнула Германию. Не было недостатка в жалобах реакционных журналистов на засилие "иностранщины на книжном рынке"[22]. Немалая доля приходилась на русскую литературу, в том числе и на Антона Чехова. С 1918 по 1920 г. в Германии вышло 10 изданий его произведений.

Среди изданий мы встретим 5-томное собрание прозы Чехова, вышедшее в 1919/20 гг. в мюнхенском издательстве "Мусарион". Этот пятитомник, составленный заслуженным переводчиком русской литературы Александром Элиасбергом, обращает на себя внимание и потому, что здесь преимущественно собраны серьезные рассказы с глубоким идейным содержанием. Если в первый том вошли "Скучная история" и "Дуэль", а второй том даже озаглавлен "История в сером", то "Веселые истории" занимают последнее место и помещены в 5-м томе. Элиасберг указывает в своей "Истории литературы", что нельзя видеть в Чехове прежде всего юмориста[23]. К сожалению, в этом издании нет предисловия.

В "Истории литературы" Элиасберг весьма высоко оценивает Чехова. Так, книгу "Остров Сахалин" он называет "самыми совершенными путевыми заметками в мировой литературе" (с. 126). А "Даму с собачкой" – "одной из самых прекрасных и печальных новелл о любви в мировой литературе" (с. 129). Автор считает Чехова абсолютно оригинальным писателем, сравнения с Мопассаном и датчанином Германом Бангом он категорически отвергает. Элиасберг тоже смог распознать за мрачностью Чехова надежду на лучшее будущее, а посему он возражает против ярлыка "пессимист": "Он был один из самых нетребовательных оптимистов, которые когда-либо жили на земле"[24].

Другие издательства послевоенного времени больше делали упор на юморески, о чем свидетельствуют названия сборников: "...И другие юморески", "Юморески и сатиры", "Тридцать смешных рассказов" и т.д. Только в 1926 г. появится сборник, составленный Артуром Лутером, содержащий лучшие произведения Чехова, среди них такие шедевры, как "Палата № 6", "Человек в футляре" и "Невеста"[25]. Последний рассказ впервые вошел в сборник, после того, как в 1923 г. его опубликовали в журнале[26]. Рассказы "Человек в футляре" и "Пари" Лутер впервые опубликовал на немецком языке в этом сборнике. К этому сборнику, который был



НОВЕЛЛЫ АНТОНА ЧЕХОВА
Книга из библиотеки Метерлинка

вторично издан в 1934 г., Лутер написал пространное вступление, в основном совпадающее с его же "Историей литературы".

В "Истории литературы" Лутер причисляет Чехова к "пессимистам", а в главе "Вершина пессимизма" имя Чехова стоит рядом ... с Федором Сологубом.

Вместе с тем нельзя не согласиться с Лутером, когда он утверждает, что основной чертой Чехова была не ненависть, а любовь. "Только любящее сердце могло создать такие восхитительные рассказы о детях, создавать такие нежные образы женщин, так глубоко чувствовать природу"[27]. Этот пессимист глубоко любил жизнь и людей, – Лутер, как видим не обошелся без парадокса. И все же Лутер ломает старое представление о Чехове как о холодном, объективном натуралисте, лишенном определенных убеждений и человеческого тепла. Однако точно почувствовавший человечность Чехова, Лутер не увидел, что в первую очередь она проистекает из социального сострадания, характерной черты русской литературы. Более того, он не захотел это увидеть, иначе как нам понимать его замечание, что Чехов "не дает своим персонажам обсуждать социальные

вопросы?"[28]. Ведь в новеллах Чехова вновь и вновь дискутируются именно социальные вопросы, стоит вспомнить хотя бы диалоги в "Палате № 6", "Случае из практики", "Моей жизни", "Доме с мезонином". Правда, Лутер не включил эти рассказы в свой сборник, за исключением "Палаты № 6".

Большее внимание заслужило издание Чехова в издательстве "Зольней" в 1926 г. Туда вошли наряду с "Черным монахом", первые немецкоязычные переводы рассказов "Жена" и "Три года"[29]. Критики опять нашли повод назвать автора меланхоличным пессимистом.

Немецкая общественность не прошла мимо 25-летия со дня смерти Чехова. В июле 1929 г. разные газеты и журналы помещают материалы памяти писателя. Его образ, складывающийся из различных публикаций, весьма разнороден. Так, в одной статье говорится, что Чехов устарел, жизнь продолжается и события последних 25 лет увели нас далеко от тематики драматурга Чехова. "Где цвел когда-то вишневый сад, сегодня дымят фабричные трубы". И все-таки чеховские люди живут и сегодня, и не только в городах и селах России, нет, по всей Европе"[30].

В то время как большинство критиков выносило свои оценки, опираясь на лучшее или худшее знание немецкоязычных переводов Чехова, Карл Нётцель был знаком и с новейшими работами советских исследователей. Он выступил против распространенного клише, будто бы Чехов был слабовольным человеком. Напротив, Чехов был активным деятелем "не только как врач, а как неутомимый создатель больниц, школ и других благотворительных учреждений в русской провинции"[31]. Хотя автор это и признает, но он не понимает веры Чехова в науку и прогресс, сожалеет о ней, считая, что писателю не хватало религии, а потому "от него остались сокрыты последние глубины русского человека".

В 1933 г. вышло специальное исследование о Чехове, написанное бывшим жителем Иркутска, работавшим тогда в Вене профессором Гансом Гальма[32]. Книга посвящена исключительно проблемам формы как в произведениях самого Чехова, так и тех писателей, которых автор считает его предшественниками в области короткого рассказа, прежде всего По и Мопассана.

Основная часть работы посвящена рассмотрению мотивов и элементов формы в творчестве Чехова, которые изучаются в тесной связи с западноевропейской литературой и в процессе взаимовлияния. Автор приходит к выводу, что у Чехова много общего с Мопассаном, и делает попытку показать формальные заимствования Чехова у Мопассана. Так, например, чеховский "Черный монах" прямо связывается с "Horla" Мопассана, "Анна на шее" с "Decore", а "Рассказ госпожи NN" – с "Regret". Гальм исчерпал себя в этих чисто формальных параллелях, поставив рядом с "лириком По" и "эпиком Мопассаном" "мелодраматика Чехова". На наш взгляд, такой метод литературного исследования, не принимающий во внимание идейное содержание произведений и мировоззрение писателей, ставящий форму выше содержания, не может сегодня удовлетворить.

Мы хотим еще раз обратиться к тому образу Чехова, который был создан публицистикой в период между двумя мировыми войнами. Здесь оценка Чехова в большинстве случаев зависит от отношения того или иного автора к русской литературе вообще. Так, "Путеводитель по литературе" Юлиуса Харта[33], который в предисловии заявляет, что хочет разъяснить "наиважнейшие эпохи мировой литературы, имена и произведения самых значительных поэтов и писателей, которые должен знать каждый претендующий на образованность", упоминает русскую литературу в самом конце, в рубрике "Славянские и малые литературы Европы". Из русских и украинских писателей упоминаются лишь немногие. Среди них Кольцов, Салтыков и Шевченко, в то же время о Чехове умалчивается.

"История литературы" Майера Виглера[34] упоминает Чехова только в двух местах в связи с развитием в мировой литературе жанра короткого рассказа, не исследуя подробно творчество русского мастера. Эгон Фридель в своей книге "История культуры"[35], правда, упоминает имена Толстого, Достоевского, Тургенева, Лермонтова, Гончарова и Горького, но зато совсем не пишет о Чехове. Поэт



АНТОН ЧЕХОВ. ДРАМА НА ОХОТЕ
Берлин, 1957
Обложка

Клабунд в своей "Истории мировой литературы"[36], называет Чехова "сатириком русской мелкомещанской и мелкокрестьянской судьбы" (с. 106). "Рассказы Чехова как бы окутаны в серый цвет, и на них лежит тень смерти. Провинция, которую он описывает в своих рассказах, действительно-таки провинция, грязная и опустившаяся".

В "Истории литературы" Шустер и Визер[37] рассматривают период развития русской литературы с 1890 по 1931 г. Чехов здесь появляется в главе "Европейский кризис и русская литература" под рубрикой "Пессимизм" вместе с Гаршиным и Глебом Успенским. "Пессимизм" Чехова в результате исследования понимается теперь не как бегство от жизни, а как мужественная, серьезная позиция, в которой скрыта "тоска по свету и радости". Писатель исполнен глубокой тоски по лучшим формам жизни; он зрелый объективный наблюдатель и участник жизни своего времени, изображающий людей и время строго, по-деловому, средствами "психологического натурализма". В общем и целом это довольно позитивная оценка Чехова, которая находится вполне на уровне знаний и методов исследования того времени.

Во времена гитлеровской диктатуры, казалось, было бы естественным забыть



АНТОН ЧЕХОВ. ДРАМА НА ОХОТЕ
Цюрих, 1985
Обложка

о Чехове. Примечательно, однако, что забвение наступило за несколько лет до этого. После 1928 г. был издан только уже упомянутый перевод "Сахалина"[38], на который никто не обратил внимания. Потом Артур Лутер в 1934 г. переиздал свой сборник. Вокруг Чехова воцарилась тишина. В 1938 г. появляется еще одно издание Чехова "Кипенхойер"[39] (составление и комментарий Лео Борхарда). Сюда входят преимущественно ранние юмористические рассказы. В предисловии переводчик Борхард отдает должное Чехову как человеку и как художнику; он называет писателя "связующим звеном двух периодов русской литературы на пороге нового времени". Подобно Элиасбергу и Лутеру, Борхард отвергает сравнение с Мопассаном. Грубоватость Мопассана и деликатность Чехова, по его мнению, делают их противоположными полюсами. Автор оказался на высоте современных знаний, составляя биографию Чехова. Борхард высоко ценит стиль Чехова, его "языковой импрессионизм", который переводчик с переменным успехом старается сохранить в немецком варианте. Самой распространенной оценкой Чехова в конце

предсоциалистической эры в Германии можно считать рубрику, посвященную писателю в "Большом Брокгаузе" 1928–1934 гг.: "Он ⟨Чехов⟩ писал (с 1880 г.) юмористические наброски для сатирических газет, потом короткие истории, в которых вскоре юмор сменился глубоким отчаянием. С большим искусством Чехов смог создать скупыми штрихами живые образы из жизни провинциалов, крестьян, мелких чиновников, попов и мещан. Современность у него всегда была серее серого, но он никогда не терял веру в лучшую жизнь в далеком будущем"[40].

ПРОЗА ЧЕХОВА В ГДР. ИССЛЕДОВАНИЯ И КРИТИКА (1945–1984)

В 1945 г. на немецких сценах в советской оккупационной зоне появились первые постановки чеховских драм. Вскоре за ними последовали публикации юморесок и рассказов Чехова, причем, преимущественно, это были переиздания сборников, вышедших до 1933 г. В серии "Универсальбиблиотек" издательства "Реклам" появилось четырехтомное "Собрание юмористических и сатирических рассказов".

Значительный вклад в дело распространения прозаических произведений Чехова принадлежит известному немецкому слависту Рейнхольду Траутману – ученому, сохранившему и развивавшему лучшие традиции немецкой славистики. В 1947 г. в лейпцигском издательстве "Дидерихс" он выпустил сборник "Лучшие рассказы Чехова", которые он сам перевел на немецкий язык. В 1950 г. за этим сборником последовал другой, под заголовком "Новые рассказы Чехова"[41].

Траутман пишет: "Литературный портрет Чехова, нарисованный в Германии несколько десятилетий назад, сейчас уже потускнел и побледнел: его должен заменить другой, более достоверный"[42].

В работе, написанной в 1946 г. и опубликованной в 1948 г. вместе с исследованием творчества Тургенева[43], Траутман попытался набросать в общих чертах новый портрет Чехова.

Вначале Траутман характеризует политическую и литературную ситуацию в дореволюционной России. Он полагает, что Чехов мог бы принять новую Россию, с которой его могло связывать понимание труда как основы человеческой культуры.

Как и многие другие, Траутман пишет о том, как врачебная деятельность Чехова сказалась на его творчестве. "Среди всех значительных русских писателей его творческая манера наиболее напоминает манеру настоящего ученого"[44].

Траутман подробно разбирает идейное содержание рассказов Чехова. На целом ряде примеров он показывает, как Чехов художественно воссоздает противоречия и несуразности общественного устройства, что обычно выпадало из поля зрения других критиков. Траутман больше не идентифицирует Чехова с некоторыми героями его драм и их шаткими надеждами на прекрасную жизнь в далеком будущем. Ученый трактует разрыв писателя с Сувориным как "сознательный поворот влево", так как "он пришел к ясному пониманию того, что жизнь надо как-то изменять"[45].

Траутман приводит высказывание Станиславского, что Чехов был самым большим оптимистом, которого он когда-либо встречал. Однако исследователь считает вопрос о том, пессимист ли Чехов или оптимист, второстепенным. А тот факт, что персонажи Чехова были "людьми мрачными", рассматривается им как "противопоставление художественно и этически чуткой личности творца моральному, духовному, будничному болоту действительности"[46].

Новый взгляд на Чехова мы не раз встретим в журнальных статьях тех лет. К примеру, в журнале "Общества изучения культуры Советского Союза" Адриан Дитрих опубликовал статью в русле социологического направления и исследований Траутмана, в которой Чехов рассматривается как критик своего времени[47]. Курт Зеер в журнале "Вельтбюне" напечатал статью "Чехов – человек неподкупной совести". Автор статьи особенно подробно анализирует мало известный немецкому читателю "Остров Сахалин".

В 1949 г. берлинское издательство "Рюттен и Лёнинг" начало публикацию

"Собрания сочинений" Чехова в переводах Йоханнеса фон Гюнтера. Первоначально издание вышло в шести томах (1-й том "Юмористические рассказы", 2-й и 3-й – "Рассказы", 4–5-й – "Малые романы", 6-й – "Драмы"). В 1958 г. серию дополнил том "Писем", составленный Г. Диком, куда вошли 190 писем Чехова – первая немецкоязычная публикация его писем. В 1960 г. добавился 8-й том – "Остров Сахалин". Это произведение Чехова практически впервые предстало перед немецкими читателями, так как публикация 1931 г. была неполной и прошла малозамеченной.

Из сборников произведений Чехова, вышедших в 1950-е годы, упомянем сборник рассказов издательства "Эрих Рют" в городе Эйзенахе, содержащий кроме "Степи" еще и "Остров Сахалин"[48]. Сборник сопровожден послесловием переводчика Корнелиуса Бергмана, где дается общественно-политическая оценка творчества Чехова: "Он безжалостно разоблачил эту жизнь, эту плесень, и ответственность за них возложил на себя и на каждого из нас"[49].

Тем временем в ГДР появилась биография Чехова, написанная В.В. Ермиловым[50]. Журналы ГДР[51] познакомили нас с концепцией Ермилова еще до издания монографии на немецком языке, так что она повлияла на оценку образа Чехова еще ранее. Так, в последующие годы в ГДР появились исследования, трактующие творческий путь писателя в повышенно оптимистическом духе. Такая переоценка образа Чехова проявилась уже в заголовках работ о писателе: "Чехов в новом свете"[52], "За новые представления о Чехове"[53], "Чехов-оптимист"[54] и др.

В 1952 г. издательство "Рюттен и Лёнинг" поддержало точку зрения Ермилова. Его работы многократно цитируются. "В темные времена Чехов стал провозвестником дней грядущих",– пишет Кукхоф. И продолжает: "Его творчество явилось зерном будущего. В бесчисленных людских сердцах он посеял стремление преодолеть недостойное, разрушающее человека старое и помог в борьбе за новое, прекрасное и счастливое будущее, за окончательную победу правды"[55].

Несколько статей посвящено 90-летию Чехова, отмечавшемуся 29 января 1950 г. Но уже 50-летие со дня смерти писателя в 1954 г. вызвало более широкий отклик. Помимо журнальных статей, которые в большинстве своем пропагандировали новые представления о Чехове, появились и другие публикации. Например, брошюра Петера Фишера для драматических кружков[56]. Другую брошюру написала Надежда Людвиг по инициативе Культурного союза ГДР[57], исследовательница, отдавшая много сил изучению русской и немецкой литератур.

Слависты Гудрун и Вольф Дювель в юбилейном 1954 г. выпустили в серии "Современные хрестоматии" в тюрингском издательстве "Фольксферлаг" книгу "Чехов"[58], которая могла дать читателю серьезное представление о жизни и творчестве писателя. В книгу вошли шестнадцать коротких рассказов и одиннадцать повестей, среди них такие значительные, как "Палата № 6", "Случай из практики" и "В овраге". Драматические произведения были представлены "Вишневым садом". Состав книги пополнили обстоятельное предисловие, хронологическая таблица, а также воспоминания Горького о Чехове.

Своей первой и, наверное, самой значительной вершины пропаганда творчества Чехова в ГДР достигла в юбилейный 1960-й год. Для подготовки чествований Чехова был образован Комитет Чехова ГДР.

Все органы печати ГДР ознаменовали юбилей статьями, некоторые напечатали рассказы Чехова. Многие театры поставили драмы и одноактные пьесы Чехова. Артисты устраивали утренники, телевидение ГДР транслировало постановку "Трех сестер" берлинского "Дойчес театер". Радиостанции передавали чтение рассказов и повестей Чехова, а также радиопостановку "Дядя Ваня". Союз культуры, "Общество дружбы ГДР – СССР" и факультеты славистики при университетах организовали бесчисленное количество докладов, чтений, самодеятельных постановок. Юбилей Чехова отмечали Дома культуры и клубы в городах и деревнях, рабочие коллективы в промышленности и сельском хозяйстве и многочисленные военные подразделения.



АНТОН ЧЕХОВ. НОВЕЛЛЫ О ЛЮБВИ
Веймар, 1917
Обложка

Впервые проявило себя молодое поколение славистов-литературоведов, сложившееся после 1945 г. и сформировавшее рабочий кружок по русской литературе при Государственном Секретариате высшего и среднего образования. На конференциях молодые слависты провели концептуальную подготовку торжества. Известную роль сыграли тут результаты исследований Г. Дика о восприятии творчества Чехова в Германии, которые были изложены в диссертации "Чехов в Германии", защищенной в 1956 г. в Гумбольдском университете Берлина[59].

В связи с юбилеем оживилась и издательская деятельность. Были переизданы "Хрестоматия Чехова" Г. и В. Дювелей, несколько сборников Чехова издательства "Рюттен и Лёнинг". В издательстве "Ауфбау" вышли сборник "Лучшие рассказы Чехова", "Остров Сахалин", прокомментированный Г. Диком, и наконец, монография Вольфа Дювеля "Антон Чехов – поэт сумерек" (издательство "Галле-Заале", 1961).

Интерес к творческому наследию Чехова в ГДР способствовал изданию дополненного и научно комментированного "Собрания сочинений" в новых переводах. Первое издание выходило с 1964 по 1969 год[60]. Ответственные редакторы –

Г. Дик и В. Дювель. Большая часть томов позднее неоднократно переиздавалась. Это издание было наиболее полным из всех немецкоязычных, издававшихся ранее; издательства ФРГ и Швейцарии купили лицензию на это "Собрание сочинений". Помимо содержательной вступительной статьи В. Дювеля, напечатанной в 1-м томе, в каждом из томов имеются комментарии и справки по истории создания отдельных произведений. В этом издании впервые опубликованы на немецком языке рассказы "Неприятность", "Огни" и "Рассказ неизвестного человека", не считая многих коротких юмористических рассказов.

Самая подробная биография Чехова, вышедшая в ГДР,– уже упомянутая брошюра В. Дювеля[61]. "Позиция Чехова-художника определялась эстетикой, тонким, обостренным восприятием красоты и тягой к прекрасному,– пишет автор,– которое было в тяжелых условиях русской жизни такой редкостью, что иногда надолго приводило Чехова к пессимизму и меланхолии. Однако этот эстетический момент глубоко коренился в области этической, в тоске по чистой, нравственной, а посему прекрасной жизни"[62].

Образ Чехова контрастен: "Может быть, нас завораживает именно контрастность творчества Чехова. Ясный, острый ум – часто скепсис, иногда даже сарказм – писатель, в арсенале которого имеются самые едкие слова. И одновременно – мечтатель, мягкосердечный меланхолик, исполненный тоски, но и надежды, глубокой и непоколебимой веры в человеческое достоинство, в возможность достойной жизни"[63].

В 70-е годы прозаические произведения писателя издавались также в сборниках, где часто перепечатывались рассказы из "Собрания". Ученые-слависты также обратились к Чехову: в Лейпциге были защищены две диссертации, в которых анализировались различные аспекты его творчества. "Журнал славистики" напечатал не одну статью о Чехове, в частности, "Немецкое понимание чеховской интерпретации современности" Г. Дика[64] и "К проблеме соотношения содержания и формы в рассказах Чехова" В. Дювеля[65].

Стоит упомянуть диссертацию Ульрике Хербст[66]. Автор исследует вопрос: какие доминирующие принципы характерны для поздней прозы Чехова, и выбирает для этого три проблемы: 1) Система художественных образов у Чехова; 2) Композиционно-структурные принципы; 3) Языковые особенности. Она приходит к интересным выводам о технике художественной детализации, о роли и способах изображения пейзажа, об опосредованной психологической характеристике; об объемности изображаемого и т.д. Хербст считает, что важную роль играет изображение материального и культурного окружения человека, так называемой культурной среды.

В заключение стоит отметить, как характеризуют Чехова в энциклопедическом словаре "Майерс Лексикон", который можно считать мерилом всех усилий, направляемых на новое видение этого писателя. После характеристики основных этапов биографии и творчества Чехова на примере наиболее существенных его произведений в конце говорится о рассказе "Невеста": "Этот рассказ доказывает (как и его последняя пьеса, в которой писатель говорит о столь желанной разумной и прекрасной жизни), что он был оптимистом, что верил в светлое будущее. Вся его жизнь, его мировоззрение и творчество решительно опровергают буржуазную "легенду о Чехове", вследствие которой он был фаталистом, "певцом тоски и печали". В действительности Чехов был гуманистическим представителем русской демократической интеллигенции, движимым страстным поиском завершенного мировоззрения, некоей "общей идеи". Его творчество – одна из вершин критического реализма в России"[67].

Что касается исследования творчества Чехова в ГДР, то здесь стоит упомянуть диссертацию Вольфганга Грюна "А.П. Чехов и драма XX века". Автор подробно исследует источники, особенности драм Чехова, влияние их на драматургию и театр в немецкоязычном ареале, в России и в Советском Союзе, а также – с особой тщательностью – в англосаксонском ареале. Он подробно анализирует характерные особенности чеховских драм, в том числе – языковые и стилевые. Если

влияние Чехова на драматургию ГДР относительно невелико, и едва заметно в ФРГ, Австрии и Швейцарии, то Чехов, как отмечает диссертант, добился широкого признания в Англии и как драматург, и как автор коротких рассказов, и оказал существенное воздействие на целый ряд писателей"[68].

ЧЕХОВ И НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Из немецких классиков Чехов больше всех ценил Гете, Шиллера и Гейне. Портреты этих писателей он выбрал и для библиотеки Таганрога, куда во время своего пребывания в Германии отправил несколько книг немецких авторов, в том числе произведения Лессинга, Гауптмана и Зудермана. В библиотеке писателя в Ялте можно найти "Фауста" Гете и несколько книг Гауптмана.

Последний был наиболее близок ему из немецких современников, особенно как автор драм "Одинокие" и "Михаэль Крамер", входивших в репертуар Художественного театра. "Мне нравится Гауптман, и я считаю его большим драматургом",– писал Чехов Н.П. Кондакову в 1901 г.[69]

В свою очередь, Герхард Гауптман восхищался пьесами Чехова, когда он в 1906 г. во время берлинских гастролей МХТ посмотрел "Дядю Ваню" и "Трех сестер". По воспоминаниям Станиславского, Гауптман "не стесняясь и довольно громко высказал свое мнение о Чехове и о Художественном театре[70]. Гауптман посетил несколько спектаклей московских гастролеров. Его биограф Бель пишет о беседе с Гауптманом, состоявшейся в 1932 г.: «Самым его сильным театральным впечатлением были гастроли Станиславского и его МХТ, проходившие в 1906 г. в "Берлинер театер" Фердинанда Бонна. Гауптман и сейчас отчетливо помнит все подробности и нюансы чеховских спектаклей. Настолько сильно было тогда потрясение от его искусства»[71].

Интересно, что не прошло и года после посещения Гауптманом спектакля "Три сестры", как состоялась премьера его комедии "Сестры из Бишхофсберга", обнаруживающей некоторые параллели с пьесой Чехова. У Гауптмана – 4 сестры, которые, осиротев после смерти отца, тоскуют в поисках смысла жизни. Образ учителя гимназии Кулыгина превращается у Гауптмана в свой антипод – учителя Наста. Обеим пьесам свойственны тесные переплетения трагических и комических мотивов. Гауптман получил от драматурга Чехова некоторые творческие импульсы, которые побудили его наконец-то завершить давно задуманную драму.

Более сложные и противоречивые отношения связывали Чехова с норвежским драматургом Генриком Ибсеном, но это тема отдельной статьи.

Драмами Чехова интересовался и Райнер Мария Рильке. Он перевел "Чайку" на немецкий язык и в марте 1900 г. написал Чехову письмо (по-французски), в котором он обращается к Антону Павловичу с просьбой прислать текст "Дяди Вани", так как он хочет переводить и эту пьесу[72]. К сожалению, нам неизвестна реакция Чехова на это письмо. Перевод "Чайки", выполненный Рильке, тоже пропал.

Лион Фейхтвангер также находился под впечатлением драматургического искусства Чехова. Его внимание обратил на Чехова другой русский писатель – живущий в Мюнхене Зигфрид Ашкинази. Писатели вместе перевели на немецкий "Вишневый сад". Но в переводе, вышедшем в Мюнхене в 1912 г. назван только Ашкинази.

На Лиона Фейхтвангера, по его собственным словам, последняя драма Чехова повлияла самым непосредственным образом[73]. Речь идет о малоизвестной пьесе Фейхтвангера "Американец, или Расколдованный город", опубликованной в Мюнхене в 1921 г. Действительно, параллели с драмой Чехова бросаются в глаза. Так же, как и Раневская называет "своим" заложенный-перезаложенный вишневый сад, так и Марчезе в "Американце" считает своими какие-то руины, художественно ценные, но тоже обремененные долгами. И Марчезе находит своего Лопахина в образе купца Дона Филиппо. Марчезе так же безучастно внимает его предложениям (снести руины, разделить землю, впустить туда промышленников

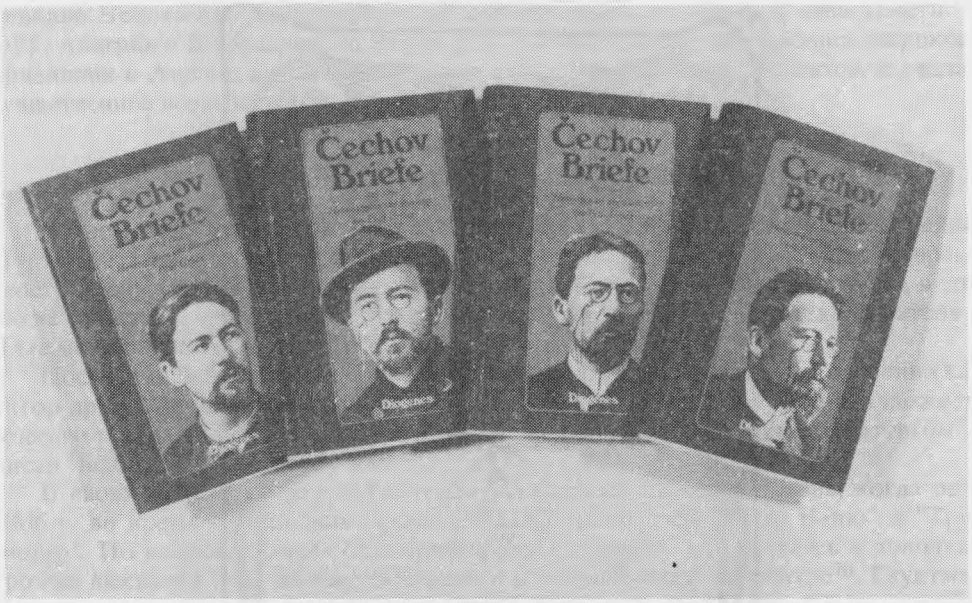


АНТОН ЧЕХОВ. МУЖИКИ
Лейпциг, 1917
Обложка

и туристов), как Раневская – предложениям Лопахина. Дон Филиппо тоже покупает обложенное долгами имение, но если у Чехова катастрофа неизбежна (хотя для Чехова это и не "полная катастрофа"), то у Фейхтвангера возможен "happy end": из любви к дочери Марчезе Дон Филиппо не сносит руины, а реконструирует их.

Если пьесы Чехова и оказали некоторое влияние на немецкую драматургию, то этого никак нельзя сказать о его новеллистике. Здесь можно привести высказывание Арнольда Цвейга на вопрос о его отношении к Чехову, заданный 7 мая 1955 г.: "Чехов не повлиял ни на меня, ни на писателей моего поколения. Мы с жадностью читали тогда Тургенева, Гоголя, Толстого и Достоевского и с большим рвением старались постигнуть секреты их мастерства. Молодые русские писатели: Короленко, Андреев, Куприн, Горький и Чехов – были нашими сверстниками, у которых мы не учились, но с которыми мы хотели соревноваться"[74].

Многие немецкие писатели XX в. подчеркивали, что познакомились с произведениями Чехова относительно поздно, когда их литературное развитие было уже завершено[75]. Об этом писал и Герман Гессе, любивший русскую литературу, в том числе и Чехова, но прочитавший его позднее произведений других русских писа-



ПИСЬМА ЧЕХОВА. ТОМА 1–4
Подготовка и перевод П. Урбана
Цюрих

телей: "Когда я лучше узнал творчество Чехова, я уже давно не был восприимчив ни к каким литературным влияниям. Но тем не менее я обязан ему очень многим. С тех пор, как я его знаю, он относится к моим любимцам. Такие его шедевры, как "Палата № 6" или описание путешествия по степи мальчика Егорушки, я периодически перечитываю"[76].

Томас Манн, написавший прекрасное эссе для журнала "Новый мир",– одну из лучших работ о русском писателе,– признается, что когда в 1904 г. Чехов умер, он и не подозревал о его величии. Т. Манн предполагает, что основными причинами были скромность Чехова, равно как и тот факт, что в Германии вообще недооценивают короткие рассказы, так называемые "малые прозаические формы". Только позже он понял, что и в малой, сжатой форме может заключаться действительно эпическое содержание, превосходящее по художественной интенсивности многие большие формы[77].

В заключение Томас Манн подчеркивает свою высокую оценку русского писателя, хотя его творчество на него и не повлияло: "Мне хочется сказать, что я писал эти строки с глубокой симпатией. Это творчество меня сильно тронуло"[78].

Возможность влияния Чехова на свое творчество отрицает и баварский писатель Оскар Мария Граф. Он тоже познакомился с произведениями Чехова в зрелом возрасте, но тогда ему стало ясно, что это – великий писатель. В своем письме (1955 г.) он сообщает: "Я настолько люблю Чехова, что вновь и вновь перечитываю его рассказы и не уверен в том, не превосходит ли он пластичностью изображения, меткостью слова другого признанного мастера европейской новеллы – Ги де Мопассана. Чувство социальной справедливости, столь выраженное у Чехова, нам ближе". Граф советовал молодым писателям "читать Чехова и учиться его выразительной простоте, его откровенному страданию по социальному идеалу – стремлению сделать людей лучше – и его глубокой меланхолии, которой не чужды юмор и ирония"[79].

Молодые писатели ГДР поначалу сдержанно относились к Чехову. Для многих из них он стоял в тени Горького, который, в отличие от него, умел дать определенный ответ на социальные вопросы времени. В последние годы здесь

произошли некоторые изменения, и стали слышны голоса современных писателей, которые высоко ценят Чехова. Так, Ханс Вебер в своем эссе говорит: "Великое искусство Антона Павловича Чехова в том и состоит, что мы забываем, как искусно написаны эти истории. Главный, всегда присутствующий персонаж его произведений, главный герой, которым я восхищаюсь всем сердцем за его решительность и нежность, за его острый разум и разумную снисходительность, герой, с которым я встречаюсь и в переписке, приветливый и ворчливый, утомленный и больной, но никогда не резкий и не поверхностный,– этот герой – сам Чехов...

Этот Чехов нам жизненно необходим. Он нам так нужен..."[80].

Писатель Клаус Хаммель тоже считает Чехова образцом для себя, наряду с другими русскими писателями: «Любить Чехова – это почти что завет для писателя. Горького, Бабеля, Паустовского можно тоже любить, но проистекает эта любовь от Чехова... Однако любить именно Чехова неудобно, иногда даже унизительно... Потому что он уже "все сказал", а обстоятельства литературного производства толкают тебя на то же самое. А хочется умудриться сказать что-то свое»[81].

В своем эссе "Доктор Чехов" Ева Штритматтер признавалась: "Существование Чехова изменило мою жизнь. Я обязана Чехову бесконечно многим: даже в конечной жизни есть место бесконечному. Вот уже 25 лет я читаю его рассказы, его пьесы, его письма, его "Путешествие на Сахалин", и каждый год я читаю это по-другому, более глубоко, с большим наслаждением. В его произведениях есть что-то особенное...

В каждой жизни есть свои перемены, свои потери. Многое, что было большим, уменьшается, а кое-что с годами растет. Чехов становится все больше"[82].

Итак, сегодня, спустя почти век после смерти Чехова, мы можем уверенно сказать, что в Германии живо творчество великого русского писателя: его рассказы переиздаются, его драмы играют на сценах театров чаще, чем когда бы то ни было, все больше людей занимаются жизнью и творчеством Чехова. Удивительная личность этого великого гуманиста и обаятельного человека притягивает каждого, кто с ней соприкоснется,– сейчас больше, чем раньше.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Carl *Busse* (1872–1919) – автор двухтомной "Истории всемирной литературы (Bielefeld / Leipzig 1913).

[2] *Busse C.* Ein neuer russischer Dichter. Anton Tschechow // Die Gegenwart. Berlin, 1892. S. 192.

[3] *Engelhardt A.V.* Der russische Maupassant // Das Literarische Echo. 1. Jg. 1989/99. S. 150.

[4] *Norden J.* Anton Tschechow und Maxim Gorki // Die Gegenwart. 1901. S. 153–156.

[5] *Norden J.* Op. cit. S. 156. Цит. слова Иисуса (Лука 23:43).

[6] Neue Deutsche Rundschau. 1901. S. 332.

[7] Deutsche Welt. Zitiert in Band IV der Diederuchs-Ausgabe. Leipzig, 1902. S. 244.

[8] *Dorn*: Neues aus der Weltliteratur // Frankfurter Zeitung. 10.1.1903.

[9] Das Literarische Echo. 3. 1900/01. S. 422.

[10] *Hauser O.* Aus fremden Zungen. 1902. Bd. 2. S. 864.

[11] Mitteilungen aus Justus Perthes Geographischer Anstalt. 48. Band, Geographischer Literaturbericht für 1902. S. 200/1.

[12] *Tschechow Anton.* Ausgewählte Werke. Leipzig, 1901. Bd. 1.

[13] *Engelhardt A.V.* Op. cit.

[14] *Loewenthal W.* Anton Tschechow. Bromberg, 1906.

[15] *Loewenthal W.* Op. cit. S. 30.

[16] *Gleichen-Rußwurm A.V.* Tchechow // Die Nation. 1904. N 45.

[17] Hochland. München, 1904. H. 12. S. 754.

[18] *Scholz A.* Anton Tschechow und die russische Gesellschaft // Vossische Zeitung. 30.9.1904.

[19] Цит. по: Literarischen Echo. 11.1908–09. S. 1230.

[20] *Owsjaniko-Kulikowskij.* Tschechows Novelle "In der Schlucht" // Die Neue Zeit. Jg. 1901. N 35, 36.

[21] *Axelrod I.* Anton Tschechoff // Die Neue Zeit. Jg. 1914. N 15.

[22] *Elster H.M.* // Die Gegenwart. Jg. 1931. H. 4.

[23] *Eliasberg A.* Russische Literaturgeschichte in Einzelportraits. München, 1922. S. 123.
[24] *Eliasberg A.* Op. cit. S. 130.
[25] *Tschechow A.* Erzählungen. Berlin, 1926.
[26] Deutsche Rundschau. Jg. 1923. S. 130–143.
[27] *Luther A.* Geschichte der russischen Literatur. Leipzig, 1924. S. 381.
[28] *Luther A.* Op. cit. S. 378.
[29] *Tschechow A.* Der schwarze Mönch. Novellen. Berlin; Wien; Leipzig, 1926.
[30] *Hackel A.* // Berliner Börsen-Courier. Zitiert nach: Die Literatur. Jg. 1929. S. 710.
[31] *Nötzel K.* Anton Tschechows // Der Kunstwart. Jg. 1929. S. 365.
[32] *Halm H.* Anton Tschechows Kurzgeschichte und deren Vorläufer. Weimar, 1933.
[33] *Hart J.* Führer durch die Weltliteratur. Berlin, 1923.
[34] *Wiegler M.* Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Stuttgart/Berlin, 1922.
[35] *Fridell E.* Kulturgeschichte der Neuzeit. Bd. III. München, 1931.
[36] *Klabund.* Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde. Leipzig, 1922.
[37] *Schuster W., Wieser M.* Weltliteratur der Gegenwart. Berlin, 1931.
[38] *Tschechow Ant. P.* Sachalin. Rußlands Schreckensinsel. München, 1931.
[39] *Tschechow Anton.* Geschichte vom Alltag. Berlin, 1938.
[40] Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens in 20 Bd. Leipzig, 1934. Bd. 19. S. 139.
[41] *Tschechow A.P.* Meistererzählungen. Leipzig, 1947. Neue Meistererzählungen. Leipzig, 1950.
[42] *Tschechow A.P.* Meistererzählungen. Leipzig, 1947. S. VII.
[43] Tschechow als Novellist // *Trautmann R.* Turgenjew und Tschechow. Leipzig, 1948.
[44] Op. cit. S. 53–54.
[45] Op. cit. S. 72.
[46] Op. cit. S. 63.
[47] Die neue Gesellschaft. 1949. N 2.
[48] *Tschechow A.* Die Steppe. Eisenach, 1952.
[49] Op. cit. S. 230.
[50] *Jermilow W.* Tschechow. Berlin, 1951.
[51] Sowjetliteratur. 1947. N 3; Neue Welt. 1949. N 13 u.a.
[52] Sonntag. 1951. N 42.
[53] Funk und Schule. 1949. N 3.
[54] Theater der Zeit. 1950. N 12.
[55] *Tschechow A.* Kleine Romane. Berlin, 1952. Bd. 1. S. 503.
[56] *Fischer P.* Tschechow – Leben und Werk. Für dramatische Zirkel nach W. Jermilow und Enzyklopädie der UdSSR zusammengestellt. Halle (Saale), 1954.
[57] *Ludwig N.* Anton P. Tschechow. Berlin, 1954.
[58] Tschechow. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Herausgegeben von Gudrun und Wolf Düwel. Weimar, 1954.
[59] *Dick G.* Cechow in Deutschland. Diss. Berlin, 1956.
[60] *Tschechow Anton.* Gesammelte Werke in Einzelbänden. I–VIII.
1. Vom Regen in die Taufe (Kurzgeschichten); 2. Das schwedische Zündholz (Kurzgeschichten und frühe Erzählungen); 3. Die Steppe (Meistererzählungen); 4. Weiberwirtschaft (Meistererzählungen); 5. Die Dame mit dem Hündchen (Meistererzählungen); 6. Der Kirschgarten (Dramen); 7. Die Insel Sachalin (Reiseberichte, Feuilletons, Literarische Notizhefte); 8. Briefe 1879–1904. Herausgegeben von Gerhard Dick und Wolf Düwel. Berlin. 1964–1969.
[61] *Düwel W.* Anton Tschechow – Dichter der Morgendämmerung. Halle (Saale), 1961.
[62] Op. cit. S. 53.
[63] Op. cit. S. 8.
[64] Zeitschrift für Slawistik. Bd. IV. Jg. 1959. S. 686–704.
[65] Zeitschrift für Slawistik. Bd. XVIII. Jg. 1973.
[66] *Herbst U.* Zum künstlerischen System in Tschechows Erzählungen seiner letzten Schaffensperiode (1895–1904). Diss. Leipzig, 1978.
[67] Meyers Neues Lexikon. 2. Auflage. Bd. 14. Leipzig, 1976. S. 67–68.
[68] *Gruhn W.* A.P. Tschechow und das Drama des XX. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte des Dichters. Diss. Leipzig, 1976. S. 284.
[69] *Tschechow Anton.* Briefe. Berlin, 1968. S. 429. (Brief an A.P. Kondakov vom 2.3.1901).
[70] *Stanislawski K.S.* Mein Leben in der Kunst. Berlin, 1951. S. 495.
[71] *Behl C.F.W.* Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. München, 1949. S. 17.
[72] Faksimile des Rilkischen Briefes in: Geschichte der klassischen russischen Literatur. Berlin; Weimar, 1965. S. 872.
[73] Brief an G. Dick vom 15.4.1955 (unveröffentlicht). Здесь и далее цитируются неопубликованные письма Г. Дику.
[74] Brief an G. Dick. 7.5.1955 (unveröffentlicht).

[75] Neue Züricher Zeitung. 7.8.1941.

[76] Brief an G. Dick vom April 1955 (unveröffentlicht).

[77] *Mann T.* Versuch über Tschechow. Werke. Bd. 11. Berlin, 1955. S. 312.

[78] Op. cit. S. 337.

[79] Brief am G. Dick. 3.7.1955 (unveröffentlicht).

[80] *Weber H.* Gedanken zu Tschechow // Das unbestechliche Gedächnis. Schriftsteller über Weltliteratur. Berlin, 1984. S. 129.

[81] *Hammel C.* Lob der Werkstatt – Tschechow und andere // Begegnungen und Bündnis. Berlin, 1972. S. 593.

[82] *Strittmatter E.* Doktor Tschechow // Poesie und andere Neben Dinge. Berlin, 1983.

КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА О ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА, ИЗДАННАЯ В ГДР

Trautmann R. Turgenjew und Tschechow. Ein Beitrag zum russischen Geistesleben. Leipzig, Yolk und Buch Verlag, 1948.

Magasanik A. Tschechows Einfluβ und Aufnahme in England. Diss. Berlin, 1948 (Masch.–Schr.).

Jermilow M. Tschechow. Aus dem Russischen von Ina Tinzmann. Berlin, Verlag Henschel u. Sohn, 1951.

Ludwig N. Anton Pawlowitsch Tschechow. Berlin: Aufbau'Verlag, 1954.

Fischer P. Tschechow. Leben und Werk. Halle (Saale), Mitteldeutscher Verlag, 1954.

Dick G. Cechow in Deutschland. Diss. Berlin, 1956 (Masch.–Schr.).

Uhlmann A.M. Anton Tschechow. Sein Leben in Bildern. Bibliographisches Institut. Leipzig, 1956.

Düwel W. Anton Tschechow. Dichter der Morgendämmerung. Halle (Saale), Verlag Sprache und Literatur, 1961.

Gruhn W. A.P. Tschechow und das Drama des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte des Dichters. Diss. Leipzig, 1976. (Masch.–Schr.).

Herbst U. Zum künstlerischen System in Cechows Erzählungen seiner letzten Schaffensperiode (1895–1904). Diss. Leipzig, 1978. (Masch.–Schr.).

Berdnikow G.P. Anton Tschechow. Eine Biografie. Aus dem Russischen von G. Dick. Berlin, Volk und Wissen Verlagseigener Verlag, 1985.

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА НА НЕМЕЦКОЙ СЦЕНЕ

Обзор Петера У р б а н а (Германия). Перевод А.Л. Б е з ы м е н с к о й

Как приняли Чехова немецкие читатели и зрители, описали пока только два автора: в 1956 г.– Герхард Дик в кандидатской диссертации (Институт славистики при Берлинском университете им. Гумбольдта ГДР)[1] и в 1969 г.– Клаус Бернарц, в кандидатской диссертации о драматургии Чехова (Театральный институт при Венском университете)[2].

Несмотря на различную постановку вопроса, мнения авторов совпали. Оба пришли к единому выводу: в ФРГ влияние Чехова было и остается ничтожным. Г. Дик констатировал: "В ФРГ творчество Чехова доныне не получило достойной оценки. Хотя и сам писатель предполагал, что в Германии ему не суждены успехи", нет надежды на то, "что влияние Чехова в Германии может существенно углубиться"[3]. К. Беднарц писал: "Место, которое до сих пор отводилось Чехову на немецкоязычных сценах, несоизмеримо с действительным значением этого драматурга для театра XX в. Чехов остается камнем преткновения не только для немецкой литературной критики: театр также не смог отдать должное его творчеству"[4]. С тех пор многое изменилось.

Обратимся сначала к театральной жизни. В 1982 г. театровед, критик и издатель журнала "Театр хойте" в беседе с советскими и западногерманскими театральными деятелями отмечал: репертуары немецкоязычных сцен уже невозможно себе представить без драм Чехова. Более того. За последнее десятилетие ни одного из русских драматургов (ни Гоголя, ни Горького) не ставят в немецких театрах столько, сколько Чехова: "Последние десять сезонов в театрах Федеративной Республики, Австрии и немецкоязычной Швейцарии около трети всех постановок русских и советских пьес приходится на его произведения"[5].

Статья театрального обозревателя журнала "Шпигель" Урса Йенни о новой постановке Чехова начинается словами: "Когда поднимается занавес и перед нашим взором предстают люди в светлых летних платьях рубежа веков, которые так расслабленно-безмятежно сидят в плетеных креслах на террасе, слушая пение птиц, пока кто-нибудь из них в странном отчаянье не воскликнет, что жизнь все-таки ужасно скучна,– тогда каждый театрал знает и без программки: "Ага! Чехов!" И «когда наступает осень, то есть последнее действие, и ничто не может больше предотвратить банкротства и вынужденной продажи имения с аукциона – "Finita la commedia", цитирует какой-то эстет, мир изысканно рушится, преисполненный меланхолии: Ага, Чехов»[6].

Положение на книжном рынке описывает рецензент "Штутгартер цайтунг": «Издательство "Диогенес" издает писателя Антона Чехова. В 8-ми томах изданы драматические произведения, проза – в 10-ти томах и самое большое нерусскоязычное 5-томное издание писем Чехова. В 1981 г. издательство выпустило "Чеховскую хронику",– толстый том в 466 страниц, который содержит материалы для еще ненаписанной у нас серьезной биографии Чехова. Теперь швейцарское издательство пополнило свой чеховский выпуск книгой "Дневники – Записные книжки"[7]. В той же связи рецензент "Франкфуртер альгемайне" отмечает, что немецкие читатели "знакомятся с произведениями и биографией Антона Чехова. Он постепенно становится в один ряд с Достоевским и Толстым"[8].

Итак, немецкую историю Чехова продолжают писать.

Однако осмысленно писать эту историю можно только, учитывая предысторию, а она, как показали уже работы Дика и Бернарца, была неотделима от проблем взаимоотношений между ФРГ и ГДР.



АНТОН ЧЕХОВ. ДРАМЫ
Книга из библиотеки Метерлинка

Различия обеих работ многообразны и обусловлены самой постановкой вопроса. В первую очередь, авторы по-разному понимают, что такое Германия и немецкая культура. Один из авторов решает вопрос о влиянии Чехова в пределах немецких государственных границ. С 1945, самое позднее с 1949 г., он вынужден писать о двух немецких государствах. Метод только кажется корректным, но он формален. Немецкая литература и немецкий театр никогда не укладывались в рамки политических границ – ни в Германии времен Вильгельма, ни в период Веймарской республики или существования двух немецких государств. В начале столетия Берлин был бесспорной театральной немецкоязычной столицей, но взгляд берлинцев был постепенно обращен к Вене, второй театральной столице. От этих двух театральных столиц сильно отставала немецкая провинция. У многочисленных немецких издательств были филиалы в Австрии и Швейцарии, как и у австрийских издательств – в немецких городах. Без австрийских писателей Кафки, Броха, Музиля немыслима история немецкой литературы. Публиковались они в немецких издательствах. Другой автор, подданный ФРГ, студент из Вены, разумеется, включает Австрию в поле своих исследований. За этим не скрывается "претензия на единоличное представительство" времен Аденауэра, это абсолютно оправдано:

немецкие переводы и постановки, которые исследует Бернарц, имели рынок сбыта как в Австрии, так и в Германии. Экономический рынок "немецкой культуры" образовывал и образует единство, переступающее государственные границы.

В обеих работах недостает немецкоязычной Швейцарии, на которую, в принципе, распространяются те же законы. Немецкая послевоенная литература без Макса Фриша, без Петера Бихселя, без Урса Видмера? Немецкоязычный театр после 1945 г. без Фридриха Дюрренматта? Немыслимо. Цюрихский драматический театр во времена нацизма – органическая часть истории немецкого театра. Под художественным руководством Дюггелина Базельский театр выработал настоящую чеховскую традицию[9]. И наконец, Швейцария выдвигается на первый план данного обзора благодаря цюрихскому издательству "Диогенес": здесь было издано так много произведений Чехова, как ни в каком другом немецкоязычном издательстве.

Издание книг Чехова – один из самых запутанных примеров сотрудничества ГДР и ФРГ. В этом мероприятии приняло участие три страны: мюнхенское издательство "Винклер" приобрело у издательства "Рюттен и Лёнинг" (Берлин, ГДР) лицензию на продажу в ФРГ "Собрания сочинений отдельными томами". Издательство "Диогенес" (Швейцария) купило, в свою очередь, у "Винклера" а также у франкфуртского издательства "Ферлаг дер ауторен" лицензию на продажу изданий в мягкой обложке. Это издание распространилось теперь по книжным магазинам Швейцарии, Федеративной республики и Австрии. Этот пример кооперации, казавшийся политической мудростью, на деле же объяснялся чисто экономической необходимостью: едва ли какое-нибудь западное издательство смогло бы сейчас финансировать издание полного собрания сочинений Чехова.

Для этого требуются широкие возможности сбыта. Но в Германии не было и нет массового интереса к творчеству Чехова. Несколько цифр подтверждают правильность данного вывода:

В известной серии "Инзель библиотек" лейпцигского издательства "Инзель" в 1919 г. вышло одно произведение Чехова – "Скучная история". Тираж до 1925 г.– 15 тысяч экземпляров. Пушкин вышел в этой же серии (также одно произведение – "Пиковая дама") тиражом 25 тысяч. Достоевский (4 произведения) – 250 тысяч. И Лев Толстой (в общей сложности 11 произведений) выдержал до 1945 г. общий тираж до 462 тысяч экземпляров[11].

До 1945 г. едва ли какая-нибудь из немецкоязычных постановок Чехова продержалась больше 20 спектаклей. До первой мировой войны только мюнхенская "Чайка" (1911) была сыграна 25 раз.

Для сравнения посмотрим, как обстояли дела с постановками Горького. Знаменитая постановка "На дне" Макса Рейнхарда принесла мировую известность как режиссеру, так и Горькому. Премьера состоялась 23 января 1903 г., а 4 мая играли уже сотый спектакль; 5 мая 1905 г. состоялось 500-е представление. В течение 1904 г. да только одна эта пьеса Горького ставилась в 52 немецких драматических театрах. Ни одна из пьес Генриха Зудермана, самого популярного немецкого драматурга тех лет, не имела такого успеха. Правда, вскоре после этого популярность Горького стала быстро падать. Но такого успеха, как "На дне", не знала ни одна из пьес Чехова, ни в кайзеровской Германии, ни в Веймарской республике. И все же успех Чехова в Германии можно графически изобразить с помощью постоянно возрастающей кривой.

Многие ведущие режиссеры немецкоязычных театров не ставили пьес Чехова. Отто Брам, добившийся признания для Гауптмана, в русской драматургии был аболютным приверженцем Толстого. "Власть тьмы" он ставил в Берлине три раза, Чехова – ни разу. Макс Рейнхард тоже никогда не ставил Чехова. В его театре в 1905 г. шел "Медведь", а в 1919 – "Иванов", но в постановке других режиссеров. Этот перечень можно было бы продолжить. Некоторые режиссеры единожды ставили одну из пьес Чехова, но после этого – никогда к нему не возвращались (Йесснер, Фелинг, Грюндгенс и другие). Такие режиссеры, как Гейнц Гильперт, которые неоднократно ставили пьесы Чехова, до 1970 г. оставались исключением.

Рассмотрим постановки каждой пьесы Чехова:

"Чайка" – 1909 г. в Берлине, 1911 г. в Мюнхене, потом "больше чем три десятилетия отсутствует в репертуаре" (Беднарц);

"Дядя Ваня" – после 1906 г. "в течение последующих сорока лет ни одна постановка не продержалась больше 6 спектаклей";

"Три сестры" – "играют очень редко, хотя каждый раз – примечательные постановки";

"Вишневый сад" – после многообещающего старта в Берлине "на двадцать лет исчез из репертуара" [12].

Нет воспоминаний о Чехове его немецких современников, отсутствует переписка Чехова с немцами. Известно письмо, с которым Райнер Мария Рильке обратился к Чехову 5 марта 1900 г., дабы сообщить ему, что он закончил перевод "Чайки" и просит прислать ему экземпляр "Дяди Вани". Ответ Чехова неизвестен[13]. А перевод "Чайки", сделанный Рильке, к великому сожалению, утерян. Томас Манн написал прекрасные "Опыт о Чехове" (1954). Других заметных статей о Чехове-рассказчике в немецкой эссеистике нет. Несколько больше литературы о драматургии Чехова. Но его произведения никогда не обсуждались так широко, не вызывали таких дискуссий, какие разгорались в Германии из-за произведений Достоевского и Толстого. К немецким читателям попадала в основном переводная литература о Чехове. (Влияние русских эмигрантов на литературную критику, литературоведение и общие представления о России было очень значительным.)

Немецкие писатели не упоминали о том, какое влияние оказало на них творчество Чехова. В 1928 г. Артур Лутер писал, что Чехова тоже "много читают и переводят в Германии: но вряд ли возможно говорить о непосредственном влиянии Чехова на немецкую литературу"[14]. Герхард Дик в 1955 г. задал вопрос нескольким писателям, повлиял ли Чехов на их творчество.

Арнольд Цвейг: "Чехов не повлиял ни на меня, ни на писателей моего поколения. Мы с жадностью читали тогда Тургенева, Гоголя, Толстого и Достоевского и с большим рвением старались постигнуть секреты их мастерства. Молодые русские писатели Короленко, Андреев, Куприн, Горький и Чехов были нашими сверстниками, у которых мы не учились, но с которыми мы могли и хотели соревноваться".

Герман Гессе: "Когда я лучше узнал творчество Чехова, я уже давно не был восприимчив ни к каким литературным влияниям. Но тем не менее я обязан ему очень многим. С тех пор, как я его знаю, он относится к моим любимцам. Такие его шедевры, как "Палата № 6" или описание путешествия по степи мальчика Егорушки, я периодически перечитываю".

Оскар Мария Граф тоже отрицает влияние Чехова, приводя похожие обоснования. Но говорит: "Я настолько люблю Чехова, что вновь и вновь перечитываю его рассказы и не уверен в том, не превосходит ли он пластичностью и подлинностью изображения, меткостью слова другого признанного мастера европейской новеллы – Ги де Мопассана? Чувство социальной справедливости, столь выраженное у Чехова, нам ближе". В 1955 г. Граф советовал молодым писателям "читать Чехова и учиться его выразительной простоте, его откровенной социальной тоске, стремлению сделать людей лучше, и его глубокой меланхолии, которой не чужды и юмор и ирония"[15].

По-иному сложились отношения Гауптмана и Чехова. На это, как и на связь "Трех сестер" и "Сестер из Бишхофоберга", указал Г. Дик[16]. Однако в целом Гауптман больше значил для Чехова, нежели наоборот. Эту точку зрения отстаивал Альфред Керр. В речи памяти Отто Брама он сказал: "Только потом пришел великий русский – Станиславский и стал учиться у Гауптмана, как Чехов"[17]. Об этом писал Гауптману и Станиславский в 1932 г. в юбилейном адресе к его 70-летию: «"Одинокие люди" побудили Чехова писать для театра»[18]. Не совсем понятная фраза, так как Чехов писал для театра с начала 80-х годов.

Вероятно, следует читать так: "для нашего театра" ("Три сестры" были первой пьесой, которую Чехов написал специально для Художественного театра).

До 1955 г. можно не искать примеров определяющего влияния Чехова. Это не означает, что поиск полностью завершен, напротив: именно в последние годы в дневниках, переписке были обнаружены очень интересные высказывания о Чехове, которые должны быть здесь упомянуты и которые заслуживают отдельного подробного исследования.

Всем известно отношение Б. Брехта к натурализму. Он отвергает "систему Станиславского" как заблуждение театра и связывает "театр иллюзий" Станиславского с Чеховым: "Натуралистские спектакли порождают иллюзию, будто бы ты находишься в каком-то реальном месте. Стоит зрителям увидеть на сцене комнату, как они уже улавливают запах вишневого сада за домом; а если видят каюту корабля – то ощущают морскую качку "[19]. Брехт никогда не скрывал своей неприязни к Станиславскому, чьи постановки пьес Чехова немцы в течение многих десятилетий считали наиболее достоверными.

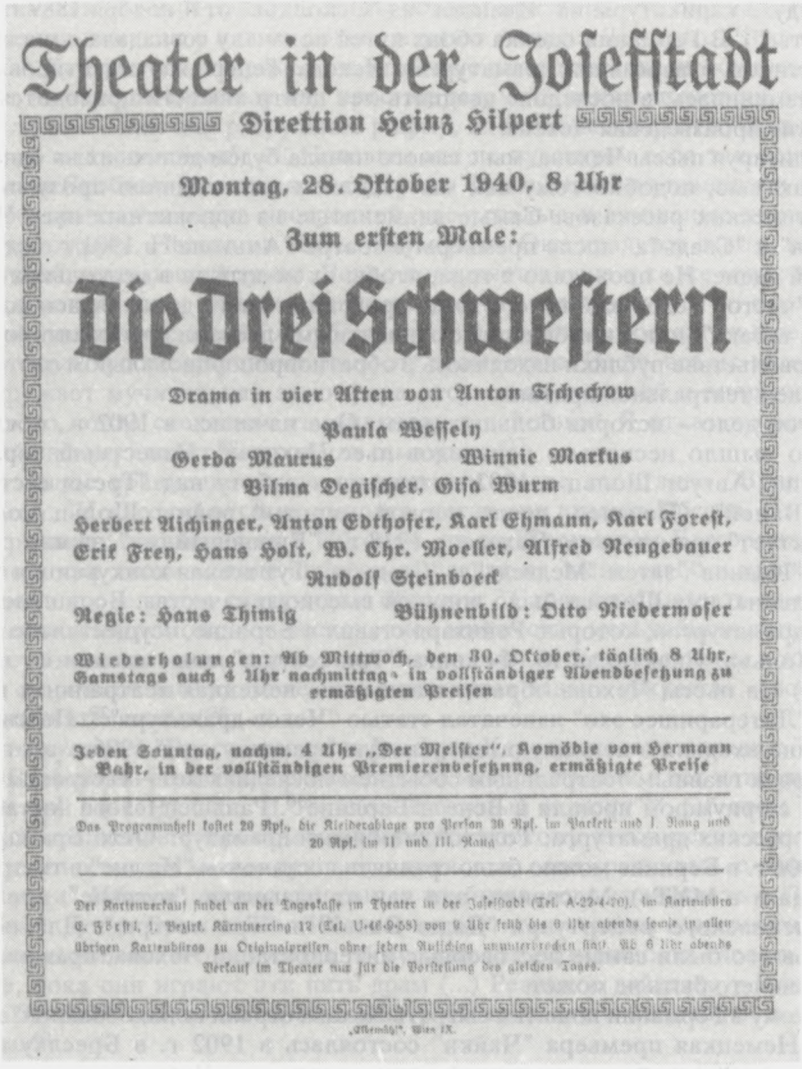
В письме Брехта 1945 г. читаем: "Довольно интересно сравнивать драмы Чехова и Ибсена: Ибсен видел возможности решения противоречий внутри господствующей системы, а Чехов не видел. Скандинавская буржуазия на несколько десятилетий переживет русскую"[20]. Общественность узнала про это письмо в 1981 г., когда были изданы письма Брехта.

Артур Шницлер, которого русская критика еще при жизни Чехова называла "немецким Чеховым"[21], в 1906 г. сказал своему русскому посетителю Е. Норвежскому[22]: «Я люблю вашего писателя Чехова. Он – один из лучших современных писателей. Какое настроение, какая глубина мысли и как благородно его отношение к людям!". В Берлине, продолжает Норвежский, как раз проходили гастроли МХТа. «Я опасаюсь,– сказал мне Шницлер, что немцы не в состоянии будут полностью оценить изысканность и красоту "Дяди Вани" и "Трех сестер". Они ведь восхищаются Горьким. Но на мой взгляд, Горький стоит ниже Чехова. Горький интересен как личность, но как писатель он скорее эффектен, нежели высокохудожественен»[23]. Немцы смогли прочитать эти слова только в 1982 г., когда Хереш написала исследование о влиянии на Шницлера русской культуры. Дневники Шницлера содержат много упоминаний о Чехове[24].

Известны (но тоже только с 1960-х годов) блестящие театральные рецензии Роберта Музиля, написанные в 1921–1924 гг. для газеты "Прагер прессе". Уже в 1906 г. Музиль был свидетелем первых гастролей МХТа в Вене. В 1922 г. он с восторгом писал о вторых гастролях, казалось, игра москвичей воплощала его собственные представления о театре. "Чехов означает: мудрое, тихое, самоотреченное искусство, не титаническое. Ясный взгляд, прозорливость, тоска, конец"[25].

Такие высказывания – редкие находки. Они свидетельствуют о разном отношении к Чехову: и о восхищении, и о категорическом неприятии его, но в них нет и намека на возможность влияния. Сегодня читатели ведут себя так же. В школе Чехова не читают, книги Чехова не те, в которых молодой человек может жить, обосноваться и провести недели три, как в "Войне и мире" или романах Достоевского (их едва ли пропустит гимназист в возрасте от 15 до 20). "Ах, Чехов, эти коротенькие штучки...",– говорит моя дочь. Ей 15 лет, она читала Диккенса, "Анну Каренину", "Мадам Бовари", "Унесенные ветром", "Убить пересмешника" Харпера Ли, Чендлера и даже "Сто лет одиночества" Гарсия Маркеса. Чехова – лучше как-нибудь потом.

Запомним, что восприятие в Германии этого "мудрого, тихого искусства" проходило в очень скромных рамках, в тиши. Чехов знал об этом. С 1890 г., когда вышел сборник "Русские люди" (первый сборник рассказов Чехова в переводе Иоханнеса Треймана, объемом 133 страницы), он был свидетелем своей "немецкой истории". "Кстати,– писал он 22 февраля 1892 г. В.А. Тихонову,– немцы давно меня уже перевели". И он не напрасно гордился, потому что второй сборник (также в переводах Треймана) вышел в признанной "Универсаль библиотек", в издатель-



Theater in der Josefstadt

Direktion Heinz Hilpert

Montag, 28. Oktober 1940, 8 Uhr

Zum ersten Male:

Die Drei Schwestern

Drama in vier Akten von Anton Tschechow

Paula Wessely

Gerda Maurus Winnie Markus

Vilma Degischer, Gisa Wurm

Herbert Aichinger, Anton Edthofer, Karl Ehmann, Karl Forest, Erik Frey, Hans Holt, W. Chr. Moeller, Alfred Neugebauer

Rudolf Steinboeck

Regie: Hans Thimig Bühnenbild: Otto Niedermoser

Wiederholungen: Ab Mittwoch, den 30. Oktober, täglich 8 Uhr, Samstags auch 4 Uhr nachmittag, in vollständiger Abendbesetzung zu ermäßigten Preisen

Jeden Sonntag, nachm. 4 Uhr „Der Meister", Komödie von Hermann Bahr, in der vollständigen Premierenbesetzung, ermäßigte Preise

Das Programmheft kostet 20 Rpf., die Kleiderablage pro Person 30 Rpf. im Parkett und I. Rang und 20 Rpf. im II. und III. Rang

Der Kartenverkauf findet an der Tageskasse im Theater in der Josefstadt (Tel. A-22-4-20), im Kartenbüro E. Zöchl, I. Bezirk, Kärntnerring 12 (Tel. U-46-9-58) von 9 Uhr früh bis 6 Uhr abends sowie in allen übrigen Kartenbüros zu Originalpreisen ohne jeden Aufschlag ununterbrochen statt. Ab 6 Uhr abends Verkauf im Theater nur für die Vorstellung des gleichen Tages.

„Ahrendt", Wien IX.

ПРОГРАММА СПЕКТАКЛЯ "ТРИ СЕСТРЫ"
1940

стве, которое добилось признания Ибсена в Германии. Но потом становится все тише и тише на фоне возрастающей популярности Горького. 4 сентября 1902 г. Суворин помечает в своем дневнике: «Чехов удивился, что Горького считают за границей предводителем социализма.– "Не социализма, а революции",– заметил я. Чехов этого не понимал. Я, напротив, понимаю. В его повестях везде слышится протест и бодрость. Его босяки как будто говорят: "мы чувствуем в себе огромную силу и мы победим". Популярность Горького задевает самолюбие Чехова: "Прежде говорили: Чехов и Потапенко, я это пережил. Теперь говорят: Чехов и Горький". Он хотел сказать, что и это переживет. По его словам, Горький через три года ничего не будет значить, потому что ему не о чем будет писать. Я этого не думаю»[26].

Но растущая популярность Горького была не единственным препятствием для Чехова в Германии. Перипетии в отношениях с переводчиками, издательским правом и театральной практикой[27] могли бы составить самостоятельную историю.

Как в России, так и в Германии, восприятие Чехова проходило в традиционно разделенных областях: с одной стороны, книжный рынок, с другой – театр, абсо-

лютно в духе карикатуры на "Иванова" из "Осколков" от 4 ноября 1889 г. ("Чехов на распутье"). В Германии оценка обоих путей поначалу совпадала с мнением русских критиков, отвергавших драматургию Чехова. Теперь же акцентировка решительно изменилась: в последние двадцать лет центр тяжести приходится на драматические произведения Чехова.

Анализируя пьесы Чехова, мы с самого начала будем делить их на одноактные и многоактные, подобно тому как мы отделяем его позднюю прозу от ранних юмористических рассказов. Самые знаменитые из одноактных пьес Чехова – "Медведь" и "Свадьба" после премьеры в театре "Альтона" в 1901 г. остались на немецкой сцене. Не проходило и года, чтобы их не играли в нескольких городах, будь то "чисто" Чеховский вечер (тогда программа часто дополнялась монологом "О вреде табака") или в комбинации с одноактными пьесами других авторов. Очень часто удовольствие публики находилось в обратнопропорциональном соотношении с вниманием театральной критики.

Другое дело – история больших драм. Она началась в 1902 г., когда одновременно вышло несколько переводов пьес Чехова[28]. Известный берлинский переводчик Август Шольц в 1902 г. завершил работу над "Тремя сестрами" и "Дядей Ваней". (Позднее, после первой мировой войны Шольц полностью "комплектует" драматургию Чехова: в 1918 г.– "Вишневый сад", за ним следует в 1919 г.– "Иванов", затем "Медведь" и "Свадьба". Тут всякая конкуренция была бы бессмысленна: имя Шольца было порукой высокого качества. Большинство пьес русских драматургов, которые Рейнхард ставил в Берлине, осуществлено по переводам Шольца. Спектакль Ю. Фелинга "Три сестры" тоже сделан по переводу Шольца.) На пьесы Чехова обратила внимание немецкая театральная критика: журнал "Литераришес эхо" напечатал статью "Чехов-драматург"[29]. Пьесы Чехова постепенно входили в немецкую театральную практику, но в 1906 г. этот процесс был прерван главным театральным событием последних лет – гастролями МХТа, которые с триумфом прошли в Вене и Берлине[30]. Раньше Чехова "оставляли" в тени два русских драматурга: Толстой, любимый драматург Отто Брама, и Горький (в 1906 г. в Берлине можно было сравнить постановки "На дне" в театре Макса Рейнхарда и в МХТе). Москвичи, или как их называли, "русские", привезли из своего чеховского репертуара "Дядю Ваню" и "Три сестры". Для немецких театралов это были самые достоверные интерпретации Чехова, правдоподобнее которых ничего быть не может.

Поэтому в Германии попытки сыграть Чехова ограничились "Чайкой" и "Дядей Ваней". Немецкая премьера "Чайки" состоялась в 1902 г. в Бреслау в театре "Лобе"[31]. В 1909 г., после гастролей Станиславского, "Чайку" поставили в Берлине[32]. Премьера "Дяди Вани" – в Мюнхене в 1903 г.[33], а спустя год спектакль шел уже в Берлине – до гастролей москвичей[34]. На первую постановку "Трех сестер" в Германии отважились только в 1926 г. (Режиссер – Юрген Фелинг).

Больше всего немцы восхищались искусством актерского ансамбля. Москвичи заставили их забыть даже Отто Брама из "Дойчес театер". Альфред Керр: «Это самый лучший образец сыгранности, который мне приводилось видеть на сцене. Иногда, когда кто-нибудь из русских актеров выходит на авансцену, его ярче освещают, ты говоришь себе: "Ну да, он – отдельный исполнитель, скромная единичная величина... но если взять все вкупе, то кажется, что смотришь, как домовой, через запертые двери в закрытые квартиры. Это – правда, правда"»[35].

И еще – постановка безмолвной игры, знаменитая звуковая кулиса Станиславского. Опять Керр: "Если выражаться музыкально, то москвичи преуспели в ферматах. Они умеют заставить зазвучать тишину бытия. Они умеют открыть даль пространства в своей игре; даль, неприметное скольжение, которое проходит сквозь все детали их совместной игры. Они – художники развеянной, бесшумно ускользающей жизни", но не "этой", берлинской жизни, "а другой ее стороны: пассивной жизни"[36].

Сдержанный Зигфрид Якобсон писал: "Если русские так же хорошо вернут нам

Гауптмана, как мы им Горького, то мы готовы признать, что они нас стоят. Пока они показали нам, как у них на родине играют Алексея Толстого, Чехова и Горького". У А.К. Толстого, например, не зная немецкого перевода, невозможно понять, "решают ли актеры сложные или простые задачи", "декламируют ли они стихи – и стихи ли это – или они разрушают рифму, или они нашли нечто среднее между котурнами и шлепанцами". «С Чеховым мы не чувствуем себя так неуверенно,– продолжает Якобсон. Мы читали и смотрели "Дядю Ваню" по-немецки и знаем, что это – пространная картина настроений, где усталые и замшелые люди взаимно грызут друг друга. Нельзя ни жить, ни умереть. Они крадутся сквозь жизнь, как через густой, удушающий туман. Вечно повторяется одна и та же мука; вдруг кто-то вскакивает, кричит, стреляет и промахивается – и все остается по-прежнему... В немецкой постановке мы были убеждены, что вызываемое ощущение скуки не соответствует художественному замыслу драматурга. Здесь все по-иному. Дом и двор окружает мучительная атмосфера отсутствия желаний и энергии ⟨...⟩ Но с начала и до конца спектакля ты прикован к действию. Я отказываюсь решать, причиной ли тому талант актеров или сама пьеса"[37].

Решающее сравнение стало возможным после спектакля "Враг народа". З. Якобсон: "Искусство русских умирает, когда они играют Ибсена. Их Штокман не выдерживает сравнения ни с Ибсеном, ни со Штокманом Вассермана. В этом ансамбле и при таком методе игры он выглядит на сцене слабо и криво". Метод москвичей определяется следующим образом: "Стремятся вызвать самое живое впечатление и нагромождают бесконечное множество мельчайших деталей, у которых нет иного значения, кроме того, что они могли бы встретиться в жизии. Они впали в старинное заблуждение, что наивысшая задача искусства – воспроизведение действительности"[38].

После русского "Врага народа" и Альфред Керр несколько охладел: "Для сравнения с Брамом им не хватает равноценного материала, как в тех пяти спектаклях, которые они здесь давали. И это самый важный момент"[39]. Об этом Керр уже упомянул: сравнение с Брамом невозможно, «потому что русские воплощают в чеховских спектаклях малые духовные ценности, если сравнивать с содержанием "Дикой утки" Ибсена; малые душевные глубины, если сравнивать с "Михаэлем Крамером". Когда Брам ставил Ибсена, он достигал вершин серьезного, душевно глубокого европейского искусства. У русских нет возможности сделать что-либо похожее, пока они играют эти пять драм ⟨...⟩ Реальное действие у Чехова – это случайные эпизоды, в то время как у Ибсена это – эпизоды с дыханием вечности»[40].

"Случайные эпизоды" списывались за счет режиссуры: постановка Станиславского загораживала пьесу, как щит. И там, где уже не было необходимости считаться с личностью Станиславского, например, на берлинской премьере "Чайки", Керр становится еще более откровенным: "Едва ли можно высоко оценивать драматургию Чехова (действующие лица настолько схематичны, что он попадает в самый конец второго уровня). Но я вполне могу понять, что Чехова можно любить"[41].

Прямолинейный Якобсон говорит в той же связи: "Спектакль по Чехову. А значит не спектакль, а последовательность сумеречных настроений, или вернее: повторение единственного настроения – тяжелой тоски". Никак невозможно, продолжает Якобсон свою мысль, "ни жить, ни умереть, даже проще умереть, чем жить. Они стремятся к другому, лучшему, более прекрасному и легкому миру, стремятся вырваться из печальной щели в радостные дали, имеют лишь одно желание, но нет силы, чтобы его осуществить и высвободиться. Они любят; но если любишь глубоко и серьезно, то уж обязательно и несчастливо". Якобсон считает, что драмы Чехова воспринимаются скорее как пьесы для чтения. "Читать, а не смотреть. Потому что в берлинской постановке действовал режиссер, у которого хватило литературного вкуса, чтобы взяться за такую спокойную пьесу, но не хватило театрального опыта, чтобы понять, что сцена обладает собственной

оптикой и акустикой. Самый здоровый цвет лица без грима выглядит на сцене мертвенно бледным. Драма или антидрама, естественный тон которой монотонен, кажется на сцене невыносимо скучной, если ее монотонно играть. В театре Хеббеля чеховский спектакль ⟨...⟩ похоронили в сером однообразии»[42]. И после пятого представления сняли. Так обошлись в немецких театрах с большинством спектаклей по Чехову. За исключением мюнхенской постановки "Чайки" (1911), которая выдержала 25 представлений и по поводу которой критика писала о Чехове как о "большом мастере, драматурге удивительной мощи"[43]. "Чайка", в среднем, выдерживала не больше двух, а "Дядя Ваня" – не больше четырех спектаклей[44].

Отто Брам уже в 1901 г. писал переводчику Аугусту Шольцу:

«Милостивый государь! Любезно представленный Вами перевод сцен из сельской жизни "Дядя Ваня" Антона Чехова живо заинтересовал нас как изображение разрушенных семейных отношений в русском поместье. К сожалению, драматическое действие очень незначительно, тонко намеченные характеры проступают недостаточно рельефно и раскрывают себя в длинных, недраматических монологах. А целый ряд неудачников, начиная с фразера-профессора и его молодой скучающей жены и кончая тупо работающим владельцем поместья и его племянницей, сельским врачом, неудовлетворенным своей работой и их неудачными любовными опытами составляют печальную картину отречения от жизни, которая не облегчается намеченным вознаграждением в мире ином.

Поэтому к нашему глубочайшему сожалению мы не можем надеяться на успех этой пьесы в нашем "Немецком театре", несмотря на ее бесспорные литературные достоинства. Мы благодарим Вас за оказанную нам честь и высылаем Вам обратно рукопись.

С уважением,
Преданный Вам О. Брам,
Немецкий театр, Берлин»[45].

Открытие "Вишневого сада" немецкоязычными театрами пришлось на период первой мировой войны[46].

Если бы мы захотели подвести итог первому периоду немецкой истории Чехова, нам бы пришлось "вооружиться" скромностью: с 1904 г., самое позднее с 1906, после гастролей москвичей, Чехов становится известным в Германии. Чехова теперь знают.

Его знают по 5-томному собранию сочинений, по двум томам "Избранного" и по бесчисленным разрозненным публикациям, этим неупорядоченным эпизодам, продуктам случая. Из энциклопедического словаря, куда вошел Чехов, знают названия его новых произведений, но не переводят их.

Знают о путешествии Чехова на Сахалин, но не интересуются этим. Единственным, кто откликнулся на путешествие, был О. Цабель. Но и он предпочитает Чехову жалостливо-многословную автобиографию Л. Мельшина "В мире отверженных" (на немецком языке книга вышла в издательстве "Инзель" в 1903 г.). Довод Цабеля очень прост: "По выходе, в 1896 г., книга Мельшина была несравнимо выше оценена русской прессой"[47].

Что же касается драматургии, то общественное мнение гласит: "спектакль Чехова – значит неспектакль": нет ибсеновского "дыхания вечности", нет "европейского искусства", нет титанических жестов, нет христианско-социалистических призывов к борьбе, нет будоражащих вопросов Карамазова, зато есть сумеречные настроения, усталые, ворчащие люди, которые толком не могут ни жить, ни умереть, бессильные, пассивные. И разочарование, тупо повисшее над всем и всеми. Славянская душа, русские – "зимний народ" (А. Керр). Справочная литература сообщает о Чехове как о писателе уходящего века, тонущей старой России, как о пессимисте, который в молодости обладал свежим юмором.

Чехов умер и потому в дискуссиях о современной литературе имя его появлялось редко, писали о Горьком, Леониде Андрееве, Евгении Чирикове и др.

В Германии пользуется успехом роман Арцыбашева "Санин", Куприн меньше, Иван Бунин.

И Дмитрий Мережковский, романист. Но большее влияние он оказал как эссеист, критик и проповедник новой религии. Он принимает участие в подготовке полного собрания сочинений Достоевского (издательство Р. Пипера в Мюнхене)[48]– гигантского издательского мероприятия, представляющего огромный мировоззренческий интерес. В этом издании Достоевский соотнесен с образом России. Здесь дано представление о русском как о мистике, одержимом богоискателе, который может найти свое освобождение только в Боге и в вере.

С этим образом России у Чехова нет ничего общего, но зато для защитников этого образа Чехов был и остается большим недоразумением.

Если когда-нибудь – а это тема для самостоятельного исследования – напишут о влиянии русской эмиграции на формирование образа России, то надо начинать не позднее Мережковского. В этом исследовании обязательно отметят, что Мережковский в эссе "Грядущий хам" (1907 г. – дата издания по-немецки), оставив религиозное рвение, написал о Чехове и Горьком, о каждом в отдельности, и сравнивал их так блестяще, на таком уровне, которого никогда не достигал ни один из немецких интерпретаторов Чехова.

"Простота Чехова такова, что от нее порою становится жутко: кажется, еще шаг по этому пути – и конец искусству, конец самой жизни; простота будет пустота-небытие; так просто, что как будто и нет ничего, и надо пристально вглядываться, чтобы увидеть в этом почти ничего – все"[49].

Когда началась первая мировая война, в немецких театрах еще "обкатывали" пьесы Чехова. И даже когда в 1922–1924 гг. немецкие театральные критики вынесли Чехову "окончательный смертный приговор", связи немецких театров с Чеховым не порывались. Их не нарушила даже война с Россией: в 1916 г. состоялась премьера "Вишневого сада"; за Веной в 1917 г. потянулся мюнхенский театр "Каммершпиле", в Берлине в 1917 г. поставили еще раз "Чайку", а в 1918 г. Фридрих Кайслер показал берлинцам "Вишневый сад"[50]. Когда в 1916 г. Лион Фейхтвангер писал о "Вишневом саде", он опасался, что "немецкие шовинисты обрадуются, когда это произведение поставят в Германии: они будут смаковать монологи Трофимова из второго акта – так русский осуждает Россию. Распад семьи символизирует распад нации"[51]. Но реакция немецкой театральной критики на постановки в Вене и Берлине не подтвердила опасений Фейхтвангера.

Фейхтвангер, с 1908 г.– корреспондент мюнхенского журнала "Шаубюне", пробующий свои силы в драматургии, следует за общепринятым мнением, что в этой пьесе "почти ничего не происходит". И тем не менее, эту бедную действием пьесу он считает "самой богатой и зрелой, сладостной и горькой, самой мудрой из всех, что были написаны Чеховым. Эта трагикомедия[52] одиноко стоит на творческом пути Чехова, она насквозь пронизана улыбкой, мягкой, грустной и одновременно язвительной[53]. Анализируя все двенадцать действующих лиц, Фейхтвангер приходит к заключению, что Чехов отдает должное каждому из них, признавая, что каждый из них прав по-своему: "Лопахин, для которого сад – просто земельный участок; Раневская, для которой он – символ ее юности и чистоты, величественного и прекрасного прошлого; даже "студент-мечтатель, для которого сад становится символом кровавой деспотии".

"Сад становится у Чехова не только образом его народа, нравственно чистого, прекрасного и великого, беспомощно бредущего из непонятного прошлого в глухое и такое же непонятное будущее ⟨...⟩ все относительно, все земное преходяще, как для мудреца, так и для глупца".

Фейхтвангер первым стал исследовать драматургические приемы Чехова, его кажущуюся "непреднамеренность": «Он избегает кричащих контрастов, освещения. Чехов изображает то, что изобразить невозможно". И именно эти "полутона" и "приглушенные движения" кажутся Фейхтвангеру "много убедительней громких



ПРОГРАММА ВОДЕВИЛЯ "МЕДВЕДЬ"
Фридрихвольфтеатер

воплей и преувеличенной жестикуляции солидных драматургов", таких, как Ибсен и Стриндберг. "У тех – жесткие, четкие, светлые контуры должны как можно более наглядно подчеркивать намерения авторов; у Чехова все окутано в мягкий, мерцающий свет, и человек никогда не появляется без этой окружающей его атмосферы". И эти "люди – страшное нарушение всех солидных драматургических приемов! – не развиваются. Ни на йоту. В конце пьесы они точно такие же, какими были в начале. Автор просто довольствуется тем, что заставляет их, в каком-то смысле, повернуться вокруг собственной оси, сделаться такими "прозрачными", чтобы зритель их увидел насквозь».

Итог: "Вблизи все это кажется бессмысленным нагромождением световых пятен, но издалека мы видим завершенную значительную картину, обобщающую без навязчивой и нарочитой символики".

Анализ Фейхтвангера психологического и символического аспекта произведений Чехова, а также его "импрессионистской техники" долгое время определял немецкую театральную критику: многие критики "заимствовали" у Фейхтвангера, и даже

в рецензиях на берлинскую постановку "Вишневого сада" слышны его отголоски.

В 1916 г. "Вишневый сад" поставили в Вене. Альфред Польгар описывает постановку и называет сад "образом, символизирующим жизнь обедневшего дворянства". У него мы можем прочитать несколько удачных фраз про амбивалентность персонажей, населяющих вишневый сад. Все они "половинчаты: наполовину трогательны – наполовину комичны; справа – жестокие, а слева – сентиментальные; спереди – гениальные, а сзади – глупые. Их веселье вскормлено тоской, их щедрость – легкомыслием, их честолюбие – безразличием, их решимость – философией самоотречения, их сила – бессилием. Они очень великодушны в отношениях друг с другом, но от этого, как ни странно, никто не выигрывает, все остаются в проигрыше. Они интенсивно излучают тепло, которое никого не греет. Их сердца открыты для любви, но любовь их остается одинокой. Их ум позволяет им видеть будущее и спотыкаться о настоящее".

Правда, Польгар намекает, что "Чехов-драматург остается для него выдающимся новеллистом" и что "эти легкие новеллистические мазки" не совсем в его вкусе, но: "Не возникает никаких сомнений в том, что все это – творения великого духа. Это – писатель, который может из мельчайших деталей собрать судьбу, в нескольких фразах обрисовать характер человека; это – литератор, в каждом наброске которого бродит особый сок, пламенеющая капля, созданная из бурлящей трагической смехотворности бытия"[54].

Я не стал бы объяснять успех берлинской постановки "Вишневого сада" преддверием немецкой ноябрьской революции[55]. Напротив, в 1918 г. зрители явно соотносили пьесу с крахом царизма и падением русской аристократии. Но этот политический аспект восприятия и тогда не был основным, хотя он позволил многим критикам пересмотреть свое отношение к Чехову, увидеть в нем классика, не утратившего свою "свежесть" и современное звучание: «Те, кто вчера смотрел в театре "Шаубюне" тихую комедию Чехова "Вишневый сад", поняли обманчивость классификаций экспрессионистов... Если экспрессионистская доктрина была бы абсолютной, то эта нежная техника намеков и сдержанных чувств сегодня не сработала бы. Но нет! Проходят полчаса "вживания" в действие, и мы уже в плену этого деликатного сочинения, наш слух настроен на самый тихий нюанс, незаметное становится важным»[56].

Критик из газеты "Тагеблатт" добавляет: "Все драматургические теории разбиваются об эту русскую элегию... Теории распадаются и теряют всяческий смысл, когда касаются этой пьесы, лишенной драматического действия, но оживленной поэтическим дыханием. В пьесе нет никакого развития действия, и тем не менее в сменах состояний душевного напряжения и покоя нам рисуется судьба, отмеченная трагическим предопределением"[57]. Комизм этого предопределения охарактеризовал Н. Фальк: "Четыре действия равнодушные разлагающиеся люди с болезненной печалью и тихой насмешкой стоят, засунув руки в карманы, и наблюдают за собственным крахом"[58].

Якобсон, левый критик, переименовавший журнал "Шаубюне" в "Вельтбюне" и откликавшийся на самые злободневные политические вопросы, тоже не увидел существенных политических аспектов в "Вишневом саде". В обзоре "Ибсен и Чехов" он называет "Столпы общества" Ибсена "пьесой темного прошлого", затем он переходит к анализу Чехова: «Трудно представить себе, что спустя еще тридцать лет "Вишневый сад" Чехова отцветает окончательно. Эта безыскусность переживет все искусные поделки и литературные моды. Это – образец вечной поэзии». Якобсон ссылается на работы Фейхтвангера и Польгара, прежде чем продолжить свое сравнение: "Под вишневым садом многие подразумевают юность Земли; колыбель человечества; безвозвратно потерянный рай; Россию времен "доброго, старого царизма"; жизнь вообще. Но что бы мы ни подразумевали под вишневым садом, то ли, другое ли, или все это вместе, или просто вишневый сад: от этого ничего не меняется. Тут Чехов выгодно отличается от Ибсена: его пер-

сонажи есть, и для этого им не надо ничего "обозначать". Но поскольку они существуют, они одновременно и что-то значат. А у персонажей знаменитого скандинава уже сегодня совершенно ссохлись губы, и вместо них свисают листки с пояснениями. Пояснения эти излишни там, где они необходимы».

Якобсон указывает на еще один, на мой взгляд, важный аспект драматургии Чехова. Действующие лица "Вишневого сада"– "русские до такой степени, что жизнеспособному немцу трудно представить себе одновременно столько уровней и подуровней нежизнеспособности, пассивности и разочарования". Но все эти двенадцать русских Чехова, "помимо специфически русских черт, обладают еще и общечеловеческими свойствами, на которых с мудрой улыбкой покоится глаз поэта. И этот покой передается всему, что он видит... Это маленькие судьбы, судьбы сплошь и рядом будничные, и поэтому в разговорах не заключается никакой высшей духовный смысл: как велик, значит, поэтический талант Чехова, чуткость, знание человеческой души, проницательность, способность сочувствовать боли ближнего, если пьесы его нас трогают и волнуют, хотя там нет ни драматических жестов и акцентов, ни конфликтов и контрастов. Эта атмосфера распада захватывает. И разве возможно, слушая нежный траурный марш Шопена, требовать страстные аккорды пятой симфонии Бетховена"[59].

В Берлине это была первая успешная постановка Чехова. Кайслер, режиссер-постановщик, играл Гаева, Ю. Фелинг – Трофимова[60]. За этим спектаклем в 1919 г. последовала премьера "Иванова" в "Дойчес театер"[61], которая полностью провалилась. Альфред Керр писал о спектакле: "Пьеса из предбольшевистской России. Преждевременная пьеса Чехова. Выкидыш. Иванов – ванька-встанька. Он застрелился перед второй свадьбой. Ну и пожалуйста, согласен. Он и сам признается, что не может по-другому. Одним ничтожеством меньше. Из пяти пьес Чехова эта – самая пустая"[62].

Якобсон редко соглашался с Керром, но тут их мнения совпали: "Единственно, что он заслуживает, это ту пулю, которая нас от него избавила". Кто хочет спасти Иванова, протягивает руку в пустоту. Правда, об этих "тяжелых, тягучих буднях невозможно было рассказать так великодушно, прекрасно и глубоко, как это сделал Чехов всего в четырех действиях; правда, после трех часов с трудом отрываешься от действия, жалко прощаться с таким живым театром"[63], но этот русский, Иванов, был для немцев 20-х годов еще слишком русским, слишком чужим. До 1961 г. о пьесе не вспоминали[64]. В 1965 г. она появилась вновь в Вене, в студии "Бургтеатра".

В декабре 1921 – январе 1922 г. проходили вторые гастроли "москвичей", той части труппы МХТа, которая в 1919 г. начала свою большую одиссею через юг России, Кавказ, через границу в Константинополь, Загреб, Белград, Вену и Прагу, и, наконец, Берлин[65]. Отсутствие Станиславского было отмечено всеми. Гастролеры дали три спектакля Чехова: "Три сестры", "Вишневый сад" и "Дядя Ваня"[66]. Альфред Керр резюмирует: "Прекрасное остается. Постановка...– в худшем случае превосходная"[67]. И хотя Зигфрид Якобсон пытался умерить всеобщие восторги, спектакли пользовались колоссальным успехом у публики. И опять последующие немецкие постановки Чехова сравниваются с игрой москвичей.

Это подтверждают отклики берлинских критиков на премьеру "Трех сестер" в постановке Юргена Фелинга[68]. Газета "Берлинер бёрзенкурьер": "Они играют печальную пьесу Чехова, соревнуясь с актерами Станиславского. В этом нет необходимости. Хотя Юрген Фелинг осторожно пользовался дирижерской палочкой, но пьеса продолжается неполные четыре часа"[69]. Почти никому не известно, что Фелинг намеренно провоцировал сравнение с москвичами[70].

В вечернем выпуске газеты "Бёрзенкурьер" критик Эмиль Фактор объясняет, почему он не видит необходимости в немецкой постановке "Трех сестер". Он обращается к теме, которая так или иначе обсуждается почти во всех критических обзорах за 1926 г.: актуален ли Чехов. Эмиль Фактор пишет: "Эту пьесу заслонили от нас картины новой России, которые не оставили места изнеженной проблематике

мелких чувств и раздутой важности собственной персоны". Барон говорит в пьесе, что через 30 лет все будут работать. Фактор комментирует, намекая на безработицу в Германии: "Эта ирония приелась. Если бы Чехов был пророком, то он вложил бы в уста своего персонажа другие слова: настанут времена, когда талантливые и опытные люди будут безрезультатно искать работу"[71].

Курт Пинтус называет пьесу исторической и далекой: "Душа средней прослойки провинции, безнадежно, беззащитно размазанной между гнетом царизма сверху и все усиливающимися толчками пролетариата снизу. Это все касается нас не больше, чем доисторические мифы. Чехов сочинил пьесу в 1901 г., и она уже исчерпала себя, потому что исчерпало себя то состояние, которое в ней описывается, хотя, может быть, оно и сейчас витает где-нибудь в провинции"[72]. Франц Сарвес: "Следует, наверное, говорить о втором, верхнеславянском Бидермейере, сильно потрепанном морально, но вообще-то остроумном и чувствительном эстете. Однако мы поторопились бы, если бы сделали это литературно-историческое открытие сейчас". И тут критик бросает пророческую фразу: "Наши внуки в 1950-м – 1960-м году будут, возможно, наслаждаться этой пьесой"[73].

Альфред Керр: "Как превосходна эта дремотная пьеса-новелла об угнетенных, согнувшихся, безвольных провинциалах. Они так и не получают благой вести, и их медленно поглощают пески пустыни. Поэтому сегодня эта пьеса стала для нас историей: добольшевистской историей"[72].

Зигфрид Якобсон уже не видел этой постановки "Трех сестер". Он умер 3 декабря 1926 г.

Постановку "Трех сестер" в Вене (премьера состоялась в сентябре 1928 г., режиссер Робин Роберт) тоже сравнивали со спектаклями "русских гастролеров": режиссер-постановщик не достиг той "человеческой подлинности и силы настроений, которые присутствовали в спектаклях москвичей. И поэтому благодарность публики выражалась не в аплодисментах, а в уважении, которое заставило ее высидеть весь этот долгий вечер"[75].

Неизвестно, имела ли успех премьера "Платонова", которая состоялась в 1928 г. в Гере, в "Ройсишер театер". С 1928 г. и до захвата власти Гитлером на немецкую сцену не попала ни одна из больших драм Чехова.

В мае 1933 г. во всех немецких университетах пылали костры. Немецкие студенты под руководством людей в форме СА сжигали книги, которые они считали "ненемецкой разложившейся писаниной". Немецкие университетские профессора произносили торжественные речи.

Но жгли книги не только немецких авторов. На костре – книги почти всех русских писателей, вышедших серией в берлинском издательстве "Малик"[76], множество произведений Горького, даже Ф. Сологуб оказался среди изгоев[77].

Этот варварский акт миновал книги Чехова, так как его надежно защищал статус классика. Газета "Мюнхнер нойстен нахрихтен" комментировала: "У литературы интеллектуального нигилизма имеются не только еврейские представители, хотя последние явно находятся в преимущественном большинстве. Не каждый русский писатель – большевик от культуры. Достоевского и Толстого тоже нельзя подвести под этот индекс. Русские новоприобретения нам не нужны, но так же нет никакой необходимости уничтожать все новые русские книги"[78].

Вполне понятно, что перестали появляться новые переводы и постановки Чехова[79].

Фр. Бетге, нацистский драматург и одновременно начальник областного отдела культуры, главный драматург государственных театров Франкфурта-на-Майне, во «Внутренней рецензии на изысканно-нежную драму Л. Бергнера "Душа, попавшая в беду"» следующим образом классифицирует Чехова: "Я передаю решение областному и земельному руководству отдела пропаганды. Хотя я и являюсь начальником отдела культуры области, но, как национал-социалист, я не могу рекомендовать это произведение, невзирая на его бесспорные художественные

достоинства. Перед нами – изящная душевная драма, атмосферой похожая на пьесы Йенса Петера Якобсенса, Германна Бенгса, Ибсена, Чехова или на "Одиноких" Герхарда Гауптмана, т.е. здесь нашли выражение такой тип искусства и человеческий тип, существование которых мы отрицаем». Рецензент приводит цитату из пьесы: "Сейчас слишком много сломанных людей". И продолжает: "Все это – вымирающие семьи из недалекого прошлого, сам факт существования которых будит призраки нашей памяти и вызывает неприятную дрожь. Война, а за ней наш фюрер вымели из нашего общества всех этих больных. Если эти люди еще живут, то на самом деле они уже давно мертвы, хотя и не знают этого. Нет больше "одиноких людей", есть народный коллектив"[80].

В 1939 г. заключение пакта о ненападении резко изменило ситуацию: в театральных репертуарах гитлеровской Германии появились русские авторы, поставили "Ревизора", играли комедии Островского, Толстого, в некоторых немецких театрах опять можно было увидеть драмы Чехова[81].

Самой важной постановкой Чехова за этот короткий период был "Вишневый сад" Гейнца Гильперта в "Дойчес театер" в 1938 г. И не только потому, что этот спектакль характеризуют как "абсолютно завершенную, совершенную в своем роде камерную постановку". И не потому, что эта была первая работа Гильперта по Чехову. Самое главное заключается в том, что эта постановка не осталась без последствий: в 1940 г. Ганс Тимиг, который играл в спектакле Гильперта Трофимова, поставил "Трех сестер" в венском театре "Ан дер Йозефштадт"; в 1941 г. Бруно Хюбнер, игравший у Гильперта Фирса, поставил "Трех сестер" в "Дойчес театер" в Берлине; и Хюбнер, и Гильперт участвовали после 1945 г. во многих постановках Чехова.

Как странно: в критических откликах на берлинский "Вишневый сад" мы не встретили ни единого слова из нацистского словаря, ни одного расистского тезиса, ни единого лозунга из "Штюрмера", напротив, всеобщее счастье от встречи с классиком и великим писателем. Когда читаешь эти статьи, то создается впечатление, что все в унисон благодарят за человеческое слово, за возможность вспомнить... И критики вспоминают статьи из давно запрещенного журнала "Вельтбюне". И если они прямо не интерпретируют статью Фейхтвангера о "Вишневом саде", то все-таки их работы перекликаются и с Фейхтвангером, и с Якобсоном.

Критик Диценшмидт пишет о комическом, о сарказме в "Вишневом саде": "Что за горькая трагикомедия – эти четыре действия! Юмор Чехова, самого пессимистичного из всех юмористов, никогда не был таким самоубийственным, как здесь. И как странно, что при этом мы явственно ощущаем, как в пьесе бьется сердце, преисполненное любви к людям. Так и такими, вероятно, видят и любят нас, людей, жестокосердные боги. Мы сами так не умеем, но, потрясенные, смотрим на это, содрогаясь: что за смертельный юмор! какой убийственный комизм!

Вспомним мысль Якобсона о чеховских персонажах: это – люди, которые существуют. И вернемся к Диценшмидту: Чехов – настоящий поэт, и поэтому его персонажи – настоящие, живые люди, даже в самой маленькой своей реплике (которая, как нам иногда кажется, уплывает в ничто, в пустую трату времени). И Гейнц Гильперт не дает ни утонуть, ни улететь ни одному колебанию: он дает им возможность оформиться в звук и стать действительностью"[82].

О тихом, невысказанном у Чехова: "И вообще: мы не можем искать у Чехова возвышенных идей. Любовь к своему дому и двору охватывает нас в момент утраты. Но за этим скрывается невысказанная мысль о том, что справедливо лишиться той земли, на которой ты не живешь и которую ты не обрабатываешь"[83].

В 1938 г. в берлинском издательстве "Густав Кипенхойер" вышла книга избранной прозы Чехова "Рассказы о буднях". Ее выпустил Лео Борхард и написал к ней предисловие, "удивительно объективное для тех времен", далекое от нацистской идеологии. В 1920-х годах и вплоть до эмиграции в 1933 г. литературного руководителя издательства Германа Кестена, издательство Кипенхойера было одним из самых интересных. Но и после 1933 г. "Кипенхойер" остается в чиле тех



ПЛАТОНОВ
Берлин, Максимгоркитеатер, 1984
Постановка Т. Ладхофф

издательств, которые стараются продолжать в своих программах либеральную линию и как можно реже идти на компромиссы с нацистами. Г. Дик считает, что предисловие Лео Борхарда – шаг вперед в понимании Чехова. Самое примечательное, что в его предисловии ни одного раза не встречается слово " пессимизм". Сравнивая Чехова с Короленко, автор называет Чехова "глубоко жизнерадостным" человеком. И хотя его описания русских будней затуманены тоской, "все, что он изображает, даже самое печальное, никогда не кажется отталкивающим или безнадежным, как, например, у Салтыкова или Достоевского. Чехов смотрит на своих героев с любовью, мягко и бережно рисует их ошибки и грехи, и даже в самом тяжелом страдании он видит возможность улучшения положения в будущем, возможность лучшей жизни"[84].

Через несколько месяцев после выхода сборника началась война. В этой связи особенно нелепо читается подзаголовок единственной новой публикации Чехова: "Степь. Рассказ о поездке по русской земле". Интересно и нацистское предисловие к рассказу, в котором говорится о "чуждой миру атмосфере пространства, населенного русскими" (кто тут не вспомнит о пропагандистской работе "Народ без пространства"?), о "судьбе русского пространства", в котором "эпизодически

появляются враждебные народу и стране элементы, и каждый раз их пожирает, поглощает беспредельность этого же самого пространства. В пространстве, отданном русским судьбой, бьется избыточная полнота природы"[85]. И лишь читатель, которому с первых же строк не станет дурно от нацистских словес, найдет на этих трех страницах, которые не содержат, в сущности, никаких антисоветских выпадов, скрытое предупреждение: тот, кто играет с опасностью, погибает от нее же.

Раздел Германии начинается не в 1949-м г., когда на немецкой земле образовались два немецких государства. Он начался непосредственно после окончания войны, с раздела побежденной Германии на оккупационные зоны. Берлинский театральный критик Герберт Йеринг, сопровождавший "Дойчес театр" в 1949 г. на гастролях по Западной Германии, писал о том, как далеко уже зашел этот процесс к тому времени: "Конечно, отчуждение очень велико, точнее – это можно было бы назвать незнанием друг друга и друг о друге. Тот, кто по дороге из Берлина в Брауншвейг читал газету из советской зоны, не имел права перевезти ее через границу в Гельмштадте. Актеры, старые знакомые, теперь почти ничего не знали друг о друге. Для примера – незначительный факт: уже в Брауншвейге[86] никто ничего не слышал про Национальные премии. Определенного рода информация, судя по всему, теперь уже не могла перейти через границу. И совсем невероятными кажутся те выводы, которые сделали некоторые театралы из Брауншвейга и Кёльна: посмотрев спектакль "Мамаша Кураж", они объяснили простоту декораций, помятые щиты и потрепанные костюмы не ужасами Тридцатилетней войны, о которых рассказывалось на сцене, а "нищетой восточного сектора"[87].

В последующие фазы развития отношений между ГДР и ФРГ была сформулирована и иная мысль: "У нас есть общий немецкий язык и общая немецкая литература"[88].

Раскол Германии, проведенный с чисто немецкой тщательностью, последовательностью и упорством, означал не только раскол национального самосознания. За ним последовали глубокие изменения во многих областях культурной жизни, в издательском деле и в топографии театров. И эти перемены начались задолго до 1949 г.

Берлин, который всегда был бесспорным центром немецкоязычных театров, утратил свой театральный статус. Известные деятели театра, режиссеры, любимые всеми актеры покинули Берлин, многие из них так и не вернулись обратно: Густав Грюндгенс в 1947 г. принял руководство дюссельдорфским театром "Шаушпильхаус"; Гейнц Гильперт, побывав во Франкфурте-на-Майне и в Констанце, обосновался в Геттингене: Юрген Фелинг в 1948 г. перешел в мюнхенский театр "Байрише Штатсшаушпиль"; в 1947 г. Эрих Энгель принял приглашение мюнхенского Камерного театра[89]; Фриц Кортнер в 1947 г. вернулся из эмиграции и в 1950 г. покинул Берлин; Эрвин Пискатор вернулся в Берлин только в начале 1960-х годов.

Западногерманский театр искал себе новые центры в надежном тылу, в провинции, и таким образом невольно соответствовал провинциализму боннской политики. Временной столицей становится Бонн, а не Франкфурт, бывшая имперская столица с собором Святого Павла и значительными республиканско-демократическими традициями. Гамбург, Дюссельдорф, Бохум, Штуттгарт, Франкфурт, Мюнхен, иногда Бремен и Ульм были и оставались до недавнего прошлого основными очагами западногерманской театральной жизни. Особое место, на стыке двух систем, всегда занимал Берлин. Но лишь недавно он опять превратился в Мекку театрального мира, когда Петер Штайн возглавил театр "Шаубюне ам Галлешен уфер".

В годы холодной войны театры Восточного Берлина выпали из поля зрения западногерманской общественности, невзирая на "Дойчес театер", на "Берлинер ансамбль", на Брехта или, может быть именно из-за него: консервативные круги Западной Германии долго не могли простить Брехту, как и Генриху Манну, Анне

Зегерс, Арнольду Цвейгу, что по возвращении из эмиграции в 1949 г. они выбрали социалистическую Германию.

Еще более значительные, даже, вероятно, коренные перемены произошли в Берлине – центре издательского дела и, таким образом, в литературной жизни Германии. Исчезли издательства, в которых до 1933 г. выходили книги по истории литературы: "Малик", "Кассирер", "Курт Вольф". Самуэль Фишер, основатель издательства "С. Фишер", умер в 1934 г., а его зять Готфрид Берман эмигрировал. Петер Зуркамп, которому удалось сохранить издательство во времена нацизма, вынужден был в 1943 г. сменить фирму. Вновь основанное издательство "С. Фишер" обосновалось во Франкфурте, как и издательство "Зуркамп", которое в 1950 г. отделилось от "Фишера". Издательство "Эрнст Ровольт", вновь основанное в 1945 г., расположилось в Гамбурге.

Другие старые немецкие издательства оказались буквально разорванными, когда в преддверии денежной реформы издатели бежали на Запад, чтобы спастись от пугавшей их экспроприации, т.е. объявления их имущества народным достоянием. Так до сих пор существуют издательство "Реклам" в Лейпциге и Штуттгарте; издательство "Инзель" в Лейпциге и во Франкфурте-на-Майне; издательство "Густав Кипенхойер" в Веймаре и театральное издательство "Густав Кипенхойер" в Западном Берлине. И мы привели еще не все примеры. Легко представить себе, какие здесь возникали юридические проблемы.

С 1945 г. во всех оккупационных зонах действовал единый принцип: дальнейшее развитие культуры не должно опираться на наследие нацизма, но так же невозможно было продолжить "культурное развитие" там, где его прервали руки нацистов. Для бесчисленных деятелей немецкой культуры эмиграция не прошла бесследно. Кроме того, за 12 лет тысячелетнего рейха немецкая публика оказалась полностью отрезанной от всех современных литератур, в том числе и от собственной. Всех мучила колоссальная, сегодня едва ли представимая, жажда возместить утраченное и упущенное. Одной из задач было перечитать классическую литературу, среди прочих и Чехова. Знакомый неизвестный опять удостоился скромных почестей как в Восточной, так и в Западной Германии.

Главным ориентиром, если не меркой, для немецких театров первых послевоенных лет служил репертуар цюрихского театра "Шаушпильхаус", единственного немецкоязычного театра, который не нуждался в денацификации.

С 1933 по 1945 г. Цюрих служит не только прибежищем для многих значительных немецких актеров и режиссеров. В Цюрихе, кроме того, состоялись на немецком языке премьеры: "Генерал-дьявол" Карла Цукмайера, "Пунтила" Брехта, первых пьес Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта, а также Торнтона Уайдлера, Теннесси Уильямса, О'Нила, Жироду, Клоделя и Сартра – изысканная смесь лучших драматургов, немецких и зарубежных, "вечных" классиков – Шекспира, Мольера, Гёте и Шиллера, и "младших" братьев – Стриндберга, Ибсена, Гауптмана, Шоу и – раз в сезон – обязательно "русская позиция", которую обычно держали Гоголь, Толстой, Островский, Горький, и дважды до 1945 г.– Чехов[90].

До 1949 г. Чехова довольно часто ставили в Берлине, а также в Вене, Мюнхене, Дюссельдорфе и других городах в провинции, вплоть до Грейца, Тюбингена, Констанца. Однако успехом пользовалась только постановка "Чайки" Густава Грюндгенса в Дюссельдорфе[91]: "высокохудожественный концерт, которым дирижировал маэстро Грюндгенс"[92]. Когда 12 лет спустя Ганс Шалла поставил эту же пьесу на сцене Бохумского театра, раздраженный критик сердито написал: «Последний чеховский вечер состоялся в Рейнланде 10 лет назад; он назывался "Чайка" и поставил его Густав Грюндгенс»[93].

Отзывы на постановки трех больших драм Чехова, поступавшие из Берлина, свидетельствуют не только об изменении взглядов публики и театральной критики, но и об общеполитическом климате: в 1945 г.– "Дядя Ваня" в "Дойчес театер", в 1947 г.– "Вишневый сад" и в 1949 г.– камерная постановка "Чайки" там же[94].

"Дядю Ваню" критика единодушно приветствовала как удивительно своевременную постановку. Пьесу связывали с собственной вынужденной бездеятельностью в период гитлеризма. Несколько "слабокрылую" "Чайку" приняли сдержанно. В 1947 г. в рецензиях на "Вишневый сад" появились уже политически полярные оценки.

Западноберлинская газета "Тагесшпигель" писала: "Имение продается с аукциона... вишневый сад переходит к сыну бывшего крепостного, а старые владельцы разъезжаются по свету. Все это не может служить поводом для того, чтобы показывать такое множество вариаций нежизнеспособности, пассивности и разочарованности русских на определенном этапе исторического развития их общества, который давно уже отошел в прошлое. Вишневый сад становится символом юности, умершей любви, разбитых идеалов, бесплотных призраков, всего того, с чем каждый из нас рано или поздно прощается. Постановка не затронула внутреннего ядра комедии, она целиком основана на внешнем драматургическом содержании. Особенно наглядно это проявилось в образе студента: режиссер сделал его бунтарем, одержимым проповедником нового счастья; хотя он так же неспособен воплотить свои идеи в жизнь, как и остальные, как и они, он бессилен перед жизнью и судьбой"[95].

В 1947 г. газета "Нойес дойчланд" писала: "Чехов был непримиримым врагом декадентствующей аристократии и мещанствующего филистерства, врагом тупости и реакции". Далее следует переход к Горькому, признанному основателю социалистического реализма: "Он, как и Горький, боролся с декадентами, защищая право человека на высокие благородные мечтания во имя прогрессивного преобразования жизни. Но Чехов решительно отвергает такие мечтания, которые служат лишь трусливым бегством от противоречий и сложностей действительности. Грандиозные заслуги революционного писателя Чехова заключаются в понимании им необходимости коренных общественных перемен. Поэтому он был и остается интересным не только своим современникам и соотечественникам, но и нам"[96].

Чтобы понять положение на книжном рынке, можно сравнить два серьезных сборника Чехова, которые вышли сразу после войны (не считая множества маленьких сборников юмористических рассказов Чехова): один из них вышел в Цюрихе, другой – в Лейпциге.

Цюрихское издательство "Манессе" выпустило сборник "Лучшие новеллы Чехова". Это был один из первых томов ныне знаменитой серии "Библиотека мировой литературы". Составителем его и автором послесловия был русский писатель, живущий в Париже, Иван Шмелев[97]. Он пишет о религиозности Чехова, которая всегда глубоко коренится в русской душе: «Литература – это *служение* и при этом, служение религиозное. Поэтому творчество Чехова так тесно связано с народной душой. Как и народ, он – всегда мыслитель, всегда искатель, он пишет сердцем, и поэтому пишет поэтически-религиозно, в смысле Достоевского. Чехов чтит ту "правду", которая кроется в народной душе и о которой говорил Достоевский на открытии памятника Пушкину»[98]. Такое понимание творчества Чехова, его религиозности идет даже дальше Мережковского. Во времена аденауэровской реставрации оно получило самое широкое распространение.

Другой сборник "Лучших новелл Чехова" вышел в 1947 г. в лейпцигском издательстве "Дитерих". Его составил славист Рейнхольд Траутман, а в 1949 г. он дополнил его сборником "Новые рассказы Чехова"[99].

Уже в 1946 г. Р. Траутман написал эссе "Чехов-новеллист[100], где предпринял попытку освободить писателя от приставших к нему традиционных ярлыков и клише. Траутман бережно и осторожно определяет Чехова как реалиста. Но действует он не так идеологически открыто, как некоторые слависты ГДР или В. Ермилов (монография Ермилова о Чехове вышла в 1949 г., а два года спустя ее уже читали в ГДР[101]). Траутман предуведомляет: "Чтобы никого не разочаровать и не создать ложных представлений о предмете, хочу сразу предупредить: Чехов не



ЛЕШИЙ
Лейпциг, Штадттеатер, 1960
Постановка Х. Шмицека

был другом массы и толпы... Он был последовательным почитателем западной культуры и поэтому выраженным индивидуалистом". Траутман пытается защитить Чехова от старых упреков, что у него, де, "нет рецепта от превратностей судьбы". Траутман пишет, что "неправомерно требовать от художника решения проблем; его задача заключается в том, чтобы описать увиденное и пережитое"[102].

Работа Траутмана о Чехове в то время мало кому знакома в Западной Германии. Но зато сборник, который он составил, выдержал до 1970 г. 5 изданий (тиражи сборника издательства "Манессе" не идут с этим ни в какое сравнение).

Стоит упомянуть и о том, что в эти же годы Хильда Ангарова заново перевела четыре больших драмы Чехова. Они вышли в 1947 г. в Москве в издательстве "Иностранная литература"[103]: только 13 лет спустя в Западной Германии появилось аналогичное издание драм Чехова. Пьесы Чехова в переводе Хильды Ангаровой неоднократно играли на сценах западной Германии.

Невзирая на все различия, все идеологические, культурно-политические, эстетические противоречия, несмотря на политику раскола, у нас имеются веские причины не выпускать ГДР из поля зрения нашего исследования, особенно если речь идет об издательской деятельности, или конкретнее, об изданиях русской классики.

Сразу после окончания войны победители развернули бурную издательскую деятельность, которая протекала параллельно работе немецких издательств и шла под знаком денацификации. Помимо политического просвещения эти издательства давали немецким читателям возможность ознакомиться с собственной современной литературой, а кроме того, и с классической литературой. В советской зоне – с Пушкиным, Лермонтовым, Горьким и Н. Островским. Позже издательства ГДР взяли эту задачу на себя: западногерманские издательства не могли конкурировать с ними в выпуске русской классики (особое место занимает издание Достоевского, выпущенное мюнхенским издательством "Пипер").

Даже в годы холодной войны в Западной Германии можно было раздобыть книги из ГДР. Они были, к тому же, еще и очень дешевыми из-за низкого курса

марки ГДР. Всегда существовала информация о новых изданиях, хотя и несколько односторонняя: с Востока на Запад. Тем, кто интересовался русской литературой, часто ничего другого не оставалось, как воспользоваться этой возможностью: на западном рынке подобные издания отсутствовали.

Когда отношения между ГДР и ФРГ стали улучшаться, книги из ГДР смогли распространяться в ФРГ официальными путями. Например, двухтомник Чехова, составленный Р. Траутманом: в 1958 г. "Научное книжное общество Дармштадт" купило на него лицензию. В конце 70-х годов издательство "Инзель" сделало на его основе трехтомное карманное издание.

В Федеративной Республике не было ни одного издательства, которое так систематически, энергично, так целеустремленно и самозабвенно посвятило бы свою деятельность изданию произведений Чехова, как издательство "Рюттен и Лёнинг" (Берлин, ГДР). Это издательство постаралось подарить немцам нового Чехова. Работа растянулась на два десятилетия, с 1949 по 1969 год. Из ГДР пришло тогда в ФРГ первое полное собрание сочинений Чехова. Шел 1968-й год.

Следующий этап "немецкой истории" Чехова (1949–1963) целиком посвящен его прозе. Чехову-драматургу отводится скромное место в репертуарах немецких театров. Он проходит там по разделу "Классика XIX века" под рубрикой "Русская литература". Главной особенностью его творчества считают "русскую душу", каждый волен понимать под этим, что хочет.

Эта тенденция сохраняется до середины 1960-х годов. В 1960 г. уже наметились кое-какие предпосылки для перелома в отношении к творчеству Чехова. К этому времени было подготовлено самое полное издание Чехова на немецком языке. Западногерманских читателей и зрителей тоже порадовали кое-какими новинками: новыми переводами и новыми постановками Чехова; нельзя не вспомнить и о том, что к началу театрального сезона 1960/61 гг. вышел первый номер журнала "Театер хойте", которому предстояло сыграть важную роль в "деле Чехова". Но все-таки мы не можем назвать 1960 год – годом коренных перемен.

Пьесы Чехова довольно быстро исчезли из репертуара театров ГДР, и в этом есть своя логика: пьесы "Дядя Ваня" и "Три сестры" вряд ли соответствовали лозунгам тех лет, призванным формировать социалистическое сознание. К тому времени в ГДР еще не успели стилизовать Чехова; он еще не стал "певцом рассвета, утренней зари"[104].

Анализируя репертуары берлинских театров в 1948 г., Герберт Йеринг писал: "Русские и советские пьесы – благородный материал как для режиссеров, так и для актеров". "Театральные возможности" Чехова Йеринг ограничивает: "Чехов требует очень точного подбора актерского ансамбля, так как воздействие его пьес на зрителей носит более спокойный характер"[105]. Но в те времена ни на Западе, ни на Востоке не нуждались в "тихом воздействии". В 1950-х годах в репертуар "Дойчес театер", расположенного в восточной части Берлина, вошли 4 постановки Горького, 2 постановки А. Островского, 1 постановка Гоголя и 4 постановки современной советской драматургии – и всего лишь одна постановка Чехова[106].

На сценах театров ФРГ, Австрии и Швейцарии Чехова тоже время от времени играли, даже, может быть несколько чаще, чем раньше. Вероятно, чтобы утолить голод публики по классике и "русским краскам". В репертуарной статистике Чехов обошел Гоголя, Горького и Островского[107].

В 1961 г. берлинский театральный критик Фридрих Луфт выпустил собрание своих рецензий[108] и не включил в него ни одну рецензию на берлинские постановки Чехова. Когда Хеннинг Ришбитер составлял сборник критических статей Альберта Шульца-Веллингхаузена, он выделил небольшой уголок и под русскую драматургию, куда вошли две рецензии на постановки Чехова в Рурской области[109]. В 1958 г. Эрнст Шумахер озаглавил свою рецензию на мюнхенскую постановку "Дяди Вани" "Дядя Лишний"[110]. Он объясняет это следующим образом: "Сегодня неверо-

ятно сложно поставить и играть Чехова ⟨...⟩ У нас уже иное ощущение жизни, чем у Чехова, поэтому мы стали друг другу чужими". Шумахер делает из этого вывод, что надо всячески стараться понимать Чехова "исторически": "Из контекста его, а не нашего времени"[111]. А Вольфганг Древс решается утверждать, что "чеховские персонажи утратили свою актуальность": "драматические эллегии, славянские меланхолии, атмосфера судеб растерянных и растративших себя людей. Стихотворения в виде драм. Один шаг – в сторону, потом два шага вперед"[112].

На немецкоязычных сценах оставались "вечные классики" и современная немецкая драматургия: Цукмайер, Брехт, Вайзенборн, Макс Фриш и Фридрих Дюрренматт. Но в целом в репертуарах доминировали еще малоизвестные "современные классики": американские – О'Нил, Т. Уайльдер, Т. Уильямс, А. Миллер; из Англии – Пристли, Т.С. Элиот; из Франции – Ануй, Жироду, П. Клодель. К этому добавилась экзистенциалистская драматургия Сартра и Камю; потом пришли и "абсурдные пьесы" Э. Ионеско и С. Беккета. Позже выяснится, что театр Беккета сыграл весьма существенную роль в деле "возрождения" Чехова.

Критик Зигфрид Мельхингер обратил внимание на этот парадокс только в 1968 г.: "Совершенно очевидно влияние Чехова на американскую драматургию". На Бродвее только в 1929 г. шло пять постановок Чехова; Артур Миллер, как, впрочем, и Шоу, открыто называл себя учеником Чехова. Роберт Тейлор в своей книге "Яростный театр" неоднократно указывает на то, как "непрямые", опосредованные драматургические приемы Чехова влияют на современную английскую драматургию, на Пинтера, Ардена, Мортимера, Вескера. В 1961 г. французский журнал "Артс" назвал Чехова "самым играемым автором года". "Мы поняли, какое влияние оказал Чехов на Джойса, на Пиранделло, – говорилось в журнале, – Жироду и Ануй сплошь и рядом учатся у Чехова. Мориак сравнивал его с Моцартом. Имело бы смысл исследовать влияние Чехова на Беккета"[113].

Немцы достаточно поздно обратили внимание на эти взаимодействия, взаимовлияния и творческий обмен. Они узнавали мастера через обширный круг его учеников, долго довольствовались копиями с доступным для них колоритом, прежде чем заинтересовались оригиналом.

Среди театральных деятелей тех лет было и исключение – Гейнц Гильперт. Он вновь и вновь обращался к Чехову после первого большого успеха "Вишневого сада" в "Дойчес театер" в 1938 г. И ставил он почти исключительно две последние драмы Чехова: в 1947 г. – "Вишневый сад" в "Штадттеатер" в Констанце; в 1954 г. – "Вишневый сад" в Геттингене; в 1956 г. – "Три сестры" в Базеле и Геттингене, в 1958 г. "Дойчес театер" пригласил Гильперта, чтобы он опять, двадцать лет спустя, поставил там Чехова ("Три сестры"); за этим в 1961 г. последовала "Чайка" в Геттингене, в 1962 г. "Вишневый сад" в Дармштадте и, наконец, за несколько месяцев до его смерти, в 1967 г., – "Три сестры" в мюнхенском "Резиденцтеатер".

Постановки Г. Гильперта преследуют одну единственную цель: верность оригиналу. Их отличают юмор, берлинское трезвомыслие, музыкальность. "Мы пытаемся во имя самого писателя увидеть мир *его* глазами... Мы стремимся к самому произведению, а не к его толкованию", – так уже в 1938 г. Г. Гильперт писал о своем понимании задач режиссера. "Чистое выражение драматического произведения путем чистейшего воплощения персонажей в чистейшем их ансамбле отводит режиссеру его настоящее место – полную анонимность"[114].

Свою рецензию в "Зюддойче цайтунг" на последнюю постановку "Вишневого сада" Гильперта в 1967 г. Йоахим Кайзер озаглавил: "Чехов: сдержанный, правдивый, волнующий". Нечасто в зале "Резиденцтеатер" царила "такая тишина сочувствия", как в тот вечер. "При этом в постановке не было и намека на блеск, на твердость, на отточенность, которая губит импровизацию. Да, он отказался даже от выигрышного подчеркивая тихого, болезненного, сладкообнадеживающего. Актеры Гильперта говорили неожиданно сочными голосами. И тут он был прав, так

как, во-первых, он таким образом создает определенную высоту падения для мещанских душ персонажей этой пьесы, а не топит их сразу же в меланхолическом потоке слез; во-вторых, в отличие от других интерпретаций, ощущение печали рождается здесь не от того, что актеры печально говорят или печально играют. Печаль в постановке Гильперта – это результат противопоставлений, высказываний и одиночеств... Гильперт сознательно не хотел экспериментировать с пьесой и модернизировать ее. Он хотел "просто" сыграть ее верно и выдержанно. Но одновременно он смог показать, как в конце провинциальный город, в котором и остаются только три сестринские души, превращается в символ беккетского ада"[115].

Следует назвать и режиссера Петера Шароффа[116], поставившего на немецкоязычных сценах две пьесы Чехова, которые остались в памяти у зрителей: в 1956 г. – "Три сестры" в венском "Фолькстеатер" и в 1958 г. в дюссельдорфском "Шаушпильхаус" – "Вишневый сад". Шарофф живо отстаивал точку зрения, что "Чехов был оптимистом". В отличие от Гильперта, который, скорее, вытеснял комедийные элементы из пьес Чехова, Шарофф, напротив, старался подчеркнуть гротеск надломов и комичность положений у Чехова. Постановки Шароффа также единодушно признаются вершинами ансамблевой игры.

Мережковский уже в 1907 г. рекомендовал: "В Чехова нужно вглядываться внимательно". Лейпцигский славист Р. Траутман сформулировал задачи для следующего этапа "немецкой истории" Чехова: "Литературный портрет Чехова, нарисованный в Германии несколько десятилетий назад, сейчас уже потускнел и побледнел: его должен заменить другой, более достоверный, который опирался бы на хорошее знание фактов и соответствовал бы непреходящему значению великого писателя"[117].

Траутман решил лучше познакомить немецких читателей с творчеством Чехова и выпустил двухтомную антологию его произведений. Издательство "Рюттен и Лёнинг" подхватило эту идею. В 1949 г. там начали издавать собрание сочинений Чехова. В анонсах писали: "Мы приступили к новому изданию прозы и драматургии Чехова, гуманиста, борца за достоинство нового человека. Мы печатаем переводы Йоханнеса фон Гюнтера, глубокого знатока русской классической литературы"[118].

Том 1-й этого издания – "Юмористические рассказы", за ним в 1952 и 1955 гг. последовали два тома – "Малые романы"; в 1955 г. вышли также том "Драм" и два тома "Рассказов". В 1958 г. вышел том писем Чехова (420 страниц). Газета "Франкфуртер рундшау" в 1960 г. сообщала своим читателям: "Мы получили самое полное на сегодняшний день собрание сочинений Чехова на немецком языке. Готовится первый полный перевод "Путешествия на Сахалин". Над переводом работает Герхард Дик"[119].

И действительно, "Остров Сахалин"[120] вышел в том же году. Теперь Чехов был представлен на немецком языке так полно, как никогда прежде. И наши следующие замечания тут ничего не изменят.

В этом издании проводится разделение по литературным родам, а прозаические произведения подразделяются еще и по жанровым признакам на рассказы и "малые романы" (повести). Однако в издание не вошел целый ряд очень важных поздних рассказов Чехова: например, "Невеста", "Архиерей", "В овраге", "У знакомых", "На подводе", "Печенег" и другие, а главное – "Рассказ неизвестного человека".

В этом издании нет комментариев. Вместо них читателям предлагается послесловие Армина Г. Кукхофа, в котором он с точки зрения идеологии интерпретирует творчество Чехова, т.е., иными словами, пересказывает монографию В. Ермилова о Чехове[121].

Некоторые тексты вошли в это издание с сокращениями. Письма, например, сокращали до отдельных "важных" высказываний, в которых наиболее ясно проявилось мировоззрение Чехова, его взгляды на искусство, творчество. В предисловии к "Острову Сахалин" (кстати, в этот же том вошли также заметки "Из

Сибири") Г. Дик объясняет читателям: «Для этого издания мы несколько сократили путевые заметки "Остров Сахалин". Сюда не вошли статистические и биографические данные, таблицы, а также целый ряд примечаний. На сегодняшний день эти данные для нас не столь существенны, а "читабельность" произведения значительно улучшилась»[122]. Позже Г. Дик отказался от этого издательского принципа.

Но главный недостаток этого издания – само звучание немецких текстов, т.е. переводы Йоханнеса фон Гюнтера. Переводы эти, несмотря на непререкаемый авторитет Гюнтера, довольно сомнительного свойства. Неизвестно, заметили ли это позже и в ГДР, но с 1958 г. произведения Чехова стали выходить в издательстве "Рюттен и Лёнинг" в переводах Ады Книппер и Герхарда Дика. Эта дата означала принципиальную "смену караула".

Если вначале издательства ГДР вынуждены были использовать переводы, сделанные раньше, иными словами, заливать старое вино в новые меха, то где-то с 1955 г. к работе приступает новое поколение славистов. Они не поленились проверить качество старых переводов, отложить неудовлетворительные и заменить их новыми. За этим последовала глобальная ревизия "Собрания сочинений", которую возглавил Герхард Дик и Вольф Дювель[123]. Это издание было потом полностью переработано.

В те годы западногерманским издательствам нечего было противопоставить этому изданию. Обратимся к таким издательствам, как "Ровольт", "С. Фишер", "Зуркамп". После изобретения карманных изданий и вступления в век массовой продукции, что привело к революции на книжном рынке, эти издательства продолжают оставаться в центре внимания литературной общественности. Их каталоги отражают издательскую продуктивность во многих областях литературы, за исключением Чехова. Даже в каталогах традиционных издателей классиков, таких, как "Артемис", "Винклер", "Индель", а позже и "Ханзер", мы бы тщетно искали имя Чехова.

Никто из выпускавших карманные издания не позаботился о Чехове – ни "Ровольт", ни "Фишер", ни другие. Исключение составляет только мюнхенское издательство "Гольдман". С 1954 г. там начинают издавать серию "Желтые карманные издания", ядром которой стала русская литература. Первыми вышли "Русские рассказы о любви" Достоевского и "Юмористические рассказы" Чехова[124]. Однако других сборников Чехова там издавать не собирались. Кроме того, эта серия пользовалась не лучшей славой по части качества переводов и обращения с текстами.

Что касается западногерманской истории Чехова в целом, то в 1950-е годы примечательно следующее. В 1959 г. издательство "Фишер" решило заново осмыслить каноны мировой литературы и выпустить карманными изданиями 100 томов "Fischer exempla classica". Широкой публике за низкие цены предлагали 100 "вечножителей" мировой литературы. В этой программе были представлены почти все великие русские литераторы XIX в.: Пушкин, Лермонтов, Гончаров, Тургенев, Гоголь, Толстой, Достоевский, даже Лесков. Чехова среди них не было.

Тем выше мы должны оценить очередную попытку издать собрание сочинений Чехова, которую предпринял в 1950 г. венский переводчик и критик Рихард Гофман. Немецкие читатели 1920-х годов обязаны Гофману многими новыми переводами и публикациями важнейших рассказов Чехова. В 1950-х годах Гофман переработал свои старые переводы, которые давно уже исчезли из продажи, дополнил их непереводившимися ранее рассказами, составил сборник (объем 1135 страниц)[125] и предложил его издательству "Курт Деш", переиздававшему тогда классиков мировой литературы.

Но издательство "Деш" было еще новичком в этом деле. Книги серии "Деш классикер" больше походили на книжные макеты в мебельных магазинах: настолько помпезно они были оформлены, ну прямо под стать гостиным времен "экономического чуда". Это издание Чехова как-то не дошло до серьезных читателей. А



ЧАЙКА
Берлин, Дойчестеатер, 1980
Постановка В. Хайнца

жаль, так как на тот момент это была единственная серьезная попытка взглянуть на творчество Чехова как на некую целостность, и взглянуть на нее по-новому, другими глазами. Гофман не включил в свой сборник почти ничего из ранних юмористических рассказов. Он делает основной упор на зрелую позднюю прозу. Естественно, ограниченный объем в 1100 страниц требует жертв; его рамки очень узки, а потому провалы особо чувствительны. И тем не менее в сборнике Гофмана есть тексты, которых не хватает даже в многотомном издании "Рюттена и Лёнинга", к примеру: "В овраге", "В родном углу", "Супруга", "Моя она", "Именины". Гофман включил в сборник всего несколько пьес Чехова[126], но среди них первый перевод одноактной пьесы "На большой дороге".

Кроме того, или, лучше сказать, прежде всего, переводы Р. Гофмана задавали другой, более свежий и точный филологический тон, чем переводы Гюнтера. Это весьма существенно, так как в этот момент происходил следующий парадокс: в то время как издательства ГДР отходили от переводов Гюнтера в поисках новых, на западногерманском книжном рынке его переводы стали преобладать. Где бы ни "появлялся" Чехов в ФРГ, это почти всегда связывалось с именем Йоханнеса фон Гюнтера.

Это относится к редким сборникам, которые выходили в маленьких провинциальных издательствах, а также и к книгам Чехова, которые последовали за первым карманным изданием у "Гольдмана", это касается также и сборников, выпущенных издательством "Реклам" в Штуттгарте. Когда на книжном рынке повсеместно началось триумфальное шествие карманных изданий, "Реклам" утратил свою монополию на дешевые издания классической литературы; эти издания Чехова той поры являют собой и поныне образцы отсутствия общей идеи и беспомощности[127]. Это проявляется не только в "случайном" подборе произведений для сборников, но и в том представлении о Чехове, которое сообщают широкому кругу читателей короткие послесловия этих книжонок.

В своей диссертации 1955 г. Г. Дик сопоставляет господствующие представления о Чехове у массового читателя ФРГ с некомпетентностью и плохой осведомленностью западногерманских специалистов по Чехову; Дик, скорее, вежливо преуменьшает последнее: "В этой области мы можем наблюдать реставрацию частично устаревших представлений, которую теперь нельзя уже извинять недостаточным знанием материала. Если для русских эмигрантов предпочтительнее обволакиваться "сладкой грустью", чем признать результаты современных исследований источников, то это, по крайней мере, можно объяснить особенностями их частной судьбы. Но если немецкие авторы, Гюнтер, Леттенбауэр и другие, все еще говорят о Чехове, употребляя старые вокабулы, такие как "пессимизм", "тоска", "безысходная печаль" и пр., устаревшие уже к концу 30-х годов, то сегодня мы не можем уже расценивать это как выражение личного субъективного мнения, а только лишь как результат объективной неосведомленности"[128].

С неосведомленностью, на которую намекает Дик, мы столкнемся например, в очередной книжке издательства "Реклам". В послесловии к ранним юмористическим рассказам (послесловие озаглавлено "Дырка в мешке"!) читаем: «Его (Чехова) называли "поэтом тьмы" и "поэтом сумерек", "любящим пессимистом", были еще и другие определения. В общем и целом, это соответствует действительности: тень легкой грусти падает на его творчество. Знание людей и глубокая человечность подарили нашему поэту меланхолическую улыбку всепонимания и всепрощения»[129].

Автор послесловия продолжает свои спекуляции, ссылаясь на воспоминания И.А. Бунина, что Чехов в последние годы жизни говорил о мечте Вари ("Вишневый сад") уйти в монастырь как о самом ее заветном желании[130]. Так вот, "эти слова нельзя считать просто старческой слабостью, потому что глубоко скрытая любовь вновь и вновь толкала Чехова к изображению жизни духовенства. В двух его последних рассказах описывается пасхальная ночь в русском монастыре на берегу большой реки и кончина архиерея. В других рассказах затронуты многие периферийные религиозные проблемы. А любимый рассказ Чехова, "Студент", – это воистину религиозная поэзия"[130].

"Любящий пессимист с меланхолической улыбкой" – вне всякого сомнения, продолжение штампов 1920-х годов. А вот образ глубоко, хоть и бессознательно религиозного Чехова, верующего атеиста – это достижение эры Аденауэра. Этот образ не так уж и нов, еще перед войной эмигрант Н. Арсеньев говорил о религиозных наклонностях Чехова[132]; но такая характеристика теперь стала закономерным продуктом эпохи. В католико-реставрированной затхлости эры Аденауэра, легко перенявшей антикоммунизм нацистов, религиозный русский считался положительным противовесом советскому человеку – атеисту и служил как бы доказательством победы над политической системой. На этой почве процветали спекуляции о бессознательной религиозности Чехова, тем более, что в нее верили русские эмигранты[132], в ФРГ же никто не мог перепроверить источники: не было компетентных критиков, отсутствовали научные, достоверные издания, в издательствах не было специалистов, которые могли бы опровергнуть попытки таких стилизаций. А про письма Чехова, которые процитировал Мережковский в своем эссе 1906 г., забыли, как и про самого Мережковского, который никогда бы не отважился на подобную фальсификацию[133].

Памятный 1960-й год – год 100-летия со дня рождения Чехова примечателен тем, что общественность стала уделять Чехову несколько больше внимания, но, что касается западногерманской общественности, то коренной поворот в этом вопросе для нее еще не наступил.

Все крупные газеты в той или иной форме откликнулись на юбилей Чехова, напечатав его фотографии и биографии, ранние юмористические рассказы или сообщения о том, как празднуют его юбилей в Советском Союзе. Примечательно, что именно журнал "Вельт", флагман Шпрингера, напечатал статью, где было

предложено пересмотреть сложившиеся представления о Чехове. В этой статье явно звучат отголоски "Слова о Чехове" Томаса Манна (1954), которое было хорошо известны и на Западе[134].

Литературный критик Марсель Рейх-Раницки хоть и называет Чехова "самым грустным из юмористов мировой литературы", но тем не менее уводит его далеко от эпитетов "тоска, меланхолия и атмосфера конца света". Рейх-Раницки указывает на требование Чехова, чтобы писатели были такими же объективными, как химики, требование, "которому сам автор, к великому счастью, никогда не следовал": "Мы чувствуем сострадание всякой твари, даже грешникам. В конокрадах, пьяницах, обманщиках и бюрократах он видит жертвы времени и социальных отношений".

Критик соотносит Чехова с великими, с гигантами русского романа: "Другие русские писатели стонали, кричали, проповедовали – он же только шептал". Раницки нашел преимущества в том, что «проза Чехова не являет собой философской системы": "Едва ли сегодня у кого-нибудь хватает терпения на пространные размышления по аграрному вопросу в блистательной "Анне Карениной", которые мы вынуждены читать. А с какой охотой мы бы от них отказались! У Чехова же не надо ничего сокращать». Наверное, поэтому пьесы и рассказы Чехова и "не утратили своей свежести, что он с умной скромностью не предлагает решений больших проблем России. Свою задачу он видел ⟨...⟩ в постановке вопроса и определении диагноза".

И, наконец, о пьесах: «Драматургия Чехова – это замечательная реалистическая критика общества ⟨...⟩ Но эти сцены из русской жизни рубежа веков все время перерастают в бесконечное. Так как они созданы настоящим поэтом, они становятся воплощением человеческого бытия. Ведь речь идет не только о том, что, например, в "Трех сестрах" изображена нищета русской провинции. Намного важнее, что в тоске сестер по Москве отражается вся тоска человека по лучшей действительности»[135].

Здесь наметился новый взгляд на творчество Чехова, попытка увидеть и оценить его более трезво, с точки зрения нашего сегодняшнего дня, забыв о повторяющихся цветастых штампах. Но не стоит думать, что такого рода суждения сразу же закрепились в сознании литературной критики. Примечательно также, что Рейх-Раницки в нескольких предложениях глубже охарактеризовал драматургию Чехова, чем славист Светлана Гейер в информативном послесловии к сборнику драм издательства "Ровольт" (1960). Как и сборник "Рюттена и Лёнинга" (1955), драматургия Чехова представлена здесь монолитно, и как таковая впервые стала доступна широкому кругу читателей ФРГ[136].

В том же году и в том же издательстве отдельной книгой вышла работа С. Гейер о Чехове, с уточнениями и сокращениями. (Ее дополнил перевод на немецкий язык монографии о Чехове Софи Лаффит[137].)

В этой работе много неточностей, масса фактических ошибок из-за перевода с французского она еще и увеличилась. Эта монография повинна во многих ошибках и полуистинах, которые позже встречаются у критиков и литературоведов.

Помимо нескольких постановок в известных театрах[138] и в провинции, о которых, правда, нам известно немного, в празднование юбилея Чехова включилось новое средство массовой информации: в январе 1960 г. немецкое телевидение выпустило телеспектакль "Свадьба" в постановке Курта Горвитца. За год до этого Гурт Горвитц поставил эту пьесу и пьесу "Медведь" в мюнхенском "Резидентц-театер".

Телевидению, поначалу мучительно искавшему свое собственное лицо и пытавшемуся не повторять язык театра, не очень-то везло с экранизациями Чехова. Однако именно телевидению мы обязаны изрядным числом известных постановок Чехова, которые, хотя и сохранились в записи, все же не могут заменить впечатления театрального представления, но которые познакомили с Чеховым несравненно более широкую публику.

В 1962 г. в мюнхенском издательстве "Эллерманн" в серии "Малая библиотека русской литературы", вышел сборник Чехова "Религиозные рассказы атеиста". Составитель – И. фон Гюнтер. Спустя год он выпускает там же "Собрание сочинений" Чехова в трех томах[139]. Сам Гюнтер называет это издание – между прочим, самое полное в ФРГ – плодом "более чем четырех десятилетий работы над творчеством этого русского писателя", "своеобразным итогом своей творческой жизни"[140]. Мы же можем назвать это издание вершиной литературного дилетантства и идеологического затмения.

Заслуги Гюнтера как посредника между русской классической и современной литературой и немцами велики, вне всякого сомнения. Они достойны самостоятельного и подробного исследования. Друг Гюнтера как-то сравнил его роль с ролью Жуковского в истории русской литературы[141]. В 1912 г. Гюнтер выпустил первую антологию современной русской лирики. И с тех пор он неутомимо и неразборчиво переводил все подряд: лирику, прозу, драматургию, почти целиком всю русскую классику, но также и многочисленных писателей рубежа веков, вплоть до 1920-х годов. Гюнтер превратился в некое учреждение, в непререкаемый авторитет хотя бы уже из-за количества переведенных и изданных им произведений. Его издание Чехова было "делом жизни" в ряду прочих дел.

Гюнтер принимал участие в переводе и составлении "Собрания сочинений" Чехова в издательстве "Рюттен и Лёнинг" (1949–1960). Он наверняка знал, хотя и не переводил сам, о дополнительных томах (письма, "Остров Сахалин"). И было, мягко говоря, самонадеянностью, когда он, "забыв" об этом издании, заявил западногерманским читателям по поводу своего трехтомника: "Мир не видел еще собрания сочинений Чехова, которое было бы более полным, чем это". Он, видите ли, сравнивает трехтомник с изданием Элиасберга, "которое составляет лишь 2/5 объема нашего трехтомника". Пытаясь закамуфлировать провалы в своей подборке, он сознательно вводит в заблуждение читателя, объявляет все произведения, не вошедшие в сборник, "ранними редакциями или драматическими поделками, от которых Чехов сам же потом отказался"[142], и ссылается при этом на Томаса Манна и Ивана Бунина. В трехтомнике нет "Невесты" – несущественное произведение?; "Случая из практики" – Чехов отказался от этого рассказа? "На подводе" – неинтересный рассказ? "Супруги" – Чехов вычеркнул этот рассказ из списка? "Рассказа неизвестного человека" – малая величина?

Мы нигде не найдем ни единой ссылки на русское издание, по которому осуществлялся перевод. Стиль работы характеризует следующее утверждение автора: "Последнее русское 12-томное собрание сочинений, которое, правда, еще не полностью закончено, – настоящий всемирный поток из новых и дополнительных, по сравнению с предшествующими публикациями, текстов. Но после детальной проверки мы решили, что можем от них отказаться, тем более что сам Чехов считал их художественно несовершенными и не включал их в свои сборники"[143]. Здесь ничто не названо своим настоящим именем, все расплывается в тумане неясностей; но эта мешанина из замечаний, вводящих читателя в заблуждение, неправильной информации и авторитарного упрямства, которое никогда в себе не усомнится, порождает уверенность: это дело рук компетентного специалиста, который в курсе последних событий, добросовестного и точного.

На самом же деле, перед нами – стопка уже имевшихся ранее переводов. В издании "Эллерманна" не хватало тех же текстов, что и в издании "Рюттена и Лёнинга" (1949–1960). Элегантный трехтомник – дублет, с опозданием поданный западным читателям.

Хронологический порядок, о котором автор сообщает своим читателям, так и остается невыполненным обещанием. Тексты не снабжены комментарием и не датированы, поэтому никто не замечает, что хронология то тут, то там произвольно нарушается.

Послесловие Гюнтер заканчивает ссылкой на сборник "Религиозные рассказы атеиста", в котором автор отдал должное "религиозному содержанию творчества



ДЯДЯ ВАНЯ
Берлин, Дойчестеатер, 1972
Постановка В.Хайнца

Чехова, значение которого обычно или преуменьшают, или забывают о нем"[144].

Этой сомнительной интерпретации возразила только гамбургская газета "Цайт", поставившая над трехтомником большой знак вопроса[145]. Консервативные листки, например, "Франкфуртер альгемайне", восхваляли "классический перевод полного собрания сочинений", называли трехтомник "прекрасным монументом духа"[146].

Осталось сказать еще о двух попытках современной теории драмы увидеть в драматургии Чехова не частность из главы о натурализме XIX в., а фундамент современной драмы. Занялись этим не слависты, а теоретик Петер Сцонди, а за ним Марианнэ Кестинг[147].

В своем исследовании "Об эпическом театре" Кестинг характеризует диалог у Чехова как "невозможность взаимопонимания": "Разговор делается пустым, становится абсурдным и приближается к тем монологам в пустоту, которые позже, в дра-

мах Беккета, будут определяющим видом высказываний". Кестинг считал Беккета "последователем и наследником" тематики Чехова: «Беккет доводит эту тематику до ее последнего и благодарного предела. То, что выглядело у Чехова как усталость от жизни, отсутствие контактов, "выхолащивание" разговоров, бессмысленная деятельность, скука наконец, Беккет собирает в единый образ, который мы можем назвать "Fin de Partie", как его пьесу, или "Конец", как его рассказ»[148].

Этот вывод подготовлялся работой П. Сцонди "Теория современной драмы", где он посвящает Чехову главу "Кризис драмы". Анализируя "Трех сестер", Сцонди указывает на следующее: "Персонажи Чехова живут под знаком отречения. Им в первую очередь свойственен отказ от настоящего ⟨...⟩ Отречение от настоящего – это жизнь в воспоминаниях, в утопии, отказ от встречи – это одиночество"[149]. Формально, пьесы Чехова также являются "отказом от действия, от диалога, самых важных формальных категорий драмы. То есть этот отказ от самой драматической формы соответствует двойному отречению чеховских персонажей". Автор обращает внимание на монологизированную структуру диалога у Чехова: монолог Андрея (с глуховатым Ферапонтом) возникает не из диалога; он возникает из его отрицания. Экспрессивность этих разговоров мимо-друг-друга коренится в болезненно-парадоксальном контрасте с настоящим диалогом, который таким образом отодвигается в утопию.... Формальное вычеркивание беседы неизбежно приводит к эпичности. И поэтому чеховский глухой указывает в будущее".

Сцонди прослеживает эту мысль не только в эпическом театре в духе теории Брехта, он анализирует также "представление из-за невозможности драмы" (на примере Пиранделло), внутренний монолог (на примере Геббеля и О'Нила) и, наконец, "эпическое я", которое вмешивается в представление и руководит им (на примере "Городка" Торнтона Уайльдера и драм Чехова)[150].

Оба автора имеют одинаковые посылки, а именно, опыт современного театра: Чехов начинал вызывать самый актуальный интерес, и не как автор уходящего XIX в., а XX, как основоположник театральной современности.

К концу 1960-х годов внутригерманский раскол сознания стал еще более заметен. Раньше многие немцы считали существование ФРГ и ГДР временным явлением. Когда в 1961 г. построили берлинскую стену, или, как называли это сооружение по его восточную сторону, "антифашистский вал защиты мира", оборвались все оставшиеся связи между этими государствами. Отчуждение достигло своей высшей точки. Раздел Германии воплотился в бетоне.

Но в ФРГ завершалась эра Аденауэра, в ГДР близилась к закату звезда Ульбрихта. Постепенно зарождались, формировались принципы нового общения друг с другом. И хотя после 1961 г. на Западе фактически игнорировали книжные новинки ГДР, потому что они были якобы трудно доступны, издательства ФРГ и ГДР постепенно начинают торговлю лицензиями. Это сыграло важную роль в истории Чехова на немецкоязычном Западе.

В 1964 г. в Берлине издательство "Рюттен и Лёнинг" начинает выпускать "Собрание сочинений" Чехова, заново составленное и в новых переводах[151]. Издание полностью завершили к 1969 г.: "Собрание сочинений в восьми томах". С 1968 г. в мюнхенском издательстве "Винклер" в известной серии "Тонкая печать" начинают выпускать "Собрание сочинений Чехова", приобретенное по лицензии у издательства "Рюттен и Лёнинг" и рассчитанное изначально на 4 тома (3 тома – проза и 1 том – драмы). В 1969 г. издание завершили, а в 1971 дополнили его двумя томами: "Письма" и "Остров Сахалин"[152].

В ФРГ к тому времени постепенно назревает потребность в другом Чехове, особенно остро – в театре. Ее обосновывают постановочной практикой, с одной стороны, и сомнениями в качестве переводов имеющихся в наличии пьес, с другой. Два новых перевода попытались приблизить к нам Чехова: коллектив славистов университета города Киля под руководством Ульриха Буша[153] и Сигизмунд фон Радецки, выпустивший в цюрихском издательстве "Диогенес" сборник "Драматические произведения Чехова"[154].

Тогда уже наметилось смещение акцентов в пользу Чехова-драматурга, что подчеркивается в упомянутой диссертации К. Беднарца. Автор внимательно исследует все переводы пьес Чехова до 1969 г.

Для немецкоязычного театра первостепенно важны две постановки Чехова: в 1965 г. – "Три сестры", режиссер Рудольф Нёльте[155], в 1968 г. – "Вишневый сад" Петера Цадека[156]. Оба спектакля были поставлены в Штуттгарте в "Вюртембергишер штаатстеатер". Оба режиссера не использовали полностью ни один перевод, а играли по своим переработкам имевшихся переводов.

100-й выпуск журнала "Театер хойте" (декабрь 1968) начинается с утверждения: "Близится ревизия творчества Чехова"[157]. Статья Зигфрида Мельхингера в юбилейном выпуске озаглавлена вопросом: "Исказил ли Станиславский Чехова?"[158]. Тогда же выходит монография Мельхингера о Чехове, в которой впервые на немецком языке полностью исследуется вся драматургия русского писателя и из-за которой тоже впервые в Германии вспыхнул спор о Чехове.

Новый Чехов издательства "Рюттен и Лёнинг" (ГДР) представляет собой оптимальное решение того, что можно было сделать к концу 1950-х годов, опираясь на 20-томное издание ОГИЗа и новое 12-томное издание (1954–1957).

Здесь представлены все поздние повести и рассказы. Впервые по-немецки были опубликованы "На подводе" и "Рассказ неизвестного человека"; впервые Чехова можно полностью прочитать с 1888 по 1903 г.[159]. Его ранние рассказы тоже представлены в этом издании шире, чем в предыдущих. Если прежние переводы оказывались неудовлетворительными, то специально для этого издания готовили новый перевод.

Том драматических произведений Чехова, в новых переводах Гудрун Дювель, кроме всем известных пьес, содержит еще и первую публикацию комедии "Леший"[160]. В общей сложности в него вошли восемь одноактных пьес, среди них новый перевод "На большой дороге", а также монолога "О вреде табака". Таким образом, в этот том не были включены, кроме фрагментов и ранних редакций монолога "О вреде табака", только "Татьяна Репина" и "Безотцовщина".

В это издание впервые вошел полный текст "Острова Сахалина", равно как и прилагающиеся к нему путевые заметки "Из Сибири". Кроме этого, здесь было несколько фельетонов Чехова и его "Литературные записные книжки".

Том писем был значительно дополнен; он содержит больше материала, чем раньше. Письма уже сокращают не так неожиданно резко. Из примечания составителя: "Мы сокращали то, что казалось нам менее важным, трудным для понимания, или то, что было уже выпущено в оригинальном издании". Эти сокращения все же огорчают и будят недоверие.

Оба тома, "Остров Сахалин" и "Письма", снабжены послесловием, необходимыми примечаниями и указателями: в "Острове Сахалине" – именной указатель, в "Письмах", помимо именного указателя, еще и указатель произведений Чехова и упомянутых органов печати.

Составители расположили прозаические произведения в строго хронологическом порядке; они уже больше не разделяют рассказы и повести. Каждое произведение снабжено коротким комментарием. Здесь же приводятся материалы из записных книжек Чехова, а также исторические и биографические справки, сообщаются сведения об истории публикации текста и даже – о других переводах данного текста на немецкий язык[161].

Единственный недостаток этого издания – "новая, социалистическая трактовка образа Чехова" в предисловии и комментариях составителя Дювеля. Там, где это только возможно, он пытается изобразить Чехова "соратником русских социалистов в борьбе против общества эксплуататоров и царизма", гуманистом, "который ясно осознавал, что хорошее победит в жизни человека только тогда, когда будут устранены угнетение и эксплуатация и будут созданы новые, человечные условия жизни"[162], или, как минимум, видит в нем "врага мещанства".

Эта навязчивая тенденция снижает достоверность комментария, который, в целом очень хорош.

Мюнхенское издательство "Винклер" повторило это издание Чехова. Здесь те же тексты переводов и никаких сокращений в самих произведениях, которые расположены в том же порядке. Но все комментарии были вычеркнуты, а другими их не заменили.

В томе "Остров Сахалин" не было больше путевых заметок, фельетонов, не было и записных книжек, не было даже указателей. В томе "Письма" издательство оставило только примечания Г. Дика, но не послесловие; были сняты все указатели, что сильно усложнило пользование томом. Издательство отказалось от всего текстологического аппарата к томам прозы и драматургии, и даже оставленные примечания в страхе перед идеологической атакой энергично сокращаются.

Послесловие о жизни и творчестве Чехова напечатано в конце тома "Драматургия". Автор послесловия – Петер Редер, славист из Мюнхена. Его послесловие не может заменить отсутствие информационного аппарата[163].

Интерес западногерманских читателей к изданию "Винклера" сохраняется до сих пор. Причем рассказы Чехова быстрее расходятся в книжных магазинах, чем, например, его драмы. Газеты же откликнулись на тома прозы Чехова лишь короткими заметками.

На книжном рынке к этому изданию добавилось "Полное собрание драматических произведений Чехова" (1968) в новых переводах Сигизмунда фон Радецки.

Судьба Чехова-драматурга в Германии предстает на страницах журнала "Театр хойте". Находясь вдали от перипетий книжного рынка, но зато непосредственно участвуя в театральных буднях ФРГ, этот журнал с середины 1960-х годов стал привлекать внимание публики к драматургии Чехова, учитывая изменения театральных мод и направлений и не закрывая глаза на важнейшие события международной театральной жизни. И когда в 1968 г. авторы журнала З. Мельхингер и Х. Ришбитер утверждали, что намечается ревизия творчества Чехова, сами они участвовали в ее подготовке. Невозможно подробно описать все этапы публицистической кампании за Чехова. Рецензии, сообщения, аналитические обзоры и дискуссии о Чехове, напечатанные в "Театер хойте" с 1960 по 1969 г. составили бы очень живую антологию, среднего объема.

После юбилейных годов (сезоны 1959/1960; 1960/1961) количество постановок Чехова опять сократилось до привычных цифр: с сезона 1962/1963 гг. опять преобладают постановки одноактных пьес; было поставлено только несколько больших пьес, из них едва ли найдется две-три запомнившихся постановки[164].

Но "Театер хойте" не ставил вопрос о "количестве Чехова"; вопрос журнала начинался с "как": как мы раньше видели Чехова? как мы его видели и как его следует играть? Действительно ли адекватны этому драматургу понятия тоска, растроганность, разочарование, жизненная усталость и скука, которые всегда связывались с Чеховым? Соответствует ли ему элегический театр настроений, когда немецкие актеры "изображали" русскую душу с помощью высоких сапог, косовороток и окладистой бороды? Не отдаляют ли от нас самовар и гитара, непременные атрибуты в постановках русских драматургов, чеховских персонажей?

Заслуга журнала уже в самой постановке вопроса. Настало его время, хотя у немецкого театра были тогда и другие важные проблемы: продолжалась дискуссия о Брехте, о принципах работы с классиками (как мы играем Шекспира? Мольера?), дискуссия о Беккете, серьезные споры об Ионеско, шел поиск современной немецкой драмы, которую, казалось, нашли у Рольфа Хоххута ("Заместитель") и у Петера Вайса ("Марат/Сад", 1964). В 1963 г. в Гамбурге завершилась эра Грюндгенса; началась захватывающая история бременского театра: там ставили свои замечательные спектакли Петер Цадек и Вильфрид Минкс. Намечалась смена поколений. Какую роль мог тут сыграть Чехов, если в 1965 г. критик из "Театер хойте" назвал устаревшими даже драмы Ибсена: "Сегодняшнему зрителю уже

недостаточно чествовать в театре имена великих прошлого. Ибсен кажется им сухим, чужим и устаревшим"[165]. Почему же не устарел Чехов?

Интересно, что речи Мельхингера и Ришбитера в защиту Чехова не содержат ссылок на работу З. Якобсона "Ибсен и Чехов" (1918), в которой были уже сформулированы основные положения для такого сопоставления. Мельхингер нашел за рубежом целый ряд знаменитых свидетелей, чьи постановки Чехова вошли в историю театра: постановка "Вишневого сада" Жана-Луи Барро в Париже (1954); "Платонов" Жана Вилара (1965)[166]; Италия – Джоджио Штрелер в 1948/1949 гг. поставил "Чайку" и с тех пор вновь и вновь возвращался к Чехову, в 1955 г. он впервые поставил "Вишневый сад", а в 1959 г. – "Платонова"[167]; Швеция – Ингмар Бергман в 1961 г. поставил в стокгольмском "Драматен" "Чайку"[168]; Англия – Лоуренс Оливье в 1962 г. поставил "Дядю Ваню". В статьях о театральной жизни Англии часто слышны укоры немецким театралам. Например, статью М. Эсслина редакция снабдила таким комментарием: "Чехов как наивысший критерий. Его драмы для современного мирового театра – такой же пробный камень, как и драмы Шекспира. "Три сестры" Чехова очаровали многих великих режиссеров. В предыдущем журнале Е. Брок-Шульце сравнивал постановки чеха Отомара Крейчи и Рудольфа Нёльте. В этой статье Эсслина сопоставляются два спектакля по Чехову, которые (одновременно!) идут сейчас в Лондоне"[169]. Имеются в виду "Три сестры" Лоуренса Оливье в "Нэшинл" и "Три сестры" Вильяма Гэскилла в "Роял Коурт Тиатр", оба спектакля 1967 г.[170]

Постановки "Трех сестер" Рудольфа Нёльте (1964)[171] и Отомара Крейчи (1966)[172] снискали международную известность. Особенно последняя: в 1967 г. этот спектакль обошел почти все театральные столицы мира. Его неспокойный, почти захлестывающий темп ярко контрастировал с интерпретацией Нёльте.

В 1966 г. Вилли Шмидт поставил "Чайку" в мюнхенском театре "Каммершпиле". Южногерманская критика приняла спектакль очень сдержанно. Это послужило для журнала "Театер хойте" поводом впервые декларативно заявить о "деле Чехова"[173]. В статье "Опыты с Чеховым" В. Шмидт говорит не только от лица приверженцев Чехова: "Изображая человеческую несостоятельность критически, но участливо, иронично, но с нежной пунктуальностью, драматургия Чехова рождает глубокую симпатию к тщетности всех человеческих стремлений и потребность все-таки продолжать свои попытки. Мы должны это играть, несмотря на прохладную реакцию публики, потому что Чехову требуется свой собственный читатель, свой собственный слушатель. Его произведения говорят нам сегодня больше, чем когда бы то ни было, ведь мы недалеко ушли с тех пор, как он умолк"[174].

В 1968 г. Петер Цадек опять появился в штутгартском "Штатстеатер", на этот раз со своей интерпретацией "Вишневого сада"[175]. Если сравнивать ее с выводами В. Шмидта, то нельзя не отметить сочность, витальность штутгартской постановки; она включала Чехова в контекст современности, отодвигая от него расхожие клише "русской души". В те годы Цадек и Нёльте были своего рода антиподами немецкого театра в "деле Чехова". А если иметь в виду дальнейшее развитие "дела", то следует сказать, что если постановка Нёльте имела большой успех, то постановка Цадека – далеко идущие последствия.

Обе постановки были спорными хотя бы по манере обращения с классическим текстом. Оба режиссера противостоят друг другу как в выборе эстетических средств, так и в своих теоретических высказываниях. Но оба они являются представителями направления, которое позже обозначут "театром режиссера": пьеса подчиняется интерпретаторскому видению режиссера, приспосабливается к нему, подлаживается под него. Решающую роль играет теперь не сама пьеса, а представления режиссера о ней. Критики, которые считали краеугольным камнем верность оригиналу, испытывали с такими постановками определенные сложности, особенно с интерпретацией Нёльте[176].

Хеннинг Ришбитер считает вмешательство Нёльте в пьесу Чехова необходимым, поскольку это дает ему "возможность раскрыть свое немыслимое пред-



ТРИ СЕСТРЫ
Лейпциг, Шаушпильхаус
Программа

ставление о прерывистости, пустоте и ничтожности жизни"[177]. Ришбитер называет постановку Нёльте односторонней, а посему обреченной: "Правда, которую сообщает нам Нёльте на сцене, это не вся правда Чехова. Если мне будет позволена такая формулировка, то Нёльте сокращает Чехова до Беккета. Но этот сжатый в современность Чехов решительнее, требовательнее того, что мы раньше видели на немецких сценах. Я надеюсь, что радикальная хватка Нёльте обозначает новое начало в наших взаимоотношениях с драмами Чехова".

Перелистывая главы истории драм Чехова на немецкой сцене, Ришбитер приходит к выводу, что все предыдущие постановки несли в себе "слишком много настроений и мягкости, слишком много фольклора, слишком много "типично русского стиля", слишком много "театральности" и "слишком мало реализма". Интерпретация Нёльте не подходит под расхожие определения мира Чехова: здесь нам показывают не скептицизм, не меланхолию, не робкие чувства, – "навстречу зрителям сухо и неумолимо выступает нигилизм (трагическое мировосприятие). То, что говорит спектакль, едва ли можно вынести".

Но этим еще ничего не сказано о "богатствах" этой постановки, об удивительно организованном пространстве: о режиссуре света, о мастерском ведении актеров, о естественной правде разговора, лишенного театральных интонаций. Штуттгартские "Три сестры" имели шумный успех. Это был "спектакль года", подробно отраженный в годовом альманахе "Театер хойте". Его показывали на Берлинских театральных встречах, после этого зарубежный обозреватель Эрик Бентли сформулировал свои впечатления для журнала "Театер хойте": «Нёльте слишком навязчив. Он принадлежит к тем режиссерам, которые ни на минуту не дают забыть о своем присутствии. У него даже хватило смелости извратить текст "Трех сестер". А ведь у Чехова каждое предложение является необходимой частью структуры и видения его произведения. Если, как Нёльте, вырезать из финальной сцена разглагольствования Доктора, то это будет таким же болезненным вмешательством, как если бы мы вырезали все вульгарные вставки из трагедий Шекспира". Более того: "Нёльте изменил весь порядок сцен. Он обрекает пьесу не только на единство места, но добавляет еще и другое единство: единство настроения. Для того чтобы реализовать свое собственное представление о Чехове, он ищет и находит прибежище в самой типичной из всех распространенных ошибок: что пьесы Чехова якобы являются не чем иным, как выкрутасами отчаяния и поражения". Его постановка является "последовательно проведенным и в общем вполне понятным заблуждением", которое «удивляет своим качеством. Но это удивление, в отличие от большинства театральных неожиданностей, не исчерпывается в первые несколько минут, а держится до последнего занавеса. Если бы "Три сестры" были той пьесой, которую увидел в них Нёльте, то постановка была бы очень значительной». Потому что прежде всего: "Что бы ни говорили против интерпретации Нёльте – один из самых важных чеховских принципов он осуществил: такой драматургический материал удачнее всего выражается средствами, которые кажутся нам недраматическими – самое тихое оказывается в конце самым громким, самое нежное прикосновение порождает самые бурные последствия"[178].

Петер Цадек почти три года спустя (между ними пролегли события "Трех сестер" Отомара Крейчи) почти с тем же ансамблем[179] попытался найти другой путь: это уже не был путь тихой, но невыносимой правды, неизбежной безысходности, это был путь трезвомыслия. Цадек – режиссер, «на которого все колеблющееся, приглушенно-атмосферное, иллюзионистское, "станиславски-подобное" нагоняет ужас». "Вместо атмосферы – ее негатив; вместо суггестивной тяги – дистанцированная строгость, сдержанность; не исключение побочного действия, как у Нёльте, а его выделение, что «придает хрупкой, изящно сплетенной драматургии "Вишневого сада" сходство с оперой–серией»[180]. Цадек тоже исключил смену места действия, спектакль шел в одной-единственной декорации В. Минкса. У Цадека – никакого волшебства со светом; постоянный, ровный свет прожекторов, как в прозекторской. Вместо тонкого изображения характеров – склонность к их односторонней фиксации, учитывая при этом риск огрубления, обеднения персонажей. Трофимов – "уже будущий профессиональный революционер, неопрятный, грубый, невнимательный, в зимнем пальто, а не в студенческой форме". Образ Лопахина, "с его ощутимой тяжестью, непричесанной грубостью" вызвал у Ришбитера вопрос: «Не является ли Лопахин более богатым, дифференцированным персонажем? Не находится ли его чувство к Раневской, к ее близким в конфликте с его расчетом? Может быть, он более чувствительный, глубже осознает собственную разорванность? Не страдает ли и он тоже?».

Ришбитер приходит к следующему выводу: «Единственный доступ к пьесам Чехова ⟨...⟩ лежит, в конце концов, только в богатстве образов, созданных актерами. И как бы ни была продумана и оформлена постановка Цадека, в этом главном пункте она – шаг назад по сравнению со спектаклем Нёльте "Три сестры"»[181].

Позже и Нёльте и Цадек повторили и усовершенствовали свои постановки[182].

Но "ревизия" Чехова продолжалась. Уже в марте 1968 г. Ришбитер получил для обсуждения две других постановки Чехова[183]. В связи с ними – лучше поздно, чем никогда – он поставил вопрос о переводах, представляющих Чехова на сцене[184].

В том же году юбилейный (100-й) номер журнала "Театер хойте" начинался со статьи Мельхингера "Не извратил ли Станиславский Чехова?"[185] В этом эссе, которое стало ядром вышедшей в конце 1968 г. монографии о Чехове[186], Мельхингер впервые критически рассматривает взаимоотношения двух художников, имена которых привыкли называть у нас на одном дыхании: Чехов и Станиславский, – постановки Станиславского считались самыми чистыми, самыми аутентичными Чехову. Мельхингер прослеживает историю возникновения и развития представлений о меланхолично-разочарованном Чехове, начиная с театральной ситуации 1885 г., с постановочной практики и манеры игры МХАТа, и доказывает, что они не только были далеки от представлений Чехова о театре, но и противоречили им. Это противоречие касалось не только вопроса о том "как", но и затрагивало важные содержательные компоненты[187]. И именно это противоречие Мельхингер решительно и энергично вскрывает.

«Станиславский создавал театр настроений, и в его театре господствовало одно настроение ("annui") – "скука". Но для Чехова настроение – всего лишь одни из элементов в ряду прочих, пусть даже он акцентирует его больше, чем все его предшественники-драматурги. "Annui" Чехова – полная противоположность тому, что из этого сделал Станиславский. У Чехова тут нет ничего плаксивого, трогательного, меланхоличного, элегического, сентиментального, такую "скуку" он ненавидит. Чехов близок нам еще и вот почему: "annui", которое Чехов вывел на сцену, лучше всего перевести как "пустота". Это настроение его эпохи, эта скука только внешне отличается от нынешней: от шума. Сознание пустоты парализует нас сегодня так же, как раньше. Она и ненавистна нам сегодня так же, как и раньше, потому что те, кого она коснулась, не хотят и не могут больше смотреть правде в глаза и делать правильные выводы»[188].

На примерах сценического воплощения молчания Мельхингер показал, что Станиславский упустил центральные моменты чеховского театра. Во-первых, для Станиславского молчание – это эмоция, выраженная немой игрой: «Но Чехов считал такую "немую игру" тем же театром, хотя и несколько "другого рода", а такую "театральность" он и пытался избежать. Молчание, которое предписывает нам Чехов, – это прямая противоположность "немой игре". Это просто молчание, и ничего, кроме и помимо него». Во-вторых, знаменитая звуковая кулиса Станиславского, которая заглушает пустоту: «Чехов предписывает нам не иллюзионистские звуки, а драматургические. Они не "создают настроение", они "говорят". Например, звук лопнувшей струны в "Вишневом саде" – не случайная имитация действительности. Он входит в состав такого произведения искусства, где случайное всегда преднамеренно, где нет ничего лишнего».

И еще один мост в современность: «В структурах Чехова нет никаких излишеств, они очень строги; поэтому любое вмешательство может нарушить равновесие конструкции. То, что упустил Станиславский, перегрузив и без того концентрированные формы, упускают и современные режиссеры, когда они переставляют или вычеркивают сцены. Когда Чехов говорил "там же все написано", это означало не только, что нельзя вставлять ничего помимо этого, но и, что нельзя выбрасывать»[189]

Книга З. Мельхингера о Чехове, как и его статья в "Театер хойте", очень полемична. Автор объявляет себя приверженцем Чехова. Эта книга – не вялая научная проза, не монография, написанная в стиле "как то, так и". Мельхингер ставит свой предмет на один уровень с Шекспиром и древними греками и полон желания убедить в этом других. В этой книге приводится мощная, ясная и логично выстроенная аргументация, которая должна обеспечить Чехова новыми сторонниками. У книги есть два решительных недостатка. Причины одного из них можно объяснить методом исследования, манерой написания работы: Мельхингер, как и

С. Лаффит, вплетает в текст цитаты Чехова, не ссылаясь на источники; поэтому в контексте аргументации соседствуют документы разных, подчас далеких друг от друга периодов, которые никак нельзя сводить в единый ряд. Второй недостаток – многочисленные неточности, возникающие вследствие тяжелого положения с материалами о Чехове. Мельхингер не знал русского языка, поэтому необходимую информацию он черпал из английских и французских публикаций и переводил их потом на немецкий язык. Наметанный глаз опытного театрального критика помог Мельхингеру правильно увидеть и оценить Чехова. Специалисты-филологи, знающие русский язык, но представляющие себе театр только понаслышке, до сих пор не смогли проделать подобную работу.

И наконец, в 1968 г. вышла удивительная книга Питера Брука "Пустое пространство"[190]. О Чехове там всего несколько фраз, но они очень существенны. Мельхингер перевел их для читателей журнала еще до выхода немецкого перевода книги[191]: «Легко ошибиться и назвать Чехова писателем-натуралистом. И действительно, некоторые "рыхлые и неопрятные" пьесы последних лет, именуемые "фрагментами из жизни", считают "чеховскими". Чехов никогда не создавал просто фрагментом из жизни – он был врачом, который бесконечно бережно и тщательно препарировал один жизненный слой за другим. Потом он их культивировал и подавал в очень хитроумном, совершенно искусственном и глубоко продуманном порядке. При этом часть его хитроумных уловок заключалась в том, чтобы настолько замаскировать собственную искусность, что результат казался бы нам картинкой, подсмотренной в замочную скважину, чем, на самом деле, она никогда не была. Каждая страница "Трех сестер" производит такое впечатление, будто жизнь развертывается как магнитофонная кассета, которую забыли выключить. Если внимательно исследовать пьесу, то можно заметить, что она состоит из случайностей на столько же, как у Фейдо, – упавшая ваза, пожарные, случайно оказавшиеся здесь в нужный момент; слово, перерыв, музыка вдали, шумы за кулисами, выход, прощание – все это шаг за шагом создает всеобъемлющую иллюзию жизни. Эта серия впечатлений одновременно является и серией отчуждений: каждый разрыв – хитрая провокация и призыв к размышлению»[192].

Какой бы ни была база аргументации и каким бы ни был опыт ораторов, взявших слово на чеховских дебатах, одного нельзя было не заметить: тот Чехов, о котором здесь шла речь, был уже другим Чеховым, у него уже не было алиби писателя рубежа веков. Это был всемирно известный драматург, чье универсальное значение и удивительная актуальность постепенно стали входить в наше сознание. Было бы преувеличением, если бы я сказал, что дискуссия о Чехове в журнале "Театер хойте" открыла нам этого качественно нового Чехова и утвердила его в немецкоязычном театре. Однако не будет преувеличением сказать, что без тех импульсов, которые породила эта дискуссия, мы не смогли бы с такой остротой воспринять вызов, брошенный нам Чеховым. Это важно особенно для молодых режиссеров, впервые вышедших на сцену после 1965 г. Для них Чехов означал и означает наивысший масштаб, час откровения.

О различных переводах Чехова на немецкий язык и об их качестве – ведь должен же был в конце концов возникнуть вопрос: по каким же текстам мы предполагаем знать Чехова, на какую редакцию перевода ориентируются наши театры? – литературная общественность ФРГ заговорила на удивление поздно, и даже журнал "Театер хойте" обратил на это внимание уже в то время, когда дискуссия о Чехове была в самом разгаре, в 1968 г.

Это может показаться странным, если учитывать, что немцев и по сей день считают нацией самых прилежных переводчиков и что их театральный репертуар, как минимум, на две трети состоит из переводных пьес. Но тем не менее, эта ситуация не случайна. В разделах культуры и литературных приложениях крупных газет мы редко когда можем увидеть критические статьи о переводах, а в театральной критике мы их не встретим вообще. У нас не принято, чтобы театральный критик сообщал своим читателям, в каком переводе играют рецензируемую им

пьесу; и если критик в одном предложении упомянет данный перевод или снабдит его каким-нибудь лихим эпитетом ⟨...⟩ то можно расценивать это как особую любезность с его стороны. Реплики, подобные, например, следующему замечанию театрального критика Вальтера Карша, можно считать исключениями: "Переводчик не указан. Но тот, кто им был, тоже отчасти виноват в том, что не все прозвучало так, как должно было прозвучать"[193]. Или, например, такое утверждение Ганса Вайгеля, известного переводчика Мольера: "Чехова сложно играть по многим причинам, среди прочего и потому, что русское назойливо вылезает на передний план и это нужно преодолевать. А, во-вторых, и потому, что переводы Аугуста Шольца настолько ужасны, что их давно пора заменить (мы благодарны Йозефу Гилену за то, как он проборонил и прополол "Вишневый сад", но сделал он это недостаточно радикально"[194].

Х. Ришбитер писал в 1968 г.: "Для немецких сцен сложности начинаются с переводов". Его сопоставления переводов не очень подробны и убедительны только для тех, кому не доступен оригинал: «Самый распространенный перевод И.ф. Гюнтера, он же наиболее "гладкий" и устарелый. Сигизмунд фон Радецки, как и фон Гюнтер, обращал внимание на своеобразие русского оригинала, на интонации рубежа веков, но он переводит более близко к тексту, у него более сжатый стиль. Но наиболее приемлемый для сцены все же перевод Х. Ангаровой. Она сильнее в переводе фразеологизмов и метафор, точнее передает социальные дифференциации. Расхождения в деталях у этих трех переводчиков на удивление велики»[195].

Мы неоднократно ссылались на диссертацию Клауса Беднарца, в которой он пишет, что в действительности дела с переводами обстояли плохо. Беднарцу удалось сделать основательный филологический анализ всех переводов Чехова на немецкий язык, сделанных до 1966 г, который привел его к выводу, что «еще не готова к восприятию Чехова "не только немецкая публика", но что сами переводчики Чехова еще никак не соответствовали своему предмету. Клаус Беднарц объясняет "незначительную роль" Чехова на немецких сценах "недостатками переводов, их нехудожественностью", несценичностью, непониманием переводчиков актерских и драматургических элементов в языке Чехова»[196].

К сожалению, данная работа, филологически точная и, главное, опирающаяся на театральную практику, не нашла своих истинных адресатов – театральных деятелей: она была опубликована очень маленьким тиражом, в периферийном издательстве, вне поля зрения общественности[197]. Даже "Театер хойте" проигнорировал именно эту работу, не включив ее даже в подробную и продуманную ежегодную библиографию годового альманаха.

На примере пьес Чехова Беднарц составляет каталог трудностей, встречающихся при переводе с русского; исследуя области лексикологии, грамматики, а также морфологии и синтаксиса. Сюда он включает и проблему специфических русских "termini technici": следует ли переводить, например, понятия "земство", или "няня" или их лучше вводить в немецкий текст как заимствования, как было принято до 1914 г.? Мы же привыкли к английскому "butler" или "французскому "concierge", почему же в случае с "няней" мы должны употреблять соответствующие немецкие понятия, которые внесут в текст дополнительную ноту отчуждения и все равно будут восприниматься большинством читателей как "типично русские"?

Сюда относятся, к примеру, многочисленные уменьшительные формы, ласкательные формы имен, которые в русском языке имеют другое значение, чем в немецком. Поэтому при переводе они так или иначе распознаются как умилительные формы "типично русского покроя". Или своеобразная манера русских, обращающихся друг к другу на "Вы", называть друг друга по имени отчеству: немецким зрителям было настолько сложно различать актеров на сцене, что некоторые режиссеры решили заменить обращение "Любовь Андреевна" на обращение "фрау Раневская". Но правомерно ли подобное для переводчика?

Не последнее место среди общих проблем перевода занимает вопрос о сжатости



ТРИ СЕСТРЫ
Берлин, Максимгоркитеатер, 1979
Постановка Г. Ландхоффа
Маша – У. Вернер, Ольга – М. Леннарто, Ирина – С. Шёнфельд

русских выражений и о более длинных предложениях в немецком языке, что объясняется наличием артикля, различным употреблением личных местоимений или инфинитивных, причастных и деепричастных оборотов, которые встречаются в русском языке намного чаще, чем в немецком. Немецкому предложению требуется значительно больше слов: по издательским правилам переводы с русского на 15–20% длиннее текста оригинала. К тому же, часто случается так, что переводчики без видимых на то причин "раздувают" предложения, дополнительно "разбавляют" их субстанцию. Если переводчик может позволить себе, переводя реплику Лопахина (IV акт, тот смотрит на бокалы из-под шампанского; "Пустые, кто-то уже выпил"), употребить вместо 4 слов 9 и превратить одно сжатое утвердительное предложение в 2 банально-глуповатых вопросительных предложениях ("Die sind ja leer? Die hat wohl jeniand ausgetrungen?") то Беднарц совершенно справедливо решает, что здесь "невероятно точный язык Чехова низводят до уровня немецкого языка провинциальной болтливой драматургии"[198]. Однако как правило, простодушный читатель, который не мог заглянуть в русский текст оригинала, часто видел в таких "скучных", театральных, лишенных драматической субстанции пассажах "русскую широту" и пожимая плечами, прощал русским эту "особенность ментальности" (Беднарц).

Ядро работы Беднарца составляет исследование особенностей сценического диалога у Чехова. Автор исходит из утверждения об "утрате ощущения близости сцены" в немецких переводах. В чеховских драмах, партитурах для сценической реализации, спектакль рождается непосредственно из самого диалога: "Жестикуляция, мимика, сценическое движение являются не столько результатом каких-то отдельных предписаний режиссера, сколько следствием совершенно определенных моментов воплощения, обусловленных речью. У Чехова, как и у Шекспира, и у Мольера, все сценическое уже заложено в произносимом, словно одновременно

включает в себя и драматическую, и театральную субстанции. Поэтому повсюду в тексте автор является "режиссером посредством слова"[199]. Если Чехов употребляет указательное местоимение, то оно естественно предполагает и соответствующий жест; эмоциональная насыщенность предложения определяется соответствующим подбором слов; обрывы, скачки, перемены темы требуют соответствующей перемены интонации. Автор исследует функции повторов, "блуждание" отдельных тем, индивидуальные особенности "дикции" чеховских персонажей, риторические структуры (например, построение ряда из одинаково синтаксически оформленных частей предложения); он исследует роль автора-режиссера вплоть до знаков препинания. Этот каталог критериев, разработанный Беднарцем, не даст ничего нового тем, кто читал Чехова в оригинале и кто, кроме того, знаком с анализом Балухатого (на которого ссылается Беднарц[200]), но он очень полезен для тех, кто знаком с Чеховым только по немецким переводам. А ведь речь, в первую очередь, шла о надежности переводов. Примеры, приведенные Беднарцем, ставят под вопрос эту надежность не только с филологической точки зрения, но и с точки зрения "сценической пригодности" переводов.

Не имеет смысла подробно рассматривать первые немецкие "обработки" пьес Чехова, сделанные Х. Штюмке, хотя Германия времен Вильгельма познакомилась с Чеховым именно в этих переводах[201], а не в более точных переводах В. Чумикова[202]. Уровень филологической компетентности переводчиков Чехова иллюстрирует следующий факт: "Вишневый сад" вплоть до издания 1963 г. (в переводе фон Гюнтера) выходил с длинными рекомендациями для режиссеров, которые были написаны не Чеховым и происхождение которых до сих пор еще не выяснено. Или, например, Радецки уже в 1968 г. опубликовал свой "Вишневый сад", где течение драматического действия произвольно перерублено на отдельные "сцены", и это вмешательство не обосновано ни единым словом.

Примеры, приведенные Беднарцом, являют собой удручающую картину потерь, утрат, актов переводческого произвола, по каким бы причинам это ни происходило: из-за недостатка литературного образования, из-за отсутствия "инстинкта" театральных процессов и драматургических взаимосвязей или из-за чисто лингвистической несостоятельности.

Здесь возникает вопрос о масштабах и критериях оценок переводов. Мы проиллюстрируем их на трех примерах.

1. В I акте "Трех сестер" Ирина говорит: "В жаркую погоду так иногда хочется пить, как мне захотелось работать".

Это очень стройное предложение. Образ запоминается именно потому, что он такой простой и невычурный. В переводе фон Гюнтера это предложение превратилось в следующее: "Bei heisem Wetter kann man zuweilen so von dem Wunsch, etwas zu trinken erfast werden, wie ich vom Verlangen zu arbeiten"[203]. Это предложение еще балансирует на грани: ради простой формулы "хочется/захотелось" фон Гюнтер употребляет два разных понятия "Verlangen" и "Wunsch", которые повергают его в пучину грамматических бед, хотя по содержанию они и не являются неправильным эквивалентом. Но предложение безнадежно беспомощно, перекручено и едва произносимо.

2. В "Вишневом саде" Симеонов–Пищик говорит: "Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно". Это предложение четко предписывает определенную манеру речи, определенный жест, сам порядок слов определяет и включает в себя интервалы, которые подчеркиваются и знаками препинания. В переводе Августа Шольца все эти моменты "приглажены": "Der berühmte Philosoph Nietzsche sagt irgendwo in seinen Werken". Это неверный перевод[204].

3. В начале III акта "Чайки" Маша говорит: "Вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву". И на вопрос Тригорина "Каким же образом?", отвечает "Замуж выхожу. За Медведенка". Перевод Гудрун Дювель неверный: она соединила эти два предложения в одно и нивелировала интонацию разочарования,

пассивности. Мы получили обыкновенное сообщение: "Ich werde Medvedenko heiraten"[205].

Лавируя в потоке примеров, Беднарц подходит, наконец, к сопоставлению отдельных переводов. Мы ограничимся здесь теми, кто перевел на немецкий язык хотя бы три большие драмы Чехова: Август Шольц, Хильда Ангарова, Йоханнес фон Гюнтер, Рихард Гофман, Сигизмунд фон Радецки и Гудрун Дювель[206].

А. Шольц. «Стиль его переводов лучше, чем редакция Штюмке, но он значительно уступает языковой точности Чумикова. Беднарц отмечает, что восприятию "очень мешает избыток ненужных апострофов, которые вообще являются самым броским признаком дикции Шольце. Он использует апострофу не только для характеристики особенностей речи отдельных персонажей (например, старых слуг или гувернантки), но в одинаковой мере у всех персонажей. Апострофы должны, вероятно, имитировать разговорную речь, но, как правило, они оказываются совсем неуместными и вызывают чувство неловкости. Бросается также в глаза тяготение Шольца к искусственным конструкциям с родительным падежом вместо употребления естественных предложных оборотов, бессмысленное образование уменьшительных форм и относительно большое число чисто переводческих ошибок". Беднарц указывает на "отсутствие указаний режиссерам", на "изменение целых сцен или отдельных черт характера", на "недостаточное внимание к особенностям сценической речи" и даже на "абсолютную слепоту в вопросах сценических и драматургических взаимосвязей"»[207].

Переводы А. Шольца доминировали в немецких театрах с 1918 г. вплоть до 1950-х годов. Исключением можно считать "Дядю Ваню", так как в 1922 г. Артур Лутер предложил свой вариант перевода[208], который довольно часто предпочитали варианту Шольца и который Беднарц, несмотря на отдельные замечания, классифицирует как "одну из лучших немецких редакций этой драмы"[209].

Переводы Хильды Ангаровой, которые, "к сожалению, редко используются", Беднарц считает "безусловно, самыми беглыми, наиболее близкими к разговорной речи". Хотя это и "таит в себе опасность уплощения, потери пластичности и точности выражения"; "нередко различные нюансировки становятся жертвами излишне гладкого перевода"; хотя "имеются некоторые слабости в подборе слов и стилистические небрежности", но все-таки, это одна из "живых и, после известной доработки, "играбельных" немецких редакций"[210].

"В самом низу шкалы оценок" Беднарца находятся переводы Иоханнеса фон Гюнтера, которые были самыми играемыми в 50–60-х годах. "У него полностью представлена вся шкала ошибок, встречающихся в русско-немецких переводах. Ее можно проследить от неправильных или вводящих в заблуждение указаний режиссерам (если они не отсутствуют) через искажение нюансов вплоть до полного извращения смысла переводимого текста." Беднарц объясняет это в первую очередь "явно недостаточным владением немецким языком, а также персональным стилем переводчика, насыщенным и претенциозным". Простой, ненавязчивый и точный язык Чехова становится "тяжеловесным, расплывчатым и ходульным". "Выбор слова часто просто курьезен"; "нелепые уменьшительные формы, лишние союзы, инфинитивные обороты и безличные конструкции, заимствованные из русского", "грубые ошибки в переводе" – такие обстоятельства, считает Беднарц, делают вопрос о языковых тонкостях "иллюзорным": "если простое предложение, которое в русском тексте состоит из 4 слов, превращается в немецком в 2 предложения, состоящее из 16 слов, это значит, что от языка Чехова уже ничего не осталось"[211].

Таким же уничижительным оказался и приговор переводам Сигизмунда фон Радецки. Они тоже "отмечены несколько своенравной манерой переводчика". Беднарц указывает на "избыток апострофов", "бесконечное множество уменьшительных форм", разного рода патологических образований, "которые позволяют усомниться в том, что переводчик действительно владеет языком". "И тем не менее общий стиль фон Радецки больше приспосабливается к немецкой разговорной речи, чем стиль фон Гюнтера. И если у первого встречаются более грубые прегрешения –

особенно что касается выбора и употребления слов – то в целом их легче заметить, а значит, и легче исправить. Но здесь тоже не может быть и речи о достаточном соблюдении особенностей чеховской речи, ее драматургических и сценических элементов"[212].

Беднарц характеризует переводы Рихарда Гофмана как своего рода "антиподы к переводам Х. Ангаровой". Может быть, его переводы не такие "гладкие", зато "они максимально близки к тексту оригинала, а иногда даже полностью соответствует русскому предложению, т.е. порядку слов в нем. "Конечно, это влечет за собой известные стилистические недостатки, но они не должны вводить нас в заблуждение, так как "в целом, Гофман переводит очень точно, у него очень тонкое чутье к чеховским нюансам и полутонам. Возможно, что его работа является доказательством того, что безыскусный, простой перевод (имеется в виду выбор вокабул) русского оригинала обретает в немецком языке то же звучание, тот же эффект". "Непосредственная близость перевода к оригиналу лучше всего может передать своеобразие стиля Чехова и всю гамму настроений этих драм"[213]. Эти переводы крайне редко играли на немецких сценах.

"В качестве примера самых значительных достижений в области немецких переводов драматургии Чехова Беднарц приводит редакции Гудрун Дювель; к тому же редакция Дювель – самое полное издание пьес Чехова на немецком языке. Кажется, что у Г. Дювель никогда не возникали филологические или технические проблемы с переводом. Стиль ее переводов, очень "беглый", свободный от навязчивой индивидуальной манеры и хорошо приспособленный для произношения, намного превосходит все предыдущие работы и почти заставляет забыть о том, что перед нами переведенный текст. У Беднарца имеются отдельные замечания, "которые касаются исключительно вопросов театра и поэтики" и направлены против чрезмерной "гладкости" перевода: "Формальная отточенность немецкого стиля, его беспроблемно гладкое, иногда слишком быстрое течение – почти как у Хильды Ангаровой – иногда зачеркивает тонкости чеховского языка. Не всегда самый "элегантный" немецкий оборот лучше всего соответствует драматургическим и сценическим элементам". Это свое наблюдение, "тенденцию к нивелировке, к сглаживанию нюансов чеховской речи", автор подтверждает убедительными примерами[214].

Был еще один опыт над драмами Чехова, который Беднарц не мог анализировать, но который оказался немаловажным шагом по пути дальнейшего упрощения стилистических нюансов и тонкостей перевода: в 1967 г. состоялась премьера "Трех сестер". Спектакль играли по тексту коллективной обработки Института славистики города Киля (руководитель группы Ульрих Буш)[215].

По свидетельствам самих авторов обработки[216], дело было не в точном, т.е. максимально "правильном" переводе, а в том, чтобы "приспособить" перевод к современной немецкой публике, какой она являлась нам на семинарских занятиях: люди, отрешившиеся от истории своей страны, без необходимых общих знаний, лениво мыслящие, "недозревшие" до Чехова. Ради того, чтобы "избежать мумификации буквального перевода", авторы не только "учли опасность модернизации, актуализации", но, напротив, включили это в свою программу: исторические моменты были зачеркнуты как несущественные, социальные отношения (например, обращения) разорваны, персонажи (горничная) вычеркнуты, "кухонный" французский язык Наташи заменили "ходульными немецкими предложениями" (когда же мы начнем переводить на немецкий Томаса Манна?). И вообще, «специфические проявления "высшей" европейской прослойки рубежа веков элиминировали или сокращали, или заменяли другими соответствующими функциональными проявлениями». Наконец, "самая главная, по мнению авторов, перемена": "приглушение эмоционального тона"[217] с целью определенного "отрезвления" и, таким образом, приспособления оригинала к "трезвомыслящей" публике нашего времени.

Какие бы сомнения ни вызывала такая метода и ее обоснование ("деисторизация" Чехова), но слово "трезвость" стало своеобразным паролем: оно понималось



ТРИ СЕСТРЫ
Лейпциг, Шаушпильхаус, 1984
Постановка Т. Кишветтера

как антипод упреку в якобы "сентиментальности" Чехова. Кильской редакции именно потому удалось задеть нужный нерв и вызвать интерес у театров, что их текст соответствовал требованиям "нового Чехова". Ришбитеру их вмешательства показались даже недостаточными. Он сравнивает кильскую модернизацию с редакцией, поставленной в 1965 г. Р. Нёльте в Штутгарте, позитивно отмечает, что "теперь золотообрезный лиризм несколько вытеснен" (все-таки чеховские образы!) и рекомендует: «Кильские слависты должны срочно заняться обработкой Нёльте – их интерпретация пьесы, многословно и, пожалуй, несколько "штампообразно" изложенная в Билифельдской программе, не так радикальна и убедительна, как у Нёльте»[218].

Существовало множество различных "подходов" к Чехову, результаты получались более чем противоречивые. И это относится не только к драмам Чехова, но и к другим русским классикам от Гоголя до Островского, от Тургенева до Толстого. К проблеме переводов Чехова много лет спустя вернулся Питер Брук. В программке к своей постановке "Вишневого сада" в Bouffe du Nord (Париж, 1981) он пишет: "Наше чувственное восприятие эволюционирует. Было время, когда требовался текст, воссозданный поэтом. Сегодня же стремятся к аутентичности, цель которой – не упустить ни единого слова. Такой подход к делу особенно интересен при работе над Чеховым, важнейшим достоинством которого является точность".

Для Брука предложение Чехова – "сама простота": "исключительно насыщен-

ная чеховская манера письма характеризуется минимумом слов, что несколько напоминает манеру Пинтера и Беккета. Так же, как и им, Чехову важны конструкция, ритм, т.е. чисто театральная поэзия конкретного слова в конкретный момент и на конкретной интонации".

Поэтому в переводе "Вишневого сада" он вместе с Жаном-Клодом Карьером «предлагает "вкладывать" актерам реплику за репликой, жесткую структуру, на которую опирается эволюция идей. Мы учли ее вплоть до пунктуации».

Шекспир работал по-другому, его пьесы – как телеграммы, и актеры должны сами составлять словосочетания. "У Чехова же, наоборот, точки, запятые, многоточия имеют первостепенное значение, настолько же первостепенное, насколько "времена" у Беккета. Если их не соблюдать, то теряется ритм пьесы и ее напряжение. Пунктуация у Чехова представляет собой ряд кодированных посланий, в которых зашифрованы взаимоотношения и чувства персонажей, моменты, когда происходит идейное единение, либо же идеи продолжают развиваться своим путем. Пунктуация позволяет понять то, что скрывают слова"[219].

Необходимо отметить, что такого перевода драм Чехова на немецкий язык, такого понимания работы над текстом в Германии до 1969 г. не было. Перевод Дювель еще не был осознан театральными деятелями, Ришбитер тоже не включает ее в свое сравнение переводов. Но подозрение, что Чехов читается не так, как представляли его до сих пор немецкие переводчики, укрепилось еще больше. Главные улики: Нёльте и Цадек использовали переводы только как основу для собственных редакций текста.

Все выводы, сделанные Беднарцем о переводах драматургии, можно без исключения перенести и на немецкие переводы прозы, тем более, что проза Чехова не только содержит много диалогов, но и построена часто в форме устного рассказа.

В результате дискуссии о Чехове конца 1960-х годов театр вынужден был предложить свое новое видение Чехова. Этот "другой Чехов" уводил нас от передаваемой из поколения в поколение "музейной" постановки Станиславского. Несколько вариантов этого "нового Чехова" уже были упомянуты: постановки Нёльте, Крейчи и Цадека. Основной вопрос тех лет сформулировал берлинский критик Фридрих Луфт в статье по поводу премьеры "Вишневого сада" в театре "Фрайе фольксбюне"[220] в 1969 г.: "После захватывающей монографии Зигфрида Мельхингера, вновь открывшей нам Чехова, каждая театральная постановка – это занятие определенной позиции: собираешься ли ты принять сторону Мельхингера и его тезисов о реалистическом, почти (почти?) комедийном Чехове или придерживаться интерпретации Станиславского, сдержанного молчания, комизма, рожденного путаницей различных жизненных сфер, открытого финала"[221].

К началу сезона 1969/1970 гг. – только за один этот сезон в ведущих театрах было поставлено 8 спектаклей по Чехову[222] – дискуссия о Чехове вылилась в беспримерный, на мой взгляд, Чеховский ренессанс: ничего похожего не случалось ни с одним драматургом мирового театра, ни с Ибсеном, ни со Стриндбергом, ни с Гауптманном, ни с Шоу, и это относится не только к современникам Чехова. Правда, ни в ком так не ошибались, как ошиблись в Чехове. Но интерес к нему – это не "волна", не быстро отцветающая мода, которые с периодичностью кризисов наведываются в наш театр. Этот интерес возник после продолжительной, серьезной и разносторонней работы над этим автором, которая давно уже не ограничивается только сценой, а постепенно захватывает все области культурной деятельности: книжный рынок, науку, публицистику (печать, радио и даже телевидение). Чехов, наконец, вошел в "верхнюю прослойку" культурных разделов газет: его имя неоднократно встречалось в приложении к газете "Франкфуртер альгемайнецайтунг", в анкете Марселя Пруста, которую предлагали заполнить знаменитостям[223]; а когда в конце 1970-х годов журнал "Ди цайт" стал публиковать рекомендательные обзоры с целью стимулировать читательский интерес к мировой литературе ("Мадам Бовари", "Германия. Зимняя сказка" и т.д.), то в список из 100 книг, конеч-

но же, вошли рассказы Чехова, но зато на этот раз в нем отсутствовали другие русские классики[224].

Между тем Чехов стал общеизвестным понятием, которым оперируют даже в поясняющих сносках; его имя встречается даже в описании декораций к цюрихскому спектаклю "Эмилия Галотти": замок принца – "чеховское настроение поитальянски"[225]. В конце концов, к рядам почитателей Чехова примкнула аргентинская танцовщица Жозефина: "Чехов, как и танго, очень экономно пользуется языковыми средствами, для того, чтобы достигнуть наибольшего эффекта"[226]. Ну вот вам, пожалуйста.

И этот интерес, если и не нарастает, то удерживается, наперекор всем политическим переменам и поворотам.

Начало чеховской дискуссии совпало в ФРГ с фазой общественного подъема. В 1960-е годы под влиянием левых сил опять приобрела большое влияние "критическая теория" бывшей "франкфуртской школы", разрабатываемая Т.В. Адорно и Вальтером Беньямином, Эрнстом Блохом, Максом Хоркгеймером и, в особенности, Гербертом Маркузе. Опять стали читать Маркса, многие читали его впервые... Студенческое движение было тепень уже направлено не только против колониальной войны в далеком Вьетнаме, но и против устаревших, одеревеневших структур в собственном государстве, в собственном доме. Первой солидаризировалась с бунтующими студентами часть критически настроенной интеллигенции: сбор средств в пользу Вьетконга, который устроил Петер Штайн в 1968 г. в мюнхенском театре "Каммершпиле", был и остается примером для многих[227]. События 1968 г. – демонстрации в Западном Берлине, май в Париже, август в Праге – усугубили политико-идеологические разногласия не только в западногерманском обществе, где впервые после 1945 г. консерваторы, привыкшие к власти, находились в обороне. Антиавторитарное движение, рожденное студенческой внепарламентской оппозицией, хотя и не коснулось рабочих, но зато захватило другие широкие слои населения, особенно деятелей культуры, писателей, художников, педагогов. В театрах дискутировались вопросы демократизации аппарата и самого процесса работы, "главенства" художественного руководителя театра, актеры требовали права решающего голоса (позже это практиковалось в некоторых театрах). Издательства были поражены кризисом.

На этом фоне дискуссия о Чехове кажется некоторым анахронизмом. Однако в контекст современности вписывается не только перспектива "Трофимов–революционер", на которую были сориентированы все три постановки "Вишневого сада" 1969/1970 гг.[228]. Чехов не мог и мечтать о таком: вдруг в Германии появились Трофимовы, и немало.

Журнал "Театер хойте" был органом "либерально-посредственной культуры", хотя он и откликнулся на дискуссию о политическом театре. Но при этом не выбросил за борт целый ряд традиционных критериев оценки. В последнем номере за 1970 г. продолжается дискуссия о Чехове под заголовком "Чехов как вызов".

Среди прочего была опубликована статья Бото Штрауса "Десять незаконченных абзацев о Чехове; Нёльте и реалистический театр". В ней явственно ощущается реакция и на марксистские дебаты и на выступления "внепарламентской оппозиции", но и содержится упрек политическому театру.

Таким, коротко говоря, оказался фон, на котором происходило воскрешение Чехова в Германии. Необходимо сделать еще одно предварительное замечание. Речь пойдет о некотором замешательстве и о местоимении 1-го лица единственного числа.

Позволю себе небольшое отступление.

Когда редакция "Литературного наследства" настоятельно предлагала мне написать статью "Чехов в ФРГ" для тома "Чехов и мировая литература", у меня возникли сильные сомнения. Есть несколько причин, по которым можно считать меня пристрастным:

1. Понятие "мировая литература" сформулировали немцы. Своей известностью оно обязано Гёте, и каждый знает, что под этим следует понимать синтез национальных литератур во всем их многообразии и различиях, но и "встречу диссонансов и непонимания тоже" (Г. Майер).

Сто лет спустя после смерти Гёте в Германии горели книги, немецкие фашисты горланили, что "сегодня им принадлежит Германия, а завтра – весь мир". С немецкой земли начались две мировые войны. Немцы совершили чудовищные преступления в России, на родине Чехова. Я как немец не могу это обойти.

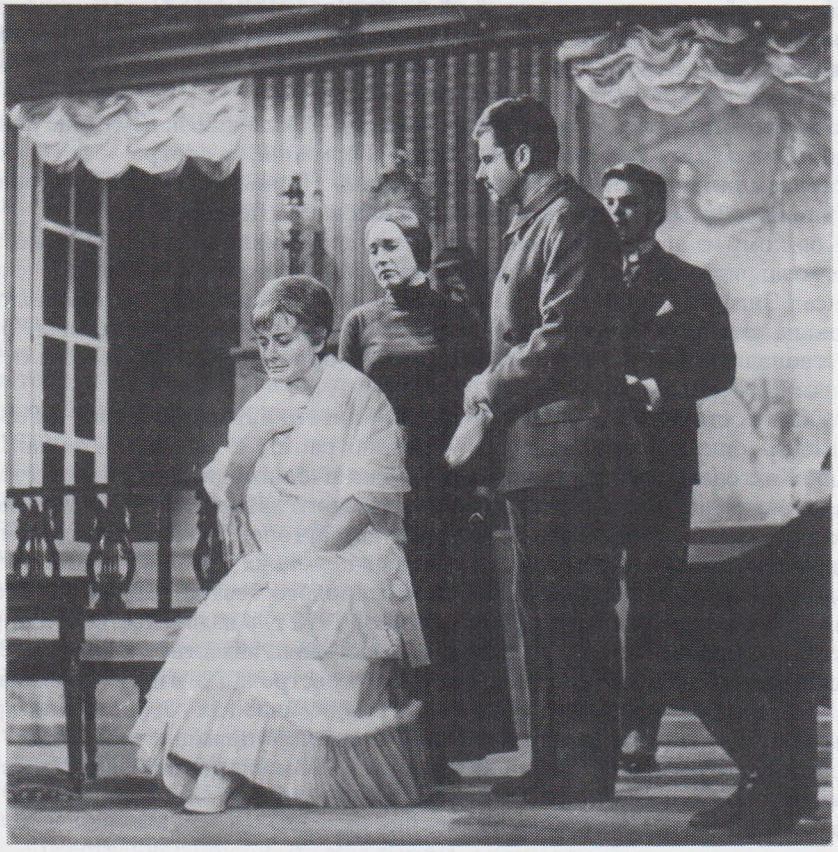
2. Кое-кому из авторов мировой литературы Германии переводы на немецкий язык помогли выйти в мир. "Мировая слава Ибсена вышла из Берлина", – справедливо писал Зигфрид Якобсон. С Чеховым же случилось прямо противоположное. С Чеховым немцы в течение десятилетий были очень неприхотливы, быстро довольствовались малым. Тому можно назвать причины, но это было и остается горестным фактом.

3. Я не в состоянии с должной дистанции писать историю Чехова в Германии после 1969 г. еще и потому, что я не беспристрастен и сильно "замешан" в эту историю. Как славист с так никогда и не законченной диссертацией (о диалоге Чехова) я уже с 1962 г. – полностью во власти этого автора; как один из основателей франкфуртского издательства "Ферлаг дер ауторен", с 1969 г. поставившего себе задачей не только поддерживать молодых немецких драматургов, но и, где это необходимо, заново переводить классиков мирового театра. Чехов был первым среди авторов, которых я переводил. Работая с 1978 г. в издательстве и как редактор, я стал еще пристрастнее. И, наконец, я составлял известное издание Чехова в цюрихском издательстве "Диогенес", где мне повстречался издатель, сказавший: "Чехова я буду печатать всего". Даниэль Кеель и сейчас так говорит, хотя проблемы сбыта и для него мучительны. Такие издатели-упрямцы, как Кеель, стали теперь редкостью в нашей книжной торговле. В большинстве издательств сидят менеджеры, нацеленные на сбыт и упускающие поэтому из поля зрения самое важное.

В немецкоязычных театрах ревизия Чехова плавно перешла в фазу чеховского "ренессанса". Год 1970-й знаменует важные перемены для западногерманского театра в целом и для Чехова, в частности.

В 1970 г. умер Фриц Кортнер, несколькими годами раньше не стало двух других великих режиссеров – Гейнца Гильперта и Юргена Фелинга. Осуществлялась смена поколений, наметившаяся уже к 1965 г. В 1970 г. Петер Штайн, первый среди подоспевшей молодежи, принял руководство театром "Шаубюне ам халлешен уфер" в Берлине. За ним последовали другие[229]. Их программа: демократически организованный театр самого высокого эстетического уровня с определенно левым политическим уклоном, который был заявлен уже на премьере ("Мать" Брехта, по Горькому). В немецком театре началась новая эра, представленная целой серией легендарных постановок. Берлин опять стал Меккой всех одержимых театралов. В 1984 г. Петер Штайн выпускает "Трех сестер" в "Шаубюне", который теперь занимал дорогое отреставрированное помещение на Курфюрстендам. Одновременно Клаус Михаэль Грюбер "уводит" свою постановку "На большой дороге" на бывшую репетиционную сцену старого "Шаубюне", в район Кройцберг, к студентам и турецким рабочим[230]. Это составило не только привлекательный контраст, которым насладились журналисты, но это было и признаком глубоких расхождений в коллективе театра. Несколько недель спустя измученный Петер Штайн объявил о своем намерении с 1985 г. отказаться от руководства театром[231].

В 1970 г. мы увидели последнюю постановку Чехова. Р. Нёльте. Специалист по Чехову, признанный многими, выпустил в Мюнхене "Вишневый сад"[232], за несколько месяцев до того он возобновил постановку "Трех сестер" в Кёльне[233], где еще раз настоятельно подчеркнул свою концепцию Чехова. Было интересно сравнивать "Вишневый сад" Нёльте, очередное достижение щедрого к Чехову сезона, с



ВИШНЕВЫЙ САД
Лейпциг, Дойчестеатер (камерная сцена), 1966
Постановка Х. Шмицека

"Вишневым садом" Ганса Литцау в "Дойчес шаушпильхаус" в Гамбурге. Вновь встал вопрос, "как играть Чехова" и за ним опять – спор о Чехове.

Мельхингер дважды посмотрел «по половине "Вишневого сада"», но: "если соединить обе половины, не обязательно получится одно целое". По его мнению, если Литцау ставил пьесу "очень точно, почти по нотам", то интерпретация Нёльте – это, вероятно, "вариации (немарксистского) отчуждения, отдельные сцены с такой убедительной силой выдвинуты в центр, что искажают общий взгляд на тему"[234]. На стороне Нёльте сражается Ришбитер, который открыто высказывается в защиту "неумолимой сдержанности Нёльте, его контроля над правдивостью будничных интонаций. Я восхищаюсь способностью Нёльте создавать на такой узкой базе односторонне сокращенного чеховского текста свой собственный, упрямый сценический мир, надежно укрытый от историзмов, мир убедительный и ясный"[235]. Об общем положении дел в немецком театре: "Что касается Чехова, то у немецкого театра нет ничего, кроме Нёльте и предпосылок". К этим предпосылкам Ришбитер "вообще-то не собирался причислять" постановку Литцау, она "не стала вдаваться в мучительные интерпретации персонажей и ситуаций, а ограничилась эффектными ходами и аранжировкой звенящей и поверхностно "музыкальной" интонации"[236].

Однако театральная критика ФРГ сосредоточена не только в "Театер хойте". Йоахим Кайзер, тогда еще театральный обозреватель мюнхенской газеты "Зюддойче цайтунг", следил за деятельностью эксмюнхенца Литцау[237] и в Гамбурге. Кайзер считает, что режиссуре Литцау «не хватает общей концепции, есть только некоторые отдельные намерения сделать что-то "по-другому", т.е. анти-

жалобно. Он попытался вести персонажей не как носителей настроения ⟨...⟩, а как выражение определенной, реалистически объяснимой позиции», а это часто противоречило чеховскому тексту и не получалось[238]. Но post facktum "постановка Литцау по некоторым пунктам выигрывает у консервативной трактовки Нёльте и оправдывает себя", так как «в руках Нёльте продажа "Вишневого сада" превращается в трагедию изгнания из рая, из райских (вишневых) кущ». Кайзер не забыл описать все красоты постановки, но все же Нёльте "рационалистически-пессимистически-драматургически изнасиловал" пьесу, исковеркав чеховский текст. Нам понятно отвращение Нёльте к "модному социалистическому реализму", но мир и окружающая среда всегда имели значение для Чехова, Нёльте же обнаруживает лишь общечеловеческие свойства. Чехов был все-таки умнее и гениальнее, чем этот глубокоуважаемый режиссер: если Чехов, с одной стороны, делает из Лопахина чувствительного нувориша, а, с другой – в момент его триумфа заставляет его разражаться слезами, то необходимо показывать эту сложность. И если Литцау в Гамбурге пренебрег "чувством", комически заострил роли, но Нёльте настоял на монотонной чувствительности и в очередной раз переместил столько раз обсуждавшееся действие "в район Беккетта". Это – "точно просчитанная, высокомеланхолическая трагедия", "душещипательная музыка без комедийных диссонансов"[239].

Кайзер, как и Мельхингер, детально анализирует сокращения, предпринятые Нёльте. При этом речь идет не о переводе[240], а об умалении сложности чеховских персонажей, об архитектуре пьесы. Ришбитер и начинающий критик Беньямин Хенрихс тоже на разный манер описывают в "Театер хойте" эти режиссерские вмешательства[241]. Но только Берлинские театральные встречи 1971 г. куда, конечно же, пригласили "Вишневый сад" Нёльте, переполнили чашу. Долго сдерживаемая ярость разрядилась в бурной, грубоватой полемике о Чехове.

Спор о Чехове? Да, спор, и упорный, из таких, о которых нужно рассказывать, потому что тогда широкая общественность впервые заговорила о важнейшей чеховской категории – о точности. А кроме того, в споре проявились разные симптоматические признаки западногерманской культурной жизни тех лет:

1. Глубокая пропасть между театральной и литературной критикой; последняя абсолютно далека от развития современного театра, а первая легкомысленно обращается с литературно-филологическими критериями.

2. Высокомерное отношение протагонистов "театра режиссуры" к тексту пьесы.

3. Всеобщее незнание истории, чеховской эпохи, в то время как каждый уже мысленно держал "своего Чехова" на ладошке.

4. Глубокие идеологические пропасти в Западной Германии антиавторитарных лет. Глубочайшее недоверие консерваторов ко всему, что, по их представлению, исходило слева.

Либеральный гамбургский ежегодник "Ди цайт" выслал на театральные встречи 1971 г. своего литературного критика Марселя Рейх-Раницки. И тот не узнал свой "Вишневый сад" в постановке Нёльте. По его мнению, "Вишневый сад" лишен поэтичности и всякого смысла. Дома Рейх-Раницки подробнее осведомился и выставил "тяжелую артиллерию": Нёльте не просто «поставил пьесу: он ее и "онемечил" и "усовершенствовал". Он пользуется не одним из имеющихся уже переводов, но всеми сразу, для того, чтобы сделать из пьесы то, чем она никогда не была, но что ему хотелось бы иметь. Он сокращает много и последовательно политические и социально-критические отрывки. Поэтому приговор господствующим классам и оптимистические видения будущего общества исчезают. С другой стороны, если я не ошибаюсь, Нёльте кое-что добавляет к тексту: отдельные обороты, предложения и даже абзацы. Это – наглость? Нет, глупость. Потому что Чехов писал лучше, чем Нёльте»[242].

Это вызвало протест. Один читатель оспорил квалификацию Рейх-Раницки в вопросах театра[243]. Другой, шеф издательства "Драй маскен", купившего обработ-

ку Нёльте, потребовал от критика, чтобы он сообщил общественности те примеры, на которых основывались его выводы[244].

Рейх-Раницки признал ошибочным свое предположение, будто бы Нёльте от себя дополнил текст, но с упоением процитировал все те места, которые пали жертвами карандаша Нёльте и которые особенно повредили студенту, превратив его в жалкого болтуна: монологи Трофимова во II акте ("Человечество идет вперед, совершенствуя свои силы" и "Вся Россия наш сад"). Рейх-Раници цитирует эти монологи по новейшему переводу издательства "Ферлаг дер ауторен"[245].

Инцидент был на этом исчерпан для "Ди цайт", но не для Нёльте, который теперь сам схватился за молоток. После того, как "Цайт" отказался печатать очередное опровержение, Нёльте, закоренелый правый, обратился по правильному адресу, в шпрингеровскую газету "Вельт", с радостью напечатавшую его обвинительный донос на левых фальсификаторов Чехова, тем более, что приведенные доказательства буквально подавляли[246]. Главные обвиняемые – целая свора темных левых личностей. Во-первых, Зигфрид Мельхингер, который в своей монографии о Чехове, "коллажирует" цитаты самого разного происхождения и датировки (Нёльте: "Это – самая наглая подделка писем, которую знает история литературы"). И, во-вторых, "какое-то издательство, которое принадлежит авторам" (ну уж здесь точно что-нибудь не так!) и "специализируется на выпуске книжек в красных обложках" – в этом издательстве вышел перевод "Вишневого сада" Чехова за подписью П. Урбана. За именем Чехова там напечатаны отрывки текста, которых нет ни в одном из прижизненных изданий и вообще ни в одном из русских и иностранных изданий, выпущенных до революции 1917 г. Переводчик неосмотрительно и слепо доверяет одним изданиям и не сравнивает текст с текстом других изданий". За этим следует уже совсем экзотическая подтасовка: переводимый автор родился "в стране, где тотальная революция поставила под вопрос все существовавшие ценности; и это грубая небрежность переводчика, если он работает над непроверенными текстами якобы оригинала, изданного после революции"[247]. В двойном свете предстали не только перевод, не только издательство, но и все русское чеховедение после 1917 г.

Это нужно было опровергнуть хотя бы потому, что клевета Нёльте ставила под сомнение солидность нашего издательства и подвергала его существование большой опасности. Мы сообщили, что оба монолога Трофимова, о которых шла речь, еще при жизни Чехова были помечены цензурой. Чехов не перечеркнул их, как обычно, а поставил в скобки и выбрал более смягченные варианты, т.е. оба эти отрывка "Вишневого сада" существуют в двух вариантах, написанных рукой Чехова. После 1917 г. издатели совершенно корректно восстановили исходный вариант текста, а последующие варианты поместили в примечания[248]. В следующем опровержении Нёльте потребовал доказательства для этих "бездоказательных утверждений", вообще доказательства существования цензуры при жизни Чехова! Нёльте утверждает: «Даже в 4200 опубликованных письмах Чехова, в 50 из которых говорится о "Вишневом саде", нет ничего, что подтвердило бы, будто Чехов по настоянию цензуры что-либо менял»[249].

Спор прекратил славист Витольд Кошный в "Театер хойте", где он привел требуемые доказательства: факсимиле отрывков текста, цитаты из упомянутых писем[250].

Мне неизвестно, убедили ли эти доказательства Нёльте. После этого спора Рудольф Нёльте никогда больше не ставил Чехова, а жаль. Этот спор, помимо прочего, показал настоятельную потребность в более глубоких знаниях не только текста Чехова, но и его эпохи, историко-литературного, биографического и историко-постановочного контекста. Возникла огромная потребность в более точной, надежной и корректно подготовленной информации о Чехове. Ну а ее лучше прочих мог дать сам Чехов, в своих сочинениях и письмах.

Поэтому мне кажется целесообразным завершить этот обзор сообщением о новейших немецких изданиях Чехова.

Первым шагом было издание "исхудавших" томов "Письма" и "Остров Сахалин" в издательстве "Винклер". Затем, в 1973 г., было начато издание Чехова в цюрихском "Диогенес".

В серии дешевых карманных изданий – что очень важно, так как теперь с текстами Чехова смогли ознакомиться широкие круги читателей, – вышли 4 драмы Чехова в новом переводе ("Ферлаг дер ауторен": пример кооперации Франкфурт/Цюрих)[251]. "Ферлаг дер ауторен" бесстрашно переводил Чехова. Идея издательства выпустить классиков в новых переводах (не только Чехова, но и Шекспира, Мольера, Мариво, Стриндберга, Горького) оказалась плодотворной благодаря чутью и мобильности редакторов Карлхайнца Брауна и Вольфганга Винса. Но новые тексты использовались вначале только в театрах и были недоступны читателям. Кооперация с "Диогенес", пустившая "нового Чехова" в книжные магазины, предусматривала следующее разделение: право на продажу текстов театрам оставалось за "Ферлаг дер ауторен", право на издание книг – за "Диогенес". Таким образом, издание Чехова началось с пьес, сбыт которых на книжном рынке наиболее затруднителен.

Вначале выпуск ограничили полным изданием драм Чехова: каждый том продавался по низким ценам карманного издания, хотя несколько дороже, чем карманные брошюрки издательства "Реклам"[252]; в 1974 г. вышли еще три тома[253], куда вошла ранняя пьеса Чехова "Безотцовщина", никогда ранее не публиковавшаяся по-немецки полностью. Пьеса печаталась под названием "Платонов". Таким образом, драматургию Чехова издали полностью в новых переводах.

Кроме новых переводов, на которые, наконец, обратила внимание литературная критика[254], издание "Диогенес" отличалось от других еще по двум пунктам: подробным аппаратом приложений и другой, хотя и не новой транскрипцией имени Чехова (не Tschechoff или Tschechov, а Čechov, опираясь на латинский алфавит сербо-хорватского). Некоторые считали это рекламным трюком и упрекали в этом издательство, но я привык к такому написанию по своим предыдущим переводам (Хлебников, Хармс) и считал его наиболее точным. Вероятно, книготорговцы и библиотекари разрешили уже проблему под какой буквой помещать книги Чехова.

Другое отличие – в каждом томе текст пьесы сопровождался приложением, состоявшим из: 1) издательской справки по истории создания произведения, изменениям в тексте из-за вмешательств цензуры, по истории постановок; 2) цитат из записных книжек Чехова, касавшихся этой пьесы; 3) примечаний и пояснений, обычно более подробных, чем в выпуске издательства "Рюттен и Лёнинг", и конечно же, транскрипций имен; 4) впервые в немецком издании приводились наиболее важные варианты разночтений с предыдущими переводами.

В середине 1970-х годов издательство "Диогенес" купило у издательства "Винклер" лицензию на карманные издания всех прозаических произведений, включая "Остров Сахалин", кроме писем, так как уже имелся план более полного издания писем Чехова. В 1976 г. единым махом выпустили 10 томов "Прозаических произведений" Чехова, каждый из которых можно было купить и по отдельности[255]. В каждом томе прозы тоже был аппарат примечаний, который уступал изданию ГДР в том, что у нас не так подробно прослеживали историко-литературную судьбу каждого отдельного произведения. Но зато мы делали больший упор на разъяснении реалий, и у нас впервые давалось толкование "говорящих имен" Чехова[256].

Далее шло пятитомное издание писем Чехова, которое несколько запоздало. Подборка, содержащая треть всех писем Чехова – "самая большая из нерусских изданий писем самого большого русского прозаика и драматурга" (реклама издательства): 1240 писем – солидная издательская работа, встреченная критикой как "значительное литературное событие"[257], отмеченная в 1980 г. международной премией содействия научному и художественному переводу имени Гельмута М. Брема[258].

Издательские принципы, да и сама подборка формировались после критического

изучения аналогичных предшествующих изданий как немецких, например, Г. Дика, так и ненемецких А. Ярмолинского, С. Карлинской и Л.С. Фридлянд[259].

В издательской справке говорилось: «Мы также принципиально печатали письма без сокращений, а не так, как в изданиях Фридлянд и Ярмолинского, где цитируются "самые важные" отрывки. Мы столкнулись с определенными трудностями, так как до сих пор нет еще такого русского издания Чехова, в котором определенные отрывки из писем не были бы исключены. Даже в новейшем, начатом в 1974 г. историко-критическом издании полного собрания сочинений в письмах Чехова к брату Александру и к О.Л. Книппер встречаются квадратные скобки с многоточием».

Комментарии-примечания, ссылки, хронология данного периода жизни и творчества – опирается на превосходный научный аппарат тех томов академического издания 1974–1983 гг., которые вышли к тому времени. Необходимые указатели (именной указатель, указатель названий и органов печати) расположен в 5-м томе, в то время как каждый том содержит только именной указатель адресатов. Разделить тексты писем и комментарии, поместить все примечания и указатели в одном томе, противоречило бы нашему принципу, что каждый том может продаваться и отдельно.

Таким же образом в 1981 г. издали "Чеховскую хронику"[260], как логическое следствие издания писем, в котором она служила "подсобным" справочным материалом, тем более, что "немецкой" биографии Чехова все еще нет. В 1983 г. последовал полный перевод академического издания "Дневники. Записные книжки"[261] (том XVII, 1980), впервые снабженного подробным предисловием, которое объясняет читателю ошеломляющую, на первый взгляд, чеховскую "бухгалтерию" материала и замыслов.

Эти чеховские новинки удостоились внимания самой широкой прессы. Наиболее наглядное, наверное, в газете "Нойе цюришер цайтунг", которая критически и последовательно следила за событиями, происходящими вокруг Чехова, с конца 1960-х годов. Редактор газеты Ганс Якоби в своих статьях не скрывает своего искреннего восхищения Чеховым – "Нойе цюришер цайтунг" дважды посвящала Чехову целый разворот[262]. Литературный обозреватель газеты "Дойче фольксцайтунг", близкой ГКП, вычитал в письмах Чехова "увлекательную микросоциологию", "примечательный роман в письмах о существовании мещанского писателя"[263]. Порой чрезмерно прорывалось высокомерие всезнающих критиков, но в общем преобладали спокойно-деловые обзоры, анализы содержания писем и издательских достижений. Убедительнее прочих были стать тех критиков, которые могли прочитать оригинальное русское издание, но которые очень редко оказывались среди рецензентов (Петер Бранг, Йоханна Ренате Дёринг, Эльсбет Вольфхайм)[264].

Две последние публикации Чехова, контрастируют с прочими[265] и базируются исключительно на издании писем и чеховской хроники. Первое – "Антон Чехов", монография Эльсбет Вольфхайм, вышедшая в 1980 г. (издательство "Ровольт"). Это – сжатое описание творческого пути Чехова, компонентное, но скромно проиллюстрированное[266].

Другая публикация должна быть рассмотрена в контексте двух постановок театра "Шаубюне" 1984 г.: двухчастная фактографическая работа о драматургии Чехова (Дитер Штурм)[267].

Прекрасные издания "Диогенес" с трудом находили рынки сбыта, что еще раз подтверждает общее правило, что даже самая позитивная критика мало влияет на читателей и покупателей. Только наиболее известные пьесы – "Чайка", "Вишневый сад" и "Три сестры" – выдержали за 10 лет 4 издания.

В заключение совсем "ненаучный взгляд в будущее: дальнейшие планы "Диогенес" по изданию Чехова.

Выйдет давно намеченная "Хрестоматия по Чехову", которая поможет читателю, не знакомому с Чеховым и беспомощно стоящему перед многотомными изданиями, разобраться в них.



ВИШНЕВЫЙ САД
Берлин, Дойчестеатер, 1961
Инсценировка Г. Ландхоффа

Кроме того, готовятся:

1. "Антон Чехов. Фотографии, рисунки, документы".
2. "Драма на охоте" – для детективной серии карманных изданий "ДТБ".
3. "Ранние рассказы". Рассказы частично 1886–1887 гг., не переведенные еще на немецкий язык.
4. "Ранние юмористические рассказы". В большинстве своем, первые публикации на немецком языке, строго отобранные.
5. "О Чехове". Сборник документов об отношениях к Чехову, возможно, дополненный другим томом – "Чехов в воспоминаниях современников".

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Dick G.* Cechov in Deutschland. Berlin: Dissertation, 1956.

[2] *Bednarz K.* Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Čechovs. Wien: Verlag Notring, 1969.

[3] *Dick G.* Op. cit. S. 181.

[4] *Bednarz K.* Op. cit. S. 107.

[5] *Rischbieter H.* Russische Stücke auf deutschen Bühnen. Beitrag zum Düsseldorfer Kolloguium vom 12.10.1982. Цит. по рукописи, находящейся в архиве автора настоящей статьи.

[6] *Jenny U.* Der Pleitgeier über dem Haus // Spiegel. 1981. № 28. S. 155.

[7] *Fischer K.* Dichters Transpiration // Stuttgarter Zeitung. 1983. 2.4.

[8] *Lauer R.* Aphorismen und Kürzestgeschichten. Anton Čechovs Tagebücher // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1983. 14.3.

[9] В 1960 г. в Базеле уже были поставлены "Чайка" и "Вишневый сад". За ними в 1969 г. последовал "Дядя Ваня". В 1971 г. – еще одна постановка "Вишневого сада". В том же году – "Чайка", в 1973 – "Платонов", тогда же – "Три сестры".

[10] Insel-Bücherei. Bd. 258. Leipzig / Übersetzung von Röhl H. 1919, 1925.

[11] Sämtliche Angaben nach dem Katalog. Fünfzig Jahre Insel-Bücherei. 1912–1962 / Bearbeitet von Sarkowski H. Frankfurt: Insel-Verlag, 1962.

[12] *Bednarz K.* Op. cit. S. 108, 113, 121.

[13] Это письмо опубликовал Вольф Дювель в своей монографии о Чехове. Там был, правда,

напечатан не французский оригинал, а немецкий перевод письма (Anton Tschechov – Dichter der Morgendämmerung. Halle, 1961).

Об отношении Рильке к России подробнее см.: *Brutzer S.* Rilkes russische Reisen. Dissertation. Königsberg, 1934. Neuauflage Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.

[14]*Luther A.* Russische Literatur (Einfluβ auf die deutsche) // Merker/Stammler. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin, 1928/1929. Цит. по: *Dick G.* S. 1971.

[15]*Dick G.* S. 176–177.

[16]Idem. S. 171–173.

На это указывал еще К. Герман в 1938–1939 гг.: *Hermann K.* Blättern des Deutschen Theaters und der Kammerspiele. Zitiert nach Dick. S. 172.

В библиотеке Гауптмана, хранящейся в Государственной библиотеке в Берлине, имеются три книги Чехова: Drei Schwestern Übersetzt von Scholz A. Berlin: Edelheim Verlag, 1902; Langweiligen Geschichte. Insel-Bücherei. Leipzig, 1925; der Werkausgabe bei Eugen Diederichs. Band 3. Jena, 1902.

[17]*Kerr A.* Das Mimenreich. Der Werkausgabe "Die Welt im Drama". Bd. 5. Berlin: S. Fischer Verlag, 1917. S. 20.

Керр произнес эту речь 22 декабря 1912 г. в "Лессингтеатер", в Берлине.

[18]*Hauptmann G.* Diarium 1917–1933 / Herausgegeben von M. Machatzke. Berlin: Propyläen Verlag, 1980. S. 182.

[19]*Брехт Б.* Покупка латуни. 1937–1951 // Gesammelte Werke. Bd. 16. Schriften zum Theater 2, werkausgabe der edition suhekamp. Frankfurt, 1967. S. 514.

[20]Письмо Брехта к Дональду Огдану Стюарту (осень 1945 г.) // *Brecht B.* Brife / Hrsg. von Glaeser G. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981.

[21] *Hersch E.* Schnitzler in Ruβland. Wien, 1982. S. 39. Е.Л. Оболенский озаглавил свою рецензию на "Трилогию" Шницлера "Немецкий Чехов" (Новеллист. М., 1900–1901. Август).

[22]Е. Хереш датирует разговор Норвежского со Шницлером 1909 годом, гастроли МХАТа проходили в Берлине весной 1906 г. Очерк О. Норвежского был напечатан в петербургском журнале "Литературные силуэты" в 1909 г. (*Heresch E.* Op. eit. S. 95).

[23]*Heresch E.* Op. cit. S. 97.

[24]Publikation der Tagebuchstellen Schnitzlers in diesem Band.

[25]*Musil R.* Gesammelte Werke. Bd. II. Essays und Reden, Kritik / Hrsg. v. A. Frise. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1983. S. 1561.

[26]*Суворин А.С.* Дневник / Ред., предисл. и примеч. Л.Д. Френкель. 1923. С. 294.

[27]Ср. переписку Чехова с его переводчиком Владимиром Чумиковым во второй кн. наст. тома; ср. также все более раздраженные высказывания Чехова о М. Феофанове и других немецких переводчиках, а также, конечно, его замечания по поводу "Вишневого сада" в Германии в письме к О.Л. Книппер от 4 марта 1904 г. Сейчас уже можно написать работу "Чехов и его немецкие переводчики", опираясь на 30-томное академическое издание.

[28]Кроме тома пьес, вышедшего в "Собрании сочинений" издательства "Дидерихс" (1902), где в переводе В. Чумикова были напечатаны "Три сестры", "Дядя Ваня", "Чайка", в 1902 г. отдельными изданиями для театров вышли "Чайка" (перевод М. Бенека. Берлин); "Чайка" и "Три сестры" (переработанные для немецкой сцены Г. Штюмке. Лейпциг). В Берлине – еще один "Дядя Ваня" (пер. А. Шольца), а также "авторизованный перевод" Шольца "Трех сестер".

[29]*Höber E.* Tschechow als Dramatiker / Literarisches Echo. 1902. 4. 20. Sp. 1395–1397.

[30]О гастролях Художественного театра в 1906 и 1922 гг. см. подробнее: *Watanabe T.* Gastspiele des Moskauer Künstlertheaters im deutschsprachigen Gebiet. Wien. Diss. 1972.

[31]Бреслау, театр "Лобе", 1 ноября 1902. В пер. Г. Штюмке, один спектакль.

[32]Берлин, "Геббельтеатер", 13 апреля 1909. В пер. Г. Штюмке, режиссер – Ойген Роберт, пять спектаклей.

[33]Мюнхен, театр "Шаушпильхаус", 23 марта 1903. В пер. В. Чумикова, один спектакль.

[34]Берлин, "Берлинер театер", 1 октября 1905. В пер. В. Шольца, режиссер – Ф. Бонн, четыре спектакля.

[35]*Kerr A.* Stanislawskis Kern. 18.3.1906. Zit. nach: *Kerr A.* Die Welt im Drama. Bd. 5. Berlin: S. Fischer, 1917. S. 230.

[36]Kerr A., Op. cit. S. 231.

[37]*Jacobsohn S.* Die Russen // Schaubühne. 8.3.1906. S. 274, 275, 276.

[38]*Jacobsohn S.* Berliner und Russen // Schaubühne. 29.3. 1906. S. 369.

[39]*Kerr A.* Stanislawskis Kern. Op. cit. S. 228.

[40]*Kerr A.* Stanislawski // Gedenken. 1.4.1906. Op. cit. S. 240.

[41]*Kerr A.* Die Möwe. 15.4.1909. Zit. nach: *Kerr A.* Die Welt im Drama. Bd. 3. Berlin: S. Fischer, 1917. S. 234.

[42]*Jacobsohn S.* Die Möwe // Schaubühne. 22.4.1909. S. 463–464.

[43]Allgemeine Zeitung (München) vom 14.10.1911. Zit. nach: *Bednarz K.* Op. cit. S. 108.

[44]Спектакль "Дядя Ваня" шел в пяти немецких театрах 17 раз, "Чайка" ставилась в восьми театрах (15 спектаклей); ср. *Dick G.* Op. cit. S. 236–237.

[45]Письмо О. Брама к Шольцу впервые было опубликовано журналом "Theater heute". 1969. H. 8. S. 58.

[46]Первый немецкий перевод "Вишневого сада" вышел в 1912 г. в издательстве Г. Мюллера в Мюнхене. Перевод был выполнен З. Ашкинази и, как доказал Г. Дик, Л. Фейхтвангером, который не упомянут в выходных данных издания (см.: *Dick G.* Op. cit. S. 87). Фейхтвангер, мюнхенский драматург и с 1908 г. – сотрудник Якобсона в "Шаубюне", в 1916 г. опубликовал в журнале критический анализ пьесы. Немецкоязычная премьера состоялась в Вене в театре "Нойе бюне" 12 октября 1916, режиссер – Э. Гайер; 9 декабря 1917 г. состоялась премьера "Вишневого сада" в театре "Мюнхенер каммершпиле".

[47]*Zabel E.* Russische Kulturbilder. Op. cit. D. 157–158.

[48]*Dostoevskij F.M.* Sämtliche Werke. Unter Mitarbeiterschaft von D. Merezkovskij, D. Filosofov und anderen / Hrsg. von Moeller van den Bruck. München: R. Piper. In 22 Bänden, deren letzte 1914/1915 erschienen.

[49]*Merežkovskij D.S.* Der Anmarsch des Pöbels. Auszug in der Zeitschrift "Die Zukunft" (Bd. 59). Berlin, 1907. S. 108.

[50]*Feuchtwanger L.* Der Kirschgarten // Schaubühne. 24.8.1916. S. 175–182.

[51]В письме к Г. Дику от 15 апреля 1955 г. Фейхтвангер рассказывал о совместной с З. Ашкинази работе над переводом "Вишневого сада": "...На него произвел впечатление мой немецкий, он предложил мне переводить пьесу вместе. Я знал по-русски только несколько слов; Ашкинази очень хорошо мог объясняться по-немецки, но он прекрасно осознавал, что этого недостаточно для художественного перевода. Итак, мы стали переводить вместе, и спорили до тех пор, пока нам не казалось, что мы смогли передать каждый нюанс" (см.: *Dick G.* Op. cit. S. 87).

[52]Подзаголовок "Трагикомедия", который в течение многих лет сопровождал "Вишневый сад" по Германии происходит из первого издания 1912 г.

[53]*Feuchtwanger L.* Op. cit. S. 181–182.

[54]*Polgar A.* Der Kirschgarten // Schaubühne. 31.10.1916. S. 417–419. Об этом подробнее: *Böhm G.* Die Geschichte der Neuen Wiener Bühne. Wien. Diss. 1965. S. 224–230.

[55]В. Дювель писал, например: «Блестящий успех "Вишневого сада" в берлинском "Фольксбюне" (постановка Фридриха Кайслера) осенью 1918 г. определенно связан с нарождающейся немецкой ноябрьской революцией» (*Düwel W.* Anton Tschechow – Dichter der Morgendämmerung. Halle, 1961. S. 167–168).

[56]*Grossmann S.* Tschechov in der Volksbühne // Vossische Zeitung. 10.10.1918.

[57]*Lapp A.* Volksbühne. Erstaufführung von Anton Tschechows Tragikomödie. Kirschgarten // Berliner Tageblatt. 10.10.1918.

[58]*Falk N.* Der Kirschgarten // Berliner Zeitung. 10.10.1918.

[59]*Jacobsohn S.* Ibsen und Tschechow // Weltbühne. 17.10.1918. S. 369–371.

[60]Эта постановка только в Берлине шла 27 раз.

[61]"Иванов" – Берлин, камерный зал "Дойчес театер", 17 октября 1919 г. Режиссер – Ф. Холлендер, в главной роли – А. Моисси, в спектакле также участвовали – В. Краус, М. Гюльстроф, М. Файн, т.е. первый состав труппы.

[62]*Kerr A.* Tschechow: Iwanow // Berliner Tageblatt. 18.10.1919.

[63]*Jacobsohn S.* Schiller und Tschechow // Weltbühne. 30.10.1919. S. 544.

[64]В 1961 г. был еще один "Иванов" в театре "Штедтише бюнен Аугсбург". Режиссер – Э. Зайльтген; постановка "Иванова" в студии "Бургтеатер" от 29 марта 1965 г. (режисссер – А. Беннинг) тоже не перешагнула рубеж четырех спектаклей.

[65]Артисты Московского Художественного театра за рубежом. Прага. Наша речь. 1922. С. 9.

[66]*Watanabe T.* Op. cit.

[67]*Kerr A.* // Berliner Tageblatt. 29.11.1921 und 4.1.1922.

[68]Берлин, "Шиллер театер", 21декабря 1926 г. С участием Л. Лоссен (Ольга), Л. Хефлих (Маша), Л. Маннхайм (Ирина) и Г. Мюллер (Наташа).

[69]*Faktor E.* // Berliner Börsencourier. 22.12.1926.

[70]Л. Маннхайм вспоминала о Ю. Фелинге: «После "Трех сестер" мы оба стояли на улице и рыдали, как это могут только очень молодые люди, от потрясения, что возможно так играть, что возможен такой театр. И мы поклялись, что будем такими же, как они. Фелинг позже по возможности избегал эти пьесы. Как-то я спросила его, почему. Он ответил, что "ах, какой же смысл в том, чтобы еще раз делать то, что я уже видел столь совершенным, лучше я все равно не сделаю"» (Theater heute. 1968.8).

[71]*Faktor E.* // Berliner Börsencourier. 22.12. 1926 (Abendausgabe).

[72]*Pinthus K.* // 8 Uhr – Blatt. 22.12.1926.

[73]*Sarvaes F.* // L.A. 22.12.1926.

[74]*Kerr A.*// Berliner Tageblatt. 22.12.1926.

[75]Zit. nach: *Bednarz K.* Op. cit. S. 116–117.

[76]Авторы издательства "Малик": Бабель, Эренбург, Гладков, Имбер, Катаев, Ильф и Петров, Коллонтай, Леонов, Лидин и др.

[77]16 мая 1933 г. газета "Берзенблатт дес дойчен буххандельс" передала "библиотекарям и комиссарам, проводящим чистку библиотек", "черный список". В нем, правда, было указано только 12 имен

немецких авторов, смертельных врагов нацистов: это означало, что их произведения нужно было радикально уничтожить; изъятие книг прочих авторов было факультативно. Но немецкие чиновники работают основательно.

[78]Die schwarze Liste // Münchner Neueste Nachrichten. 18.5.1933. Zit. nach: *Wulf J.* Literatur im Dritten Reich. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1966. S. 64.

[79]Единственным исключением стало новое издание сборника: *Luther A.* Auswahlband Erzählungen. Berlin, 1934.

[80]*Wulf J.* Theater und Film im Dritten Reich. Frankfurt; Berlin; Wien, 1983. S. 250–251.

[81]"Медведь" – Берлин, театр "Фолькcбюне", 10 декабря 1940 г.; "Три сестры" – Берлин, "Дойчес театер", 2 января 1941 г.; "Дядя Ваня" – Вена, театр "Винер комедие", 1 ноября 1940 г.; "Медведь" и "Свадьба" – Мюнхен, 1940 г.; "Чайка" – "Ройсишер театер", 4 февраля 1941 г.

[82]Единственная театральная рецензия из театрального архива В. Рихтера (Берлинская Академия Искусств), про которую известна только дата публикации: 19 ноября 1938 г.

[83]*Weichardt C.* Berliner Morgenpost. 20.11.1938.

[84]Vgl.: *Dick G.* Op. cit. S. 139–140; S. XVII des Vorworts von L. Borchard.

[85]*Tschechow A.P.* Die Steppe. Köln: Staufen–Verlag. Предисловие датировано: Кельн, март 1940.

[86]Брауншвейг расположен всего в нескольких километрах от Берлина.

[87]*Jhering H.* Mit "Mutter Courage" im Westen. 5.10.1949. Jhering H. Theater der produktiven Widersprüche. 1945–1949. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1967. S. 235.

[88]*Jhering H.* Op. cit. S.235.

[89]Э. Энгель в 1949 г. вместе с Брехтом возвратился в Берлин.

[90]Vgl.: Schauspielhaus Zürich 1938–1958 / Hrsg. von Hirschfeld K. und Löffler P. Zürich: Oprecht, 1958.

[91]"Чайка" – Дюссельдорф, "Нойес театер ан ден штедтишен бюнен", 13 апреля 1948 г., 36 спектаклей.

[92]Rheinische Post. 17.4.1948. Zit. nach: *Bednarz K.* Op. cit. S. 109.

[93]S.R. Verflogene Möwe // Frankfurter Kundschau. 29.12.1959.

[94]"Дядя Ваня" – Берлин, "Дойчес театер", 30 декабря 1945 г., режиссер – Эрнст Легаль, 19 спектаклей; "Медведь", "Свадьба" – Берлин, театр "Комедие", 27 октября 1946 г., режиссер – М. Фельдерн, Ферстер; "Вишневый сад" – Берлин, "Комедие", 27 февраля 1947 г., режиссеры – Э. Шталь, Нахбаур, 26 спектаклей; "Чайка" – Берлин, "Каммершпиль дес дойчен театерс", 18 января 1949, режиссер – В. Шмидт, 27 спектаклей.

[95]*Karsch W.* // Tagessriegel. 1.3.1947.

[96]Neues Deutschland. 1.3.1947.

[97]*Tschechow A.* Meisternovellen / Hrsg. von Schmeljow I. Aus dem Russischen von R(ebecca). Candreia; Zürich: Manesse Verlag, 1946.

[98]*Schmeljow I.* Op. cit. S. 593, 600. Шмелев в начале своего предисловия: "Революция 1917 г. выключила его из запутанных жизненных перипетий, и теперь он на почетном отдыхе в истории литературы. Новому "советскому поколению: он уже не казался "своим", а казался лишним, непонятным... Считается, что сейчас молодое поколение тоже начинает читать, и даже любить его ⟨...⟩ но они вряд ли в состоянии постигнуть то скрытое, что таят его произведения. Однако что-то их к нему манит, но что-то и настораживает ⟨...⟩ Еще меньше Чехов понятен иностранцам".

[99]Meistererzählungen und Neue Meistererzählungen / Übersetzt von Trautmann R. Leipzig: Dieterich, 1947 und 1949.

[100]*Trautmann R.* Tschechow als Novellist. 1946 // Turgenjew und Tschechow. Ein Beitrag zum russischen Geistesleben, Leipzig, 1948.

[101]*Jermilow W.* Tschechow. Berlin, 1961.

[102]*Trautmann R.* Tschechow als Novellist. Op. cit. S. 63–64, 71.

[103]*Tschechow A.* Schauspiele. M., 1947.

[104]*Düwel S.* Anton Tschechow – Dicher der Morgendämmerung. Halle (Saalle), VEB Verlag Sprache und Literatur. 1961.

[105]*Jhering H.* Entscheidungsjahre des deutschen Theaters // Theater der produktiven Widersprüche. Op. cit. S. 175. Речь перед интендантами советской оккупационной зоны (сентябрь 1948 г.).

[106]Vgl. 100 Jahre Deutsches Theater Berlin. 1883–1983 / Hrsg. v. Kuschina M. Berlin: Henschelverlag, 1983. Ту же тенденцию мы можем наблюдать в 1960-х годах: один Чехов ("Вишневый сад" – 1 октября 1961 г., режиссер В. Хайнц) против современных советских пьес (4), Горького (1), Гоголя (1), Островского (1), а также инсценировки Э. Пискатора "Войны и мира" Толстого.

[107]См. статистическое исследование Х. Ришбитера в журнале Theater heute. 1963. 2. S. 22–26.

[108]*Luft F.* Berliner Theater 1945–1961. Hannover: Friedrich Verlag, 1961.

[109]Vellinghausen A. Sch. Theaterkritik 1952–1960 / Ausgewählt u. hrsg. von Rischbieter H. Hannover: Friedrich Verlag, 1961.

[110]"Дядя Ваня" – Мюнхен, театр "Байришес штатсшаушпиль", 24 апреля 1958 г., режиссер – Х. Цайзер, 37 спектаклей.

[111]*Schumacher E.* Onkel Überflüssig. Nachgedreickt in: Schumacher E. Theater der Zeit–Zeit des Theater. Thalia in den Fünfziger Jahren. München: Dobbeck Verlag, 1960. S. 70–71.

[112]*Drews W.* Theater, Schauspieler, Regisseure, Dramaturgen, Intendanten, Kritiker, Publikum, Wien; München: Kurt Desch Verlag, 1961. S. 235.

[113]*Melchinger S.* Tschechow. Velber deiu Hannover: Friedrich Verlag, 1968. S. 145.

[114]*Hilpert H.* // Blättern des Deutschen Theaters. 1938. Zit. nach: der Kirschgarten – Kritik. Von. Weichardt C. // Berliner Morgenpost. 20.11.1938.

[115]*Kaiser J.* Tschechow: kühl, wahr, herzbewegend // Süddeutschen Zeitung. 9.5.1967. S. 12. Речь идет о "Трех сестрах" в постановке Г. Гильперта (Мюнхен, театр "Байришес штатсшаушпиль", 7 мая 1967 г.).

[116]Театральная энциклопедия (Fridrichs Theaterlexikon von A–Z, Velber, 1969) называет Петера Шарова (1887–1969) "итальянским режиссером русского происхождения". Он был среди тех актеров МХАТа, которые не вернулись в СССР. Шаров был художественным руководителем дюссельдорфского театра "Шаушпильхаус" (1927–1933), с 1953 г. жил в Италии.

[117] *Trautmann R.* Vorwort zu Meistererzählungen. Leipzig, 1947. Zit. nach: *Dick G.* Op. cit. S. 160.

[118]*Tschechow A.* Heitere Erzählungen. Berlin: Rüttern n. Loening, 1949. Klappentext.

[119]Frankfurter Rundschau. 4.2.1960.

[120] *Tschechow A.* Die Insel Sachalin. Übertragen v. einem Übersetzerkollektiv unter Leitung von Dick G. Berlin: Rütten und Loening, 1960.

[121]*Kuckoff A.G.* Nachwort zu Kleine Romane. Bd. I. Berlin: Rütten und Loening, 1953. S. 483–503.

[122]Die Insel Sachlin. Vorwort v. Dick G. S. 10.

[123]Вольф Дювель, славист, составил в 1954 г. вместе с Гудрун Дювель чеховскую антологию: Tschechow. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Weimar: Thüringer Volksverlag, 1954.

[124]*Tschechow A.* Heitere Erzählungen. Aus dem Russischen von Guenther J.v. München. Goldmans Gelbe Taschenbücher Nr. 331. 1954.

[125]*Tschechow A.* Werke. Ausgewählt, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Hoffmann R. Wien; München; Basel: Kurt Desch verlag, 1958.

[126]В "Собрание сочинений" вошли пьесы: "Иванов", "Дядя Ваня", "Три сестры".

[127]В издательстве "Реклам" выходили следующие книги Чехова: Der Kirschgarten. Schauspiel. RUB nr. 7690. 1957 (та же книга выходила в Лейпциге под тем же номером в 1952 г.); Der Sack hat ein Loch. Humoresken. RUB nr. 7801. 1953; Die Steppe. Beschreibung eiher Reise. RUB nr. 7809/10. 1956. (Stuttgart und Leipzig) . Все переводы сделаны ф. Гюнтером. В переводе С.ф. Радецки: Drei Schwestern. RUB Nr. 4264; Der Bär. Der Heiratsantrag/ Die Hochzeit. RUB Nr. 4454.

[128]*Dick G.* Op. cit. S. 168.

[129]Guenter J.v. Nachwort zum Band: Der Sack hat ein Loch. Op. cit. S. 71.

[130]Nachwort zu: Der Sack hat ein Loch. Op. cit.

[131]iIbid. S. 72.

[132]*Arsenjew N.* Die russische Literatur der Neuzeit und Gegenwart. Mainz, 1929.

[133]Мережковский цитирует оба письма Чехова к С.П. Дягилеву от 30 декабря 1902 г. и 12 июля 1903 г. Ср. публикацию в: Zukunft. Bd. 59. 1907. S. 111.

[134]Впервые "Слово о Чехове" Т. Манна был опубликован в восточноберлинском журнале "Зинн унд форм" (1954, № 516); В 1955 г. это эссе включили в "Собрание сочинений" Манна, выпущенное издательством "С. Фишер" в ФРГ.

[135]*Reich-Ranicki M.* Der traurigste Humorist der Welt-Literatur // Die Welt. 15.1.1960.

[136]*Tschechow A.* Dramen. Mit einem Essey "Zum Verständnis des Werkes" und einer Bibliographie von Geier S. Rowohlts Klassiker Band Nr. 61/62. 1960.

[137]*Laffitte S.* Anton Tschechov in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Aus dem Französischen und Russischen von Kolmar–Kulleschitz F. Hamburg. Rowohlts monographien. Nr. 38. Januar 1960. Lizenzausgabe der Editions du Seuil. Paris.

[138]"Чайка" – театр "Шаушпильхаус", режиссер Х. Шалле; "Три сестры" – Берлин, "Шиллер театер", режиссер Б. Барлог; "Вишневый сад" – Вена, "Бургтеатер", "Академитеатер", режиссер Й. Гилен. Наиболее удачной считалась берлинская постановка Барлога, выдержавшая 40 спектаклей.

[139]*Tschechow A.* Religiöse Erzäglungen eines Atheisten. Übersetzt und herausgegeben von Guenther J.v. Kleine Russische Bibliothek. München: Heinrich Ellermann Verlag, 1962; *Tschechow A.* Werke. Novellen, Erzählungen, Dramen / Übersetzt und herausgegeben von Guenther J.v. München: Heinrich Ellermann Verlag, 1963. Bd. 1–3.

[140]*Guenther J.v.* Op. cit. S. 855.

[141]Vgl. J. Semjonow in der Einleitung zu J.v. Guenthers Anthologie "Neue russische Lyrik". Frankfurt. S. Fischer. Nr. 238. 1960. S. 5.

[142]*Guenter J.v.* Op. cit. S. 852.

[143] Op. cit. S. 852.

[144]*Guenther J.v.* Op. cit. S. 855.

[145]*Braun R.* Am Ende bleibt das Fragezeichen. Noch immer fehlt eine befriedigende Ausgabe der Werke Anton Tschechow // Die Zeit. 6.3.1964.

[146]*Pörzgen H.* Vom Tschechow zu Schestow. Mittler russischer Literatur // Frankfurter Allegemeine Zeitung. 1964. Nr. 51.

[147]*Kesting M.* Das erische Theater. Stuttgart. Kohlhammer. 1959. Zit. nach: Taschenbuchausgabe von 1962. 2. Aufl.; *Szondi P.* Theorie des modernen Dramas. Frankfurt: Suhrkamp, 1956, 1959; hier zitirt nach der revidierten Ausgabe der "edition suhrkamp" (Frankfurt, 1963). Оба произведения стали доступны широкой публике только после выхода карманных изданий.

[148]*Kesting M.* Op. cit. S. 131.

[149]*Szondi P.* Op. cit. S. 32.

[150]Ibid. S. 35, 40, 139.

[151]*Tschechow A.* Von Regen in die Traufe. Kurzgeschichten, aus dem Russ. v. Knipper A. und Dick G. Berlin: Rütten und Loening, 1964. Mit einem Vorwort von Dümel W. "Anton Tschechow – Leben und Werk"; *Tschechow A.* Der Kirschgarten. Dramen. Aus dem Russ. v. Düwel G. Berlin: Rütten und Loening, 1964.

[152]*Tschechow A.* Die Insel Sachalin / Hrsg. von Dick G. Aus dem Russ. v. Knipper A. und Dick G.; Briefe. Hrsg. und aus dem Russ. von Knipper A. und Dick G. München: Winkler Verlag, 1971.

[153]Nur als Bühnenmanuskript im Bühnenvertrieb F. Block Erben. Berlin. Премьера "Трех сестер" в этой обработке – Билефельд, театр "Штедтише бюнен". 20 декабря 1967. Режиссер – П.Ф. Визе.

[154]*Tschechow A.* Dramatische Werke. Aus dem Russ. von Radecki S.v. Zürich: Diogenes, 1968.

[155]Премьера состоялась 9 января 1965 г. Автор текста – Нельте по переводу Й.ф. Гюнтера.

[156]Премьера – 6 января 1968 г.. Немецкий текст П. Цадека по переводу Х. Ангаровой.

[157]Theater Heute. 1968. Nr. 12. S. 1–4.

[158]Ibid.

[159]За исключением нескольких юмористических рассказов 1892 г., которые Чехов опубликовал в журнале "Осколки".

[160]In dieser Ausgabe läuft der "Lešij" unter dem Titel "Der Waldteufel".

[161]Здесь допущена единственная ошибка. Дювель пишет, что рассказ "Случай из практики" не публиковали буржуазные издательства. Но этот рассказ был опубликован в сборнике издательства "Мусарион" (составитель сборника и переводчик А. Элиасберг), хотя он не называется там в оглавлении (vgl. Von Frauen und Kindern. München, 1920. S. 195–212). Потом этот рассказ вошел в сборник Г.Х. Кайзера (*Kaysser G.H.* In Zwielicht des Lebens. Rottenburg, 1949. S. 106–122).

[162]Vom Regen in die Traufe. Bd. I der GWIE. Berlin, 1964. Vorwort des Herausgebers. Anton Tschechow – Leben und Werk. S. 9.

[163]*Rehder P.* Leben und Werk A.P. Tschechows // Dramen. Op. cit. S. 593–615.

[164]"Вишневый сад" – режисссер Гильперт, Дармштадт, 31 января 1962 г. Менее успешно поставил эту пьесу П. Люрс в мюнхенском театре "Каммершпиле" 18 марта 1962 г. Еще один "Вишневый сад" – в Ганновере в "Ландестеатер", 15 сентября 1962 г., режиссер – Д. Райбле.

[165]*Karasek H.* Die Hölle Ibsens // Theater heute. 1965. Nr. 1. S. 19.

[166]М. Батальон пишет, что в 1945–1972 гг. во Франции Чехов – один из самых "играемых" драматургов. По статистике он удерживает восьмое место (28 постановок) сразу после Ионеску и Лабиша (по 30 постановок) и перед классиком Расином (26 постановок) Silex. 1980. Nr. 16. S. 56.

[167]"Platonov" – имеется в виду пьеса "Безотцовщина". Всюду на Западе она известна под названием "Платонов". Уже в 1928 г. Р. Фюлеп-Миллер выпустил ее под названием "Этот никчемный человек Платонов". "Ce bou de Platonov" – название французской обработки пьесы (переводчик П. Квентин). Этот перевод использовал для своей постановки Жан Вилар. На немецкий обработку Квентина перевел Р. Шнорр, немецкое название – "Dieser Platonov" (театральное издательство "С. Фишер"). И хотя название "Vaterlosigkeit", вероятно, более адекватно, но ему уже не удастся пробиться сквозь "хлесткую силу" имени Платонов.

Премьера "Платонова" состоялась в декабре 1956 г. в Париже в театре "Шаллот". В роли генеральши – М. Казарес. В немецких театрах "Платонова" "открыли" в 1959 г., его по достоинству оценили театральные гурманы. Постановки: венский "Бургтеатер", 6 февраля 1959 г., режиссер – Э. Лотар, генеральша – К. Гольд, Платонов – Й. Майнрад; штуттгартский "Штатстеатер" в апреле 1959 г., режиссер – Г. Хенель, в роли Анны Петровны – Э. Фликеншильдт. Премьера постановки Штрелера состоялась 27 апреля 1959 г. в миланском "Пикколо театро".

[168]Премьера – в начале 1961 г.

[169]Theater Heute. 1967. Nr. 9. S. 19.

[170]В постановке Л. Оливье с Ж. Плоурайт, в роли Маши – Г. Джексон.

[171]"Три сестры" – премьера в штуттгартском "Штатстеатер", 5 января 1965 г., режиссер – Рудольф Нёльте.

[172]Три сестры" – премьера в пражском театре "Дивадло за брано", режиссер – Отомар Крейча.

[173]"Чайка" – премьера в мюнхенском театре "Каммершпиле" 25 мая 1966 г., режиссер – В. Шмидт. В журнале "Театер хойте" З. Мельхингер поместил подробную рецензию на эту постановку. Там же напечатана прекрасная статья В. Шмидта "Опыты с Чеховым", однако не все идеи отсюда были воплощены в постановке (*Melchinger S.* Die Apologie der leisen Wahrheit; *Schmidt W.* Erfahrungen mit Tschechow // Theater Heute. 1966. Nr. 7).

[174]*Schmidt W.* // Theater Heute. 1966. Nr. 7. S. 22–23.

[175]"Вишневый сад" – премьера состоялась в штуттгартском "Вюртембергише штатстеатер" 6 января 1968 г.

[176]В дискуссии о Чехове обсуждался вопрос о допустимости изменений в классических текстах (vgl. Rischbieter H. Tschechow – Forderungen // Theater heute. 1968. Nr. 3; *Melchinger S.* // Theater heute. 1968. Nr. 4).

[177]*Rischbieter H.* Die Wahrheit, leise und unerträglich // Theater heute. 1965. Nr. 3. S. 24–30.

[178]Бентли рекомендовал дольше оставлять постановку в репертуаре театра, "для того, чтобы как можно больше людей смогли усвоить ее уроки" (*Bently E.* Blick von draussen. Der Berliner Theaterwettbewerb // Theater heute. 1965. Nr. 6. S. 20). По моим данным, штутгартская постановка игралась всего 18 раз.

[179]Ю. Коста: Наташа в постановке Нёльте и Шарлотта в постановке Цадека. Э. Шварц: Маша, Варя, Г. Людерс: Кулыгин, Гаев, П. Роггиш: Соленый / Трофимов. Г. Манке: Чебутыкин/Фирс.

[180]*Jenny U.* Zadekals Gärtner // Süddeutsche Zeitung. München. 8.1.1968.

[181]*Rischbieter H.* Tschechow–Forderungen // Theater heute. 1968. Nr. 3. S. 44.

[182]В 1970 г. Р. Нёльте еще раз поставил "Трех сестер" в кельнском театре "Бюнен дер штадт Кельн" (24 апреля 1970 г.). В том же году он поставил "Вишневый сад" в мюнхенском театре "Байришер штатсшаушпиль (20 июня 1970 г.). В сентябре 1973 г. П. Цадек поставил "Чайку" в бохумском театре "Шаушпильхаус".

[183]Помимо "Трех сестер" Цадека в дюссельдорфском театре (режиссер Э. Аксер), были еще и "Три сестры" в театре "Штедтише бюнен Билифельд", режиссер – Петер фон Визе.

[184]Ришбитер сопоставлял переводы ф. Гюнтера, ф. Радецки и Х. Ангаровой. Перевод последней он считал наиболее "приемлемым". Далее он анализирует новый перевод коллектива Института славистики г. Киля (под руководством У. Буша). Он сравнивает этот перевод с обработкой, которую Р. Нёльте положил в основу своей постановки, так же, как и П. Цадек еще раз переработал для театра перевод Х. Ангаровой. Примечательно, что Ришбитер не анализирует перевод Г. Дювель, который опубликовали уже в 1964 г. Более четкое сравнение переводов пьес Чехова на немецкий язык, особенно с точки зрения их "пригодности" для сцены, дает в своей диссертации К. Беднарц.

[185]Theater heute. 1968. Nr. 12. S. 1–4.

[186]*Melchinger S.* Anton Tschechow. Velber: Friedrich Verlag, 1968 (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters. Bd. 57).

[187]Мельхингер писал: «Станиславский не понял не только чеховское "как", о котором он писал в своих мемуарах, что оно еще не началось, но Станиславский не понял чеховское "что". Он испортил это, фиксируя на сцене отдельные элементы, которые, правда, есть в произведениях Чехова, однако были совершенно неверно интерпретированы Станиславским» (*Melchinger S.* // Theater heute. 1968. Nr. 12. S. 2).

[188]*Melchinger S.* Op. cit. S. 2.

[189]Op. cit. S. 4.

[190]*Brook P.* The Empty Space. London, 1968.

[191]Немецкий перевод появился осенью 1969 г. (издательство "Хоффманн и Кампе", Гамбург).

[192]*Brook P.* Der leere Raum. Hamburg, 1969. S. 114–115.

[193]*Rischbieter H.* Tschechow – Forderungen. Op. cit.

[193]*Karsch W.* // Der Tagesspigel. Berlin, 7.11.1954. Zit. nach: *Bednarz K.* Op. cit. S. 129.

Рецензия на постановку "Чайки" в берлинском театре "Ам Курфюрстендамм", режиссер – О.Ф. Шу. Пьеса в переводе А. Шольца.

[194]*Weigel H.* Viele Kirschen verderben den Garten // Illustrierte Wiener Kronenzeitung. 17.2.1960.

Рецензия на постановку "Вишневого сада" Й. Гилена в венском театре "Академитеатер".

[195]*Rischbieter H.* Tschechow – Forderungen. Op. cit.

[196]*Bednarz K.* Op. cit. S. 130.

[197]Эта работа была опубликована в серии "Dissertationen der Universität Wien" im Wiener Notring Verlag. Если я не ошибаюсь, то я был единственным рецензентом этой работы и неоднократно предлагал ее читателям (см.: Frankfurter Allgemaine Zeitung. 22.9.1970; Theater heute. 1972. Nr. 5).

[198]*Bednarz K.* Op. cit. S. 159.

Цитируется перевод И.ф. Гюнтера.

[199]Op. cit. S. 204.

[200]*Балухатый С.Д.* Проблемы драматического анализа. Чехов. Л., 1927; Он же. К истории текста и композиции драматических произведений Чехова // Известия отделения русского языка и словесности. Т. XXXII. Л., 1927.

[201]Генрих *Штюмке* (1872–1923) – переводчик, критик. С 1898 по 1913 г. издавал в Берлине журнал "Бюне унд Вельт". Перевел "Чайку" и "Трех сестер", обе пьесы снабдил подзаголовком: "Обработано для немецкой сцены". Беднарц пишет, что оба перевода "находятся практически вне всяких возможных рамок оценки качества. Это даже не перевод, а собственные работы по мотивам драматургии Чехова" (с. 238). Но нельзя недооценивать вклад Штюмке в дело популяризации драматургии Чехова: он неоднократно писал о Чехове, особенно часто в журнале "Бюне унд Вельт".

[202]Беднарц пишет о переводе Чумикова "Чайки", "Дяди Вани" и "Трех сестер": "Перевод точный, хотя и довольно свободный, устарел язык только нескольких небольших пассажей. Но в целом стиль перевода очень живой и приемлемый для театральной сцены" (с. 240). Однако переводы Чумикова

побывали на сцене только дважды: 1903 г. – "Дядя Ваня" (Мюнхен) и 1904 г. – "Чайка" (Эберфельд). Пытаясь найти тому причины, Беднарц предполагает, что основная из них – "правовые издательские установки". Издательство "Дидерихс" было сравнительно молодым и не обладало большим опытом в театральной сфере. "Кроме того, в отличие от Чумикова, Штюмке и Шольц пользовались известностью в литературных кругах и у них наверное были лучшие связи с ведущими театрами немецкоязычной области" (с. 241).

[203]*Guenther J.v. // Tschechow A.* Werke. Bd. 3. S. 618.

[204] Scholz A.: Tschechow A. Der Kirschgarten, Berlin: o.J. Ladyschnikow Verlag, S. 51.

[205]*Düwel G.* // Tschechow. Der Kirschgarten. Dramen. S. 381.

[206]Все эти редакции, переводы, обработки, как и прежде, находятся на книжном и на театральном рынке. По закону издательство владеет правами на произведение в течение 70 лет. Таким образом, издательства до сих пор функционируют по тому же принципу, что и во времена Чехова (издательство Рассохина и др.). Поэтому все эти переводы и теперь находятся в распоряжении немецкоязычного Запада. Их предлагают разные театральные издательства, и они конкурируют друг с другом. Перевод Шольца представляет издательство "С. Фишер", ф. Гюнтера – "Драй маскен", Гоффманна – "Деш", ф. Радецки – "Диогенес", Дювеля – "Штауфшер".

[207]*Bednarz K.* Op. cit. S. 241. Беднарц сообщает, что он "видел такие режиссерские сценарии (например, сценарий постановки "Трех сестер" Фелинга в 1926 г. – в театральном архиве Немецкой Академии Искусств в Восточном Берлине), которые сейчас нельзя использовать не изменив там каждое слово".

[208]Перевод "Дяди Вани" А. Лутера опубликован в составленной им же антологии (Meisterwerke der russischen Bühne. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1922). По этому переводу играли в 1923 г. в Любеке, в 1925 г. в Гере, в 1926 – в Берлине, а также в 1940 и 1945 в Вене. Авторские права держит издательство "Штайер".

[209]*Bednarz K.* Op. cit. S. 247–248.

[210]Ibid. S. 251.

[211]Ibid. S. 252. Беднарц имеет в виду предложение "Варя, он сделал предложение" из 1-го акта "Вишневого сада". Перевод: "Sag, Varja, ist er nun endlich mit der Sprache herausgerückt? Hat er Dir einen Antrag gemacht?"

[212]*Bednarz K.* Op. cit. S. 258.

[213]*Bednarz K.* Op. cit. S. 256–257.

[214]Ibid. S. 262.

[215]Имеется только неопубликованный постановочный сценарий в берлинском театральном издательстве "Феликс Блох Эрбен". Премьера по этой обработке состоялась 20 декабря 1967 г. в Билефельде в театре "Штедтише бюнен". Режиссер – П.ф. Визе. Затем последовали "Три сестры" в обработке кильских славистов, позже – "Чайка" и "Вишневый сад".

[216]*Busch U.* Zum Stück und zur Übersetzung. Aufsatz im Programmheft der Bühnen Bielefeld 1967. S. 2–11.

[217]У. Буш называет несколько примеров: «Уже в первом акте оригинала сестры говорят "сквозь слезы", а именно в тот момент, когда Маша прощается с гостями. Мы не даем ей здесь плакать и дальше стараемся сдерживать ее слезы. Таким же образом мы приглушаем у всех действующих лиц вспышки ярости или радости, равно как и другие патетические эмоциональные обороты речи. Например, когда Наташа в 3-м акте прогоняет Анфису, она в нашей обработке не произносит ругательства "Diebin", "alte Wachtel", которые употребляются в тексте оригинала. Мы не позволяем ей топать ногами. И вместо угрозы "Man soll sich nicht unterstehen, mich zu reizen", он произносит более нейтральное предупреждение "Ich kann auch anders"».

[218]*Rischbieter H.* Tschechow – Forderungen. Op. cit.

[219]*Brook P.* A propos de Tschekhov // La Cerisaie. Collection Créations théatrales. Paris, 1981. S. 107. Программка к постановке П. Брука в парижском театре 5 марта 1981г.

[220]"Вишневый сад" – театр "Фрайе Фолькcбюне", Берлин, 30 ноября 1969, режиссер – К. Пайман.

[221]*Luft F.* Voll ins stille, weiche Herz getroffen // Die Welt. Hamburg. 2.12.1969.

[222]Помимо "Вишнего сада" Паймана (1969/1970) эта пьеса была поставлена Р. Нёльт в Мюнхене, Г. Литцау в Гамбурге. В Кёльне Нёльте поставил "Три сестры"; в Штуттгарте Н.П. Рудольф – "Дядю Ваню"; в Берлине М. Фрид – "Три сестры", в Эссэне К. Деймек – "Чайку".

[223]График П. Флора на вопрос о любимом писателе ответил: "Многие, в настоящий момент – Чехов (письма)". Искусствовед В. Хофманн на тот же вопрос: "Штифтер, Флобер, Музиль, Чехов". На вопрос о том, каким событием он больше всего восхищается, писатель К. Мекель ответил: "Путешествием Чехова на Сахалин и последствиями этого путешествия".

[224]*Raddatz F.J.* (Hrsg.) Die Zeit-Bibliothek der 100 Bücher. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1980 (suhrkamp taschenbuch Nr. 645).

[225]*Burri P.* Emilia hört das Klagen // Frankfurte Allgemeine Zeitung. 18.2.1984.

[226]Tschechow tanzt Tango. Anonymes Interview mit Josefina in der Berliner Stadtzeitung Tip. 1984, Nr. 4.

[227]№ 8 и 9 журнала "Театер хойте" за 1968 г. дают лишь слабое представление о бушевавших страстях (директор театра А. Эвердинг запретил собрание). Собрание должно было состояться в связи с премьерой пьесы П. Вайса "Viet Nam Diskurs" в мюнхенском театре "Каммершпиле".

[228]*Rischbieter H.* Trofimof, der Revolutionär // "Theater heute". Velber b. Hannover. Sommer 1970. S. 65–66.

[229]В начале 1970-х годов П. Цадек возглавил театр "Шаушпильхаус" г. Бохума. П. Палицш, который в 1966 г. был художественным руководителем штуттгартского театра, в 1972 г. возглавил театр Франкфурта, в котором проводился эксперимент самоуправления. К. Пайман, бывший раньше членом дирекции франкфуртского театра "Ам Турм", тоже руководимого по принципу самоуправления, в 1974 г. принял руководство "Вюртембергишем штатстеатер" Штуттгарта. В том же году Р.В. Фассбиндер стал художественным руководителем франкфуртского театра "Тат".

[230]"Три сестры" – театр "Шаубюне ам Ленинер Платц", 4 февраля 1984 г., режиссер – П. Штайн. "На проселке" – театр "Шаубюне ауф дер Пробебюне Кувриштрассе", 14 февраля 1984, режиссер – К.М. Грюбер.

[231]Штайн выбрал для своего заявления радиодискуссию со школьниками, которые упрекали его за то, что свой дворец на Курфюрстендамм он превратил в "театр для элитарной верхушки". Немецкая критика тоже не баловала Штайна в последние годы. Vgl.: hier zu FR und FAZ vom 5,6 März 1984; Die Zeit vom 9.3.1984; Spiegel. 1984. Nr. 11.

[232]"Вишневый сад" – театр "Байришес штатсшаушпиль", Мюнхен, "Резиденцтеатер", 20 июня 1970 г. А за три дня до этого, 17 июня 1970 г. состоялась премьера "Вишневого сада" Г. Литцау в гамбургском театре "Дойчес шаушпильхаус".

[233]"Три сестры" – театр "Бюнен дер штадт Кельн", 24 апреля 1970 г.

[234]*Melchinger S.* Zweimal der halbe Kirschgarten // im Jahressonderheft 1970 von "Theater heute." S. 60–62.

[235]Подробнее см.: *Rischbieter H.* Trofimov, der Revolutionär. Op. cit.

[236]*Rischbieter H.* Op. cit.; *Melchinger S.* Das gelebte Leben // Jahressonderheft 1970. S. 63–64. К таким попыткам Ришбитер причисляет и постановку "Дяди Вани" в штуттгартском театре (режиссер – Н.П. Рудольф). Мельхингер писал об этом спектакле: "Это – удивительно ясная, стилистически выдержанная, очень последовательная режиссерская работа".

[237]Мюнхенские театральные критики всегда проявляют некоторый местнический патриотизм, если речь идет об их театре и их театральных деятелях. А Г. Литцау с 1964 по 1969 г. возглавлял мюнхенский театр "Байришес Штатсшаушпиль".

[238]*Kaiser J.* Lietzaus Kirschgarten – entlaubt und ein wenig sperrig // Süddeutsche Zeitung von 19.6.1970.

[239]См.: "Seelenmusik ohne Komödien – Dissonanzen, ebd. 22.6.1970.

[240]Литцау ставил спектакль по новому переводу издательства "Ферлаг дер ауторен". Нёльте – по изготовленной им же самим редакции пьесы.

[241]См. об этом уже цитировавшуюся статью Ришбитера о Трофимове. Кроме того: *Henrichs B.* Der zärtliche Pessimist // Jahressonderheft der "Theater heute." 1970. S. 54–59. Генрихс подробно рассматривает брошенные Нёльте упреки в том, что все действие спектакля развертывается в комнатах: "Если он и в "Вишневом саду", как и в "Трех сестрах", ставит спектакль, не меняя декорации, то причина этого весьма скромная. Нёльте считает, что с помощью сценических средств можно реалистично воссоздать помещение, но никак не сад или парк. Поэтому заблуждаются те интерпретаторы, которые пытаются усмотреть в неизменных декорациях близость трагической развязки..."

[242]*Reich-Ranicki M.* Viele Könner verderben den Brei // Die Zeit. Hamburg. 4.6.1971.

[243]*Gerlach H.E.* Noelte – eine Gefahr für das Theater? Die Zeit. 18.6.1971. Уже в выпуске журнала от 4 июня 1971 г. умеренный театральный критик Х. Карасек заявил в редакционной справке, что он "совершенно по-иному оценивает раскритикованные спектакли, особенно постановку Нёльте "Вишневого сада", нежели Марсель Рейх-Раницки".

[244]*Pavel H.J.* // Die Zeit. 18.6.1971.

[245]*Reich-Ranicki M.* In Sachen Noelte und Tschechow // Die Zeit. 2.7.1971.

[246]*Noelte R.* Der rote Kirschgarten. Wie Kritiker und Übersetzer Tschechow verfälschen, um aus ihm einen Vorläufer des Kommunismus zu machen // Die Welt. Hamburg. 9.10.1971.

[247]Ibid.

[248]*Urban P.* Rudolf Noelte sieht Gespenster // Die Welt. 11.12.1971. Redaktioneller Obertitul "Noch einmal in Sachen Tschechow: Hat die zaristische Zensur seine Werke verfälscht?".

[249]*Noelte R.* Beweise, Herr Urban, Beweise! // Die Welt. 11.12.1971.

[250]*Kosny W.* Tschechows Kirschgarten und die zaristische Zenzur // Theater heute. H. 55. 1972. S. 31.

[251]"Die Möwe", "Der Waldschrat", "Onkel Vanja" und "Der Kirschgarten", sämtlich "Neu übersetzt und herauagegeben von P. Urban. Zürich: Diogenes Verlag, 1973. Diogenes Taschen Buch. Nr. 50.I–IV.

[252]Цена книг серии "ДТБ", в зависимости от объема: 4,80ДМ – 6,80 ДМ. Цена карманных изданий "Реклам": 2,20 Д.М.

[253]"Drei Schwestern", "Platonov" und "Ivanov", Zürich, 1974. Nr. 50. V–VIII; Sämtliche Einakter. Bd. 50. VIII. 1980.

[254]Рецензенты этого издания особенно выделяли подборку материала в примечаниях и редакторскую работу (*Pross-Weerth H.*// Frankfurter Allgemeine Zeitung. 9.10.1973). И. Длугош писал о качестве перевода: "На уровень этого перевода могут ориентироваться переводчики других русских авторов. Перевод очень точный, верно воспроизводит особенности речевого стиля Чехова. Наконец-то исчезла "болтливость" ранних переводов Чехова, которую нам объясняли "широтой русской души". И вместе с этой болтливостью преодолевается и сентиментальное, полюбившееся нам представление о Чехове как

о слабом, безвольном человеке, столь же беспомощным перед жизнью, как и "Дядя Ваня" (*Dlugosch J.* // Neuen Züricher Zeitung. 16.9.1973). Тон других рецензий ясен уже из названий публикаций: "Tschechow deutsch und doch nicht rührseling" (*Szenessy M.* // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 27.4.1974); "Aus Tschechow wird wieder Čechov" (*Dlugosch J.* // Deutsche Zeitung. 5.7.1974); "Aud Tschechow folgt Čechov (*Werth W.* // Süddeutsche Zeitung. 29.5.1974); "Komödien statt Seelenschmerz (*Terry T.* Rheinische Post. 16.11.1974) usw.

[255]*Čechov A.* Das erzählerische Werk / Hrsg. von Urban P. Aus dem Russischen von Dick G., Knipper A., Düwel W., Pfeiffer M., Schulz H.v. Zürich: Diogenes Verlag, 1976. Nr. 50. XI–XX.

[256]В каждом томе имеются: издательская справка, список журналов и газет, в которых публиковались рассказы, таблица русских мер и весов, справки о русских праздниках, церковных праздниках, постах; русский табель о рангах, чеховский "литературный табель о рангах", а также список непереведенных слов и понятий.

[257]*Čechov A.* Briefe / Hrsg . und übersetzt von Urban P. Zürich: Diogenes Verlag, 1979.

[258]Эта премия присуждается каждые два года в память о переводчике Х.М. Бреме. Мне ее вручили 22 ноября 1980 г. в г. Бергнойштадте (Vgl. meine Dankesrede, abgedruckt in "Theater heute". 1981. Nr. 1).

[259]*Chekhov A.* Letters on the short story, the drama an the other literary topics. Selected and edited by Louis S. Friedland. New York: Dover publications, 1966 (Neudruck der Ausgabe 1924 von) ; Letters of Anton Chekhov. Selection, commentary and introduction by S. Karlinsky. London: The Bodley Head, 1973; Lettersof Anton Chekhov". Selected and edited by A. Yarmolinsky. New York: Viking Press, 1973.

[260]*Urban P.* Čechov-Chronik. Daten zu Leben und Werk. Zürich: Diogenes Verlag, 1981.

[261]*Čechov A.* Tagebücher, Notizbücher. Hrsg. und übersetzt von Urban P. Zürich: Diogenes Verlag, 1983.

[262]Neue Zürischer Zeitung. 11.9.1981; 8.10.1983.

[263]*Lobeck R.* Ausweg in die Kunst. Geld, Alltag, Literatur – Anton Čechov Briefe // Deutsche Volkszeitung. 19.3.1981.

[264]*Brang P.* Anm. 48; *Döring-Smirnov J.R.* Von Verlieren der gesuchten Zeit // Süddeutsche Zeitung. 21.5.1980.

[265]Как было упомянуто, в конце 1970-х гг. франкфуртское издательство "Инзель" переиздало старые переводы Р. Траутманна и В. Йоллоса в серии "Insel taschenbuch". Следует отметить и два новых перевода: Ivanov. Überzetzt von Borowsky K. Stuttgart: Reclams Universal Bibliothek. Nr. 7740. 1981; Der Kirschgarten. Deutsch von Brasch T. Im Theateralmanach des Suhrkamp Verlags "Spectaculun" Nr 36. Frankfurt am Main, 1983.

[266]*Wolffheim E.* Anton Čechov in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlts monographien. Nr. 307. 1982.

[267]Anton Pawlowitsch Tschechow, Porträts Melichowo, Jalta, Texte, zur "Drei Schwestern" – Aufführung der Schaubühne am Lehniner Platz. Berlin. 1984. IV. 45 Blatt und Beilage "Auf dem Wagen"; Anton Pawlowitsch Tschechow und das Ensemble Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis. Die Stücke Anton Tschechow in den Inszenierungen des Moskauer Künstlertheaters. Berlin, Schaubühne am Lehniner Platz. 1984.

ЧЕХОВ В ДНЕВНИКАХ ТОМАСА МАННА

Статья Т.Л. Мотылевой

"Меня очень интересуют русские", сказал Томас Манн в сентября 1913 г. венгерскому журналисту. "Я даже хотел бы научиться русскому языку"[1]. О своей глубокой привязанности к духовной культуре России, о своем чувстве благодарности русским классикам за полученные от них творческие уроки Т. Манн говорил многократно – не только в интервью и личных письмах. Еще в 1903 г. он устами своего героя Тонио Крёгера назвал русскую литературу "святой" – и впоследствии сам не раз повторял это определение. Среди крупных западных писателей XX в., из которых, по сути дела, ни один не прошел мимо опыта русской классической прозы, Т. Манн принадлежит к числу самых глубоких ее знатоков и ценителей. Неудивительно, что к теме "Томас Манн и русская литература" не раз уже обращались литературоведы у нас, и за рубежом[2].

Раздумья Тома Манна над наследием великих русских писателей неизменно приобретали характер принципиальный, проблемный, соотносились на каждом этапе его жизни с его собственными творческими задачами и – шире того – с кардинальными вопросами современной ему действительности. Таковы его критические этюды о Толстом и Достоевском, знакомые русским читателям, такого и его широко известное "Слово о Чехове" (1954) – одна из последних в известном смысле итоговых литературных работ Т. Манна.

Круг русских чтений и литературных привязанностей Томаса Манна был широк и на протяжении десятилетий неуклонно расширялся. Нам надлежит здесь выяснить, каково место Чехова в этом кругу и каков тот контекст мыслей, идейных и творческих поисков, по мере которых Чехов постепенно все глубже входил в духовную жизнь немецкого писателя. Литературные труды Томаса Манна, будь то романы или эссе, как правило, обдумывались исподволь, созревали медленно. Стоит присмотреться: как получилось, что Чехов стал предметом особо напряженных размышлений Т. Манна именно на закате его жизни.

Томас Манн принадлежит к тому поколению иностранных писателей, у которых духовное созревание происходило в годы необычайно интенсивного, стремительного ознакомления читающей публики за рубежами России с русской литературой. Романы Тургенева, Толстого, Достоевского к середине 90-х годов были изданы на основных западноевропейских языках уже по нескольку раз. Рассказы и повести Чехова переводились почти сразу по мере их появления в оригинале. В июне 1923 г. 23-летний Томас Манн написал своему приятелю Корфицу Хольму, литератору и переводчику с русского: «"Дуэль" я прочитал с необыкновенным интересом. Эти русские умеют рассказывать! И наконец-то – блестящий перевод!»[3] В немецком тексте письма "Дуэль" названа, собственно, "Поединок": именно под этим названием повесть вышла в переводе К. Хольма. Таким образом, в письме косвенно заключена похвала адресату. Но не зря здесь стоит слово "наконец-то": в нем выражено, опять-таки косвенно, недовольство другими переводами русской классики на немецкий язык – недовольство вполне обоснованное. В пору, когда западные издатели старались быстро удовлетворить растущий читательский спрос на русские книги, – произведения великих русских прозаиков нередко появлялись за рубежом в виде неточных, не полных ремесленных подобий. Освоение русской классики, в переводах на иностранные языки потребовало многократных усилий, проб и ошибок, – лишь в последние десятилетия положение значительно улучшилось[4]. Можно понять, что Томасу Манну, усердному



МЫСЛИ О ЧЕХОВЕ
Составитель П. Урбан
Цюрих, 1983
Суперобложка

читателю русской литературы, не раз доводилось пожалеть, что он не знает русского языка. Иной раз он перечитывал русских классиков в разных изданиях и переводах: это относится и к Чехову. В личной библиотеке Т. Манна имеются издания Чехова разных лет (забегая вперед, стоит заметить, что в последние годы жизни Т. Манн приобрел несколько книг Чехова в изданиях ГДР[5] и видимо, пользовался ими, работая над "Словом о Чехове").

Примечательно, что "Дуэль" дала молодому Томасу Манну повод для обобщающего суждения: что русские умеют рассказывать. В ту пору – на исходе прошлого века – опыт русских прозаиков интересовал будущего автора "Будденброков" прежде всего под углом зрения эпического мастерства. Он хотел овладеть искусством повествования – и обращался к помощи великих русских романистов. Он не раз вспоминал потом об этом, вспомнил в частности в автобиографическом очерке "О себе", написанном в 1940 г., в США. "Я устремился к прозе после того, как соприкоснулся с европейским повествовательным искусством, с великими книгами французов, русских и скандинавов, занесенными в Германию свежим ветром натуралистического движения, т.е. – в 90-е годы прошлого века. Золя, Толстой, Тургенев были для меня богами. Особенно Тургенева я вновь и вновь перечитывал"... В ходе работы Т. Манна над "Будденброками" стало очевидным, что роман взламывает заранее намеченные для него рамки: история одной семьи

перерастала в "большой роман немецкого бюргерства". "... Такая задача, собственно, выходила и за пределы моих некрепких сил, при моей тогдашней художественной неопытности, и представляли собой бремя, с которым я мог справиться, только стиснув зубы и напрягаясь до предела, обращаясь за помощью и опорой к гигантам уходящего столетия; помнится, я в особенности читал тогда "Анну Каренину" и "Войну и мир" Толстого, чтобы набраться сил для задачи, которую мог выполнить, лишь постоянно опираясь на самых великих", – вспоминал Т. Манн[6]."Будденброки" выросли в повествование широкого эпопейного плана, вместившее не только судьбы одного патриархально-купеческого семейства, но и судьбы класса, целой страны на историческом переломе: именно в этом смысле Толстой стал для Т. Манна учителем и опорой. Параллельно создавались и первые рассказы Томаса Манна, в которых встают образы людей, обиженных судьбой, отчужденных от окружающего их общества: в этих рассказах ("Маленький господин Фридеман", "Тобиас Миндерникель", "Паяц") сказалось, как давно отмечено исследователями, влияния Достоевского.

Постепенно перед Томасом Манном яснее раскрывался облик русской классической литературы в ее целостности и национальном своеобразии. Для него становилось очевидным, что величие этой литературы не просто в высоком уровне повествовательного искусства, но в высоте ее нравственного строя. В России прочнее чем где-либо утвердился взгляд на литературу, как на служение людям, на выполнение важной общественной, эпической миссии: именно такой взгляд на призвание писателя отстаивает в новелле "Тонис Крёгер "русская художница Лизавета Ивановна. В беседе с ней и произносит Тонис Крёгер – талантливый поэт, тяготящийся своей отъединенностью от "обыкновенных" людей – памятные слова о русской литературе, "святой" и "достойной преклонения"[7].

Занятия русской литературой Томас Манн продолжил и в последующие годы. Но долгое время Чехову не отводилось заметного места в этих занятиях. В публицистической книге, над которой Томас Манн работал во время первой мировой войны, "Размышления аполитического", книге, где самым противоречивым образом сочетались консервативно-националистические предрассудки писателя и его искренняя привязанность к России, ее культуре, по разным поводам упоминаются, цитируются, коментируются произведения Толстого, Достоевского, Тургенева, Гоголя, Гончарова. Имени Чехова там нет: для него не нашлось места в запутанном сплетении идеологических размышлений, которыми был поглощен немецкий писатель в годы, неслыханно трудные и для его страны, и для него самого.

Однако именно в дни первой мировой войны Томас Манн обратился к творчеству Чехова. Быть может даже – и не по собственной инициативе. Еще в 1914 г. он познакомился с А. Элиасбергом: этот уроженец России, живший в Мюнхене, трудолюбивый и деловитый переводчик русской литературы, редактор и составитель антологий, завоевал расположение прославленного писателя, в частности тем, что постоянно держал его в курсе новых публикаций, пополняя его коллекцию книг, переведенных с русского. В мае 1917 г. Элиасберг прислал Т. Манну сборник рассказов Чехова "О любви", только что вышедший на немецком языке. (В сборник вошли рассказы "О любви", "Поцелуй", "Агафья", "Дом с мезонином", "Рассказ госпожи...", "Верочка", "Дама с собачкой".) Книга явно пришлась Т. Манну кстати, и он тут же ответил благодарственным письмом. «Хочу сказать Вам сегодня же, как порадовал меня Ваш подарок, и с какой благодарностью я снова насладился этим искусством, глубоко западающим в душу, здоровым и приятным на вкус без излишних пряностей, – искусством особенно добротным оттого, что оно пренебрегает внешней заостренностью или не обладает ею (лучше добродетель, чем "мораль")...»[8]. Здесь особо примечательны слова, поставленные в скобки: эту мысль Т. Манн развернул много лет спустя в "Слове о Чехове". Примечательны и строки, следующие несколько ниже – прямой отклик не текущий политический момент. "Мир с Россией! Союз с Россией! Ведь это ложь, что все русское во

Франции лучше понимают, чем у нас. Никогда, даже в 1914 г., я не испытывал ни малейшей неприязни ни к России, ни к русскому духу". Эти слова предвосхищают те изъявления горячих симпатий к России, прямые призывы: "Мир с Россией! Мир прежде всего с ней!"[9] которые стоят в финале законченной годом позже книги "Размышления аполитичного".

С недавнего времени мы располагаем источником, позволяющим до некоторой степени точно датировать и проследить дальнейшее ознакомление Т. Манна с творчеством Чехова, и вообще ход его русских чтений после окончания первой мировой войны. Начиная с 1977 г. публикуются том за томом дневники писателя, которые по его распоряжению должны были в течение 20 лет после его смерти оставаться запечатанными. Часть своих дневников Т. Манн уничтожил. Из дневников, относящихся к годам его жизни до эмиграции, т.е. до 1933 г., уцелели только тетради за 1918–1921 гг., – они опубликованы отдельным томом 1979 г.[10] Эта книга в свете нашей темы особенно важна.

Дневники Томаса Манна при поверхностном знакомстве могут озадачить и даже несколько разочаровать: необычайно скрупулезно зафиксировано в них множество мелких и мельчайших житейских, бытовых деталей, перипетии отношений писателя с близкими, поездки, встречи со знаковыми, болезни и ход лечения и еще многое другое. Но именно эта ничего не пропускающая дотошность делает манновские дневники исключительно ценным документом – не только для биографов писателя, но и для историков. События эпохи запечатлены по свежим следам, увидены вблизи, такими, какими они представлялись писателю в каждый данный момент. Запечатлен тут и ход работы над отдельными произведениями (прежде всего над романом "Волшебная гора"), и литературные, театральные, художественные впечатления, эту работу сопровождавшие.

Сама действительность заставляла автора только что вышедшей книги "Размышления аполитичного" необычайно напряженно размышлять о политике. Период, отраженный в дневниках 1918–1921 гг., насыщен событиями, менявшими лицо Германии и всего мира. Крушение вильгельмовской монархии, поражение Германии во второй мировой войне, подъем революционного движения в Европе, январские бои 1919 г. в Берлине, возникновение (на короткий срок) Советской республики в Баварии, Версальский мир, провозглашение Веймарской республики на развалинах кайзеровского рейха, послевоенная разруха и начало инфляции: все это глубочайшим образом волновало Томаса Манна, побуждало его (даже если он и не сразу сознавался в этом самому себе) критически пересматривать всю систему идей, которую он выразил в своем большом публицистическом труде. Становилось все более очевидным, насколько беспочвенными, далекими от действительности были мечты писателя-бюргера о расцвете немецкой гуманистической культуры под эгидой облагороженной "автократии". Изменились силою событий и представления Т. Манна о России. Он никогда ранее не задумывался над тем, насколько близка страна Толстого и Достоевского к революционному взрыву. И тем более не задумывался над тем, существуют ли какие-либо связи между литературой, которую он называл "святой", и освободительным движением в стране. В сознании писателя происходила сложная, подспудная внутренняя работа. Для него становилось бесспорным, что в жизни Европы и всего человечества произошли необратимые сдвиги. "Надо признать что капитализм обречен" (188). "... Старый общественный и экономический порядок пришел к своему концу, он невосстановим ⟨...⟩ Социальная революция означает отрицание того, что подлежит отрицанию, а именно – победы Антанты" (199). Томасу Манну было нелегко определить свою позицию по отношению к стране Октября – не раз говорит он в дневнике о своем "противоречивом отношении к большевизму" (216, 264). Но так или иначе новая Россия, оставалась для Т. Манна прежде всего родиной горячо любимых им гениальных художников, – это определяло его неизменную готовность к миру, взаимопониманию, союзу с Советским государством (как известно, когда в Германии возникло Общество друзей новой России, Т. Манн вошел в состав его Правления).

В эти переломные для писателя годы он с неослабевающим вниманием и любопытством читал книги русской прозы – одни впервые, другие повторно. В дневниках об этом имеется множество записей. «Перечитываю "Ивана Ильича" Толстого» (15). «Читал Гоголя. Спор обоих Иванов из-за ружья – нечто такое, что может примирить с жизнью. Комизм тут отчаянный, но именно потому он и комичен. Великолепен после всех шутовских эпизодов глубоко грустный финал. Он читал эту историю Пушкину. Тон здесь именно такой, какой годится для "Волшебной горы"» (17). «После обеда читал детям из "Хаджи-Мурата"» (26). Чтение Дневников Толстого наводит Томаса Манна на мысль: "Его искусство – грандиозное и органическое сочетание чувственности и морализирования" (107). Политические новости то и дело вызывают у Т. Манна ассоциации с русскими классиками. "То, что эта война будет означать конец буржуазного общества, предвидел еще Достоевский" (116). "Польское наступление на Россию заставляет вспомнить двух панов у Достоевского" (430). Перечитывая "Новь" Тургенева, "восхищаясь началом", Манн попутно отмечает, что Сипягин когда-то послужил ему образцом для фигуры Грюнлиха в "Будденброках" (237). Книги русских писателей XX в., с которыми Т. Манн знакомится впервые, порой вызывают нелицеприятные замечания. "Александрийские песни" Кузмина получают оценку: "Нечто в высшей степени нерусское, запоздалое, ученое и рафинированное" (298). Дочитав "Яму" Куприна, Т. Манн записывает: "Роман о публичном доме, не очень хорош". Зато с восхищением читаются "Господа Головлевы", – об этом имеется несколько записей. «Продолжал "Иудушку". Очень сильно и страшно» (360). "Вчера вечером, в постели, закончил Салтыкова. Наверное это в смысле горечи и меланхолии – самая сильная книга, какая когда-либо была написана. Оргия страдания в конце; Иудушка в финале перестает быть отвратительным, потому что страдает" (361). Чтение тургеневского "Довольно" наводит Т. Манна на сопоставление трех русских классиков. Тургенев кажется ему теперь "слишком эстетическим". «Я в юности искренне любил его как художника, и продолжаю и сегодня считать "Отцы и дети" шедевром. Но Толстой, конечно, также и как художник – совсем другая категория, и Достоевский тоже. "Социализм" тут не при чем, – просто Тургенев слабее как моралист и поборник этики» (366). Много записей о повторном чтении романов "Преступление и наказание", "Идиот". «Весь день был мрачен, страшно растерян в связи с "Волш. горой". Чтение Достоевского тут же приободрило меня» (384). В круг чтений Т. Манна включаются рассказы А.Н. Толстого (437), "Мелкий бес" Сологуба (416). Он читает вслух своим детям страницы из "Детства" Горького, вчитывается в воспоминания Горького о Толстом, пишет о них: "Горький о Толстом – превосходно, лучшее, что у него есть" (533).

Все эти разнородные высказывания (а подобные записи можно было бы цитировать еще и еще) говорят о том, как органически включалась русская литература в духовный обиход Т. Манна в период интенсивных идеологических и творческих поисков. Именно в этом контексте интересны и упоминания и суждения о Чехове.

21 апреля 1919 г. жена писателя (близкие звали ее Катей, в дневниках она всегда обозначена буквой К.) родила младшего ребенка, шестого по счету, сына Михаэля; роды прошли тяжело, и поправлялась она медленно. В окрестностях Мюнхена шли бои – Баварская Советская республика отчаянно защищалась от наступавших контрреволюционных войск. Томас Манн за домашним столом раздумывал о "синтезе христианства и гуманизма" (208), в котором он видел наилучшую перспективу для человечества. В соответствии со своим обычным режимом дня он каждое утро работал, в данное время – над "Волшебной горой": 23 апреля он занес в дневник: "Пытался писать, но покоя нет" (210), а 24: «Закончил новое введение к "Волш. горе" и продолжал писать первую гл.» (211). 25-го: "Продолжал писать 1 гл. Все еще занимаюсь новой вставкой". А потом: "После чая читал К. короткие юмор. рассказы Чехова". И, еще несколькими строками ниже: "Так как рассказы Сологуба закончены, вчера вечером прочитал немного из "Желтого соловья" Куприна. Толку в этом нет. Теперь пройду новеллистику Чехова (212). Любопытно

здесь это слово "пройду", словно бы речь шла о выполнении заданного урока. Однако русская литература и была для Томаса Манна не только источником высоких эстетических наслаждений, но и предметом изучения. Он углублялся в этот "предмет" еще в конце прошлого столетия, трудясь над "Будденброками", а в период, когда создавалась "Волшебная гора", он вернулся к своим юношеским штудиям на более широкой основе.

В записях за 26 апреля мы находим строки: "Вчера в постели начал рассказ Чехова о собаке, – он лучше, чем то, что его окружает". И потом: "Читал К. рассказы Чехова". Несколькими строками ниже: "За ужином дочитал до конца рассказ Чехова о собаке, который меня развеселил" (213). На следующий день в дневнике появляется запись: "Вечером рассказы Чехова. Мило, но все-таки не удовлетворяет и не приносит плодов. Перейду опять к более серьезному и снова возьмусь за "Обыкновенную историю" Гончарова, которая своей педагогической направленностью, возможно, меня стимулирует" (214). Из этих строк становится особенно ясно, что Томас Манн хотел в тот момент найти непосредственные творческие стимулы для работы над большим романом, который подвигался туго. Упоминание об "Обыкновенной истории", которая заинтересовала Т. Манна своей "педагогической жилкой" и "деловитой историчностью" (296), встречается и дальше, в одной из записей за август. Но весной 1919 г. чтение Чехова, как бы то ни было, продолжалось. «Читал К., примерно с половины седьмого до ужина, очень хорошую, отчаянную и ободряющую повесть Чехова "Мужики". В городе улицы перекрыты, магазины на замке, возбуждение и напряженность» (215). Возможно, что именно эта напряженность, которая как бы носилась в воздухе на улицах Мюнхена, усиливала внимание писателя к литературе остросоциального характера и могла в тот момент сделать его особенно восприимчивым к такому произведению, как "Мужики". Однако Томас Манн все время имел ввиду и свои запросы, так сказать, прикладного характера – потребность в прямых творческих стимулах для работы над собственным романом. 29.IV он записывает, что начал читать книгу Мередита "Лорд Ормонт и Аминта". «Вещь до обидного английская; но ее тон ближе, чем русский, к тону "Волш. горы"» (216). А на следующий день, 30 апреля, он пишет: «Опять оставил Мередита и начал читать повесть Тургенева "Яков Пасынков"в прекрасном издании, которое у меня имеется» (217). В дневнике за 1 мая – вслед за подробным описанием положения в Мюнхене, где установилась реакционная военная диктатура, – снова появляется запись: "Читал К. несколько рассказов Чехова" (220). Чтение русских писателей, размышления о текущих политических событиях, работа над романом – все это сплеталось в сознании писателя, отражалось на страницах его дневника, иногда очень парадоксальным и неожиданным образом. «Вечером Чехов. "Именины" – очень хорошо. Думал о том, возможно ли ввести также и в "Волшебную гору" русские хилиастически-коммунистические мотивы» (223).

За Чеховым последовали Тургенев, Гончаров, Куприн, "Петербург" А. Белого ("фантастично, возбуждающе" – 304), Салтыков-Щедрин, опять и опять Тургенев (вслед за "Новью" перечитывалось "Дворянское гнездо", впервые были прочитаны рассказы "Клара Милич", "Фауст" и с особым восторгом "Муму"). Неоднократно перечитывался Гоголь, в частности "Портрет" и вторая часть "Мертвых душ". В дневнике за 11 января 1920 г. помечено: "Прочитал отличный маленький рассказ Чехова о страсти". Осенью того же года, 24 сентября, Манн записывает: "Радуюсь, что получил от Элиасберга три тома Чехова. Многое собираюсь прочитать" (467). 28 сентября: "Читал Чехова в новом издании, которое прислал Элиасберг" (467). 30 сентября: "Читал грустную повесть Чехова "Моя жизнь", и на следующий день снова "Читал Чехова" (468). 14 октября: "В эти дни читал несколько вещей Чехова в новом издании, с большим восхищением" (469). Мы видим, кстати сказать, что в тот период Т. Манн изучал Чехова именно как прозаика – не как драматурга. Лишь в дневнике за 1 декабря 1921 г. помечено, что Т. Манн был несколько раз с женой в театре "Каммершпиле", где смотрел, в частности, "веселую одноактную пьесу



Tschechoff-Feier

Samstag, den 25. Juli 1908

Vormittags 11½ Uhr

Enthüllung und Uebergabe des Denkmals

im Kurpark

Nachmittags 4–6 Uhr im Kurpark

Russisches Nationalkonzert

Ausgeführt von der Kurkapelle

PROGRAMM.

1. Polonaise a. Das Leben für den Zaren — Glinka
2. Walzer a. Dornröschen — Tschaikowsky
3. Romanze — Rubinstein
4. Ob. dites lui: Russische Romanze — Fürstin Kotschowsky
5. Valse-Fantasie — Glinka
6. Russischer Marsch — Glinka
7. Romanze — Tschaikowsky
8. Melodie — Rubinstein
9. Sans paroles — Tschaikowsky
10. Fantasie über Russische Volkslieder — Artemieff

Abends 8½ Uhr im Kursaal

Fest-Abend

Kammermusik

Frau Beatrice Lauer-Kottlár, Opernsängerin, Straßburg — **Professor Cornelius Rübner**, New-York (Piano). **Oscar Asperger**, Solist der Kaiserl. russischen Hofoper, Moskau (Violoncello). — **Julius Voss**, Konzertmeister (Violine). **Roman Giwago**, Moskau (Violine). — **Paul Aron**, Leipzig (Pianist).

PROGRAMM:

1. Trio: Allegro troppo, Elegia — aus dem Dmoll-Trio — Arensky
2. Lieder a. Erweckt v. herbstlichen Gekose; b. Beschwörung; c. Ed. herbei — Tanejeff
3. Cello-Solo a. Herbst — Tschaikowsky; b. Prelude — Rachmaninoff; c. Romance sans parole — Davydoff
4. Lieder a. Inmitten des Balles — Tschaikowsky; b. Frühlingslied; c. Ivresse — Davydoff
5. Trio a. Elegie; b. Zweifel — Glinka
6. Clavier-Solo: Meistersinger-Paraphrase — Wagner-Rübner

Hierauf:

Festvorstellung des Kurtheaters

Der Bär

Groteske in einem Aufzug von **Anton Tschechoff**, aus dem Russischen übertragen von Luise Flachs-Fokschaneanu

PERSONEN:

Helene Iwánowna Pópow, eine junge Witwe, Gutsbesitzerin — Carla Mann
Grigorji Stepánowitsch Smirnow, Gutsbesitzer — Rudolf Zeisel
Luka, Diener bei Frau Pópow — Ludwig Stiehl

Ein Gärtner — ein Kutscher

Ort der Handlung: Das Gut der Frau Pópow. — Zeit: Die Gegenwart.

Eintrittspreise zum Festabend:

Reserv. Platz 5.— Mk., Sperrsitz 3.— Mk., Erster Platz 2.— Mk., Zweiter Platz 1.— Mk.

АФИША ЧЕХОВСКОГО ПРАЗДНИКА
Замштадт, 1908

Чехова "Медведь" ⟨...⟩ в превосходном исполнении. Спектакль доставил большое удовольствие" (556).

В последующие годы Томас Манн познакомился с творчеством Чехова глубже, полнее. Однако основы этого знакомства были заложены именно в ходе его чтений 1917 и 1919–1920 гг. Две повести, которые произвели на него сильное впечатление в те годы – "Моя жизнь" и "Мужики", – заняли впоследствии немаловажное место в "Слове о Чехове".

29 декабря 1920 г. Томас Манн записал: «Принял заказ на вступительную статью к подготовленному Элиасбергом русскому выпуску "Юж. ежемесячника"» (476). В первые дни января шла, как свидетельствует дневник, "напряженная работа над статьей о русской литературе" (481). В начале февраля специальный

"русский выпуск "Южногерманского ежемесячника" вышел и произвел "большое впечатление" (483).

Статья, которую Томас Манн назвал "Русская антология", – первая в ряду его работ, посвященных русской литературе, – по очевидному замыслу автора, да и по объективному своему смыслу представляла прежде всего акт симпатии, доброжелательства по отношению к России: "Россия и Германия должны знать друг друга все лучше. Они должны рука об руку идти в будущее"[11].

Краткая суммарная характеристика русской литературы, которую дал Томас Манн в этой статье, ни в коей мере не претендовала на научную полноту: гораздо важнее было то, что прославленный писатель в тот острый политический момент положил на чашу весов свои давние личные добрые чувства к великим русским писателям и к их народу. Философская и общественная проблематика русской литературы, ее социальный критицизм здесь начисто обходился – в этом сказалось своеобразие, противоречивость идейной позиции Т. Манна. В ту пору он еще высоко ставил работы Д. Мережковского, прислушивался к его суждениям (не в политическом, а в литературном плане) – отчасти отсюда, видимо идет в статье "Русская антология" известный религиозный акцент, высказывания, подобные следующему: «... Нам кажется, что со дней Гоголя нигде борьба за "царство", за новое человечество и новую религию, за воплощение духа и одухотворение плоти не ведется смелее и горячее, чем в русской душе»[12]. Вместе с тем в конкретных характеристиках отдельных писателей (представленных в "Антологии" в широком временном диапазоне, от Пушкина до Алексея Толстого) выдвигаются на первый план те черты, которые Томас Манн ценил в русской литературе справедливо высоко: ее гуманизм и нравственный пафос, ее жизнеутверждающий юмор, и в конечном счете ее тесную связь с действительностью.

Томас Манн не без удовольствия сообщил читателям, что выбор страниц Л. Толстого и Чехова для "Антологии" был сделан по его советам. «Чем при недостатке места представить величайшего эпического поэта, Толстого? Я предложил эпизод с солдатом Авдеевым из "Хаджи-Мурата", характерный для могучей естественности толстовских средств и достигаемого ими эффекта. И то, что "Мальчики" Антона Чехова не заменены какой-либо другой, возможной, более значительной работой этого богатого новеллиста, объясняется тоже моим ходатайством. Я высказался в пользу рассказа "Мальчики" из-за его глубоко ободрительной живости и потому, что он, при всей своей непритязательности, являет собой удачнейший пример русского юмора, идущего от полноты жизни. Радостная суматоха приезда мальчиков, пахнущий морозом Володя, предрождественские хлопоты, приготовление цветов для елки – ах, как привязывают нас к жизни такие вещи! И эти мальчики, значит, мечтают о "Калифорнии", совсем как наши? Вот странно. Да есть ли экзотика глубже, чем экзотика восточного Севера? Коричневая экзотика толстых губ и касающихся серег, например, ничего не стоит, на наш взгляд, по сравнению с экзотикой зеленоватых раскосых глаз и степняцких скул. Если человек носит фамилию Чечевицын, то он уж, казалось, мог бы и успокоиться. Так нет же, ему нужно попытаться удрать в майн-ридовскую Америку, как какому-нибудь Фрицхену Мюллеру. То, чем ты не являешься – это и есть приключение" [13].

Неспроста упомянута здесь экзотика "раскосых глаз и степняцких скул": это – лейтмотивно повторяющиеся портретные черты Клавдии Шоша, русской женщины, обаятельной героини романа "Волшебная гора", над которым Т. Манн продолжал работать. – Любопытно, что из всех произведений, представленных в "Антологии", именно "Мальчики" Чехова получают в статье Томаса Манна наиболее развернутую, обстоятельную характеристику. Можно предположить, что этот полюбившийся ему рассказ был одним из тех, какие он читал вслух жене в тревожные апрельские дни 1919 г.

Всего через несколько недель после выхода "Русской антологии" в дневнике Т. Манна появляются записи о работе над статьей "Гете и Толстой". Эта тема

заинтересовала его в частности в связи с "педагогическим" аспектом романа "Волшебная гора" (некоторое время имелось даже в виду сосредоточиться на более частном предмете – "Идея воспитания у Гете и Толстого", см. стр. 540). Однако сопоставительный биографически-философский этюд о Гете и Толстом, включающий, как известно, развернутые параллели обоих названных классиков с Шиллером и Достоевским, постепенно разрастался, обретал самостоятельное существование. 13 октября 1921 г. Т. Манн записывает: "Читал вслух из рукописи о Гете и Толстом". И, несколькими строками ниже: "Наплыв требований в связи с юбилеем Достоевского" (550). Оба величайших русских писателя-мыслителя на много лет заняли исключительно важное место в интеллектуальной жизни и деятельности Т. Манна, отодвинув на время в сторону другие русские литературные чтения и интересы. Это можно проследить и по опубликованным теперь дневникам за 1933–1939 гг. В эти годы медленно, внимательнейшим образом перечитывались "Война и мир", "Анна Каренина", "Воскресение", "Братья Карамазовы"; другие русские мастера и их книги упоминаются в дневниках лишь изредка, от случая к случаю; Чехов не упоминается вовсе.

Политическая действительность 20–40-х годов властно воздействовала на весь ход жизни, на всю творческую работу Томаса Манна, как ни хотелось ему сохранять позицию "аполитичного". Проблема фашизма грубо и неотвратимо встала в порядок дня, сначала как угроза, потому как страшная реальность: уклониться от противодействия фашизму значило бы подыгрывать ему. Томас Манн не уклонился от борьбы, как свидетельствуют его публицистические работ разных лет, начиная с речи "О немецкой республике" (1922) и включая его выступления по радио 1941–1945 гг., обращенные к слушателям в Германии. Дух противостояния варварам XX в. живет и в художественном творчестве Томаса Манна, реализуясь в разнообразных, подчас иносказательных и поэтически сублимированных формах, в прозрачном подтексте рассказа-очерка "Марио и волшебник", – на дальнем плацдарме библейской легенды об Иосифе Прекрасном, в биографическом повествовании о старом Гете ("Лотта в Веймаре") или в сложнейшей системе идеологических контрапунктов к истории музыканта Адриана Леверкюна ("Доктор Фаустус"). В литературно-критических статьях и этюдах Т. Манна этих десятилетий – в частности и в работах о русских классиках – ясно и остро ставятся проблемы гуманизма, утверждается гражданская, общественно-нравственная миссия художника. Есть основание согласиться с С. Аптом: уже на рубеже 30-х годов (а тем более в последующие годы) Толстой для Т. Манна – "нечто глубоко враждебное неоницшеанству" и "в известном смысле школа антифашизма"[14]. В тесной связи с борьбой Т. Манна против фашизма стоит и его критически-творческое восприятие Достоевского, художественное претворение его наследия, в частности, в романе "Доктор Фаустус".

Героический отпор Советского Союза гитлеровским агрессорам побудил Томаса Манна по-новому задуматься над историческими судьбами страны Толстого и Достоевского и над сущностью русской культуры. Давняя любовь писателя к духовному достоянию России нашла новую опору в глубоком, намного возросшем, уважении к советскому народу. Т. Манн выразил эти чувства в открытом письме Алексею Толстому, впервые опубликованном в журнале "Нью Рипаблик" весной 1943 г. "... Приветствую в Вашем лице весь великий русский народ, перед подвигом которого, перед страданиями которого в течение последних двух лет я склоняю голову в глубоком благоговении и восхищении". "Разрешите в заключение, дорогой Алексей Толстой, еще раз выразить любовь и восхищение великой, святой, подлинно гуманной культурой России, которая так много значила и значит во всей моей жизни, в формировании моей личности! Я поздравляю Вас, Алексей Толстой, с тем, что Вы имеете честь быть носителем этой традиции и служить ей в атмосфере социального обновления и веры в будущее"[15].

К своей высокой оценке русской литературы Т. Манн не раз возвращался в высказываниях и письмах послевоенных лет – последних лет своей жизни –

незадолго до того, как было написано "Слово о Чехове". В августе 1949 г. – находясь в Германии незадолго до образования ГДР – Томас Манн дал интервью корреспонденту газеты "Теглихе Рундшау". Это интервью цитировалось литературоведами в небольших отрывках, но не публиковалось на русском языке полностью; здесь его стоит воспроизвести целиком, в том виде, в каком оно было напечатано в газете, уже хотя бы потому, что нам интересен тут контекст, в котором встает имя Чехова.

Томас Манн сказал, что охотно воспользуется возможностью выразить свою искреннюю "благодарность великой русской литературе". Он сказал: "Она была для меня одним из самых влиятельных, способствующих моему формированию, впечатлений молодости. Такие поэты, как Пушкин, Гоголь, Тургенев и Толстой входили в мое постоянное чтение. Не забуду и автора "Леди Макбет Мценского уезда", Лескова, замечательного рассказчика и большого мастера образотворчества, чьи произведения в Германии, к сожалению, были оттеснены славой Достоевского".

«Чтение этих великих русских эпиков XIX в., – продолжал Томас Манн, – было одним из главных элементов литературного образования и осталось им по сей день. Когда я в возрасте неполных двадцати трех лет писал "Будденброков" – а этот эпический замысел был выше моих молодых сил, и мне иной раз угрожала опасность отступить перед ним – именно ежедневное чтение Толстого укрепляло во мне готовность продолжать работу над трудным романом. Нельзя тут забыть и Чехова, в некотором смысле русского Мопассана, – но нет (тут он поправил себя быстрым движением руки), он гораздо значительнее, заслуживает более высокой оценки, чем Мопассан. Особую склонность я чувствовал к Тургеневу. Если бы я был сослан на необитаемый остров, – добавил он с улыбкой, – и мог взять с собой только шесть книг, то "Отцы и дети" обязательно были бы в их числе».

На наш вопрос о том, что значил для него Горький, Томас Манн ответил с живостью: "Он несомненно – большое явление мировой литературы, он первый познакомил меня с русской революцией, да и не только меня, но и всю Европу. От него исходит обновление, которое еще долго будет оказывать воздействие".

Мы упомянули в этой связи знаменитое эссе Томаса Манна "Гете и Толстой", где он неоднократно ссылается на воспоминания Горького о Толстом. Томас Манн ответил, явно заинтересованный этим предметом разговора: "Хорошо, что Вы вспомнили об этой работе. То, что я старался высказать в эссе о Толстом, не было бы мыслимо без этих столь живо наглядных воспоминаний Горького, которые существенные образом подкрепили мою работу".

Мы спросили писателя и о том, в какой мере ему удалось познакомиться с советской литературой. Он ответил:

"Мне лично наиболее знакомы сочинения Алексея Толстого и Ильи Эренбурга. К сожалению, обстоятельства не позволяют мне заняться советской литературой более интенсивно. В целом же я хотел бы с благодарностью подчеркнуть, что мое творчество получило существенные импульсы от великой русской литературы"[16].

Как видим, в этом интервью есть мотивы, которые уже знакомы нам по другим аналогичным документам, но есть и новые черты, заслуживающие внимания. Любопытно здесь, в частности, утверждение Т. Манна о том, что он ставит Чехова выше Мопассана. Для сопоставления стоит привести краткую заметку Т. Манна о Мопассане – ответ на вопрос американского литературоведа, датированный 2.X.1938 г.: "На Ваш вопрос о моем отношении к Мопассану отвечу следующим простым заявлением: я считаю творчество этого француза бессмертным в подлинном смысле слова, и я убежден, что он будет считаться в веках одним из великих мастеров новеллы, сияющих в художественной литературе человечества"[17].

Мы подходим к "Слову в Чехове". Очевидно, что эта работа, как и все другие произведения Томаса Манна, вынашивалась и обдумывалась исподволь. Очевидно и то, что в "Слове о Чехове" – единственной работе Т. Манна, которая была создана после разгрома фашизма, сказался – не мог не сказаться – опыт писателя,

накопленный им за годы эмиграции и особенно за годы второй мировой войны. К тому времени Томас Манн далеко отошел от иррационалистических, отмеченных влиянием Ницше и Шопенгауэра воззрений на искусство, которым он отдавал когда-то дань; далеко отошел он и от взглядов на русскую литературу, восходивших к Мережковскому и его единомышленникам. Осмысливая книги любимых им русских писателей в свете действительности XX в., он в конечном счете оценил в этих книгах не только высоту мастерства, и не только нравственную силу, но и силу социальной правды. Об этом выразительно говорят и его работы о Толстом и Достоевском, созданные в эмиграции, и его письма последних лет жизни. Характерны строки из его письма от 19 ноября 1951 г., адресованного американскому ученому Г. Хатфилду. «В ново-русской, то есть марксистской критике "реалистический" значит не что иное, как "соотнесенный с общественной жизнью". Но если так, то разве может хорошее произведение искусства быть не реалистическим?»[18]

В статье об "Анне Карениной" (1939) и даже еще раньше, в статье к 100-летию со дня рождения Толстого, Томас Манн ссылался на русского мастера, утверждая социальный долг художника. В XX в. писал он, "ведущей, определяющей, просветляющей силой становится дух, связавший себя общественными интересами, отдающий себя на служение обществу"[19]. Идее общественного служения искусства Томас Манн, разумеется, остался верен и в послевоенные годы. У него не было оснований сожалеть о своей многолетней антифашистской деятельности – скорей, было основание гордиться ею. Но вместе с тем в послевоенные годы он с возрастающей, мучительной ясностью убеждался, насколько трудными, подчас непредвиденно тяжкими усилиями подвигается человечество по пути социального прогресса. Разгул маккартизма в США после смерти Ф. Рузвельта, холодная война, установившаяся в мире, – все это вызывало у Т. Манна горестные раздумья. Он с глубокой горечью сознавал, что благая воля творческого духа отнюдь не всесильна.

Эти размышления писателя отозвались – прямо или косвенно – в его "Слове о Чехове". В его эпистолярном наследии имеются любопытные документы как бы предвосхищающие нравственно-философскую проблематику этой работы.

Тут следует отметить прежде всего письмо Т. Манна молодому западногерманскому литературоведу Г.Н. Фюгену от 29 мая 1954 г. «В Вашем письме я отчеркнул то место, к которому оно сводится – а именно к требованию "маленького указания", как правильнее всего вести себя и держаться в нашем смятенном и разобщенном мире. Лучше бы без этого! Как раз это делает Ваше дружеское письмо обременительным для меня, ибо "маленькое указание" неизбежно разрослось бы в долгую пантомиму, в которую я не могу пускаться. Так меня вообще не надо спрашивать. Моя жизнь и ее плоды на виду. Если есть в этом какой-то человеческий пример, пусть им воспользуются и не требуют от старика особых мудростей»[20].

По сути дела "Слово о Чехове", над которым Т. Манн тогда работал, в конечном счете и выросло в такую "долгую пантомиму", в поиски ответа на вопрос о долге мыслящей личности в смятенном и разобщенном мире. В письме к швейцарскому ученому Фридриху Г. Веберу от 18 июля 1954 г. Томас Манн прямо и открыто соотносит свой собственный жизненный опыт с опытом русского мастера, "бесконечно" ему симпатичного.

Поводом к этому письму явилось полемическое выступление Ф.Г. Вебера против швейцарского литературоведа В. Мушга, который грубо обвинил Т. Манна в нигилизме, эстетстве, погоне за успехом. Томас Манн поблагодарил Вебера – и с язвительной иронией высказался о Мушге (которого назвал "поэтом", имея в виду его склонность к произвольным измышлениям). «Ведь говоря: "Он услаждает погибший мир, не давая ему в руки ни грана спасительной правды", поэт Мушг не так уже неправ. Интересно, что наш мир, мир, стало быть, позднебуржуазно-капиталистический, он называет погибшим. На это я уже не раз щадяще намекал миру, но

найти для него спасительное слово довольно трудно... Уже не один совестливый писатель спрашивал себя: "Не обманываю ли я читателей своим талантом, не зная, как ответить на важнейшие вопросы?" Я цитирую Антона Чехова, о котором пишу сейчас статью, потому что он бесконечно мне симпатичен, и притом именно "страхом", который внушала ему слава. В 29 лет он сумел проникнуться чувствами близкого к смерти старика (в шедевре "Скучная история"), ученого с мировым именем, который, несмотря на свои большие заслуги, в конце признает, что в его жизни не было "общей идеи", и когда любимое существо, несчастное и растерянное, умоляюще спрашивает его "Что мне делать?!" – вынужден ответить "По совести, не знаю"»[21].

Само собой разумеется, что смысл "Слова о Чехове" ни в коем случае не сводится к формуле: "не знаю". Томас Манн ни в малой мере не отождествлял русского писателя с Николаем Степанычем из "Скучной истории". Но ему самому, как художнику, был близок в последние годы жизни чеховский скепсис, окрашенный глубокой тревогой, острым чувством ответственности перед читателями. Ему самому было близко и глубоко симпатично недоверие Чехова к либерально-гуманитарной фразе, ко всяким самодовольно-реформистским рецептам. Его привлекало в творчестве Чехова отсутствие морализирования, декларативности, нравственно здоровое отношение к жизни, утверждаемое неназойливо, самою силой художественного изображения. Чувство глубокой родственности побуждает Томаса Манна в последних строках "Слова о Чехове" перейти на тон лирической исповеди (перефразируя, переосмысляя обидные слова Мушга, направленные против него самого):

"Так уж повелось: услаждая рассказами погибший мир, мы не можем дать ему в руки и грана спасительной правды. На вопрос бедной Кати: "Что мне делать?" – можешь дать лишь один ответ: "По совести: не знаю". И, несмотря на все это, продолжаешь работать, выдумывать истории, придаешь им правдоподобие и услаждаешь нищий мир в смутной надежде, в чаянии, что правда в веселом обличье способна воздействовать на души ободряюще и подготовить мир к лучшей, более красивой, более разумно устроенной жизни"[22].

Старшая дочь Томаса Манна, Эрика, литератор и верная помощница отца, в своей книге "Последний год" внимательно разбирает этот заключительный абзац "Слова...", отмечая, что автор незаметно переходит от Чехова к самому себе, от местоимения "он" к обобщающему "мы". Она вспоминает, как отец читал в кругу семьи только что законченную им работу. "Слово о Чехове", еле прикрытый исповедальный характер которого был для нас неожиданным, сильно взволновало нас". Это произведение, говорит Эрика Манн, "высказывает о своем авторе едва ли меньше, чем о самом предмете"[23]. С этим вполне можно согласиться. Но вместе с тем нам не безразлично и то принципиально важное, новое для Т. Манна, что сказано в этом этюде о самом предмете, т.е. о Чехове.

Сверхзадача "Слова..." конечно не просто в том, чтобы рассказать западным читателям о жизни и творчестве Чехова и обосновать его право на месте в пантеоне "святой" русской литературы, среди самых первых ее имен. Томас Манн стремится выяснить, высветить тут то особенное, что выделяет Чехова в ряду этих имен. Он не боится сказать и о том, в чем он видит преимущество Чехова в сравнении с теми гигантами, которых он сам, Томас Манн, чтил всю жизнь и не перестает чтить. Чехов, поборник негромкой и скромной правды, был противником всяческого деспотизма мысли: недоверие к "проповедничеству" побуждало его даже и Толстого, и Достоевского принимать не безоговорочно и судить о них независимо, – Т. Манн ценит Чехова и за это. А вместе с тем он цитирует, выделяя курсивом, слова Чехова о литературной работе, хлопающей немилосердно по совести – именно таким было его собственное творчество, куда так неожиданно, не заметно и решительно проникало то, что "идет от совести самой литературы и в то же время от совести автора"[24] – "критическая грусть и строптивость"[25]. Свои собственные впечатления от наиболее трагических страниц Чехова Т. Манн подкрепляет (пер-

вый и единственный раз в своих работах) – ссылкой на мнение В.И. Ленина, на его известные слова о "Палате № 6".

В течение всей жизни Томас Манн утверждал свою привязанность к большой эпической форме, к роману. Однако Чехов заставил его задуматься над особыми возможностями, особыми свойствами малой прозы. Чехов своим опытом доказал, какую внутреннюю емкость, в силу гениальности могут иметь краткость и лаконичность, с какой сжатостью, достойной, быть может, наибольшего восхищения, такая маленькая вещь схватывает всю полноту жизни, достигая эпического величия, и способна даже превзойти по силе художественного воздействия великое гигантское творение, которое порой неизбежно выдыхается, вызывая у нас почтительную скуку"[26]. Все чеховское творчество – "отказ от эпической монументальности, и тем не менее оно охватывает необъятную Россию во всей ее первозданности и безотрадной противоестественности дореволюционных порядков"[27].

Томас Манн – великий мастер художественной иронии – нашел в творчестве Чехова опору для своих собственных заветных мыслей, и в то же время – защиту от тех несправедливых упреков, которые ему неоднократно доводилось слышать. "Жизненная правда, к которой прежде всего обязан стремиться писатель, обесценивает идеи и мнения: она по природе своей иронична, и это часто приводит к тому, что писателя, который превыше всего ценит истину, упрекают в беспринципности, равнодушии к добру и злу, отсутствии идей и идеалов. Чехов протестовал против такого рода упреков: он доверяет читателю, пусть тот сам восполнит отсутствующие в рассказе скрытые, "субъективные", т.е. касающиеся авторского отношения к описываемому элементы, сам догадается о том, какую моральную позицию занимает автор"[28]. По очевидной мысли Т. Манна, ирония, лежащая в основе искусства, и не только чеховского, представляет естественную, нравственно вполне оправданную реакцию художника на сложность реальной жизни. В самой действительности есть множество проблем, которые никак не поддаются однозначно легкому решению. Лучше интонация иронии, легкой неуверенности, чем самодовольное провозглашение сомнительных истин.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1]*Mendelssohn P.* Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstllers Thomas Mann. Erster Teil 1875–1918. Frankfurt a/M, 1975. S. 943.

[2]См. книги: *Hofman A.* Thomas Mann a Rusko. Praha, 1959. *Hofman A.* Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur. Berlin, 1967. *Lillí Venohr.* Thomas Manns Verhältnis zur russischen Literatur. 1959. *Anm C.* Над страницами Томаса Манна. М., 1980; *Мотылева Т.* О мировом значении Л.Н. Толстого. М., 1957; *Мотылева Т.* Томас Манн и русская литература. М., 1975 Более подробные библиографические сведения см. в книге: *Matter H.* Die literatur über Thomas Mann. Eine Bibliographie. Bd. I, II. Berlin, 1972.

[3]*Mann T.* Briefe 1889–1936. Frankfurt a/M, 1961. S. 9.

[4]На конкретном примере это показано в книге: *Мотылева Т.* "Война и мир" за рубежом. Переводы. Критика. Влияние. М., 1978.

[5]Список книг русских писателей, хранящихся в архиве Томаса Манна, опубликован немецким литературоведом (ГДР) М. Вегнером в качестве приложения к его статье: *Wegner M.* Thomas Manns "Zauberberg" und die russische Literatur // Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche. Berlin; Weimar, 1978. М. Вегнер делает оговорку, что здесь представлены далеко не все книги русских писателей, которыми пользовался Томас Манн: часть книг осталась во владении его семьи, немалая часть утрачена в годы его скитаний в эмиграции. В списке, который приводится ниже, обозначены звездочкой книги, на полях которых имеются пометки, сделанные рукой писателя. К сожалению, эти маргиналии Т. Манна никем еще не расшифрованы и не изучены.

Tschechoff A. Gesammelte Werke. 3 Bände. Jena: Diederichs, 1901 bis 1910.

Tschechow A. Gesammelte Romane und Novellen. Bände 1, 2–5. München, 1919–1920.

Tschechow A. Dreißig komische Erzällungen. Dt. von Johannes von Guenther. München, 1923.

Tschechow A. Geschichten in Grau / Hrsg. von A.Eliasberg. München, 1920.

Tschechow A. Kleine Romane. Bd. 1 / Dt. von Johannes von Guenther. Berlin: Rütten und Loening, 1952.

Tschechow A. Krankenstation N 6 und andere Erzählungen. Berlin: Aufbau-Verlag, 1952.

Tschechow A. Neue Meistererzählungen. Dt. von Reinhold Trautmann. Leipzig: Dieterich, 1949.

Tschechow A. Novellen. Dramen. Aufzeichnungen. Tokio. 1958 (Mit Thomas Manns Essay "Versuch über Tschechow").

Tschechow A. Ein Taugenichts und andere Erzählungen. Weimar, 1956 (Mit Thomas Manns Essay "Versuch über Tschechow").

Tschechow A. Von Frauen und Kindern / Hrsg. von Eliasberg. München, 1920.

[6]*Mann T.* Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Nachträge. Frankfurt a/M., 1974. Bd. XIII. S. 137–138.

[7]*Манн Т.* Собр. соч. в десяти томах. М., 1960. Т. 7. С. 222.

[8]См.: *Hofman A.* Thomas Mann a Rusko. Praha, 1959. S. 134.

[9]*Mann T.* Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt a/M., 1956. S. 579.

[10]*Mann T.* Tagebücher 1918–1921. Frankfurt a/M., 1979. (В дальнейшем тексты из этого тома будут цитироваться с указанием страницы в скобках.)

[11]*Манн Т.* Русская антология // В мире книг. 1975. № 6. С. 75.

[12]Там же. С. 74.

[13]Там же. С. 75.

[14]*Апт С.* Над страницами Томаса Манна. М., 1980. С. 145.

[15]The New Republic. 1943. Vol. CVIII. P. 765–766.

[16]Die Tägliche Rundschau. 4.VIII.1949.

[17]*Artinian A.* Maupassant criticism in France. 1880–1940. New York, 1941. P. 164.

[18]*Mann T.* Briefe 1948–1955. Frankfurt a/M., 1965. S. 231.

[19]*Манн Т.* Собр. соч. Т. 9. С. 626.

[20]*Манн Т.* Письмо / Издание подготовил С. Апт. М., 1975. С. 336.

[21]Там же. С. 340. Связь этих писем Т. Манна со "Словом о Чехове" первым отметил немецкий литературовед Хорст Хаазе в статье: Die Bedeutung des Sozialismus für Thomas Mann // Versuch über Tschechow. Arbeiten zur deutschen Philologie VI. Debrecen: Ungarn, 1972.

[22]*Манн Т.* Собр. соч. Т. 10. С. 540 (перевод цитируется с уточнениями).

[23]*Mann E.* Das letzte Jahr. Fr am M., 1956.

[24]Там же. С. 521.

[25]Там же. С. 522.

[26]Там же. С. 515.

[27]Там же. С. 539.

[28]Там же. С. 528–529.

НЕИЗВЕСТНАЯ СТАТЬЯ ГЕНРИХА МАННА О ЧЕХОВЕ

Предисловие Т.Л. Мотылевой
Публикация С.И. Красильщика

Краткая статья Г. Манна о Чехове, написанная в 1944 г. и впервые публикуемая здесь, по автографу, хранившемуся в архиве ВОКСа, может показаться неожиданностью даже и тем, кто хорошо знаком с творчеством автора "Верноподданного". В обширном критико-публицистическом наследии Генриха Манна имеются эссе и этюды, посвященные Вольтеру, Гюго, Флоберу, А. Франсу, но нет ни одной работы, специально посвященной русской литературе, если не считать коротенькой и довольно поверхностной рецензии, которой Г. Манн отозвался в 1892 г., в очень юном возрасте, на немецкое издание "Войны и мира". В статьях и письмах Г. Манна разных лет можно найти неоднократные, всегда очень уважительные, упоминания о Толстом и Достоевском, но, насколько нам известно, нет упоминаний о Чехове.

Оба гиганта русской литературы, каждый по-своему, наложили отпечаток на творчество Генриха Манна. На публицистические работы Толстого он смог опереться в обличении германской империалистической реакции. Черты, близкие поэтике Достоевского, – элементы трагического гротеска, склонность к резко контрастным эффектам в обрисовке характеров, стремительность развертывания сюжетов, а главное – тревожная, кризисная атмосфера действия, – все это явно просматривается в тех романах Г. Манна, которые дают повод историкам литературы сближать его с искусством экспрессионизма[1]. Гораздо меньше оснований имеется к тому, чтобы связывать творчество Г. Манна с чеховской традицией, хотя такие попытки и делались в советском литературоведении[2]. Тут может идти речь разве только о типологических схождениях, исторически вполне объяснимых. Скажем, педагог-мракобес, герой романа Г. Манна "Учитель Гнус" сопоставим с чеховским человеком в футляре только в самом общем, внешнем плане: в выборе объекта сатиры действительно имеется сходство, но средства, какими осуществляется эта сатира, резко различны.

Вместе с тем, статья Г. Манна о Чехове поражает своей продуманностью. На малом пространстве тут сказано многое. И не только о самом Чехове как неподражаемом и неповторимом художнике, но и о русской классической литературе, взятой в целом. Перед нами здесь явно итог длительных размышлений немецкого писателя.

В свете новейших исследований становится очевидным, что интерес Генриха Манна к русской литературе носил характер более глубокий, более систематический, чем это долгое время принято было считать. В личной библиотеке Генриха Манна, хранящейся в его архиве, вернее, в той части этой библиотеки, которая сохранилась после всех скитаний писателя в эмиграции, имеются книги Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого, Горького, а также и Чехова, и других русских авторов. Сохранилось там и немецкое издание "Истории моего современника" Короленко, вышедшее в 1918 г., где в качестве вступительной статьи была напечатана большая работа Розы Люксембург "Душа русской литературы"[3].

Есть все основания предполагать, что статья Розы Люксембург заинтересовала Г. Манна. Читая эту работу, он, видимо, не прошел мимо той обобщающей характеристики русской классической литературы, которая в ней содержится.

Роза Люксембург первая среди зарубежных знатоков и ценителей русской литературы обосновала мысль, что источник силы и величия русской литературы – ее внутренняя связь с освободительным движением. Суть русской классики – в глубокой правдивости, социальной содержательности, в духе протеста. Эти суждения не оставили Г. Манна равнодушным, – они шли навстречу его собственным мыслям.

В годы эмиграции, когда перед немецкой интеллигенцией с особой, мучительной остротой вставал вопрос об общественном долге мастеров культуры, Г. Манн возвращался в мыслях к русским писателям и их исторической роли. В статье "Путь

немецких рабочих" (1937) он писал: "Как старая Франция, так и старая Россия обладали первоклассной социальной художественной литературой. В Германии она не пошла дальше фрагментов. Литература учит каждого из нас отличать, что достойно человека и что недостойно, а из критического изображения общества вырастает всем понятный моральный долг – его переделать"[4].

Все эти размышления медленно, но неуклонно вели Генриха Манна к той обобщенной характеристике русской литературы, которую он дал не только в публикуемой здесь статье о Чехове, но и – в более развернутой форме – в книге, опубликованной уже после разгрома фашизма – "Обзор века" (1946). Над этой книгой, представляющей своего рода сплав автобиографии и цикла публицистических эссе, Г. Манн трудился на исходе второй мировой войны.

Экскурс о русской литературе, содержащийся во второй главе "Обзора века", не раз цитировался исследователями, но стоит и здесь привести несколько строк оттуда, чтобы яснее раскрылся тот идейный и художественный контекст, в котором возникла статья Г. Манна о Чехове.

"Русская литература XIX столетия – событие неимоверной важности, и такой просветительной силы, что мы, привыкшие к явлениям упадка и ломки, с трудом можем поверить, что были ее современниками ⟨...⟩ Как читался Достоевский, как читался Толстой?

Они читались с трепетом. Они читались – и глаза раскрывались шире, чтобы воспринять все это обилие образов, все это обилие мысли, и в качестве ответного дара струились слезы. Эти романы, от Пушкина до Горького, звено за звеном в безупречно спаянной цепи, учили нас более глубоко познавать человека, его слабости, его грозную мощь, его неосуществленное призвание, – и они воспринимались, как поучение.

Целый народ, целое общество, на всех ступенях, училось здесь – и не зря. Пусть угнетатель лишь однажды, при чтении одной страницы, ощутил биение совести, пусть угнетенный, быть может даже при чтении той же самой страницы, лишь стонал от гнева, – ничто не западало даром в землю, ничто не пропадало. И книги обращались ко всем". Генрих Манн ссылается здесь на "Записки из Мертвого Дома", на "Анну Каренину", на сказку Толстого "Много ли человеку земли нужно?"[5].

Очевидна идейная, и местами даже текстуальная, близость этих строк к статье Г. Манна о Чехове. Но в статье этой есть, по сравнению с цитированными пассажами из книги, и свои оттенки, свои мотивы.

Нам понятно, что Г. Манн судит о русской литературе, так сказать, на дальнем расстоянии, – он игнорирует многие ее аспекты, которые для нас очень существенны – смену исторических периодов, борьбу направлений, разногласия, подчас очень глубокие, которые возникали между крупнейшими нашими классиками. Однако тут есть повод вспомнить слова поэта: "большое видится на расстояньи". Для Г. Манна русская литература существует как целое, ему важно – показать прочность, спаянность этого целого. Он сравнивает подвиг русских классиков с историческим делом французских просветителей-энциклопедистов. Он находит по-своему точные, во всяком случае сильные слова, чтобы подчеркнуть *единство* русской литературы, ее идейно-познавательную и нравственную силу, преемственную связь поколений "писателей первой величины". И он говорит, вместе с тем, о непреходящей *действенности* русского классического реализма, о роли, которую он продолжает играть в "преобразовании человечества".

Содержательна здесь, при всей крайней сжатости, и характеристика Чехова (надо учитывать, что эту статью Г. Манн писал, находясь в эмиграции в США, где у него не было под руками даже самых нужных ему книг и о многом приходилось судить по памяти).

Отмечая предельную завершенность чеховского искусства, Г. Манн, сам того не зная, перекликается с Горьким, с его известным отзывом (из письма Чехову по поводу "Дамы с собачкой"): "Дальше Вас – никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете"[6]. С другой стороны, Г. Манн, ведя генеалогию Чехова как мастера от Пушкина, вторит (опять-таки – сам того не зная) Толстому, сказавшему: "Чехов – это Пушкин в прозе"[7].

Мысль Г. Манна о русской литературе как единстве, как результате взаимодействия крупнейших талантов, подтверждается в его статье аналогиями, которые даны бегло, как бы пунктиром, но которым нельзя отказать в убедительности: он сопоставляет Чехова-сатирика с Гоголем, Чехова-психолога с Достоевским. С высокой объективностью Генрих Манн отмечает те привлекательные черты Чехова-художника, которыми

он сам вряд ли обладал: мягкость, дар доброжелательства, тихий голос – все это могло нравиться Г. Манну, писателю резкому и гневному, скорей всего по контрасту с самим собой. Но зато он чувствовал нечто родственное себе в чеховской душевной непримиримости, в его действенном и бескомпромиссном отрицании косности, корысти, всяческих видов социального зла. Искусство Чехова, по мнению Г. Манна, – необходимая составная часть великой русской литературы, следовательно, и это искусство несет в себе "призыв, обращенный ко всем", высокий заряд активного гуманизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее об этом см. в кн.: *Мотылева Т.* Достояние современного реализма. М., 1973. С. 236–254.

[2] См.: *Елизарова М.Е.* Мировое значение творчества А.П. Чехова // Творчество А.П. Чехова. М., 1956. С. 360. См. также: *Зубарева К.А.* Генрих Манн и прогрессивные традиции немецкой и мировой литературы. Омск, 1972. С. 368.

[3] См.: *Зубарева К.А.* Указ. соч. С. 286–287.

[4] *Манн Г.* Собр. соч. М., 1958. Т. 8. С. 533–534.

[5] *Mann H.* Ein Zeitalter wird besichtigt. Berlin und Weimar, 1953. S. 46, 47, 50.

[6] *Горький М.* Собр. соч. в тридцати томах. М., 1954. Т. 28. С. 113.

[7] См.: Лев Толстой об искусстве и литературе. М., 1958. Т. 2. С. 156.

ЧЕХОВ

Мне кажется, что я его знаю с незапамятных времен. В самом деле – Чехов входит в классический фонд повествовательного искусства. Его творчество – предел завершенности, оно никогда не будет превзойдено. Можно быть иным, но нельзя быть лучше, и мало кому будет дано достичь такого совершенства. Оно – итог развития великой русской литературы, по крайней мере со времен Пушкина: итог столетнего взаимодействия писателей первой величины. Все они родственны друг другу по духу, они словно сговорились насчет общей цели и общего метода, сверстники друг другу, а потом – все они и последователи. Каждый следующий принимает перо из охладевшей руки предшественника.

Все они вместе создали Энциклопедию. Они несли в те слои народа, которым просвещение могло бы остаться вовсе недоступным, понимание общественной жизни, познание людей и бесстрашную критику. Русская литература XIX в. – революция до революции. Тот, кто осмысленно читал ее, был подготовлен к мощным событиям. Фаланга продуктивных мыслителей и могучих создателей образов заново пересоздавала также и своих современников. Она и сегодня продолжает работать над преобразованием человечества.

Антон Чехов привлекает на свой особый лад: веселостью, тихим голосом, доброжелательством, – все это не мешает ему быть человеком душевно непримиримым. Я вспоминаю то один, то другой его рассказ, – они могли бы возникнуть в близком соседстве с "Мертвыми душами". Тот же бездонный смех, слишком мудрый, чтобы сводиться к одной лишь горечи, слишком поучительный, чтобы побуждать людей только смеяться в ответ. Я вспоминаю глубокий, мучительный психологизм других его вещей, которые Достоевский, наверное, не отказался бы признать равными своим. Каждая связана с другой, и каждая – феномен, единственный в своем роде. Такое не сможет скоро повториться, возвышенный пример русской литературы – призыв, обращенный ко всем.

Генрих М а н н.

ЧЕХОВ В БАДЕНВЕЙЛЕРЕ

Статья Рольфа-Дитера К л ю г е (Германия)*

Когда 22 июня 1904 г. после непродолжительного пребывания в Берлине, Антон Павлович Чехов в сопровождении своей супруги Ольги Книппер-Чеховой прибыл в Баденвейлер в напрасных поисках исцеления от смертельной болезни, в Германии он был уже довольно известным писателем. В 1890 г., лишь шесть лет спустя после того, как в России вышел первый том его рассказов, в Лейпциге опубликовали перевод его малых прозаических произведений, а 45 немецкоязычных изданий, вышедших до его смерти, свидетельствуют о том живом интересе, с которым встретили Чехова немецкие издатели и читатели. Это следует рассматривать во взаимосвязи с усиленным интересом к русской литературе в Германии в период последних двух десятилетий XIX в. В эпоху натурализма возросла притягательность русской литературы; глубина психологического анализа и сильная социальная тенденция, которые видели в ней немецкие читатели и критики, особенно отвечали их жизненным запросам. Однако в первую очередь, русскую литературу представляли сначала Тургенев, а потом Лев Толстой и Достоевский; с 90-х годов на немецкого читателя большее впечатление производил, как известно, молодой Максим Горький, нежели Антон Чехов. И хотя к 1900-м годам творчество Чехова было относительно широко представлено в немецкоязычных изданиях как его прозаическими произведениями, так и его драмами, преимущественным вниманием пользовались его короткие юмористические рассказы, тем более, что их часто печатали в журналах и культурных приложениях утренних газет (особенно часто в мюнхенском журнале "Симплициссимус"). Многочисленные публикации юморесок и успех одноактной пьесы "Медведь", похожей на шванки, привели к тому, что сначала в немецкой литературной критике сложился образ Чехова-сатирика и юмориста. Хитрая издательская реклама использовала это сложившееся клише "юмориста" даже для того, чтобы лучше подать и продать его серьезные рассказы, манипулируя названиями: намеренно неброские названия чеховских рассказов претерпевали вынужденные превращения в сенсационные или развлекательно-пикантные заголовки: "Произведение искусства" (1886) становилось "Скандальным произведением искусства", "Палата № 6" называлась по-немецки "Богоугодным заведением", вместо простого названия "Верочка" (1887) появилась "Презренная", рассказ "Моя жизнь. Рассказ провинциала" (1896) получил названия: "Безумие", "Сумасшествие" или "Никчемный человек", а "Смерть чиновника" (1883) прозвучала по-немецки коротко и ясно: "Апчхи"!

Литературный дебют Чехова на родине странным образом повторился и у немецкой публики, которая восприняла его как развлекательного юмориста.

Литературная критика, довольно рано принявшаяся за дело, попыталась исправить картину и представить публике "серьезные" произведения автора. Но свои оценки она заимствовала в России и привила у нас два расхожих представления: стилистическое мастерство Чехова-новеллиста сравнивается с Мопассаном. Первый раз на эту связь указал Лев Толстой в предисловии к русскому изданию произведений французского писателя. Это настолько прижилось, что даже Книппер-Чехова восторженно писала своему мужу: "Ты – русский Мопассан". Это сравнение, меняясь то в пользу, то – не в пользу Чехова, до сих пор держится в немецких толковых словарях и справочной литературе.

---

* Доклад на торжественном открытии симпозиума в Баденвейлере 14 октября 1985 г.


№ 3632 Badenweiler.

Wochen-Karte

für die in Badenweiler wohnenden Kurgäste.

Giltig vom 22 Juni bis 29 Juni 190 4

Frau Tschechow

zahlte hierfür die Kurtaxe mit Mark 2

Diese Karte berechtigt die genannte Person zum Besuche der Räume des Kurhauses insbesondere auch des Lese- und des Musikzimmers, der gewöhnlichen Musikaufführungen der Kurcapelle und der Anlagen des Badfonds, sowie zur Theilnahme an den wöchentlichen Bällen.
Dieser Karte ist zur Legitimation auf Verlangen vorzuzeigen.

Badenweiler, den 22 Juni 190 4 Das Badkomite.

ГОСТИНИЧНАЯ КАРТОЧКА ЧЕХОВА В БАДЕНВЕЙЛЕРЕ
22–29 июня 1904 г.

Другим, тоже импортированным из России, было представление о Чехове-пессимисте, который пишет историю болезни своей эпохи, к чему немецкая критика добавляла, что этот пессимизм проявляется в чужом национальном и культурном окружении.

Таков, в общих чертах, образ Чехова в Германии примерно до 1905 г., когда интерес к русской литературе опять ощутимо спал. Имя Чехова еще не вошло в значительные энциклопедические словари и справочники, его образ в прессе не единообразен и диктуется русскими источниками, никто еще не заметил важных особенностей его стиля: техники намеков и недосказанностей; тонкого изображения того, как сложно и часто безуспешно складывается человеческое общение; мастерское использование пуантировки. Поэтому, к сожалению, попытка молодого Рильке внедрить в Германии Чехова-драматурга осталась безуспешной. Во время своего путешествия по России в 1899 г. Рильке познакомился с драмами Чехова, и они произвели на него настолько сильное впечатление, что в марте 1900 г. он перевел "Чайку" на немецкий язык, а это было лишь год спустя после успеха постановки пьесы в Москве, но до серии успешных постановок других драм Чехова Станиславским в Художественном театре. Рилько собирался переводить и "Дядю Ваню", и 5 марта 1900 г. обратился к Чехову с просьбой о тексте. На это письмо немецкого коллеги Чехов не ответил. К сожалению, рильковский перевод "Чайки" затерялся, он не нашел своего издателя. Но как нам известно из переписки Рильке с русской писательницей Софьей Николаевной Зилль (псевдоним: Сергей Орловский), он, несмотря на свои относительно несценичности драматургии Чехова, все же рассчитывал на немецкую постановку. Современное в драмах Чехова заключалось для Рильке в том, что пьесы художественно воссоздают повседневные трагедии во всей их банальности, за которой скрываются катастрофы; что они в концентрированной, а потому интересной форме демонстрируют скуку тупой повседневности, и что соединение в них комических и трагикомических элементов несет важную "разряжающую" функцию. Если сравнить эти высказывания с историей критики и театральных постановок пьес Чехова, в особенности с постановками Станиславского в стиле психологического театра настроений, то мы с

удивлением заметим, что понимание Рильке близко самооценке Чехова. Однако до сих пор исследователи Чехова не обратили внимания на эти соображения Рильке, равно как и на вопрос о возможном влиянии Чехова на раннюю драму Рильке "Повседневная жизнь".

Проблема восприятия Чехова в Германии соотносится с более широким вопросом о международном литературном общении, снимающим барьеры отдельных национальных литератур. На примере Чехова можно проследить две тенденции отношения к зарубежной литературе в соответствующей "воспринимающей" стране: в одном случае подчеркивается все чужое в произведениях автора из другой страны, что по причинам национальных особенностей среды или ментальности вызывает сложности в понимании данного автора. По этой самой причине Чехов равнодушно относился к переводам своих произведений.

У аспекта "чуждости" имеется две стороны: с одной стороны, он может отталкивать или мешать восприятию, порождая сложности понимания или – если подойти с точки зрения психологии – вызывая реакцию психологической защиты.

Однако если существует некий общий интерес к "чужому" и "другому", то тогда оно уже не отталкивает, а, наоборот, завораживает и излучает некую притягательную силу. Так например, Горького хвалили именно за его новую тематику. Если у Чехова мы встречаем чужое в будничных одеждах обыденности, то у Горького – в переливчатом блеске "исключительного человека".

В другом случае, если "чужое" произведение пытаются освоить по типу сходства, то его сравнивают с чем-то хорошо знакомым, что уже обладает знаковой ценностью. В случае Чехова связующей фигурой с западными литературами оказался Мопассан.

К раннему периоду истории критического освоения Чехова в Германии относятся события, выходящие за узкие рамки собственно литературной критики. Здесь в первую очередь стоит упомянуть триумфальные гастроли Московского художественного театра в Германии в 1906 г., верным глашатаем и пропагандистом которых стал театральный критик Альфред Керр (настоящее имя – А. Кемпнер, 1867–1948). Отталкиваясь от традиционного "режиссеро-центристского" стиля немецких постановок, Керр восхищался "искусством сыгранности", "ансамблевой стилистикой" Станиславского. В этом Керр усматривает сильную сторону русских и то новое, что они дали европейскому театру. Сыгранность участников ансамбля позволяет вынести на сцену нечто "невыразимо человеческое"; жизнь является нам в паузах, в сумерках; взаимодействие актеров и различных сценических факторов позволили увидеть и ощутить непрочность уходящего мира. К этим выводам Керр пришел в связи со спектаклями "Дядя Ваня" и "Три сестры" – Художественный театр играл спектакли на русском языке, которым Керр, по всей видимости, не владел.

Поэтому Керр воспринимает драмы Чехова не посредством их прочтения, а по режиссерскому стилю Станиславского. Он занят не литературными особенностями пьес Чехова, а их сценическим воплощением в психологическом театре Станиславского, что, как нам сегодня уже известно, противоречило чеховской акцентировке. Рецензии Керра надолго создали в Германии ярлык чеховского "театра настроений". Коль скоро мы вышли уже за рамки чисто текстовой литературной критики, то следует сказать и о единственном в своем роде, совершенно необычном явлении в восприятии Чехова общественной культурной жизнью: произошло это в то время, когда в Германии наблюдался значительный спад интереса к русской литературе, а Чехов отнюдь не был еще в Германии признанным писателем – в популярном литературном справочнике, изданном в 1906 г., эльзасец Ренэ Шикеле, осевший позже в Баденвейлере, назвал тогда Чехова подражателем Мопассана, самостоятельное значение которого сильно преувеличивают: в это неблагоприятное время, в 1908 г., в Баденвейлере при большом участии общественности Чехову открывают памятник и мемориальную доску. Чехов был первым и единственным русским писателем, которого за рубежом почтили памятником. Даже на его родине

установили значительно позже, а именно в 1935 г. в Таганроге. Недостаток исторического самосознания и идеологическая предубежденность приводят к тому, что мы и поныне склонны недооценивать подобные события и не принимать всерьез культуру памятников эпохи Вильгельмов. Но в результате подобных недооценок игнорируется дух времени: в 1908 г. в стране "поэтов и мыслителей" установка памятника несла некий символический смысл, выражавший высокое национальное и духовное признание писателя. Общественное сознание возвело в ранг классика современного иностранного автора, поставив его рядом с такими своими мемориальными героями, как Шиллер, Гете, Лютер и Бисмарк. Такая манифестация стала возможной лишь благодаря добрым русско-баденским династическим и культурным связям, а также вследствие персоноцентристских установок интеллигенции. Мемориальную доску на отеле "В парке" открыл по собственной инициативе его, тогдашний владелец. И хотя инициатива установки памятника принадлежала ему главную заслугу в реализации этой идеи следует все же признать за посланником русского императора при дворе великого герцога Баденского Дмитрием Адольфовичем фон Эйхлером (1854–1932). Именно он добился разрешения на открытие памятника у баденского правительства и содействия великого герцога Фридриха I, который собственной персоной пожелал ознакомиться с произведениями Чехова. Примечательно, что дипломатический представитель русской империи добивался установки памятника для писателя, которого на родине цензура преследовала за нарушение нравственных устоев и политическую неблагонадежность и чьи пьесы не разрешали ставить в народных театрах. О дистанции, на которой Чехов держался относительно официальной концепции государственности, свидетельствуют его социально-критический очерк "Остров Сахалин", то мужество, которое он продемонстрировал, выбрав оппозицию в деле Дрейфуса, а также его добровольный отказ от членства в Императорской Академии изящных искусств в 1902 г., когда царь аннулировал избрание Горького в члены Академии. На церемонии открытия памятника, где рядом с Ольгой Книппер-Чеховой, Станиславским, историком литературы Алексеем Николаевичем Веселовским (1843–1918) стояли представители баденского правительства, писатель Петр Дмитриевич Боборыкин смог даже указать на связь Чехова с революционными устремлениями в России.

Если отношение к писателю выражается в монументах и мемориальных досках, то его не может не коснуться ход истории, особенно это относится к зарубежным писателям. Во время первой мировой войны мемориальную доску сняли со стены отеля, а за несколько недель до конца войны бронзовый бюст попал под мероприятие по сбору металла (от которых пострадали, к примеру, многие церковные колокола). Утверждения, будто бы памятник стал жертвой шовинистического ослепления, неверны и должны быть отвергнуты.

Ради полноты картины стоит еще упомянуть, что летом 1914 г., незадолго до начала первой мировой войны, у памятника Чехова в Баденвейлере состоялись торжества в связи с 10-летием со дня смерти писателя, на которых депутат Думы октябрист Сергей Иллиодорович Сидловский (1861–1922) интерпретировал произведения Чехова как призыв к активным действиям ради общественных перемен. Отклик прессы на столь символичные общественные мероприятия показывает, что литературная репетиция и авторитет Чехова в результате них возросли. Если бы мировая война резко не прервала бы этот рост внимания к творчеству Чехова, то освоение его произведений в Германии протекало бы наверняка по-другому.

Во время первой мировой войны авторы из враждебных государств не допускались на немецкие сцены. Тем не менее, в середине войны, в 1916 г., в Вене состоялась немецкоязычная премьера "Вишневого сада", за ней в 1917 и в 1918 гг. последовали другие постановки пьесы в Вене и в Мюнхене. Об этом я упомянул, так как перевод пьесы в 1912 г. осуществил Лион Фейхтвангер вместе с русским литератором Зигфридом Ашкинази, и в результате этой работы появилось довольно обширное исследование, опубликованное в 1916 г.: это был первый случай

изучения творчества Чехова, предпринятого известным немецким писателем. Фейхтвангер видит в "Вишневом саде" не только критику современной социальной системы, но еще и символ метафизических измерений: умирающий вишневый сад приравнивается не только к распаду семьи или общества, он как бы свидетельствует о том, что все земное преходяще: "Это грустное зеркало человеческого духа, который ищет свои границы в бесконечном".

Завершая толкование символического смысла пьесы, Фейхтвангер говорит о Чехове как проницательном медицинском диагносте с "темпераментом европейского писателя", который, в отличие от других русских, предпочитает держать своих литературных персонажей на эстетической дистанции. Место традиционных героев-идеалистов занимают у Чехова реалистически обрисованные неудачники, которые теперь не несут свои страдания с героико-трагическим видом, а погружаются в отчаяние. К этому отчаянию Чехов относится иронически, хотя его ирония очень сдержанна, проходит намеками, не оскорбляя героя. С помощью иронии Чехову удается избежать такой ситуации, когда зритель идентифицирует себя с персонажами и переносит на себя их отчаяние. Своеобразие пьес Чехова состоит именно в одновременности, в параллельном осуществлении изображенного отчаяния и подавленности и обращенного к читателю призыва соблюдать ироническую дистанцию. На эти свойства драматургии Чехова еще в 1916 г. обратил внимание Фейхтвангер: они не смогли проявиться в "театре настроений" Станиславского, тогда на них не обратили внимания исследователи и критики ни в России, ни за рубежом.

Хотя после первой мировой войны произведения Чехова заново переводили такие заслуженные переводчики, как Александр Элиасберг, Йоханнес фон Гюнтер, Аугуст фон Шольц и др., а в 1919–1920-х годах было издано хорошо составленное пятитомное собрание сочинений, хотя критика благосклонно взирала на предпринимаемые усилия и признавала Чехова одним из великих знатоков человеческой души, общий климат для восприятия творчества Чехова был неблагоприятным. Тому было много причин: политические перевороты в России, крах Германской империи, повлекший за собой общественные и экономические потрясения, а в связи с этим и ломка традиций в литературном и эстетическом сознании, а также натиск революционеров-авангардистов в искусстве, чья специфика выразилась на немецкой почве в экстатическом экспрессионизме – все эти явления имели совершенно иные стилевые и идеологические ориентиры, нежели Чехов. Идеологические дебаты немецкой интеллигенции периода Веймарской Республики строились прежде всего вокруг преобразования немецкого общества, "республиканизации Германии", если пользоваться выражением Томаса Манна. Важную роль играла в этом история русской литературы, развития общества и общественной мысли. Пониманию и внедрению русской литературы и культуры особенно способствовали эсхатологические идеи Дмитрия Сергеевича Мережковского, который разглядел опасность культурных потерь, если культурные ценности достанутся материалистически настроенным массам как в России, так и в Европе. Этому Мережковский мог противопоставить только возрождение христианства в духе "русской всечеловечности". Мережковский считал, что "чернь" нападает на европейские культурные традиции не только в лице коммунистического движения или авангардистских разрушений эстетики, но и скрывается в таких лишенных веры писателях, как Чехов и Горький.

В течение многих десятилетий на образ России, ее культурного и духовного развития в Германии продолжали влиять интерпретации литературных и общественных ситуаций, изложенные Мережковским: даже Стефан Цвейг и Томас Манн находились под их влиянием. А если еще учесть, что малые прозаические формы – жанровые доминанты Чехова – не добились еще равноправного существования с жанрами романа, то становится понятным, почему, несмотря на усилия переводчиков и издателей, в период между двумя войнами интерес к Чехову был очень умеренным. По крайней мере, не может быть и речи о постоянном и широком



ОТЕЛЬ "ЗОММЕР", ГДЕ ЧЕХОВ ЖИЛ В БАДЕНВЕЙЛЕРЕ

участии Чехова в немецкой культурной жизни, как Достоевского, Толстого или Горького. Импульсы не поступают даже из Баденвейлера – а перед войной именно там был центр немецкой истории Чехова, – хотя в 1929 г., в связи с 25-летием со дня смерти писателя, здесь находились Станиславский и Книппер. Но ведь и в Советском Союзе вплоть до середины 30-х годов интерес к Чехову был невелик, так как пессимистическому автору буржуазного прошлого нечего было сказать победоносному – как тогда казалось – рабочему движению.

Однако стоит указать на отдельные факты немецкой истории Чехова этого периода: успешные постановки "Вишневого сада" в Берлине в 1918 и в 1938 гг. и "Трех сестер" – тоже в Берлине в 1941 г., то есть во время фашистской диктатуры, хотя и в период действия пакта о ненападении. Или, к примеру, первая постановка "Никчемного человека Платонова" 25 февраля 1928 г. в "Ройсише театр" в городе Гера. Речь идет о первом драматическом произведении Чехова, которое было случайно найдено, впервые опубликовано в 1923 г. под названием "Безотцовщина", а в 1928 г. переведено на немецкий язык. Насколько мне известно, это вообще было первой постановкой пьесы, так как я ничего не знаю о более ранних русскоязычных ее постановках.

В период между войнами в Германии начинается подготовка научного издания произведений Чехова: теперь литературоведение становится самостоятельной дисциплиной в рамках славянской филологии. Изучая предметный мир, стилистику и текстологическую историю произведений Чехова, ученые стремились отразить весьма сложный образ писателя, который противостоял клише пессимиста, "улыбающегося скептика" и агностика, а также объективного диагноста и символического реалиста. В 1931 г. защищается первая немецкоязычная диссертация, посвященная творчеству Чехова. "Чайка", "Вишневый сад" постепенно укореняются на немецких сценах: их не было в программах гастролей Станиславского ни в 1906, ни в 1922 г., так что утверждение, будто бы МХТ привел драмы Чехова в немецкий театр неверно, хотя режиссерский стиль Станиславского, бесспорно, значительно повлиял на немецкие постановки.

В период гитлеровской диктатуры интерес к русской литературе резко упал, особенно после волны эмиграции 1933 г. Однако некоторые произведения русских писателей продолжали издавать, и имени Чехова не было в списках запрещенных писателей! С 1938 г. по 1941 г. некоторые произведения Чехова были переизданы,

а его пьесы разрешили ставить в театрах. Когда в 1941 г. началась война с Россией, издание и перевод русской литературы были полностью запрещены.

После многих лет фашистского варварства, которому современная техника дала невероятные разрушительные возможности, побежденный, но освобожденный от расистской тирании немецкий народ смог опять участвовать в мировом культурном и литературном процессе. Чехов присутствовал здесь с самого начала. Но первой реакцией после фашистского мрака был возврат к преодоленным уже ранее стереотипам, что психологически объяснимо общим состоянием безнадежности и стремлением как-то отвлечься. Опять в первую очередь читали юморески, а статистика сделанных до 1953 г. переводов прозаических произведений Чехова указывает на то, что первые девять мест занимают новые переводы коротких юмористических рассказов, и лишь на десятом месте за ними следует "Дама с собачкой". Первые постановки Чехова после второй мировой войны в Лейпциге, Берлине, Констанце и Тюбингене остались не понятыми критикой, и лишь в 1948 г. успех постановки "Чайки" Гюндгенсом в Дюссельдорфе способствовал укреплению Чехова на немецких сценах и повлек за собой целый ряд других постановок.

Разные общественно-политические условия Восточной и Западной Германии определили серьезные различия в отношении к творчеству Чехова: если в Восточной Германии в Чехове видели критика общественного и социального строя, то на Западе вначале вернулись к старым клише Чехова-скептика и Чехова-пессимиста, которые однако вскоре были подвергнуты критическому переосмыслению.

Первой вершиной в зарубежной истории Чехова стал год 1964, когда – по призыву ЮНЕСКО – во всем мире отмечали пятидесятилетие со дня смерти Чехова. В Баденвейлере опять, впервые за сорок лет, отмечалось это событие. Спустя два года за этим последовала инициатива Немецкого общества по изучению Восточной Европы: установить в Баденвейлере новый памятник русскому писателю, что и было сделано в 1963 г. после длительных и трудных обсуждений. Все сохранившиеся в связи с этим документы образуют весьма ценный архив, который я использовал в своих исследованиях.

В 1954 г. было опубликовано "Слово о Чехове" Томаса Манна. Это эссе является поворотным пунктом в отношении немецкоязычной критики к русскому писателю: Томас Манн не только уравнивает малые прозаические жанры с крупными и раскрывает их эстетическое своеобразие, но также выделяет художественную и человеческую скромность Чехова, которая выразилась в совершенно осознанной сдержанности по отношению к поискам "общей идеи", бывшими до той поры обязательными в художественном литературном произведении. Однако основной для Чехова, по убеждению Т. Манна, является путеводная мысль о необходимости переустройства жизни: «Достойная бессонница всегда будет существовать у таких людей, которые по тем или иным неясным причинам чувствуют ответственность за судьбу и жизнь человека. Чехов не знал ответа на вопрос "Что нам делать?", но он знал, что самым худшим является ничегонеделание, потому что именно ничегонеделание означает, что кто-то работает за тебя, что есть эксплуатация и подавление».

Томас Манн признается: "Это чеховское творчество близко мне. В его ироничном отношении к славе, в его сомнениях, в смысле и значимости его деятельности, в его неверии в свое величие так много скромного, тихого величия. Недовольство самим собой, как говорил он, составляет основной элемент любого истинного таланта".

Эти глубокие размышления Томаса Манна о Чехове являются поворотным моментом в отношении к Чехову литературной критики: он определил для нас, немцев, мировой литературный ранг Чехова.

В завершении наших рассуждений мы хотим дать краткий обзор восприятия Чехова в ФРГ. .

В Геттингене, Берлине, Мюнхене и других городах спектакли по Чехову становятся театральными событиями сезона, пьесы Чехова стали пробным камнем режиссерского мастерства для ведущих театральных деятелей. Если просмотреть специальный журнал "Театер хойте" (Театр сегодня) с 1970 г. до настоящего времени, то мы увидим, что Чехов регулярно появляется на сценах западногерманских театров. В конце 70-х годов западногерманские театральные деятели полностью освободились от влияния постановочного стиля Станиславского и стали выделять иронические элементы в пьесах Чехова до размеров исторически-гротескового отчуждения. День сегодняшний театра начался с мюнхенской постановки "Трех сестер" Ингмара Бергмана в 1978 г. Кульминацией этого развития стало "главное театральное событие 1985 г." – берлинская постановка этой же драмы режиссером Петером Штайном. Этот этап вернул нас к тексту: критика в большинстве случаев осуждает такую верность тексту как интерпретаторскую растерянность, но сегодня театральная публика благосклонна к возрождению исторически ограниченной постановочной практики Станиславского.

У Чехова есть сейчас и читатели, особенно это относится к его серьезным рассказам. Рецензии и критические обзоры позволяют сделать вывод о том, что клише Чехова-юмориста и стереотипную антиномию "пессимист-оптимист" мы уже преодолели: сейчас Чехова в большей степени считают диагностом своей эпохи, что позволяет провести параллель с нашей современностью и призывает нас к критической самопроверке. Помимо различных многотомных собраний сочинений, среди которых лицензионные издания из ГДР, современный западногерманский книжный рынок представляет полное немецкоязычное собрание сочинений всех произведений, писем, дневников и записных книжек Чехова, тщательно переведенных. Такого не удостоился еще ни один другой русский автор.

Следует упомянуть литературоведческие исследования: Чехов – наиболее изучаемый в ФРГ русский писатель, его творчеству посвящены многочисленные монографии и специальные исследования, пользующиеся всемирным признанием.

Таким образом, в заключение я могу прийти к следующему выводу: Чехов стал в настоящее время в ФРГ широко признанным писателем, творчество которого стало теперь даже обязательным школьным чтением. В расширении популярности Чехова горячее участие принимала община Баденвейлера: памятные мероприятия в связи с юбилейными датами, приглашение славистов и исследователей творчества Чехова на доклады. Вряд ли удастся найти другое такое место, сравнимое по масштабам и скромным средствам, где бы так, как в Баденвейлере, заботились о культурном наследии случайного великого гостя, там скончавшегося. Я пользуюсь случаем, выразить общине свою признательность.

В 1954 г. первый исследователь темы "Чехов в Германии" Герхард Дик вынужден был констатировать: вряд ли Чехов вообще оказал влияние на немецкую литературу. Помимо эссе Томаса Манна он смог привести в качестве примера ни к чему не обязывающее выражение симпатий со стороны Герхарта Гауптмана и Германа Гессе.

С тех пор многое изменилось. В последнее время к Чехову часто обращались современные авторы: Бото Штраус, который варьирует чеховские мотивы и переносит их в наши дни, и две представительницы младшего поколения: художница Кристианэ фон Подолински, выставившая свои картины в 1977 г. в Баденвейлере, и писательница Габриэле Воман в повести "Ранняя осень в Баденвейлере" (1978). На Чехова указывает не только место действия, отель "В парке", но и тематика произведения: жизненный и творческий кризис, напоминающий нам повесть Чехова "Дом с мезонином" и в большей степени "Скучную историю". Антигерой Габриэле Воман, композитор-авангардист, впавший в творческий кризис, временно скрывается от суеты в Баденвейлере. Тем, что ему в конце концов удается освободиться от сомнений и апатии, он

обязан двум персонажам: композитору Францу Шуберту и писателю Антону Чехову.

В 1984 г. Габриэле Воман в нескольких эссе высказывалась о своем "любимом писателе", в котором она видит умение сохранять дистанцию, скромность и сдержанность. Бессмысленность, жалкое ничтожество человеческих ссор и пререканий между чеховскими героями Г. Воман не считает последним словом писателя: в чувстве тоски чеховских героев косвенно выражено ожидание перемен.

Чехов присутствует в немецкой литературе, он является современником нашей литературной и культурной жизни. Ему не только воздают почести, у него учатся, о нем спорят, его изучают.

ЧЕХОВ В АВСТРИИ

ЧЕХОВ И АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Обзор Е.И. Нечепорука

В настоящее время мы вправе говорить о сложившейся в Австрии традиции освоения Чехова. Богатейшая история восприятия Чехова в Австрии сопровождалась подчас сложными коллизиями, столкновением различных взглядов. Поразительно, что с ростом популярности Чехова в странах немецкого языка на рубеже веков росла и беспомощность критики в истолковании творчества писателя. Затем, примерно с 1920-х годов, Чехов становится все ближе австрийцам. Писатели, литературные и театральные критики, ученые Австрии затрачивают немалые усилия для того, чтобы приблизиться к верному пониманию творчества русского писателя. Сменяют друг друга литературные течения и моды, остаются в забвении имена литературных кумиров, а Чехов, все более укрепляясь в сознании австрийцев разных поколений, становится постоянной величиной в австрийской культуре.

Когда у нас будет создана история австрийской литературы, когда будут изданы после векового перерыва произведения таких современников русского писателя, как Людвиг Анценгрубер, Петер Розеггер, Петер Альтенберг, Артур Шницлер (его драмы), тогда перед теми, кто изучает Чехова, откроется панорама литературного развития, типологически сходного в отдельных моментах с творчеством русского писателя и в целом русской литературой рубежа XIX и XX столетий.

Отмечая моменты проявления интереса Чехова к произведениям таких его современников, как Леопольд фон Захер-Мазох, Петер Розеггер и Людвиг Анценгрубер, нельзя не помнить, что Чехов был представителем того этапа развития русской литературы, который явился также этапом в художественном развитии человечества. Австрийские же современники Чехова были представителями раннего этапа в развитии реализма и, следовательно, явлением прошлого – по масштабам достижений русской литературы. С ростом и обогащением реализма в австрийской литературе уже в первую треть XX в. у таких его мастеров, как Артур Шницлер, Роберт Музиль, Стефан Цвейг, возникает понимание того, что Чехов – писатель XX в., что невозможно избежать притягательной силы его новаторства. Творчество же самых значительных писателей, вошедших в австрийскую литературу в десятилетия после второй мировой войны, свидетельствует уже о глубинном, органичном освоении Чехова[1].

1

Чехов и Австрия. Что он знал об этой стране, ее людях, культуре, литературе, был ли знаком с австрийцами, были ли среди них его корреспонденты? На каждый из этих вопросов можно дать положительный ответ. Более того, австрийские мотивы нашли преломление не только в письмах, но и в творчестве писателя, на разных его этапах.

Австрийская глава биографии Чехова насчитывает несколько дней его пребывания в этой стране, преимущественно в Вене, крупнейшей европейской столице того времени.

Впервые Чехов был в Вене во время своего первого путешествия по Европе.



ЭТОТ ПЛАТОНОВ
Вена, Академитеатер, 1959
Постановка Э. Лотара
Платонов – Й. Майнрад

17 марта 1891 г. он выезжает вместе с А.С. Сувориным за границу, где пробудет полтора месяца. Записная книжка содержит заметки: "19-го утром переехали границу. Приехали в Вену". "20-го. ⟨...⟩ Были в соборе св. Стефана ⟨...⟩ В соборе св. Стефана играл орган" (XVII, 7–8).

20 марта (1 апреля) 1891 г. Антон Павлович писал Чеховым из Вены: "Ах, друзья мои тунгусы, если бы вы знали, как хороша Вена! Ее нельзя сравнить ни с одним из тех городов, какие я видел в своей жизни. Улицы широкие, изящно вымощенные, масса бульваров и скверов, дома все 6- и 7-этажные, а магазины – это не магазины, а сплошное головокружение, мечта! Одних галстухов в окнах миллиарды! Какие изумительные вещи из бронзы, фарфора, кожи! Церкви громадные, но они не давят своею громадою, а ласкают глаза, потому что кажется, что они сотканы из кружев. Особенно хороши собор св. Стефана и Votiv-Kirche. Это не постройки, а печенья к чаю. Великолепны парламент, дума, университет... все великолепно, и я только вчера и сегодня как следует понял, что архитектура в самом деле искусство. И здесь это искусство попадается не кусочками, как у нас, а тянется полосами в несколько верст. Много памятников. В каждом переулке непременно книжный магазин. На окнах книжных магазинов попадаются и русские книги, но увы! это сочинения не Альбова, не Баранцевича и не Чехова, а всяких анонимов, пишущих и печатающих за границей. Видел я "Ренана", "Тайны зимнего дворца" и т.п. Странно, что здесь можно все читать и говорить, о чем хочешь.

Разумейте, языцы, какие здесь извозчики, черт бы их взял. Пролеток нет, а все новенькие, хорошенькие кареты в одну и чаще в две лошади. Лошади прекрасные. На козлах сидят франты в пиджаках и в цилиндрах, читают газеты. Вежливость и предупредительность.

Обеды хорошие. Водки нет, а пьют пиво и недурное вино ⟨...⟩

Женщины красивы и изящны. Да вообще все чертовски изящно.

Я не совсем забыл немецкий язык. И я понимаю, и меня понимают ⟨...⟩

Все встречные узнают в нас русских и смотрят мне не в лицо, а на мою шапку с проседью. Глядя на шапку, вероятно, думают, что я очень богатый русский граф" (П. IV, 199–201).

Письмо примечательно многогранностью впечатлений, огромным интересом к людям, обычаям, культуре страны. С восхищением писал Чехов о неповторимом облике Вены, выделил архитектурный центр имперской столицы – собор св. Стефана и отметил в нем главную примету романского стиля – то, что он не подавлял человека, обратил внимание и на венскую готику Вотив-Кирхе ("Обетной церкви").

Упоминаемые Чеховым знаменитые здания – парламент, выстроенный в ложноклассическом стиле (1873–1883), ратуша (1872–1883) как "средневековое" сооружение, университет, сочетавший стили австрийского барокко и итальянского Ренессанса, внушали не только мысль о парадном величии империи, но прежде всего принадлежности человека к миру художественных ценностей, причастности и искусству[2]. Но вот любопытный факт. Когда это письмо было переведено на немецкий язык, сатирик Карл Краус, любивший и ценивший творчество Чехова, перепечатав первые строки из письма в своем журнале "Факел", выделил слова "Улицы широкие, *изящно вымощенные*", подвергая их – увы! – скептическому сомнению: ему-то лучше знать, а крошечную эту свою публикацию в три строчки озаглавил "Чудак-мечтатель"[3].

На Вену Чехов смотрел глазами русского человека[4], которому достаточно было мимолетного взгляда, чтобы выявить "ахиллесову пяту" ее культуры – выставленные на витринах русские книги представляли не писателей, которых читали в России, а никому не ведомых ловких дельцов, всяческих "анонимов, пишущих и печатающих за границей". Размышления Чехова о том, кого издают за границей, не утратило за столетие своей актуальности, поскольку сближению разных национальных культур и углублению взаимопонимания могут содействовать лишь авторы, по-настоящему представляющие литературу страны.

Чехов еще дважды посетил Вену[5]. Энтузиазм в отношении к австрийской столице уступает место сдержанности в такой степени, что в письме от 18(30) сентября 1894 г., отправленном из Вены Л.С. Мизиновой, о Вене вообще ни слова, может быть, потому, что писатель был нездоров ("У меня почти непрерывный кашель. Очевидно, и здоровье я прозевал так же, как Вас". – П. V, 317). Уже из Аббации он пишет о том, что "в Вене каждый час дождь" (письмо Н.М. Линтваревой, 21 сентября (3 октября) 1894 г. – П. V, 318). Впечатления от такой окраины Австро-Венгерской империи, как Аббация, "этого рая земного" (как именует его иронически Чехов в том же письме к Линтваревой), отразились в рассказе "Ариадна" (1895). Приехавший в Аббацию Шамохин сидит в парке. "Прошел мимо австрийский генерал, заложив руки назад, с такими же красными лампасами, какие носят наши генералы". "Я мало-помалу привык к тому, что если я пойду в парк, то непременно встречу старика с желтухой, ксендза и австрийского генерала, который носил с собой колоду маленьких карт и, где только можно было, садился и раскладывал пасьянс, нервно подергивая плечами" (IX, 118, 121).

В третий раз Чехов посетил Вену в декабре 1900 г., на Рождество, остановившись в отеле, расположенном во внутреннем городе, у Кертнерринга. О своем пребывании в Вене он пишет О.Л. Книппер 12(25) декабря из Вены и 14(27) декабря из Ниццы. В последнем письме он сообщает: "В Вене было скучновато; магазины были закрыты, да и ты велела остановиться в Hôtel Bristol'e. Этот отель, оказывается, лучший в Вене; дерут чертову пропасть, не позволяют в ресторане читать газеты, и все разодеты такими щеголями, что мне было стыдно среди них, я чувствовал себя неуклюжим Крюгером" (П. IX, 151).

Все три приезда Чехова в Вену остались незамеченными, хотя о Чехове-писателе в Вене знали, заметки о его творчестве появились уже в 1891 г. – может быть, потому, что и в русской прессе не было сообщений о его отъездах за границу.

Еще до того, как Чехов ступит на землю Австрии, в его юморесках – "Осколках московской жизни", фельетонах не раз прозвучат имена и мелодии австрийских

композиторов, отразившись в них как приметы русского быта, хотелось бы сказать культурного быта, однако высмеянные писателем персонажи ни от чего так не далеки, как от подлинной культуры.

В одном за другим ранних рассказах писателя мелькают имена австрийских композиторов, произносимые всуе юмористическими персонажами, что мгновенно выявляет их полнейшую непричастность к ним. Чехов посрамлял "писателя" Макара Балдастова, взгромождавшегося на котурны декламации, вроде следующей: "Вы, конечно, знаете, мой незабвенный друг, что я страшно люблю музыку. Музыка моя страсть, стихия... Имена Моцарта, Бетховена, Шопена, Мендельсона, Гуно – имена не людей, а гигантов!" ("Исповедь, или Оля, Женя, Зоя (Письмо)", 1882 – I, 133). И за это автор карает его, лишает дара речи: находясь в опере, он вместо того, чтобы объясниться в любви, беспрерывно икает. "В приюте для неизлечимо больных и престарелых" (1884) безнадежно опустившийся дед-самодур рассказывает внучке и невестке о привольном прошлом: "Музыкантов и певчих у меня, несмотря на скудость средств моих, шестьдесят человек. Музыкой заведовал у меня жид. Жид был большой музыкант... Черт так не сыграет, как он, проклятый, играл. На контрабасе, бывало выводил, шельма, такие экивоки, каких Рубинштейн или Бетховен, положим, и на скрипке не выведет..." (3, 92) – одной последней фразы достаточно, чтобы посрамить его лжемеломанство. В опубликованной в 1881 г. в "Зрителе" юмореске "Свадебный сезон" с рисунками Н.П. Чехова под изображением четырех музыкантов помещена была подпись Антоши Чехонте: «Прекрасные люди, но страшные пьяницы. Непризнанные таланты. Уверяют, что Бетховен очень хороший музыкант. Слово "композитор" не понимают» (III, 451). В "сценке" "Староста" (1885), опубликованной перед "Унтером Пришибеевым", не менее зловещий староста Шельма разглагольствует в пьяном угаре в одном из грязных трактирчиков уездного городишка: "Будь ты хоть Ломоносов, хоть Бетховен, но ежели в тебе нет моего таланта, то лучше и не суйся" (IV, 116). В рассказе "Общее образование (Последние выводы зубоврачебной науки)" (1886) неудачник-доктор Петр Ильич исповедуется: "Признаться сказать, я сначала завел себе обстановку. У меня было все: и бархатная скатерть, и журналы в приемной, и Бетховен висел около зеркала, но ... черт его знает! Затмение дурацкое нашло" (IV, 151). Дядин в "Лешем", режущий Войницкому по его просьбе ветчину, по-обывательски балагурит: "Я тебе, Жорженька, отрежу по всем правилам искусства, Бетховен и Шекспир так не умели резать. Только вот ножик тупой" (XII, 129). А в фельетоне "Осколков московской жизни" от 3 марта 1884 г. уже как невыдуманный персонаж фигурирует Петр Адамович Шостаковский – пианист, дирижер и директор Московского филармонического общества, об игре которого Улисс (подпись под фельетоном) был невысокого мнения: "Да и сам он ни сзади, ни спереди не напоминает своей фигурой Бетховенов и Вагнеров" (XVI, 83).

Лишь в произведениях 90-х годов имя Бетховена, пробив толщу дремучего обывательского сознания, связывается с духовной жизнью интеллектуальных чеховских героев. Как отражение одной из примет культурной жизни тех лет звучит в повести "Три года" (1895) упоминание об исполнении "девятой симфонии", которой "в симфоническом дирижировал Антон Рубинштейн" (IX, 40). Единственное описание исполнения бетховенского произведения – речь идет о "Лунной сонате" – звучит в невошедшем в окончательный текст "Рассказа неизвестного человека" (1893) фрагменте: "Он (Грузин. – *Е.Н.*) нехотя сел и, подумав, заиграл бетховенскую квазифантазию. Как прекрасно он играл! Сначала захотелось плакать и вспоминалось почему-то посещение старика, решившее мою судьбу, потом же стало казаться, что жизнь моя не так уж плоха, как я думал, и что сегодня я могу начать свою жизнь снова" (VIII, 385). Так, преломляясь в различных социальных контекстах русской жизни, имя Бетховена как символически-обобщенное понятие звучит в устах чеховских персонажей то как знак безобидного внешне, но по сути обывательского невежественного глумления над подлинной культурой, то как знак очищающего и возвышающего искусства.



ЭТОТ ПЛАТОНОВ
Вена, Академитеатер, 1959
Постановка Э. Лотара
Платонов – Й. Майнрад, Войницева – К. Гольд

Имя Шуберта звучит в юмореске А. Чехонте "Заблудшие" (1885), в которой пьяный присяжный поверенный Козявкин обращается к курятнику, принимаемому им за дачу: "Верочка, спеть тебе серенаду Шуберта? (поет): "Пе-еснь моя-я-я... лети-ит с мольбо-о-о-ю"... (голос обрывается судорожным кашлем)" (IV, 76). И здесь возвышенно-прекрасное сведено с небес на почву пошлой российской действительности и пародировано. Произведение Шуберта еще раз упоминается в заметке о концерте Н.Н. и М.И. Фигнер, состоявшемся 24 января 1893 г. в Мариинском театре, – Чехов отнес его к "удачнейшим концертам этого сезона": «Сильное впечатление произвела также "Ave Maria", исполненная г-жей Фигнер» (XVI, 268). Произведения Шуберта, а также Моцарта, Мейербера Чехов слышал и в исполнении итальянской певицы Паулины Лукка 11 ноября 1884 г. на ее концерте в Большом зале Благородного собрания.

Творчество молодого Чехова отразило и широкое проникновение в культурный и бытовой обиход России 80-х годов произведений создателей венской оперетты – Иоганна Штрауса (сына) и Франца фон Зуппе.

Когда 3 января 1883 г. в театре М.В. и А.В. Лентовских в Москве состоялась премьера оперетты Штрауса "Калиостро в Вене", заметка Чехова о ней, помещенная в "Зрителе", была не чем иным, как пояснением к десяти рисункам Н.П. Чехова, причем псевдоним М. Ковров не только иронически комментировал ход бурных событий "эффектной оперетки", но и, воскрешая имена доморощенных российских авантюристов начала 80-х годов, "переводил" их на язык русской действительности. Так, к рисунку, изображающему графа Калиостро, дан такой комментарий: "Интендант, кассир: большой приятель Рыкова. Вытащит деньги из воспитательного дома, не падая в обморок на бульваре... Превзошел изобретателя мази Иванова: изобрел эликсир долгой жизни и любовный напиток. Шельма!" (XVI, 26). Среди прочих в оперетте пели "Гг. Шеромов и Стрешнев. Возмутительные тенора. Слушая их, заболеваешь изжогой" (XVI, 26). О первом из них в том же 1883 г. *Брат моего*

брата в "Будильнике" в юмореске "Кое-что" приводил выдержку из "Медицинского свистуна", в котором сообщалось, что "у певца Ш-мова" доктор обнаружил "у самых голосовых связок картофелину величиной с куриное яйцо", давшую ростки. "Я попросил его спеть что-нибудь. Он любезно согласился на мою просьбу и спел что-то из "Калиостро" ⟨...⟩ – А это ничего, что ваш голос несколько напоминает голос молодого шакала? – спросил я его. – Думаю, что ничего... ответил мне певец" (II, 163). Так Чехов подводил читателей к мысли, сколь несуразны и бесталанны исполнители и сама оперетта, поставленная без толка и понимания, смехотворно выглядящая в условиях русской жизни того времени.

Неудивительно поэтому, что *Брат моего брата* берет в руки перо, чтобы написать пародию на "Карнавал в Риме", постановка которого состоялась 22 сентября 1884 г. в том же театре М.В. и А.В. Лентовских. Ее премьера оценивалась Чеховым как провал. "Кавардак в Риме". Комическая странность в 3-х действиях, 5-ти картинах, с прологом и двумя провалами" (1884) – пародия и на оперетту, ее сюжет, действующих лиц, структуру и жанр произведения, и на спектакль, его исполнителей, директора театра. Недаром Луна ("приятная во всех отношениях планета"), резюмирует: "Какая смертоносная скучища... Не затмиться ли мне? (Начинается затмение луны)" (III, 67). В пародии "Иван, похожий на Андраши" (III, 66) подает Лентовскому по его требованию нож, когда тот хочет убить Маленький Сбор, – намек на графа Дьюлу Андраши (1823–1890), бывшего министра иностранных дел Австро-Венгрии (1871–1879), защищавшего захватническую политику Габсбургов на Балканах, содействовавшего заключению австро-германского договора (1879). "Громадный успех за границей" комической оперы Штрауса, о котором извещала газета "Новости дня" (1884, № 261, 22 сентября; см.: III, 552), не помешал Чехову увидеть устарелость, невзыскательность постановок, рассчитанных на невысокий вкус зрителя. Таким образом, "Кавардак в Риме..." – безобидная по видимости пародия – обнаруживала в ее создателе тонкого критика современной культуры, не чуждого и злободневного политического намека.

Множество раз ссылается молодой Чехов на оперетту "Боккаччо" Франца фон Зуппе. Прежде всего – в созданной в духе Мора Йокаи повести о разорившихся магнатах Австро-Венгрии "Ненужная победа" (1882), где это упоминание воспринимается как естественная примета "местного колорита": «Цвибуш настроил скрипку и заиграл из "Боккаччио" под аккомпанемент Илькиной арфы. Барон кивнул головой в знак своего удовольствия и закрыл глаза» (I, 315). И в сниженно-пародийном плане – в сценах из русской повседневности. В запрещенном цензурой, предназначавшемся для подписи к рисункам для журнала "Осколки" в 1885 г. тексте "Распереканальство!!" (опубл. в 1967 г.) читаем: «В 18** году я вступил со своим полком в город Наплюйск, имеющий 5375 жителей. Мои музыканты наяривали марш из "Боккаччио" с таким усердием, что кровавый пот тек даже с их лошадей. Обыватели, а в особенности обывательницы, были в восторге» (III, 474). В рассказе "Тапер" (1885) неудачник-музыкант, страдающий от учиненного над ним унижения, утешает себя: «Коли тошно твоей музыкальной душе, то пойди рюмочку выпей, и сам же взыграешь от "Боккаччио"» (IV, 207). А в пародийной юмореске "Мой домострой" (1886) "герой" ее повествует о заведенных им нравах в его семействе: «За обедом, когда я услаждаю себя щами и гусем с капустой, жена сидит за пианино и играет для меня из "Боккаччио", "Елены" и "Корневильских колоколов"» (V, 359). И, наконец, в ранней редакции "Иванова" (1887; действие 4, картина 2, явление 2) на свадьбе Иванова и Саши марш из "Боккаччио" будет оборван голосом из залы "За здоровье невестиной тетушки Маргариты Саввишны. – Туш" (XI, 282).

"В погоне за эффектами наши бедные родные драматурги уже начинают, кажется, заговариваться до зеленых чертей и белых слонов" (XVI, 230), – писал Чехов в статье "Модный эффект" (1886), приводя в качестве примера пьесу Н.Н. Николаева "Особое поручение", шедшую с успехом в театре Корша. В ней «наряду с ⟨...⟩ гитарой, на которой в тихую лунную ночь играет героиня и поет романс из "Веселой войны"» (XVI, 231), выведены еще "двадцать два эффекта",

что было для Чехова свидетельством ее явной нежизненности, литературной условности. И еще одно упоминание о штраусовских произведениях – в духе абсурдно-комических небылиц, о которых рассказывают у Чехова сомнительные знатоки и поклонники музыки, – содержится в "Романе с контрабасом" (1886): " – Я, граф, – говорил Лакеич, – в Неаполе был лично знаком с одним скрипачом, который творил буквально чудеса. Вы не поверите! На контрабасе... на обыкновенном контрабасе он выводил такие чертовские трели, что просто ужас! Штраусовские вальсы играл! – Полноте, это невозможно... – усумнился граф" (V, 183).

Устанавливая возможность проведения параллелей между творчеством Чехова и австрийских писателей второй половины XIX – начала XX в., начнем с Адальберта Штифтера (1805–1868). Основоположник австрийской реалистической прозы XIX в. Штифтер в программном предисловии к сборнику рассказов "Пестрые камни" (1852) сформулировал "закон нежности" – закон социального поведения человека, управляющий "человеческим родом". Все в природе и человеческом мире основано на законе неслышного роста, медленного созревания и неповторимого становления, творения жизни. Это "закон справедливости, закон морали, закон, обязывающий каждого пребывать рядом с другим, ценимым и уважаемым, оберегая личность человека как драгоценность для всех других людей". Отсюда задача искусства, по Штифтеру, – показать "обычные, повседневные, бесчисленно повторяющиеся действия людей, в которых этот закон надежнее всего пребывает"[6]. Немецкий ученый Э. Вольфграмм прав, подчеркивая утопизм этой возвышенно-благородной гуманистической программы, которая показалась бы Чехову "скучной и нереальной"[7]. Однако русскому писателю, несомненно, был бы близок пафос Штифтера – восприятие повседневности как главной сферы бытия, выявление эстетически-моральной значимости малого, обычного.

Из австрийских писателей, привлекших внимание Чехова, можно отметить Леопольда фон Захер-Мазоха (1836–1895), многократно издававшегося на русском языке. В "Безотцовщине" (акт 2, картина 2, явление 2) Саша, жена Платонова, читает: "Пора, наконец, снова возвестить о тех великих, вечных идеалах человечества, о тех бессмертных принципах свободы, которые были руководящими звездами наших отцов и которым мы изменили, к несчастью" (XI, 94). На это место пьесы обратил внимание Н.Я. Берковский, так его прокомментировавший: "Саша не догадывается, насколько цитата к месту, насколько она приложима к Платонову. Книга говорит об измене идеалу, Платонов – среди изменивших. В истории идей и идеалов наступило междуцарствие; Платонов сознает, что одни вещи кончились, другие еще не начинались ⟨...⟩ Все расшаталось – и нравственная философия и сами нравы"[8]. Однако ссылка на Захер-Мазоха носит отнюдь не серьезный, а явно иронический характер. Следует иметь в виду, что у австрийского писателя под "великими, вечными идеалами человечества", "бессмертными принципами свободы" понимаются идеи либерализма, изживающие себя после франко-прусской войны, что в романе "Идеалы нашего времени" (1875, русский перевод 1877) он показал, как на смену им шли "новые" идеалы: национального тщеславия, власти и богатства, наслаждения и комфорта. Седан неблагоприятно изменил немецкое мышление, перерождавшееся под влиянием империализма, утверждал Захер-Мазох. Однако какое это имело отношение к изображенной в "Безотцовщине" русской действительности? "С а ш а. Что это значит? (*Думает.*) Не понимаю... Отчего это не пишут так, чтобы всем понятно было?" Наивная реплика простодушной Саши лишь подчеркивает чужеродность подобных рассуждений повседневной русской жизни. "Захер-Мазох... Какая смешная фамилия!.. Мазох... Должно быть, не русский... Далее... Миша заставил читать, так надо читать...". Чехов дает понять, что ни русскую действительность, ни Платонова не измеришь подобными мировоззренческими мудрствованиями. Ироническое отношение молодого драматурга к "высокому" пафосу слов об "идеалах свободы" позволяет нам предположить, что именно такие авторы, как Захер-Мазох, уже в самом начале творческого пути писателя воспринимались им весьма критически. И не отозвалась ли эта цитата из "Идеалов

нашего времени" через много лет в знаменитом монологе Гаева, обращенном к книжному шкафу? Не ускользнули от иронического взора Чехова и поэтические "красоты" описаний, одно из которых читает Саша: "Сильные величавые звуки органа под железной мужской рукой вдруг сменились нежной флейтой как бы под прелестными женскими устами и наконец замирали..." (там же). Такого рода пассажи станут для Чехова предметом критики и пародирования.

Еще раз имя Захер-Мазоха встречается в письме к Ал.П. Чехову от 17 или 18 апреля 1883 г., в котором студент-медик четвертого курса, рассказывая о замысле научной работы "История полового авторитета", приводит привлекшую его внимание "мысль Захер-Мазоха: среди крестьянства авторитет не так резко очевиден, как среди высшего и среднего сословий. У крестьян: одинаковое развитие, одинаковый труд и т.д." (П. I, 66, комм. с. 346).

Социальная комедия Захер-Мазоха "Наши рабы" ("Unsere Sklaven"), вышедшая в Вене в 1873 г. и переведенная на русский язык под названием "Рабы и владыки" в 1876 г., посвященная проблеме женской эмансипации, обращала внимание не только на порабощенное положение женщины, но и на такой феномен, как порабощение женщиной мужчины, не способного защищаться от собственной страсти (ср. с "Ариадной"). Здесь намечались пути преодоления неравенства полов в одухотворенной любви и в труде, на что обратил внимание молодой Чехов.

Русский писатель проявлял интерес и к таким социально-критическим реалистам австрийской литературы, как Людвиг Анценгрубер (1839–1889) и Петер Розеггер (1843–1918). Свидетельство тому – пометы в Записной книжке III (1897–1904): "1) Людвиг Анценгрубер. Рассказы. Пер. Л. Коган. 2) Розеггер Петр. Ресторан Felicito в Риме" (XVII, 141). Обе книги вышли в переводе на русский язык в Москве, первая в 1900, вторая – в 1901 г. Знакомство с ними Чехова происходило, таким образом, тогда, когда были уже созданы "Мужики", "Новая дача", "В овраге" и когда писателю предстояло создать два последние рассказа – "Архиерей" и "Невеста". Очевидно, оба автора привлекли внимание русского писателя своими "деревенскими историями" (Dorfgeschichte), характерным для австрийской прозы жанром, интерес к которому возник у Чехова при чтении романа немца В. Поленца "Крестьянин". Развитие жанра "деревенской истории" в австрийской литературе начиная со сборника "Из богемского леса" (1843) Йозефа Ранка, вышедшего в один год с "Деревенскими историями из Шварцвальда" Бертольда Ауэрбаха, достигло одной из своих вершин в романах Анценгрубера "Пятно позора" (1877) и "Усадьба звездного камня" (1885). Эти романы отразили вторжение буржуазных отношений в австрийскую деревню, жестокость и надругательство над человеком из народа, в котором неистребимы начала добра и красоты. Эти темы сближали романы Анценгрубера с повестями Чехова "Мужики" (1897), "В овраге" (1900). Для них тоже характерны почти протокольная точность, трезвый, далекий от идеализации взгляд на деревню.

Таковы немногочисленные свидетельства интереса Чехова к произведениям австрийской литературы XIX в.

2

Знакомство австрийского читателя с Чеховым, начавшееся с 1890-х годов, происходило в пору усиления интернационального характера литературного процесса, новой волны интереса к русской литературе. Австрийский реализм вырабатывал новые подходы к действительности, ощущая исчерпанность прежних форм, выдвигая новое понимание содержания литературы. Кроме того, произведения Чехова сыграли свою положительную роль в преодолении предрассудков, ложных взглядов на русскую действительность[9].

При жизни Чехов, за исключением славянских стран, был наиболее известен в Германии и Австрии. Из австрийских переводчиков Чехову писали Филиппин Кастель и Клара Браунер, прося разрешения перевести его произведения. И хотя нет подтверждений того, что перевод "Вишневого сада", о котором хлопочет К. Брау-



ЭТОТ ПЛАТОНОВ
Вена, Академитеатер, 1959
Постановка Э. Лотара
Платонов – Й. Майнрад, Войницева – К. Гольд

нер (см. XII, 582), был ею осуществлен, первая постановка "Вишневого сада" на немецком языке состоялась именно в Вене. В год смерти Чехова К. Браунер опубликовала свои переводы рассказов "Дом с мезонином" и "Ионыч"[10]. В начале века на переводчиков еще смотрели как на своего рода интеллектуальных ремесленников[11], оттого так трудно собрать сведения об их деятельности. Поэтому в настоящее время почти ничего не известно ни о Филиппин Кастель, ни о Кларе Браунер, как и о том, сохранились ли чеховские письма к ним.

После первой мировой войны австрийцы внесли свой вклад в переводы произведений Чехова. В 1920-е годы издательство Цолнай Ферлаг, печатавшее русских авторов, выпускает одно за другим три сборника рассказов и повестей Чехова: "Пестрые рассказы" (1924), "Черный монах" (1926), "Анюта" (1928)[12]. Выход этих томов был связан с деятельностью таких знатоков русской литературы и Чехова в особенности, как Ханс Хальм (1887–1975) и Рихард Хоффман (1892–1961). Известный славист Ханс Хальм и Рихард Хоффман, дипломат, затем писатель и переводчик, переводивший с четырнадцати языков, стремились открыть молодого Чехова, выпустив совместно две книги – сборник "Пестрые рассказы", впервые переведя его на немецкий язык, как и "Драму на охоте" (1925)[13].

Статьи Ханса Хальма, сопровождавшие эти издания, были обращены к массовому читателю и имели задачей открыть ему ценность творчества русского писателя, его место в мировой литературе. Свое предисловие к "Пестрым рассказам" Х. Хальм посвящал "Артуру Шницлеру, ценителю искусства Антона Чехова"[14], обращая внимание австрийского читателя на близость этих художников слова. Главным литературным жанром, который Чехов больше всего любил и в котором он чувствовал себя свободнее всего, критик называл "новую короткую форму рассказа, своего рода эскизную форму, которая из-за широты взгляда, несмотря на ее сжатость, не может быть названа очерком"[15]. К традиционной параллели "Чехов – Мопассан" Хальм добавляет еще одно, исходное, по его мнению, звено – Эдгара Аллана По. "Его (Чехова) рассказы, как и рассказы Э.А. По, можно сравнить с окном, из которого наслаждаются видом в бездонную пропасть"[16].

Делая интересную попытку найти общие черты в рассказах трех художников слова, выявить соотношение в них эпических, лирических и драматических элементов, Хальм высказывает неубедительную мысль о "перенесении" жанра "короткой истории" из Америки во Францию, а оттуда в Россию, где Чехов якобы "присоединился" к этому процессу, развивая жанр "дальше и выше". Неправ был Хальм также, стремясь определить новое качество реализма Чехова путем противопоставления его всей остальной русской литературе: "Если русская литература до Чехова всегда заботилась о тенденции ⟨...⟩, то Чехов видел высший смысл в том, чтобы служить искусству ради искусства и поклоняться лишь одному этому принципу"[17]. Куда точнее он определяет новаторство Чехова в поэтике избранного им жанра. Чехов "предписывает своей музе строгое поприще, предъявляет ей строгие требования, в кратчайших многозначительных выражениях спрессовывает суть случая"[18]. Понимая, что возведение и Мопассана и Чехова к их "прародителю" Э.А. По может показаться преувеличением, Хальм выискивает им их европейского предка, замечая между прочим: "Ясность Боккаччио, праотца скроенных на манер новеллы рассказов, лежит у истоков Мопассана, как и у истоков Чехова"[19].

В послесловии к "Драме на охоте" Хальм рассматривает роман как важную фазу в первый период творчества Чехова. Для него очевидно, что двадцатидвухлетний автор "не имел намерения подражать роману, выродившемуся в роман криминальный и сенсационный, но хотел показать, что даже бурный поток событий может быть изображен художественно"[20]. "Драма на охоте" рассматривается критиком как лабораторный опыт и эксперимент, через который писатель должен был пройти по пути к зрелости. При этом в формировании зрелого мастерства Чехова заметную роль, по мнению Хальма, сыграл Шекспир. Следы осмысления уроков английского драматурга он находит и в "Драме на охоте", утверждая, что Шекспир "подслушан" именно в смешении серьезного и комического, которое наиболее убедительно обнаруживается в том эпизоде, когда в комнату вносят черное тело умирающей Ольги, а цыганский хор поет свои песни. Юморист Чехов заявляет о себе "в тонкой иронии, которая заключается в том, что поэт снова и снова показывает, что он стоит над материалом, повсюду намеренно "разрушает иллюзию", снова и снова давая понять, что то, что мы перед собой имеем, написано на холсте, и при первой возможности он показывает, что это полотно, соскабливая с него краски"[21].

Перевод "Драмы на охоте" пользовался успехом и выдержал несколько изданий, вплоть до 1960-х годов, причем издание 1940 г. сопровождено сообщением о том, что оно является "новой обработкой Р. Хоффмана". Хоффман перевел также два тома рассказов и повестей Чехова, составивших сборники "Черный монах" и "Анюта". Тщательность работы, точность и художественность переводов создали Хоффману имя знатока творчества русского писателя.

Не все переводы, претендуя на то, чтобы полноценно представить оригинал, соответствовали этой задаче. Таким был и первый перевод "Безотцовщины" на немецкий язык (1928), принадлежавший австрийскому писателю Рене Фюлёп-Миллеру. Знакомство с ранним произведением Чехова позволило переводчику дополнительно аргументировать возражения против распространенного в 20-е годы

мнения о "внезапности" перелома в творчестве Чехова, о превращении его из "забавника-юмориста" в "писателя, который не только в русской, но и во всей современной литературе должен занять выдающееся место"[22]. Знакомство с опубликованной в 1923 г. первой драмой Чехова убедило австрийского переводчика, что "это развитие не было скачкообразным и потому поражающим: еще до того, как Чехов стал сотрудничать в юмористических журналах, он написал уже четырехактную драму, которая не только благодаря сюжету, манере изображения, но прежде всего благодаря большим поэтическим достоинствам по праву входит в круг последующих творений Чехова". Значение этой первой пьесы писателя переводчик видел в том, что "именно это произведение означало своеобразную основу для всего более позднего искусства Чехова"[23].

Перевод Фюлёп-Миллера вышел с пометой "обработан для современной сцены": "Для постановки данной пьесы на современной сцене оказываются неизбежными некоторые изменения в порядке сцен, как и различные режиссерско-технические дополнения; при этом, однако, требуемые здесь и там реконструкции делались всегда с уважением к драматическому стилю оригинала, с величайшей тщательностью"[24]. Однако несмотря на благие намерения перевод разрушал стилистические особенности пьесы. Достаточно обратиться к первым репликам пьесы, чтобы увидеть, как устная речь персонажей заменена нейтральным стилем письменной речи переводчика. Реплика "молодой вдовы, генеральши" Анны Петровны Войницевой "Скучненько..." (XI, 7) передана трезво-безлико "Скучаю!" ("Ich langeweile mich"). "Скучно, Николя! Тоска, делать нечего, хандра... Что и делать, не знаю..." (там же) соответственно: "Скучаю бесконечно, Николай. Не знаю, что и делать с собой" ("Ich langeweile mich grenzlos, Nikolaj. Ich weiβ nicht, was ich mit mir anfangen soll"). Столь же деловито бесцветен бесцеремонно-нахальный Трилецкий: "Дайте, mon ange, покурить! Плоть ужасно курить хочет. С самого утра почему-то еще не курил" (там же). В переводе: "Нет ли у Вас чего-нибудь покурить? Сегодня с утра почему-то еще не курил" ("Haben Sie nicht etwas zu rauchen? Seit heute morgen habe ich aus irgendwelchen Gründen nicht mehr geraucht")[25]. Подобного рода обесцвеченный пересказ подчинял Чехова иным, чуждым ему литературным принципам и, может быть, более соответствовал распространенному в 20-е годы стилю "новой деловитости".

Переводы, вышедшие после второй мировой войны, свидетельствуют о высоком уровне постижения творчества Чехова, отмечены бережным подходом к стилю писателя. В 1946 г. в издательстве "Глобус" выходит том ранних "Юмористических рассказов" писателя. В 1947 г. в Линце – том "Веселых историй" в переводах Александра Элиасберга и Владимира Чумикова, в том же году венское издательство Лайнмюллер предпринимает в специальной серии опыт двуязычного издания рассказов "Мальчики" и "Детвора"[26]. Однако издания эти достаточно случайны. Из публикаций послевоенных лет выделяется Dünndruckausgabe[27] – однотомное собрание сочинений писателя, вышедшее в 1958 г. и подготовленное Р. Хоффманом как итоговая его работа. При отборе произведений переводчик ставил цель прежде всего "передать по возможности многостороннюю и полную картину творчества Чехова"[28]. Кроме почти всех повестей (от "Степи" до "В овраге"), том включал еще и драмы "Иванов", "Дядя Ваня", "Три сестры" и впервые переведенную на немецкий язык одноактную пьесу "На большой дороге".

Интересен также однотомник прозы Чехова, переведенный Марион Ершовой и изданный в 1970 г. И.Р. Хоффман, и М. Ершова обнаружили в своих переводах тенденцию к максимальной близости к оригиналу, вплоть до воспроизведения лексики. Хоффман не стал онемечивать такие русизмы, как "батюшка", "матушка", "голубчик", ввиду их непереводимости на немецкий язык, даже отказался "от такого выразительного средства чеховского юмора, как перевод собственных имен, которые очень часто звучат или характеристически или комически"[29], т.е. пошел на сознательный отказ от передачи одного из элементов "локального колорита". М. Ершова, желая донести до читателя смысл русских реалий, приложила к тому

краткий словарь, который показывает, что переводчица оставила без изменений такие лексемы, как: абхазцы, аршин, аул, борщ, бричка, верста, вершок, вьюн, дача, десятина, дума, гривенник, гайдуки, иконостас, камилавка, камаринская, каша, кумач, кумыс, курган, квас, макаки, могила, молокане, няня, окрошка, пан, паночка, печенеги, пирог, пуд, сажень, солянка, старец, староста, старшина, таракан, тройка, чеченцы[30]. Переводы Р. Хоффмана и М. Ершовой, отличаясь точностью, передавали чеховские тексты средствами современного немецкого языка, не впадая при этом в ложное осовременивание их, "модернизацию", что станет тенденцией в 70-е годы, в особенности в переводах драм писателя в ФРГ.

3

Творческий опыт Чехова, его новаторство оказались важными и нужными художникам разных литературных направлений – Петеру Альтенбергу и Францу Кафке, Райнеру Мария Рильке, Артуру Шницлеру и Стефану Цвейгу, Роберту Музилю и Карлу Краусу.

Самое раннее писательское открытие Чехова в Австрии принадлежит Петеру Альтенбергу (1859–1919), в самом начале его творческого пути, в его первом сборнике эскизов "Как я это вижу" (1896). Альтенберг – само олицетворение литературного импрессионизма в его едва ли не самом "чистом" виде – называл свои прозаические миниатюры "экстрактами жизни", созданными в "телеграммном стиле души". Он с гордостью заявлял о том, что он мог бы описать человека в одной фразе, переживания его души на одной странице, а пейзаж в одном слове, полагал, что содержание целого романа может быть с успехом заключено в одном лишь эскизе. Свою программу он изложил в "Автобиографии", открывающей его второй сборник "Что приносит мне день" (1901): "⟨...⟩ являются ли мои малые вещи произведениями?! Отнюдь нет. Это экстракты! Экстракты жизни. Жизнь души и случайного дня, сконцентрированная на 2–3 страницах, освобожденная от излишнего ⟨...⟩"[31]. Однако прежде чем прозвучат эти признания, писатель в первом своем сборнике поместит рассказ, в котором его персонаж выразит восторженное преклонение перед гениальностью Чехова, прославит искусство как форму восприятия жизни, как творчество, сущность которого была доступна в высшей степени русскому писателю и раскрыта им: "Он совершенно необычен, гений! Мой А. Чехов! Немногим сказать многое, это он! Мудрейшая экономия при глубочайшем изобилии – это и для художника все, как и для человека. И человек – художник, должен быть им, художником жизни! Японцы рисовали цветущую ветвь, и это была вся весна. У нас рисуют всю весну, а она лишь цветущая ветвь. Мудрая экономия – это все! А затем видите – тончайшая восприимчивость к формам, краскам, запахам – прекрасна. Научить этому другого, чтобы и он это чувствовал, – это искусство.

Однако обладать такой же самой восприимчивостью, таким же нежным пониманием форм и красок души, духа – это намного больше! Настоящее искусство начинается лишь с изображения духовного, душевных событий. Жизнь должна пройти через дух, через душу и пропитаться духом и душой, как губка. Тогда покажется она огромной, полной, живой! Это – искусство"[32].

Хотя эта вдохновенная импровизация принадлежит персонажу рассказа "Посещение (Революционер в гостях)", причем такому, который изображен как мнимый бунтарь, тем не менее в его уста вложено исповедание эстетической веры самого Альтенберга. В работах о писателе неизменно подчеркивается, что его учителями в жанре "стихотворения в прозе" были Шарль Бодлер и Стефан Малларме[33], хотя сам автор недвусмысленно дал понять читателям уже первой своей книги об источнике своего вдохновения (к тому же сохранилось одно из его писем, в котором он характеризует себя и Чехова как двух мастеров прозаического эскиза[34]).

Перу Альтенберга принадлежат и заметки с премьеры "Вишневого сада" в Вене (1916), вошедшие в книгу "Вечер моей жизни" (1919). Конечно же, пьеса



ИВАНОВ
Вена, Академитеатер, 1965
Постановка А. Беннинга
Иванов – А. Троян, Анна Петровна – Е. Цилхер

вызвала его восхищенное одобрение. Чем же именно? Соотношением непонимания и постижения жизни и самих себя чеховскими героями, показом неумолимости хода объективных событий: "Честные люди, не разбирающиеся в жизни и в самих себе. Мгновенное самопознание и беглый сумеречный взгляд на общее положение! Однако он ничему не поможет"[35]. Соотношением серьезного и смешного в ней: "И как говорят в этой глубокой, глубоко серьезной пьесе, которая совсем не весела, хотя смешно, ведь люди, не ориентирующиеся в жизни, все время трагично-веселы, жалко-смехотворны, не так ли?"[36]. И, наконец, лиризмом и глубокой жизненностью: "Пьеса, несмотря на все это, столь замечательной нежности ⟨...⟩ В последнем акте старый вишневый сад, вокруг которого все вращается, продан и срублен, чтобы уступить место новому миру, дачам. Нужно лишь вырубить! И место освобождено! Браво, тонкая, нежная, взятая из жизни пьеса!"[37]

Разумеется, это не рецензия, а всего лишь передача впечатлений от премьеры чеховской пьесы, но как "импрессия" она художественно обрамлена еще и другим сюжетом: между Альтенбергом и "девушкой" в его ложе, глазеющей в оперный бинокль на одного из актеров, разыгрывается трагикомедия непонимания, едва ли не подобная той, что изображена в пьесе. Долгое время, собственно, до наших дней, поза и маска эстетствующего художника богемы, завсегдатая кафе остросло-

ва-философа, "Диогена в Вене", превыше всего чтящего женскую красоту, мешала разглядеть подлинного Альтенберга, испытывавшего непреодолимое отвращение к буржуазности. И именно последняя его книга, из которой мы привели его суждения о "Вишневом саде", свидетельствуя о глубоких изменениях в его сознании, происшедших в годы первой мировой войны, мужественно серьезна в своей исповедальности – таков и отзыв писателя о чеховской пьесе, свидетельство глубокого родства этих двух художников переломных эпох.

* * *

О том, что интерес австрийских писателей к России был связан с их интересом к происходящим в стране историческим событиям, что либеральные настроения и иллюзии рождали мифологический взгляд на страну, свидетельствует, к примеру, разговор между Артуром Шницлером и Хуго Ганцем, публицистом, стоявшим на позициях демократизма, зафиксированный им в его книге "Перед катастрофой. Взгляд на царскую империю" (1904):

" – Вы едете в Россию? – спросил он меня. – Я почти завидую Вам. Это для нас страна загадок. Великие художники и писатели и, несомненно, высокообразованная верхняя прослойка нации, при этом политическое состояние прямо-таки гротескной отсталости – как это увязывается одно с другим?

– Вы точно ставите вопрос, который ведет меня туда, – ответил я. – Мы не знаем России. Мы дивимся ее великим писателям, однако не можем постичь, как возможно их величие при состоянии общественной жизни, которое скорее напоминает тюрьму, чем цивилизованную государственность. И вопрос, который напрашивается вновь и вновь, это вопрос: соответствует ли действительности наше представление об этом состоянии и не обманываем ли мы самих себя, как каждый, кто будет судить об общественной жизни, к примеру, Германии исключительно по речам Бебеля и других радикалов? Мы знаем лишь оппозиционную или революционную литературу России, и все же едва ли вероятно, что система может удержаться, если она соответствует описанию, клеймящему ее совершенно бесчеловечное состояние"[38].

Райнер Мария Рильке видел в России прежде всего антитезу западной цивилизации. Интерес к России и русскому человеку, в котором он ценил первозданную человечность, цельность, естественность, простоту, ясность как свойства, уже ушедшие в прошлое в европейском мире, заставил Рильке, как и других его современников, по свидетельству писателя Карла Оттена, «отправиться в страну "богоискателей", крестьян и странников, в несуществующую страну, с надеждой преображенными вернуться в Германию"[39]. После посещения России Рильке развернул многообразную деятельность по пропаганде русской культуры.

Особая роль Рильке в постижении Чехова определяется тем, что из классиков немецкоязычных литератур XX в. он едва ли не единственный, читавший русскую литературу в оригинале, постигавший и Чехова на его родном языке.

Широко известно, что интерес австрийского поэта к России сопровождался двумя продолжительными поездками по стране – 25 апреля – 18 июня 1899 и 7 мая – 24 августа 1900 г., время же между поездками было посвящено почти исключительно интенсивному изучению "прекрасного, несравненного" русского языка, русской истории, искусства и литературы. Рильке переводит произведения Достоевского, Лермонтова, С. Дрожжина, К. Фофанова, В. Яна, "Чайку" Чехова, знакомит соотечественников с русским изобразительным искусством, публикуя в венском журнале "Die Zeit" в октябре 1901 г. и в ноябре 1902 г. статьи "Русское искусство" и "Цели современного искусства", заботится об организации выставок русского искусства, о постановке пьес Чехова на немецких сценах.

Закономерно то, что внимание Рильке привлек Чехов. С произведениями русского писателя он познакомился еще до поездки в Россию, в 1897 г.[40] В той мере, в какой нам известны сейчас письма Рильке к русским корреспондентам и русских корреспондентов к Рильке, можно выявить характер и направленность интереса

австрийского писателя к русскому современнику. Можно предположить, что интерес к драматургии Чехова пробудила у Рильке писательница и переводчица, общественная деятельница Софья Николаевна Шиль (1863–1928), с которой он познакомился ранее в Берлине и которая по его просьбе снабжала его русскими книгами. 16 февраля 1900 г. Рильке пишет С.Н. Шиль: "⟨...⟩ окончил перевод первого акта. Работа приносит радость и получается, думаю, неплохо. Только бы Маша не нюхала табак!" И далее – о деловой стороне замысла: «Издатель, которому я написал о "Чайке", еще не принял окончательного решения; я слышал, что некто Чумиков получил от Чехова право перевода всех его произведений на немецкий язык. Однако это может помешать только одному – изданию перевода отдельной книгой!»[41]. Об издателе – Альберте Лангене – он пишет своей корреспондентке 23 февраля того же года: «Пьесами заинтересовался один из первых немецких издателей и пожелал прочесть их незамедлительно. Я не могу дать ему неразборчивую копию "Чайки", а он хочет видеть также "Дядю Ваню". Сам он не читает по-русски, однако сотруднику издательства, русскому из Прибалтики, поручено ознакомиться с пьесами. Если мне удастся завоевать его для этого, это значительно облегчило бы их продвижение»[42]. И далее настойчивая просьба о присылке печатного текста драм писателя, сообщение о том, что он надеется закончить перевод "Чайки" к середине марта. Рильке намеревался перевести и "Дядю Ваню", и об этом замысле его было известно И.И. Левитану, который писал 1 марта 1900 г. Чехову о желании одного немецкого переводчика перевести пьесу и поставить ее в Мюнхене[43]. 5 марта датируется письмо Рильке Чехову, единственное известное нам письмо его к русскому писателю[44].

«Шмаргендорф близ Берлина,
5 марта 1900 года.

Многоуважаемый г-н Чехов, я только что закончил перевод "Чайки" и надеюсь, что Ваша пьеса не только выйдет в моем переводе как книга, но и будет поставлена на сцене. При переводе я мог пользоваться лишь рукописной копией, мне крайне необходим печатный экземпляр Ваших драм, тем более, что я хотел перевести и "Дядю Ваню". Все мои попытки достать издание Ваших пьес оказались тщетными, и я беру на себя смелость обратиться непосредственно к Вам и просить Вас любезно прислать мне экземпляр книги, что чрезвычайно помогло бы мне в скорейшем осуществлении моего замысла. Примите, глубокоуважаемый г-н Чехов, заверения в моей глубокой благодарности и искреннем глубоком уважении, с каким остается

весьма преданный Вам
Райнер Мария Рильке.

Германия, Берлин, Шмаргендорф
Вилла Вальдфриден»

Чехов, очевидно, оставил это письмо без ответа, тем более, что с просьбой разрешить перевод "Дяди Вани" для постановки пьесы в Берлинском театре к нему почти одновременно, 7 марта 1900 г., обратился Е. Цабель (см.: XIII, 421).

5 марта Рильке пишет и С.Н. Шиль, сообщая об окончании работы над переводом "Чайки": "Работал над ним я с удовольствием и при этом многому научился"[45]. Перевод был прочтен им Лу Андреас Саломе, и, очевидно, ее реакция заставила писателя задуматься над тем, как будет воспринята пьеса в Германии, и высказать Шиль свое опасение в том, что "постановка ее здесь будет делом рискованным". "Риск" этот Рильке связывал с рядом черт чеховской пьесы, которые он считал чуждыми немецкой публике. По поводу авторского определения "Чайки" как комедии Рильке писал, что "многие персонажи подведены к границе преувеличения, и весьма возможно, что здешняя публика примет их за карикатуры, а ведь они задуманы и восприняты всерьез"[46]. Опасения Рильке связаны с тем, что мало понятны будут не только контраст между внешней комедийностью и глубокой серьезной сущностью действующих лиц, но и контраст между отсутствием внеш-

него действия и финальной катастрофой: "Поражает и то, что в трех актах с их длинными разговорами действие едва ли продвинулось вперед и что в их ходе действующие лица набросаны в легком комедийном стиле, даны намеком, пока в последнем акте действие не окажется финальной катастрофой, в которой живее предстанут совсем иные персонажи, нежели те, каких мы узнали из трех актов. Если воспринимать действующих лиц в духе первых актов, то есть комедийно, то они не способны будут войти в четвертый акт, с другой стороны, я едва ли поверю, что если воспринимать первую часть только лишь в серьезном плане, можно будет пробиться сквозь ее замедленные сцены"[47].

Рильке представлялось важным, чтобы постановка пьес Чехова на немецкой сцене имела прочный успех. Насколько для этого подходит "Чайка", он не был уверен, высказывая предположение, что для представления в Германии Чехова как драматического писателя лучше подошел бы "Дядя Ваня". Он считал, что печатное издание пьес Чехова будет пользоваться успехом, что оно вызовет интерес многочисленных поклонников писателя. Планы на постановку чеховских пьес Рильке связывал теперь уже не с Мюнхеном, но с берлинским театром "Сецессион", намереваясь еще до отъезда в Россию предоставить пьесы Чехова директору и режиссеру ряда берлинских театров д-ру Мартину Циккелю (1877–1932). Выражая желание посмотреть пьесу на московской сцене ("убежден, что там она будет на высоте"), Рильке подчеркнул тем самым, что настоящее ее понимание и истолкование должно исходить от русских.

Ответное письмо С.Н. Шиль, датированное 25 февраля (8 марта) 1900 г., представляет интерес как характером полемики ее автора с Рильке, так и постижением ею новаторства драматургии Чехова, ее общечеловеческого значения. «С какой радостью прочла я, что Вы закончили перевод "Чайки", – писала Шиль. – Впрочем, меня очень огорчило то, что Вы написали об этой вещи, и я пожалела от всего сердца, что Вы не увидели "Чайку" в представлении артистов Художественного театра и, вероятно, не увидите. Вы, кажется, разочарованы пьесой и не ощущаете в ней единства, а на нашей сцене как раз простота и повседневность ее первых актов производят сильное впечатление чего-то столь живого и истинного, что большинству зрителей кажется, что все это происходит если не на сцене, то рядом с нами самими. Комический элемент, который Вы находите в пьесе, – сама наша русская действительность, и я думаю, что и в других странах жизнь такова же и что все трагическое, что в ней есть, скрывается под пустыми беседами о ничтожных вещах ⟨...⟩ Мне очень больно, когда Вы полагаете, что "Чайка" не будет иметь никакого успеха в Берлине ⟨...⟩ это также вообще какое-то для меня малопонятное различие между немецкими требованиями и немецким вкусом и нашим. Однако как можно тогда объяснить себе то, что "Бедные люди" Достоевского читаются за границей и находят почитателей? Или в сценическом искусстве на Западе все еще придерживаются тех старых традиций, против которых выступал Метерлинк? Ведь и у нас играют пьесы с "содержанием", с "фабулой", с мошенничеством, убийствами, отравлениями и сетованиями во всех пяти актах драмы, однако несмотря на это чеховские пьесы идут с огромным успехом ⟨...⟩ Что касается моего личного взгляда, то Вы знаете, что драмы Чехова являются для меня новым словом в этой области и победой художественной правды над рутиной"[48].

В обширном ответном письме к С.Н. Шиль от 16 марта 1900 г. Рильке дает обоснование своей позиции. "Вы не должны думать, что я не люблю "Чайку" или что я сожалею, что потратил столько сил на нее, – уверяет он свою корреспондентку. – Убежден, что впечатление, которое Вы описываете, было бы очень сходным с моим, если бы мне выпало счастье увидеть пьесу в постановке Московского театра. Там она, конечно, производит сильное впечатление, а все ее преимущества в исполненной понимания игре настолько очевидны, что ее недостаткам уже не остается места хоть как-то проявиться. Полностью согласен с Вами в том, что Чехов – вполне современный художник со своим намерением художественно изобразить трагедии повседневной жизни во всей их банальности, в которой созревают



ЧАЙКА
Вена, Академитеатер, 1952
Постановка Б. Фиртеля
Тригорин – К. Юргенс, Заречная – К. Гольц

невиданные катастрофы"[49]. Рильке обосновывает далее главный момент своего расхождения с Чеховым следующим образом: "Я возражаю против того, что Чехов в первых трех актах придает повседневности ее собственный темп, не перерабатывая ее художественно, не овладевая ею. Лишь художник может показать в одном сценическом часе все бесконечно долгие, пустые дни, пробудить в нас страдание от бесконечной пустоты, в то время как случайная, просто перенесенная на сцену часть повседневности оказывает то же воздействие, что и она сама, – скучное и неприятное. Об этом можно много говорить, ведь темп событий имеет большое значение для всех искусств"[50]. Ясно видно, что Рильке воспринимает Чехова сквозь призму натурализма, от которого он не освободился полностью ко времени написания письма, но освобождался стремительно в начальные годы XX в. не без влияния русского реализма. Характерно, что, высказывая в частном письме свое мнение, Рильке поднимает тот круг вопросов, которые будут затрагиваться многими критиками, когда речь будет идти о постановках чеховских пьес на немецкоязычных сценах.

В письме к С.Н. Шиль от 10 апреля 1900 г., отправленном за две недели до его второй поездки в Россию, Рильке возвращается к темам предыдущих писем и сообщает о судьбе своего перевода: «Если нам посчастливится, то мы посмотрим несколько спектаклей в интересном Художественном театре ⟨...⟩ Жаль было бы упустить эту возможность, надеюсь и уверен, что наша встреча на "Дяде Ване" станет настоящим художественным праздником! Все это время я был занят русскими вещами, мне очень жаль, что у меня нет "Дяди Вани", я теперь, конечно же, перевел бы и эту книгу. Профессор Пастернак, очень любезно занимавшийся этим, тоже не смог найти экземпляра книги, но он просил Левитана написать Чехову, что хорошо, так как Чехов все еще не ответил на мою просьбу. Может быть, получу пьесу до отъезда. Рукопись перевода "Чайки" лежит у издателя, который все еще не принял решения; все это тянется постыдно медленно! От неради-

вости и неповоротливости в редакциях и издательствах поневоле придешь в отчаяние!»[51]. Дальнейшая судьба рукописи перевода "Чайки" неизвестна. Трудно судить о значении и месте этой работы в переводческой деятельности писателя. Важно, что этот замечательный художник был первым переводчиком на немецкий язык чеховской "Чайки".

Еще одно упоминание о чеховской пьесе содержится в письме Рильке к А.Н. Бенуа от 31 августа 1900 г., в котором он, говоря о берлинском театре "Сецессион", сообщает: «Поставят Чехова, хотя и, очевидно, не "Чайку", но все же наверняка что-то из его небольших вещей, я же взял на себя ответственность быть посредником в организации к этому сроку (примерно к 15 октября по новому стилю) выставки картин русских художников и, по возможности, их скульптур ⟨...⟩»[52]. 3 декабря 1900 г. Рильке сообщает художественному критику П.Д. Эттингеру: «Достоинство нашего театра "Сецессион" прежде всего – в постановках Метерлинка. На его сцене идут "Смерть Тентажиля", "Там, внутри" и, очевидно, вскоре и "Сестра Беатриса". Кроме того, идут "Медведь" и "Предложение" Чехова; причем первая вещь уже в 29-й раз»[53]. После письма С.Н. Шиль, в котором она отдает должное не только новаторству Чехова, но и Метерлинка, в сознании Рильке эти два имени соседствуют друг с другом[54].

Не будет преувеличением сказать, что и на раннюю драматургию Метерлинка Рильке смотрел сквозь призму эстетических взглядов, складывавшихся у него под влиянием, в частности, русской литературы и искусства. Открытие, которое Рильке сделал, осмысляя драматургию Метерлинка, это показ бельгийским писателем "чувства во всем его почти забытом величии", как бы "заново дарованного и переданного в глубокой первичной значительности". "Это продвижение вперед, к ясности, к простоте и тем самым к драматической действенности. Вместо невыразимых нюансов чувств, которые в своей сложности и производности все же могут воздействовать как возбуждающее средство лишь на человека изысканного, мы снова находим способ представить простые чувства великими, т.е. со сцены достигая единения большинства ⟨...⟩ Все происходящее становится большим, а все великое становится отовсюду зримым. Какое влияние было бы более соответствующим сцене и более желанным, чем это?"[55] – записал Рильке в дневнике 10 ноября 1900 г.

На то, что Чехов оказал влияние на драматургию молодого Рильке, впервые обратила внимание Урсула Мюнхов. Она отметила связь того факта, что Рильке, написав друг за другом с десяток пьес, в 1900 г. неожиданно прекращает драматургическое творчество под впечатлением, произведенным на него "Чайкой" Чехова и "Михаелем Крамером" Гауптмана, заставившим его понять не только родство между ним и этими драматургами, но и то, что их пьесы во многом превосходили его собственные. "Подчеркивание настроения, бедность действия, тонкость психологического изображения ⟨...⟩ позволяют в определенном отношении провести параллель между драматургией Рильке и Чехова"[56], – пишет У. Мюнхов, указывая на типологическую близость к Чехову пьес, написанных Рильке еще до знакомства с "Чайкой".

Едва закончив в марте перевод "Чайки", Рильке в апреле 1900 г. пишет драму "Дебютант. Драматический эскиз в двух актах", которому он через год дает другое название – "Повседневная жизнь". В пьесу эту входит новый для драматургического творчества Рильке персонаж – молодая женщина по имени Маша, проявляющая в своем поведении в сложной жизненной ситуации мужество и стойкость – качества, свойственные Нине Заречной в последнем акте "Чайки". Прорываясь к реальной "повседневной жизни", Рильке так и не смог преодолеть узкие рамки камерного жанра, которые помешали ему отразить в своей драматургии главные исторические явления его времени. Пьеса "Повседневная жизнь" стала последней его драмой.

О том, что ранняя повествовательная проза Рильке типологически сходна с реализмом Чехова и процессами, происходившими в русской прозе на рубеже XIX и XX вв., пишет немецкий ученый Герхард Ротбауер[57]. Обратившись к рассказу

Рильке "Семейный праздник" (1898), в котором молодой писатель изображает праздник в буржуазной семье как своего рода поминки не только по умершим, но и по всем, кто здесь собрался, критик отмечал, что рассказ, несмотря на его камерные рамки, передает ощущение динамики времени быстро разраставшихся конфликтов. Для этого автором избран тонкий инструмент художественного исследования, сходный с "серебряным карандашом" Чехова, растревожившим молодого Горького.

В начале XX в. Рильке пережил мощный порыв к реальности, и вряд ли будет преувеличением сказать, что одним из существенных импульсов для него на этом пути было его соприкосновение с творчеством Чехова.

4

На вопрос, занимал ли Артур Шницлер определенное место в сознании Чехова, дать положительный ответ в настоящее время не представляется возможным: пока нам известно лишь, что в библиотеке Чехова находится одна книга австрийского писателя, не имеющая пометок[58].

У Шницлера же мы находим ряд суждений о Чехове, сделанных в разные годы, отдельные из них были опубликованы на русском языке, другие пока неизвестны. Так, Оскар Норвежский, литератор, близкий к символистским кругам, передавая содержание беседы с австрийским писателем, касавшейся вопросов русской культуры, приводил следующие слова Шницлера: "Люблю я еще вашего писателя Чехова. Это один из лучших современных писателей. Какое изящество настроений, какая глубина мысли и сколько благородства по отношению к людям!

В Берлине гастролировала тогда труппа Московского Художественного театра.

– Боюсь – говорил мне Шницлер, что немцы не оценят всей тонкости и изящества "Дяди Вани", "Трех сестер". Они вот восторгаются Горьким. А, по-моему, Горький куда ниже Чехова. Горький интересен как личность и скорее эффектен, чем художественен как писатель"[59].

Высказывание примечательно в трех отношениях: в нем подчеркнута родственность художественных натур русского и австрийского писателей; высказаны опасения, что не все в драматургии Чехова будет доступно немцам (что нашло многократное подтверждение); выявлено предпочтение, которое в начале XX в. люди старшего поколения отдавали Чехову, в то время как молодежь больше зачитывалась Горьким.

О том, что Шницлер хорошо знал актеров Московского Художественного театра, находился под большим впечатлением от "Дяди Вани" в их исполнении, что между ним и представителями МХТ'а шел обмен мнениями в связи с вопросом о постановке его пьес на сцене МХТ'а, существует ряд эпистолярных свидетельств, опубликованных на немецком языке в начале 1980-х годов. Приведем письмо Шницлера австрийскому писателю Феликсу Зальтену от 27 апреля 1906 г., написанное неделю спустя после окончания гастролей МХТ в Вене: "Впрочем, если я пофантазирую, есть актер для роли Юлиана: Вишневский. Вы ведь видели его как дядю Ваню. И Станиславский как Сала был бы недурен. С ними обоими, а также Лужиным (профессор в "Ване"), а также Леонидовым, г-жой Чеховой я познакомился у Ротенштерна; разговаривали несколько раз и в театре за кулисами. Меня очень радует, что для Вас кажется очень важным получить от меня пьесу для их театра. Во всяком случае нет ни одного театра, в котором я так хотел бы быть поставленным"[60]. Петр Звездич (псевдоним упоминаемого в письме Шницлера П.И. Ротенштерна), корреспондент ежедневной московской газеты "Русские ведомости", был не только посредником между Шницлером и МХТ'ом, но и Шницлером и русской культурной публикой, когда по его просьбе Шницлер высказал свое отношение к Чехову в письме от 18 января 1910 г.:

"Во всей мировой литературе немного новелл, которые оказали такое сильное воздействие на меня, как "Дуэль" и "Скучная история". И на сцене немногое произвело на меня столь незабываемое впечатление, как "Дядя Ваня" в представлении

Московского Художественного театра, хотя я и не силен в русском языке. Из всех русских писателей – хотя я сознаю, что есть более великие и всеобъемлющие, чем Чехов, – ни один не говорил со мной столь чистым человеческим голосом, как он. К сожалению, я никогда не видел его лицом к лицу, однако я знал его – от души к душе, и так остался он для меня на все времена живым"[61].

Прежде чем обратиться к сути высказывания Шницлера, заметим, что Петр Звездич был одним из первых русских критиков, информировавших русских читателей о восприятии Чехова в Австрии[62], обративших внимание на родство австрийского и русского писателей, что и было им подчеркнуто в его эссе о Шницлере "Болшой поэт маленького поколения" (1913). Сравнивая духовную атмосферу Вены кануна первой мировой войны и порожденное ею отношение к уходящему миру с отношением тогдашней интеллигенции к героям последней чеховской пьесы, Звездич писал: «⟨...⟩ именно в этой изнеживающей и расслабляющей атмосфере песнопевцы Вены и готовы видеть ее особое очарование, позволяющее ей оставаться вечно юною и трогательною в своей беспомощности, как трогают и чаруют чеховские непрактичные владельцы "Вишневого сада", только выигрывающие от сопоставления с деловитыми и знающими себе цену Лопахиными»[63]. Выявляя изображение австрийским писателем пустоты светского существования, Звездич замечает: "Не проще ли и не легче ли такая жизнь? – хохочет иронически Шницлер, показывая обществу эти припомаженные пустые головы.

Но это шалит и хохочет Чехонте, будущий Чехов, с которым у Шницлера поразительно много общего.

Как и Чехов, которому его специальность врача позволяла видеть многое в свете патологического извращения или недоразвития чувства, Шницлер, тоже державший одно время в руках врачебный ланцет, чтобы позже заменить его остро отточенным лезвием своего психологического анализа, прежде всего склонен был видеть в людях больных и страждущих, вызывающих сожаление и желание помочь ⟨...⟩

И именно потому, что он не мог оставаться равнодушным, но и бичевать ему не позволяло его чувство сострадания, он прибегает так часто к иронии и насмешке, как это делал и Чехов.

Как и у Чехова, у него слышится в большом и малом тоска по обобщающей идее жизни и смутное сознание, что над жизнью, несмотря на все уродства ее проявлений, витает осмысливающий и оправдывающий ее идеал красоты, которому не удается только осесть в нашей земной юдоли"[64].

В самом деле, Чехов и Шницлер принадлежали к тому этапу в развитии русской и австрийской литератур, который завершал XIX век и вместе с тем открывал век XX. С их именами связан тот этап в развитии прозы и драматургии, после которого они стали качественно иными, чем были прежде. Литература Австрии по-своему решала сходные проблемы и задачи – типологическое сходство ее с русской литературой рубежа двух последних веков особенно заметно при сопоставлении имен Чехова и Шницлера, историческая роль которого в развитии австрийской литературы во многом аналогична роли Чехова для русской литературы. На сходство это не раз обращалось внимание. Приход Чехова и Шницлера в литературу почти совпадает по времени: первые рассказы Шницлера датируются 1885–1886 гг., регулярно публиковаться он начинает с 1889 г., и это совпадает с началом знакомства с Чеховым в странах немецкого языка. В формировании Шницлера-писателя русская литература занимала свое определенное место. Как свидетельствует дневниковая запись молодого Шницлера, уже окончившего университет, в круг его повседневных занятий входит возложенная им на себя обязанность "читать русские романы или что-то писать"[65]. Знакомство с произведениями Чехова укрепляло его в ощущении правильности избранного пути. Чехов прочно вошел в сознание австрийского писателя и был для него своеобразным критерием и мерилом в оценке явлений современной литературы и культуры.

Биографы австрийского писателя отмечают, что Шницлера раздражали попыт-

ки измерить его масштабом других писателей, что исключение он делал лишь для Чехова, сравнение с которым радовало его[66].

Намеченная П. Звездичем параллель между Шницлером и Чеховым имела основания. Среди писателей Вены Шницлер был явлением особым – он был тем, "кто в наблюдение над человеком своего времени внес ту основательность, какой он располагал как врач и исследователь", – отмечает Х. Ридер. "Врач, сочинитель и критик времени шли здесь рука об руку, – пишет он далее. – Изображать больное время, раскрыть его патологические изменения – его цель. Шницлер вышел из строго научной школы и не мог отрицать превосходства, которое давала ему научная манера мышления и ее строгая логика. Как наблюдатель, он стоит над своим временем, однако он стремится его понять, как диагност хочет понять пациента"[67]. В этом Х. Ридер и видит источник влияния Шницлера в наши дни – в том, что "в жизни Шницлера писатель шел рядом с врачом, литературный образотворец – с диагностом и целителем, проникающим в человеческую судьбу"[68]. Эту двуединую сущность Шницлера сумел точно определить Стефан Цвейг, выделив у писателя как главное его "спокойный, умный, клинический взгляд, который отыскивает в любом возбуждении его причину, у каждого явления – корень, искусство наблюдения и выслушивания. Этот лишь ему одному принадлежащий, диагностически точный, одновременно добрый и подвергающий сомнению ясный взгляд Шницлера обострился в его занятиях медициной. Так он научился рассматривать каждый случай как особый случай, каждый организм и каждую душу как нечто неповторимое"[69]. В художественной прозе писателя этот метод нашел выражение в том, что «многие его новеллы – это не что иное, как "трактовки", "медицинские случаи" с той же самой любовью, с той же самой проникновенностью, с тем же самым ясным взглядом клинициста, что переводит искусство анатомии в сферу душевного. Строгость науки породила и строгость требований в поэтическом изображении»[70]. При несомненной близости художественного мироощущения русского и австрийского писателей, последний, по словам С. Цвейга, "не был верующим ни в каком смысле, ни в религиозном, ни как идеалист", но "при всей его человечески деятельной доброте внутренне он был скептической натурой, придерживался реальности как единственно постижимого"[71].

Шницлер и Чехов как критики буржуазного мира несомненно имели точки соприкосновения. И хотя Шницлер не достиг того сурово беспощадного и непримиримого отношения к нему, до которого возвысился русский писатель, их сближало изображение устаревшего в своих основах, изжившего себя мира, исключительная точность запечатления социальных примет, поведения людей, характера межчеловеческих связей. Австрийский писатель оказывался в почти беспрерывном конфликте с общественностью, критика обвиняла его во фривольности и аморализме, постановка его пьес сопровождалась скандалами, они запрещались цензурой, дело не раз доходило до суда. Шницлер в большей мере, чем кто-либо из австрийских писателей рубежа веков, был близок к постижению социальных противоречий своего времени. Иерархическая социальная структура дворянско-буржуазного общества, характерная для Австро-Венгерской монархии на рубеже веков, человек в системе общественных координат, предчувствие грядущих катастроф – таков мир Шницлера, над которым царит нежная печаль, меланхолия автора, рожденная знанием скрытого трагизма человеческого существования. И если Шницлер чаще изображал духовное и душевное угасание своих героинь и героев, то Чехов чаще запечатлевал их пробуждение, ощущение невозможности жить по-старому, близости перемен. Впрочем, и шницлеровским героям было свойственно стремление вырваться за пределы существующих социальных отношений, особенно ощутимое в его поздней прозе 1920-х годов, собранной в восьмом томе изданного при жизни писателя собрания сочинений под названием "Пробуждающиеся" (1928).

Такой широты охвата действительности, как у Чехова, Шницлер не достигал. Творчество Чехова отличалось от творчества австрийского писателя многообразием жизненных ситуаций, дающих полное представление о действительности. Ахил-



ЧАЙКА
Вена, Академитеатер, 1952
Постановка Б. Фиртеля
Аркадина – М. Айе, Маша – М. Крамер

лесова пята Шницлера была и в другом, и это становится особенно ясным при сопоставлении его с Чеховым, – в умалении того демократического начала, которое укрепляло реализм и было столь сильным у русских писателей. В то время как персонажи Чехова представляли все ступени социальной иерархии, творчество Шницлера обнаруживало меньший общественный диапазон: ограничиваясь в основном изображением венской среды, он запечатлевал структуру доживавшего свои последние дни перед первой мировой войной дворянско-буржуазного мира, утрату им стабильности. "Их (дворян и буржуа. – *Е.Н.*) взаимный антагонизм и близость, их отталкивание друг от друга, их желание слиться друг с другом и все же неполное слияние, – основная тема всех его пьес и многих его новелл. ⟨...⟩ Они и есть истинная атмосфера его произведений, – писал С. Цвейг, замечая, что мир пролетариата оставался недоступным для Шницлера: "Вена заканчивалась тогда для литературы Бургтеатром, на Ринге, пожалуй, еще в предместье Вены. Рабочие кварталы – Фавориты, Оттакринг, Бригиттенау – существовали, но их не замечали, в них не бывали. И в поэтическое творчество Шницлера они никогда не входили, пролетарий отсутствует в его оптическом космосе"[72]. Отсутствует в нем и крестьянство, собственно люди из народа представлены у Шницлера девушками из предместий и эпизодическими образами слуг. Изолированность людей от жизни и друг от друга, их грустное одиночество, погруженность в самих себя, неспособность к чувству – так Шницлер прослеживал психологические процессы, присущие многим.

Творчество Шницлера относилось к новому этапу в развитии реализма в сравнении с классическим реализмом XIX в., и это вновь отметил С. Цвейг, увидевший в этом родство австрийского писателя с русским: "Шницлер с самого начала аналитик, его приковывает всегда отдельный человек: его мера не широта, но глубина ⟨...⟩ Отдельные из его ранних новелл достойны новелл Мопассана, и Чехов не стыдился бы их"[73].

Выделяя особо повести Чехова "Скучная история" и "Дуэль", Шницлер указал

на близость их содержания и формы своим прозаическим произведениям. Ведь и Чехов, и Шницлер изображали драмы интеллигентов, проживших свои жизни без "общей идеи", без цели, утративших связи с людьми, не понявших близких им людей, терпящих крах в решении проблем личной жизни. Эта "скучная история" человеческой жизни обретает у Чехова силу подлинного трагизма, потому что его герой представляет лучшую часть русской интеллигенции, отдавшей жизнь труду, служению науке и людям, в то время как человеческий масштаб шницлеровских героев, живущих лишь для себя, неизмеримо менее значителен. И все же и 62-летний Николай Степанович, и герои Шницлера, находящиеся в расцвете сил, переживают одну и ту же духовную драму, и это выявляет ее всеобщий характер, – оба писателя одним из первых подняли эти вопросы, обретавшие в мировой литературе с наступлением XX в. все большее значение. И Шницлер ставил проблему истины, хотя решал ее с несколько иными акцентами, чем Чехов. "Он столь точно анализирует чувства, жесты, слова, все чувственно воспринимаемые знаки психических процессов, – пишет С. Цвейг об астрийском писателе, – что он знает: никто не прав вполне, и как за каждым листком цветка находится другой листок, так за одной правдой видна другая, так что кто-то всегда обманывает другого и самого себя, не зная и не желая этого". В целом же полифонизм звучания чеховской прозы контрастирует с основной мелодией Шницлера – мелодией элегического лиризма, о котором хорошо сказал С. Цвейг: "Есть что-то от осени во всех его персонажах, холодный, ясный, прозрачный воздух предосенних дней – его самая благородная сфера, где все еще сияет в золоте листвы, но они, его персонажи, уже предчувствуют, что именно в красоте – прощание, а в прощании – снова красота"[74].

Близость к Чехову особенно ощутима в последней пьесе Шницлера – "Игры на летнем воздухе", премьера которой состоялась в декабре 1929 г. "Ее могли бы сыграть русские"[75], – записал в своем дневнике писатель. Шницлер писал пьесу, в которой ничего не происходило, но все было исполнено настроения, близкого чеховскому: "над всем разлита тихая грусть, предчувствие грядущего одиночества и гибели"[76] любимых шницлеровских героев. С этой пьесой сходила со сцены целая литературная эпоха и порожденный ею тип художника, представленный Шницлером.

Обращает на себя внимание развернутая параллель между творчеством Чехова и Шницлера, проведенная искусствоведами и теоретиками искусства Рихардом Хаманном и Йостом Хермандом в их исследовании об импрессионизме. «В драме Чехова "Чайка" сущность современного существования художника характеризуется обеднением его личности и его бездомностью, – отмечают они. – Тригорин мучим тем типично импрессионистическим беспокойством, которое Лампрехт характеризует понятием "раздражительность". Он может лишь тогда забыть свою внутреннюю пустоту, когда он без устали пишет одно произведение за другим, чтобы так избежать чувства неудовлетворенности. Он и Треплев, его противник как человек и как литератор, знают опасность, которая заключена в бесцельности художничества, однако она так прочно укоренилась в их буржуазной сути, что надежда на будущее не придает им никакой новой жизненной воли. Подобное происходит и с бароном фон Вергентином в романе Шницлера "Путь в свободу" (1908), оставшимся в течение всей жизни эстетом, пленником своих настроений и капризов, хотя и видившим насквозь бессмысленность такого существования»[77].

Австрийские критики не раз отмечали сходство "Чайки" и "Хоровода" (1900) Шницлера, изображавших цепь (или "хоровод") сближений и отчуждений нескольких влюбленных пар. При этом одни критики в качестве ведущего начала выделяли у Чехова трагическое: "Хоровод запутанных чувств, отчаянных страстей у людей, стремящихся к недостижимо далеким целям (...)"[78], другие – трагикомическое, как Бертольд Фиртель: «"...в хороводе любви, который разыгрывается в усадьбе, в парке, на озере, человеческие существа неизменно устремляются один за другим, преследуя любовь (...). Их можно назвать, используя название новеллы Гамсуна, "Рабами любви", именно гибельной, трагически разрушающей любви, по отно-

шению к трагедии которой пара Полина–Дорн играет роль сатировской драмы»[79]. Приблизительно то же писал и критик О.Б.: "Хоровод безнадежности и неудовлетворенности проходит перед зрителем. Лишь иногда он благодаря паре – врач – жена управляющего имением – сатирически травестирован, хотя и здесь без сострадания применен мотив безнадежной любви"[80]. И только писатель Рудольф Байр увидел во всем этом комедию, в его описании, впрочем, довольно безрадостную: "Для истолкования карусели выставлен знак: любовь = жизнь = бытие: ни одного неизвестного в нем, все многократно известное. Комедия"[81].

Сознание близости Чехова и Шницлера во многом определяло и судьбу сценических интерпретаций пьес русского драматурга в Австрии. "Вена издавна выделялась благодаря особому сродству с драматургией Чехова, – утверждает театровед Клаус Беднарж, – и оно может быть обусловлено не в последнюю очередь известным параллелизмом со Шницлером и специфическими критериями его драматического искусства, так что сценическая история Чехова в Вене не должна считаться типичной для всего немецкого языкового пространства"[82]. Эту неразрывную связь имен русского и австрийского писателей подчеркивал и писатель Фридрих Торберг: "Неясно, Чехов ли русский Шницлер или Шницлер – австрийский Чехов. Ясно, что в Вене для психологически тонкого рассмотрения человека Чеховым, для его неназойливой меланхолии, для вечерних, пастельных красок его настроений существует совершенно особенная восприимчивость, и именно по обе стороны рампы: когда дают Чехова, не только особенно хорошо играют, его и особенно хорошо слушают"[83].

В соотношении этих двух имен возникла закономерность: чем лучше начинали понимать Шницлера, тем больше создавалось предпосылок для лучшего понимания Чехова. "Лишь робко, постепенно, созревая до символического реализма Шницлера, созрела Вена для этой русской драматической сцены души"[84], – пишет критик Пауль Блаха. Отмечалась и близость духовного склада чеховских героев австрийским актерам: "Драматические образы Антона Чехова, эти печальные герои, чье время остановилось, страдающие от того, что они это знают, близки венской публике – они все родственны душевно тем бессильным меланхоликам, которых выводил на сцену Шницлер"[85], – писал К. Каль.

* * *

В 20–30-е годы интерес к Чехову неизмеримо возрос в сравнении с довоенными временами. Вот свидетельство писателя и переводчика "Безотцовщины" Рене Фюлёпа-Миллера: "События в России снова вызвали всеобщий интерес к своеобразному общественному и психологическому состоянию, которое в конце концов с необходимостью должно было привести к великой русской революции; тем самым и творчество Антона Павловича Чехова, выходя за рамки своей чисто литературной ценности, получает особое культурное и политическое значение ⟨...⟩

Именно Чехов, может быть, еще больше, чем Гоголь, Достоевский или Толстой, в своих драмах и рассказах содействует пониманию людей и состояния своей родины и своего времени"[86].

Для австрийских писателей творчество Чехова становилось как бы прологом к художественному изображению перелома исторических эпох, к подведению итогов ушедшего времени.

Стефан Цвейг, подобно другим современникам – Р. Роллану, Т. и Г. Маннам и другим, – посвятил немало вдохновенных строк русскому "вторжению" в литературы Запада, и для него это было событие, далеко выходящее по своему значению за пределы литературы. "⟨...⟩ Я думаю, что ничто не способствовало в большей мере духовному сближению между Россией и европейскими странами, чем свободный, не стесняемый никакими статьями закона обмен художественными ценностями. И в самом деле: еще гимназистом я мог покупать на карманные деньги и приобщать к своему духовному достоянию сочинения Достоевского, Чехова, Горького"[87].



ЧАЙКА
Вена, Академитеатер, 1952
Постановка Б. Фиртеля
Дорн – Ф. Хеннинг, Заречная – К. Гольд

Исследователи не раз обращали внимание на уроки, извлеченные Цвейгом-новеллистом из творчества Достоевского и Толстого[88]. Вопрос же о сопоставлении новеллистики австрийского писателя с прозой Чехова или вообще оставался без ответа или же решался путем подчеркивания глубоких различий между ними, как это сделано, например, в тонком сравнительном анализе "Дамы с собачкой" и новелл Цвейга и Бунина, при котором ученый приходит к следующему выводу: "И у Цвейга, и у Бунина – при всех различиях между этими писателями – краткий миг любви противостоит времени человеческой жизни, взятой в целом, он с нею не совмещается и ее обесценивает. Чехов совершенно чужд мотивам подобного рода. Там, где у Цвейга и Бунина наступает конец, у Чехова все только начинается"[89].

В отношении С. Цвейга к Чехову был не только момент отталкивания, но и сближения, и именно в раскрытии острейших социальных проблем современности. И Цвейг не был тут одинок: Франц Кафка, к примеру, в тех выводах, к которым приходит в конце жизни Йозеф К. (роман "Процесс", опубл. 1925 г.), обнаруживает сходство с рассуждениями героев "Палаты № 6"[90]. Что же касается Цвейга, то осуждение страшной жестокой бессмыслицы установленных в мире порядков, уничтожающих "маленького человека", сближает рассказ Цвейга "Случай на Женевском озере" (1921) с "Гусевым" (1890) Чехова. Рассказывая о судьбе русского

крестьянина Бориса, втянутого, подобно миллионам других, в империалистическую войну, ведущуюся ради совершенно чуждых и непонятных ему целей, "посланного через полземли, через Сибирь и Владивосток на французский фронт"[91] и оказавшегося после бегства в Швейцарии, где он со всей непреложностью осознал немыслимость, невозможность жизни без родины, семьи, привычного труда, кончающего жизнь самоубийством после того, как он убеждается, что не может вернуться на родину, Цвейг с пронзительной силой запечатлел трагедию разлуки с родиной, выразил свой протест против империалистической войны. "Он тщательно сложил даровые штаны, шапку и гимнастерку на берегу и вошел в воду ⟨...⟩. О происшедшем был составлен протокол и, так как никто не знал имени чужака, на его могиле поставили дешевый деревянный крест, тот небольшой крест над безымянной судьбой, которыми покрыта теперь наша Европа от одного конца до другого"[92]. Цвейг сближается здесь с Чеховым в своем протесте, в глубине сдержанного сострадания к трагической судьбе человека из народа, в изображении запечатленного в его рассказе народного типа. Внимание к судьбе простого человека укрепляло реализм Цвейга, усиливало социальное звучание его гуманизма – не без творческого импульса, исходившего от Чехова.

Нарастание открыто выраженной общественно-критической тенденции в искусстве послевоенного времени рождало неизбежно ассоциации с русской литературой, становившейся мерой вещей. Симптоматично замечание Йозефа Рота в его рецензии на снятый в 1924 г. в Германии с участием Э. Яннингса фильм "Последний человек": "Фильм ли это? Это ставший фильмом социальный эскиз. Он мог бы быть новеллой Гоголя или новеллой Чехова"[93].

5

В годы после второй мировой войны Чехов постоянно присутствует в сознании писателей, критиков, деятелей культуры Австрии. С ним спорят, его переосмысливают, он дает многочисленные импульсы к собственному творчеству австрийских писателей, он помогает пониманию самых острых проблем современности, обоснованию эстетических позиций. Именно в послевоенные десятилетия Австрия по-настоящему узнала Чехова.

После 1945 г. первым откликом на творчество Чехова стало эссе Гуго Гупперта (1902–1982), напечатанное в 1946 г. в качестве предисловия к сборнику "Юмористических рассказов", вышедших в издательстве "Глобус". Затем доработанное, оно было опубликовано к столетию со дня рождения писателя в журнале "Путь и цель" под названием "Смеющийся трагик" (окончательный вариант – в томе избранной публицистики под названием "Поэтический целитель и тоны сердца", 1978[94]).

Гупперт применил к творчеству Чехова критерий неразрывной связи с жизнью, контекстом истории, освободительным движением, мировым литературным процессом. Критик прежде всего вскрывает народные корни мироотношения и юмора Чехова, переплетение в нем черт крестьянского и городского восприятия жизни: "Крепкий, одобрительно-громкий, утвердительный смех деревни смешал он с тонкой, скептически смелой улыбкой насмешливого горожанина"[95]. Гупперт показывает принципиальное отличие реализма Чехова от натуралистической трактовки человека: "В то время как иные медики в литературе переоценивали известное натуралистическое влечение и патологию души, становящуюся роком (а это относится иногда и к нашему значительному отечественному крестьянскому драматургу Карлу Шёнхерру, медику по профессии, особенно там, где он выступает как рассказчик), Антон Чехов рассматривал инстинктивные или болезненные моменты в природе своих героев с самого начала как отдаленную, случайную, относительно редко выступающую движущую причину. Главный предмет его поэтического внимания составляет моральный облик, характер человека, каким он рождается в жизненной борьбе, развивается социальной средой, руководит в итоге личной судьбой и решает ее"[96].

Традиционное для австрийской критики сопоставление Чехова и Шницлера у Гупперта осуществлено по линии сближения их реализма: "Оба приходили к человечески-деловой, свободной от иллюзий, скептической реалистичности, к способности острейшего индивидуального наблюдения, дифференциации, диагностики характера ⟨...⟩". Вместе с тем установлено различие эмоционального тонуса их творчества. Если Шницлер приходил к разочарованию, ироническому скептицизму, смертному унынию, то Чехов, по Гупперту, "растворял себя и свой несомненно трагический образ мира в смехе, в юморе ⟨...⟩"[97].

С убедительной полемической силой отграничивает Гупперт Чехова от многочисленных разновидностей бытующего в европейских литературах смеха – от безобидно-бессмысленного до человеко-ненавистнического, инфернального, вступая в спор с теми, кто в его духе стилизовал Чехова.

«Не всегда прорывается у него смех, – замечает критик, – его большие моральные пьесы "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад" глубоко трагичны, а кто читал его серьезные большие рассказы-шедевры "Мужики", "В овраге", "Палата № 6", "Степь", у того перехватывало дыхание от столь большой, горькой близости к действительности и возбуждающей образной силы описываемой нищеты.

Юмор Чехова – не забавные шутки Вильгельма Буша. Это не свойственно ему – любование тихими прелестями буржуазного уюта, самодовольная, беспроблемная, шуточная услужливость. Никогда в жизни Чехов не писал идиллий. Но и юмор висельника, эта вывернутая наизнанку идиллия и примирение с судьбой, был чужд ему в течение всей его жизни. И его смех – не язвительный смех, циничный или злорадный; нет ничего более ошибочного, чем утверждение, что он потешался над неудачниками и смеялся над самообманом тех, кто "еще" верит в человеческое благородство, самоопределение и свободу воли. Другие пустословили, что Чехова будто бы с самого начала принимали за пессимиста и насмешника Мефистофеля, что он будто бы находил, что мы, как отчаянно-грубо полагал Шопенгауер, "благодаря поддразниванию мгновения, случая, уже не можем утвердить в жизненной трагедии достоинство человеческой личности, но можем стать лишь персонажами нелепой комедии". А затем читаем мы даже иногда утверждения, что остроумие Чехова было будто бы ужасно злое, жалобно-комическое доставляло ему адское удовольствие, повсюду искал он только жалкое, всегда играл со своими героями, как кошка с мышью, здесь подставит им ножку, там поставит им ловушку, он истомил их ожиданием и дал им соскользнуть в кратер уничтожения.

Все это должно быть отклонено как недоброжелательное приписывание или дерзость, лишенная понимания! Чехов во всем – самый совестливый любящий друг людей нашего века. То, что эта любовь умела быть гневной, что она использовала смех как оружие и использовала его остроту, означает лишь отрадную примету сердечной воинственности. Что и отличает эту любовь от любой равнодушной филантропии»[98].

Чехов в глазах австрийского писателя и сатирик и трагик одновременно, и такой подход делает его образ глубоким. Такого точного понимания мощи реализма, сути реалистической сатиры, общественного резонанса и целительной силы чеховского гуманизма, его значения для мировой литературы, пожалуй, не найти ни у одного другого австрийского писателя, высказывавшегося о Чехове. "Его одухотворенный, то бичующий, то добрый смех продолжает звучать намного проникновеннее, чем прежде, как радость победы того, кто и в смерти прославляет ценность жизни и удостоверяет доверие к будущему, – пишет Гупперт в заключение. – Поэтому число его литературных последователей – легион, все равно, признают ли они его или его отрицают. Они живут в обеих частях разделенного мира. Стало быть, они не образуют общины и так же отличаются друг от друга, как ландшафты и общество, которое дает им материал, зовут ли их Валентин Катаев, Константин Паустовский или Радж Мульк Ананд и Эрнест Хемингуэй; я должен еще для сравнения перечислить драматургов от Пиранделло через О'Нила к Максу Фришу и Дюрренматту, к Осборну, Пинтеру, Уэскеру, Эйкборну.

Чехов смотрел на океан несчастий и несправедливостей, однако плыл по нему мужественно на самом малом судне и отваживался выйти в штормовую погоду на его высокую волну. Что делает его столь ценным и дорогим для нашего поколения и для современников, прошедших сквозь многие испытания, – это правда, которая каждый раз держит курс к берегу надежды. Я мог бы сказать иначе: его книги достойны доверия в высшей степени. Они, истолковывая, передают тоны нашего сердца. Их берут в руки – в часы, когда нужен компас. Можно ли было быть более благодарным любимому поэту?"[99].

В 1947 г. в Вене была опубликована биография Чехова, составленная переводчиком его произведений журналистом Морисом Хиршманом[100].

Стремясь воссоздать картину жизни писателя и неповторимые черты его личности, содействовать верному пониманию его творчества, проникновению в процесс создания его произведений, составитель широко использовал воспоминания современников – М. Горького, К. Станиславского, О. Книппер-Чеховой, И. Бунина, В. Короленко, А. Куприна, В. Немировича-Данченко, Александра, Михаила и Марии Чеховых. Он преследовал задачу "обогатить в Австрии знания о Чехове и усилить уважение к нему"[101].

Книга М. Хиршмана была весьма своевременной – она шла навстречу желанию австрийских читателей больше знать о жизненной судьбе писателя, о его личности. Простая манера изложения, любовь к писателю отличают эту книгу. Хотя по своему замыслу она была рассчитана на широкие слои читателей, она вышла тиражом в четыре тысячи экземпляров.

К пятидесятилетию со дня смерти Чехова в австрийской прессе появились и обобщающие статьи, и хроникальные заметки. Рихард Хоффман в статье "Великий поэт и сердечный друг людей" писал, что Чехов "в конце своей сорокачетырехлетней жизни вошел в историю мировой литературы как один из величайших социально-критических писателей"[102]. Особо он отмечает ценность находившейся у истоков творчества писателя "юморески, короткой истории с заостренной концовкой, с бьющими ключом поразительными, своеобразными шутками, – жанра, в котором вплоть до сегодняшнего дня еще никто не достиг того, чего достиг Чехов, не говоря уже о том, чтобы превзойти Чехова". Естественно, Хоффман говорит о месте писателя в современном театре, в том числе австрийском: «Пьесы Чехова – существенная составная часть репертуара самых крупных и лучших сцен мира, они вновь и вновь дают импульсы великим режиссерам и актерам. Посетителям венских театров достаточно вспомнить постановки "Трех сестер" с Паулой Веселы и Антоном Эдтхофером и "Чайки" с режиссурой Бертольда Фиртеля в Академитеатре"[103].

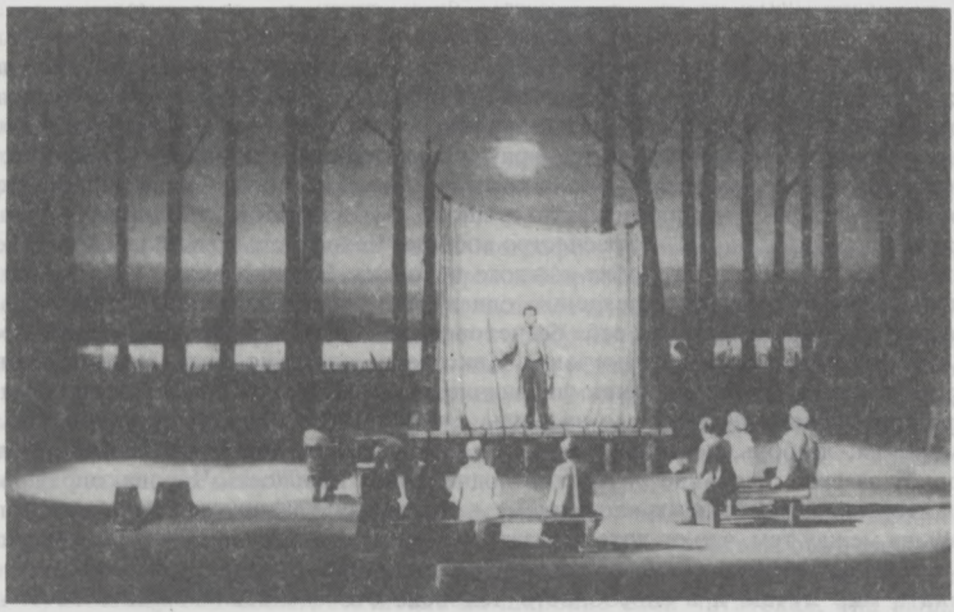
С общедемократических позиций написано и послесловие Рихарда Хоффмана к составленному и переведенному им однотомнику (1958). В нем воздано должное Чехову как "одной из самых выдающихся личностей в столь богатой великими дарованиями русской литературе XIX в. и как человеку, может быть, самому симпатичному из писателей России"[104]. Отмечая веру писателя в способность индивидуума изменяться, в возможность морального очищения, Хоффман так характеризовал гуманизм Чехова: "И опустившиеся оставались еще людьми, и в них мы обнаруживали самих себя. Их невозможно было презирать, им сочувствовали, и это отсутствие малейшей фанатической агитации делает произведения Чехова столь теплыми по сердечному тону, человечными, превосходными и сверх всех мер – действенными"[105]. Критик видит Чехова в единстве его человеческой и художественной личности: "Как это лишь редко бывает в истории искусства, жизнь гения сама была его величайшим художественным произведением, здесь творчество и человек образуют совершенное единство. Личность Чехова, как свидетельствуют его современники и вытекает из его писем, должна была излучать чрезвычайно сильное волшебство. Доброе, теплое сердце, готовое помочь, исполненное понимания, мужественное и сознающее свою цель сделало его любимцем богов, и они вскоре призвали его к себе"[106].

17 января 1960 г. на страницах газеты "Фольксштимме" была помещена статья Е. Виммера "Поэт грусти, дарующей надежду. К столетию со дня рождения Антона Чехова". Синтетический портрет писателя в характеристике критика отличается точностью определений. В центре его внимания – смелый новатор, шедший своим путем в литературе. "Он служил искусству с той же фантастической любовью к правде и скепсисом, что и врач – науке. Именно поэтому он предчувствовал грядущий человеческий мир, о котором ничего не знают "пророки". Виммер стремился раскрыть гуманистическую сущность смеха писателя: «Сатирики суровы, беспощадны – они любят человечество вообще, Чехов же в большинстве случаев иронически сдержан – он любит каждого человека. Его продажные чиновники и мелкие тираны достойны презрения, однако это трагические образы, существа, которых отчуждает от самих себя бесчеловечное общество, лишая их человечности, они же этого даже не замечают. Никогда до этого не было описано столь просто, бережно и проникновенно-лаконично, как общество, управляемое товаром и капиталом, душит прекрасные надежды, склонности и таланты людей, добрые намерения, любовь, великодушие и идеалы, обрекая человека на банальную "борьбу за существование"». Критик подчеркивал цельность Чехова, определяя характер его отношения к настоящему и будущему: "У него не было никакого разрыва между тем, что он хотел сказать, и тем, что он сказал. Ему была присуща не пассивная гуманность, но активный гуманизм, вера в разум, в необходимость сделать мир лучше и в способность человека это сделать. Общие ответы на поставленные жизнью сложные вопросы в рамках узкой тенденции были противны художественной совести Чехова. Ничто он не ненавидел, однако, так, как бестенденциозность, отсутствие точки зрения, удобное бегство из действительности в придуманные, приватные, окольные проблемы. Он обнаруживал необычайно тонкое ощущение отмирающего, осужденного историей и чреватого будущим. Он верил больше всего в приход лучшего мира. Он чувствовал приближение первой революционной волны в России, которая пришла через год после его смерти"[107].

"Поэтом перемен" назвал Чехова критик Кауэр в статье под таким названием. "Тот, кто эти перемены не воспринимает или, по крайней мере, хотел бы их отсрочить, тот хотел бы видеть в Чехове душевного, полуиронического меланхолика конца, разочарованно смеющегося и плачущего последыша добрых старых (царских) времен, как его еще недавно характеризовали в Вене профессионально уполномоченные знатоки-слависты"[108]. Подобная полемическая категоричность, по-видимому, имела основания. Как бы демонстрируя отмеченную Кауэром тенденцию, такой критик, как Ханс Вайгель, заявлял в почти одновременно опубликованной статье: "Соблазненные слишком большой близостью, мы пытались истолковать многих писателей социально, как борцов или пророков общественных кризисов и переворотов. Впоследствии выяснилось понятийное недоразумение". И тем не менее даже Вайгель не мог не говорить об общественном звучании творчества Чехова: "В год первый второго столетия его существования мы полностью принимаем феномен Антона Чехова в наше время и наше знание. И когда мы слышим, что здесь возвестили о себе, казалось бы, русские революции – 1905 года и более поздняя, мы думаем о происходившем в немецких дворянских поместьях и на американских хлопковых плантациях ⟨...⟩".

Вайгель писал: «Мы вступаем в эру столетия со дня рождения писателей. Наступило время, обозревая, познать, что́ пришло в мир сто лет назад на рубеже веков. Для многих писателей нового времени имеет значение то, что однажды было познано при характеристике столетнего Артура Шницлера: его творчество – это "знание о конце". У всех у них с первым словом появляется последнее, уже в прозвучавшем настроении предвосхищен заключительный аккорд. Известие не столько возвещено, сколько безмолвно предпослано и движется от текста в пространство между строками – так это у Гамсуна и Шницлера, у Стриндберга и О'Нила, в том, что может оставаться живым у Гауптмана, у Горького и Чехова»[109].

Затрагивая вопрос о значении Чехова для искусства XX в., критики не могли не



ЧАЙКА. 1-е ДЕЙСТВИЕ
Вена, Бургтеатер, 1977
Постановка Э. Аккера

говорить об эпигонском подражательстве ему, принимавшем подчас угрожающие масштабы. «Мы ценим атмосферу в театре Чехова, однако эта атмосфера не эстетическая самоцель, как у его подражателей, у которых настроение отражает судьбы, – писал критик "Арбайтер-Цайтунг". – Чехов, революционер в театре, уже не осознается нами, кому привычна англо-американская драматургия, ему многим, если не всем, обязанная. Именно Чехов был тем, кто великую трагедию малых отчаяний, смирений, недоразумений и бессмысленности раньше всех принес на сцену. Он открыл для театра глубокую поэзию повседневности, трагикомедию обыденности. Его эпигоны обесценили, превратив в модный прием технику передачи некоммуникабельности разговора, разрушенной поэзии, великого воздействия, казалось бы, случайных, тихих эффектов, конфронтации трагизма и комизма. Нужно видеть оригинал, чтобы забыть о халтуре с настроением безнадежности, и снова быть полностью захваченным в плен этой жалобой на бренность жизни"[110]. Впрочем, когда в разговоре о подражателях дело доходило до конкретных имен (намек Вайгеля на Теннеси Уильямса), выяснялась спорность иронических выпадов вроде следующего: "⟨...⟩ мы можем от всего сердца посмеяться, когда владелец стеклянного зверинца найдет свою сладостную конечную остановку с татуированной жестяной крышей – впрочем, не как законный наследник, но как ловкий эпигон и имитатор"[111].

Не ускользнуло от внимания австрийских критиков и то, как русский писатель воспринимал философские идеи, идущие с Запада. Любопытен пассаж одного из критиков на тему "Чехов и Ницше": «В трагикомедии "Вишневый сад", где говорится о фаталистически-нигилистической философии старого русского общества, выразившейся в словечке "ничево" ("Nitschewo"), несколько раз упоминается Ницше, о котором тогда, на рубеже веков, много дискутировали и в интеллектуальных кругах царской империи. Что же происходит? Ницшеанский идеал человека-господина апатично высмеян, дискуссия растворяется в бренчании гитары и в меланхолическом пении, из чудовищного идейного здания "По ту сторону добра и зла" выскальзывает анекдот, который, играя, рассказывает вечно попрошайничающий плаксивый помещик. Что же осталось? Ничего»[112].

Послевоенные годы – время, когда в австрийской литературе необычайно возросло значение рассказа, малых прозаических жанров. В нелегкие послевоенные десятилетия, когда одни писатели сосредоточились на живописании страха перед существованием, другие с позиций абсурдизма освещали "безумный" современный мир, третьи пытались бежать от действительности в созерцательный гуманизм, во внеисторическую критику времени, в игру с языком, с ассоциациями, которые рождают слова и сочетания слов, именно "малая проза" ранее других жанров становилась средоточием проблем времени, оплотом реализма. "Австрийская новеллистика XX в. – это изображение изменений, происходящих с народом за многие годы, каждого отдельного человека и всех вместе, противостоящих смерти и беде и эмигрировавших в мир, – утверждает Роберт Блаухут. – Это породило произведения, которые потрясают, и никто не в состоянии избежать их воздействия, хочет он этого или нет. Мы пожали все виды несправедливости и страдали от всех видов несправедливости"[113]. Ужасы империалистических войн, разгул тоталитаризма и человеконенавистничества, угроза новой, невиданной в истории человечества войны, ставящей его на грань истребления – все это как сознание и память присутствует в послевоенной австрийской литературе. По-прежнему развивается панорамно-эпохальный роман – как в творчестве писателей старшего поколения – "Бесы" (1956) Хаймито фон Додерера, "Солнце и луна" (1962) Альберта Париса Гютерсло, так и младшего, заявившего о себе после 1945 г., – "Величайшая надежда" (1947) Илзы Айхингер, "Человек в камышах" (1955) Жоржа Зайко, "Волчья шкура" (1960) Ганса Леберехта. Линию социально-критического романа развивают Эльфрида Елинек, Михаэль Шаранг, Петер Туррини, Гернот Вольфгрубер, Франц Иннерхофер, Томас Бернхард, Алоис Брандштеттер. Однако значительное место рассказ занимает в творчестве как названных писателей, так и таких, как Ингерборг Бахман, Герберт Айзенрайх, Петер Хандке, Герхард Фрич, Франц Кайн, Барбара Фришмут и мн. др. В послевоенной австрийской прозе с расширением границ художественного познания реального мира преодолеваются четко установленные границы между романом и малыми прозаическими жанрами. Сказовый, притчевый или новеллистический характер носят многие романы, в которых более важным, чем внешнее, оказывается их внутреннее действие.

Последователи Чехова в послевоенной австрийской прозе очень различные по своему художественному облику, шли разными путями, которые пересекались с путем, определенным Чеховым, его типом художественного мышления. При этом чеховское воздействие было одним из составных в воздействии русской литературы. Имела тут значение и уже прошедшая школу Чехова англо-американская "короткая история" ("short story"), произведения Хемингуэя и других писателей, знакомство с которыми происходило в пору интенсивного освоения достижений мировой литературы сразу же после второй мировой войны. Большинство австрийских писателей пишут рассказы, но не новеллы. При этом рассказы чеховского типа. Рассказы, которые, как и у Чехова, отражают непрерывный поток жизни, из которого вырвана его часть. Потому сюжеты не завершены, отходят от традиционной структуры с четкой завязкой, кульминацией, развязкой, уводят в подтекст расшифровку душевных движений. Писатели отказываются от морализирования, навязывания решений, предъявляют значительные требования к читателю, побуждая его к поискам собственных ответов. Передача внешнего через внутреннее, объективного через субъективное, социального через индивидуальное позволяет представить общественные проблемы как глубоко личные, перед необходимостью решения которых поставлен каждый. Такой тонкий и деликатный подход к человеку исключает прямое вторжение в его внутренний мир и "хозяйничание" там, оставляет ощущение неисчерпаемости процессов, происходящих в душе человека и жизни общества. Назовем имена писателей, которые раскрыли новые возможности прозы в соприкосновении с опытом Чехова, – это Илзе Айхингер, Ингеборг Бахман, Херберт Айзенрайх, Томас Бернхард, Барбара Фришмут, Петер Хандке.

В послевоенной австрийской литературе время от времени вспыхивали споры о том, нужно ли повествование в прозе, можно ли после всего пережитого человечеством по-прежнему рассказывать истории, как ни в чем не бывало. Ведь уже в первые десятилетия века Рильке и Музилю была ясна сомнительность традиционного принципа повествования и в противовес ему они вводили в прозу рефлексию, которая, однако, тесно переплеталась с повествованием. И если по пути Рильке, Музиля, Броха пошли Томас Бернхард, Петер Хандке, Михаэль Шаранг (последний демонстративно-программно назвал свой сборник "Покончим с повествованием и другие рассказы", 1970), то таким писателям, как Хаймито фон Додерер и Херберт Айзенрайх с их ориентацией на классическую литературную традицию свойственен отказ от эссеизма, утверждение в качестве основы художественной прозы принципа повествования. В эссе Айзенрайха "История рассказывает самое себя" (1956) сделана попытка по-новому обосновать принцип повествования в современной прозе, где рассказ, "история" ставит себя на место темы, делает метод темой, где история рассказывает сама себя, а повествователь скрыт за этим рассказом. Ведь рассказ в глазах Айзенрайха – "ставшее словом мгновение из мозаики мира"[114]. В том, что такого рода понимание сути рассказа вытекало, в частности, и из постижения художественного опыта Чехова, свидетельствует размышление австрийского писателя о творческих уроках классика русской литературы:

"Чехов защищался от упреков, что он мог изображать лишь малое, незначительное. И на первый взгляд, кажется, действительно, что он терпит неудачу в сравнении со своими современниками (Толстым и Достоевским). А Чехов писал о каждодневных хлопотах крестьян, рабочих, врачей, фельдшеров; он писал о малых заботах и малых иллюзиях, о пьянстве и о скуке, и даже если однажды произойдет убийство или самоубийство, то это событие в стиле Чехова становится как бы составной частью этой банальной повседневности. Чехов показал, что человек предчувствует что-то, очевидно, очень смутно предчувствует, что за банальностью находится нечто – нечто, чего Чехов никогда не уточняет, но лишь называет "важным", и что человек надеется на это важное, страстно жаждет его и что он очень часто, конечно же, это важное упускает то ли из-за внешних обстоятельств, то ли из-за общественного принуждения, то ли из-за собственной лености, собственной инертности сердца. Это исконная тема Чехова – важное за банальностью, предчувствие его человеком. Он ведет речь о том, что Фолкнер в своей Нобелевской речи назвал старой правдой сердца. И потому мы можем читать Чехова еще и сегодня; и, может быть, также потому, что он был великим художником, и прежде всего художником, а не идеологом ⟨...⟩

Он хотел быть по возможности кратким, по возможности ясным, и тем самым он достиг повествовательной экономии, которая, полагаю, возвышает его над Достоевским и Толстым. Это на первый взгляд так просто считать, что можно кое о чем поболтать, кое-как рассказать; но если рассматриваешь рассказы точнее, то замечаешь, что ни малейшего места нельзя ни изменить, ни удалить, не разрушив тем самым целого ⟨...⟩

Чехов был человеком бесконечной доброты и любви, а как художник одним из самых честных и самых ясных явлений не только русской литературы"[115].

Херберт Айзенрайх, автор сборников рассказов "Приглашение жить ясно" (1952), "Злой, прекрасный мир" (1957), "Дедушка" (1964), "Друзья моей жены" (1968), "Так сказать любовные истории" (1965), "Красивая победа и 21 другое недоразумение" (1973), "Голубой чертополох романтизма" (1976), содействовал обновлению и углублению жанра "истории", следуя простоте, сдержанной лаконичности Чехова.

Илзе Айхингер – автор сборников рассказов "Речь под виселицей" (1952), "Где я живу" (1963), "Елица, Елица" (1965), "Известие о дне" (1970), "Мой язык и я" (1978). В этих коротких, предельно предметных повествованиях о судьбе человека в современном мире, от которого ему исходит угроза, ощущается близость к



ЧАЙКА
Вена, Бургтеатер, 1977
Постановка Э. Аккера
Треплев – Г. Бёкман, Заречная – Й. Платт

Чехову, особенно в сочетании объективного рассказа с тонким лиризмом. В то же время ее отделяет от Чехова и делает близкой Кафке абстрагированность от конкретных процессов времени, несмотря на то, что она целиком обращена к больным, тревожным вопросам современности – угрозе жизни человека и жизни на земле, исполнена "величайшей надежды" на сохранение человечности.

Еще предстоит выяснить, в чем Чехов оказал влияние на таких значительных прозаиков современности, как Томас Бернхард и Петер Хандке, – связь эта пока лишь констатируется в самых общих чертах как самими писателями, так и писавшими о них рецензентами: в своем беспощадном неприятии австрийской буржуазной действительности, стремясь найти начала, утверждающие жизнь, ее поэзию, они обращаются к русской классике. Живое воплощение неоавангардистского бунтарства 60-х годов, Хандке, придя к русской литературе, многое пересмотрел в собственном творчестве, вступив на путь реализма. "Горький, Достоевский, Чехов сформировали мой мир, меня самого. Сейчас мой идеал – Чехов. Я бы хотел писать, как он, – свободно, естественно, неброско и точно. Чехов привлекателен для меня еще и тем, что он далек от истории, в которой я вижу большую опасность"[116]. Характерно, что если в прозе этих двух авторов связи с Чеховым скрыты в ее глубинах, то в отдельных их пьесах эта связь вынесена на поверхность: ситуации и мотивы "Вишневого сада", примененные к современной действительности, обыгрываются в духе абсурдизма Бернхардом в пьесе "Общество на охоте" (1975) и в

духе, близком венской народной комедии XIX в., Хандке в пьесе "Верхом по Боденскому озеру" (1970).

"Кого из русских писателей Вы любите?" – "Самая большая моя любовь – Чехов. Думаю, что это любовь на всю жизнь"[117]. Признание это сделано Барбарой Фришмут, автором сборников рассказов "Возвращение к предварительному исходному пункту" (1973) и "Ветер на ощупь" (1974), в которых, по ее словам, есть и написанные в чеховской традиции. Недаром один из рассказов носит программное название "Время читать Чехова"[118]. Это рассказ о сдержанном мужестве молодой женщины, знающей, что ей суждена смерть. Так умирал Чехов. И для Фришмут это эталон человечески достойного поведения. Эталоном подлинного искусства и художественности стал Чехов для современной австрийской литературы, когда к ней пришло "время читать Чехова".

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Автор обзора полностью разделяет суждение Э.А. Полоцкой: "Видимо, ни художник, ни его современники, ни даже ближайшие потомки не могут вполне осознать, какие глубокие корни в культуре других народов уже на первых порах пускает его творчество, – и только много позже эти корни все более и более обнажаются. История интернациональных рецепций художественного явления складывается как воссоединение фактов известных с затерявшимися на страницах старых газет, архивов. Лишь со временем мы узнаем действительные размеры международных связей писателя". – *Полоцкая Э.А.* Ранний этап мировой известности Чехова (1886 – нач. 1920-х годов) // Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985 / Hrsg. von Rolf-Dieter Kluge. Wiesbaden, 1990. S. 1000.

[2] См.: *Сененко М.С.* Вена. М., 1970.

[3] См.: *Kraus K.* Ein sonderbarer Schwärmer // Die Fackel. Wien, 18. Febr. 1910. N 296. S. 46.

[4] Ср.: *Rayfield D.* Chekhov. The evolution of his art. London, 1975. Чехов представлен здесь как "ярый западник", "европеец".

[5] С. Штайнмец, автор небольшой заметки "Чехов в Вене", допустил ошибку, утверждая, что "Чехов дважды посетил Вену", назвав первое и второе пребывание его в австрийской столице и не упомянув о пребывании здесь в сентябре 1894 г.: См.: *Steinmetz S.* Tschechow in Wien // Akademietheater. Saison 1971/72. H. 8.

[6] *Stifter A.* Bunte Steine. Leipzig, 1965. S. 8–9.

[7] *Wolfgramm E.* Tschechow und die Deutschen // Neue Deutsche Literatur. Berlin, 1954. H. 7. S. 117.

[8] *Берковский Н.Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Н.Я. Берковский. Литература и театр. М., 1969. С. 127. См. также комментарий М.П. Громова: 11, 397, 401.

[9] См.: Дипломатический словарь. М., 1984. Т. 1. С. 9–10. О том, что официальная политика по отношению к России имела воздействие на австрийское общественное мнение, свидетельствуют, к примеру, суждения писателя и литературного критика Иеронимуса Лорма (1821–1902), писавшего о "славянской меланхолии", пессимизме, "фаталистическом, ленивом отречении от всех видов деятельности", о культурной отсталости России. См.: *Wytrzens G.* Zur österreichischen Turgenjev–Rezeption bis 1918 // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Bd. 28. 1982. S. 103–126. За "русское" в австрийской прессе XIX в. зачастую выдавалось все, что казалось чуждым, иррациональным, патологическим: склонность к страданиям, покорность судьбе, анархизм, нигилизм, суеверия, дикость, мессианизм славянофилов, угроза, исходящая с Востока. Незнание, некомпетентность, предвзятость, филистерские предрассудки, недоверие, откровенная враждебность, высокомерие порождали тенденциозную информацию о России и русских. Однако в противоборстве с этой тенденцией крепнет интерес к русской литературе. И хотя Чехов, как и другие русские писатели, воспринимался первоначально сквозь призму вымышленных представлений о русском человеке, национальном характере и России, к восприятию его художественного мира австрийский читатель был подготовлен возникшей с 80-х годов прошлого века широкой волной интереса к русской литературе.

[10] *Tschechow A.* Das Kätzchen / Übersetzung von Clara Brauner. Wien; Leipzig, 1904.

[11] В публикации переводов произведений Чехова временами ярко выявлялись нравы журналистики того времени, позволившие выступить с их разоблачением сатирику Карлу Краусу на страницах издаваемого им журнала "Факел". Так, в одном из апрельских номеров журнала за 1906 г. в рубрике "Ответы издателя" была помещена ироническая заметка следующего содержания: «"Нойе Винер Журнал", как известно, имеет неплохих сотрудников. В этом нет никакого сомнения, ведь и в других журналах появляются превосходные публикации. "Нойе Винер Журнал" предоставляет слово умершим авторам, публикуя образцовые переводы, а разве можно требовать от кого-либо, чтобы при необозримом обилии входящих бумаг помнили, какие сотрудники господина Липповица уже умерли, а какие еще нет. Так, конечно, простительно, что в циркуляре, который журнал только что разослал повсюду и в котором он рекламирует свои достоинства, содержится следующее место: "Литературный отдел публикует только оригинальные работы, преимущественно из повествовательной прозы. Среди

наших *постоянных сотрудников Антон Чехов*, Максим Горький, Альфред Капус, *Альфонс Доде*, Франсуа Коппе, Болдуин Гроллер, Ханс фон Киле, Оттокар Танн-Берглер, Зигмунд Шлезингер и т.д." Да, но такие маэстро, как Болдуин Гроллер, Танн-Берглер, Зигмунд Шлезингер, отличаются от Чехова и Доде прежде всего тем, что они еще живы и их действительно можно застать в редакции "Нойе Винер Журнал". То, что они, несмотря на это, постоянно сотрудничают в издании г-на Липповица, – понятно. Намного примечательнее, однако, постоянное сотрудничество в "Нойе Винер Журнал" Чехова и Доде, которое они поменяли на вечный покой. А ведь они давали лишь "оригинальные работы". Что можно доказать в любое время. Ибо ясно, что свои работы они не украли из "Нойе Винер Журнал"». – *Kraus K.* Antworten des Herausgebers. Scherenschlefer // Die Fackel. Wien. VIII. Jahr. 19. April. N 200. S. 24.

Великий правдолюб Краус был на стороне Чехова, когда корысть с помощью тех или иных уловок пыталась завоевать свои права на Чехова. Так,он еще раз посрамил предприимчивого основателя и главного редактора "Нойе Винер Журнал" Якоба Липповица (1865–1934) в июльском за 1907 г. номере "Факела", поместив заметку "Вор":

«"Нойе Винер Журнал" назначил премию за оригинальный фельетон. А получилось так, что ряд работ, отмеченных читателями как достойные премии, оказался и не украден и не оплачен. Что может случится с г-ном Липповицем, когда он перепечатывает знаменитый рассказ Антона Чехова "Кухарка женится", который еще до основания "Нойе Винер Журнал" вышел в "Реклам-Библиотек", и кратко и убедительно заключает публикацию словами *"Перепечатка запрещена"*? Запретом перепечатки он весьма сознательно и одновременно столь порядочно предостерег другие редакции от заимствования из "Нойе Винер Журнал", которое могло их привести к конфликту с правами издательства Реклам. В том же самом номере ужасающие последствия нарушения авторских прав представлены на примере будапештского журналиста, который в литературной части ежедневной газеты "выдал французскую новеллу за свое собственное произведение и тем самым совершил плагиат. Молодой человек, чей проступок был замечен и осужден враждебным будапештским издательством, сегодня ранним утром выстрелил себе в грудь и был в тяжелом состоянии доставлен в госпиталь". Случай с г-ном Липповицем иной. За его состояние здоровья не нужно опасаться». – *Kraus K.* Antwoeten des Herausgebers. Dieb // Die Fackel. Wien. IX. Jahr. 15. Juli. 1907, Nr. 230, S. 39.

Ирония судьбы состояла, однако, в том, что и сам Краус стал жертвой обмана, когда в мае 1909 г. поместил перевод рассказа Чехова "Ночью" с пометой "впервые переведено Паулем Барханом". А затем последовало разъяснение о том, что Бархан обманул издателя "Факела", предложив ему уже опубликованный в 1904 г. в "Дас Нойе Магазин" рассказ. «Мы публично констатируем этот факт не для того, чтобы продемонстрировать журналистскую практику на наглядном примере, но чтобы предотвратить упрек, что "Факел" щегольнул взятой взаймы литературной драгоценностью». – *Tschechow A.* Nachts / Erste Übersetzung von Paul Barchan. (*Nachdruck verboten*) // Die Fackel. Wien. XI. Jahr. 13. Mai. 1909. N 279–280. S. 16–20.

[12] 1) Bunte Geschichten / Zun erstekmale ins Deutsch übdertragen von Dr. Hans Halm und Dr. Richard Hoffmann. Wien, 1924. XV. 260 S. 2) Der schwarze Mönch. Novellen / Übersetzt von R. Hoffmann. Berlin; Wien; Leipzig, 1926. 326 S. 3) Anjuta. 12 Novellen / Übersetzt von R. Hoffmann. Berlin; Wien; Leipzig, 1928. 326 S. В связи с выходом сборника "Анюта" "NFP" писала: "Это история о женщинах, русских женщинах, удивительных и загадочных, и о русском ландшафте, и если обозреть их в их совокупности, то можно сделать открытие души русской женщины и русского ландшафта". Цит.: по: T s c h e c h o w A. Die Tragödie auf der Jagd. Zürich, 1925. S. 285.

Примечательна рецензия на "Черного монаха" писателя Эрнста Вайсса. Выделим в ней ту часть, где говорится о различном отношении к природе в русской и австрийской литературах: "Русские мастера выражали свою любовь к природе, но это не любовь к героической природе, какую даже Штифтер не отрицал (пустыня в "Авдии", снежная буря и катастрофа наводнения в "Записках моего прадеда"), – ведь русские в своей любви к природе отдают предпочтение малому, повседневному, русский человек не склоняется перед природой и не страшится ее, но видит, может быть, первым в мировой литературе, в природе что-то живое, – ведь она страдает". Такое произведение, как "Черный монах", для Вайсса служит доказательством неправомерности утвердившейся в сознании современников мифологемы, в соответствии с которой "русское – источник вечного здоровья и юношеской свежести, а европейское – пандорин ящик всевозможных страданий, заблуждений и пороков". Давая далее интересную характеристику повести, критик, отказываясь от шаблонных представлений об антибуржуазности русского писателя, вместе с тем тщетно, как нам кажется, пытается заместить ее мелкобуржуазным началом у Чехова, что звучит диссонансом с раскрываемым им общечеловеческим звучанием чеховского шедевра. «Нельзя не быть благодарным венскому издательству Цолнай за то, что оно в томе "Черный монах" сделало для нас доступным произведение Чехова, которое показывает нам этого писателя с новой, фантастической стороны – стороны, которая для него не столь характерна, как для нации, из которой он вышел и в которую он вошел навсегда, как мы полагаем. Правда, как оценивают его в нынешней, ленинской России, мне неведомо. Возможно, не чрезвычайно высоко, ведь буржуазное, добавим – даже мелкобуржуазное – никогда не отрицалось у Чехова. И все же! Какая широта, какая сердечность, какая полнота! И фантастическое у него мелкобуржуазно, осторожно, нежно, оно боязливо раскрывает глаза и ничего знать не хочет, в этом заключена его рабская, сдержанная, без фраз, "скрытая" мелкобуржуазная любовь. Призрак не появляется у Чехова, точно из грозового облака, бледный, в нереальном душевном состоянии, смотря сверху на вечно одинокого человека, как в "Орля" Мопассана, но входит в любовную идиллию скорее дружественно, чем враждебно, больше успокаивая, чем угрожая; в тени цветущих фруктовых деревьев, среди великолепных созревающих шпалерных персиков склоняется он, призрак, однако не весть о смерти и гибели на бледных, как бумага, устах, он

не приравнивает себя к жизни, он скорее ее зеркальное отражение, но не отражение вечно изолированного одинокого человека, а скорее свидетельство того, что человек никогда не бывает один (...) Здесь земное и небесное, страдальческое и смешное – все вместе. Это нежное, нарисованное совершенно земными и все же нигде реально не ощущаемыми красками описание цветущего сада со всей полнотой вмещает в себя изобилие плодов, гусениц и сгустившейся благоуханной духоты для того, чтобы ощутить глубинную призрачность этого маленького, сгорбившегося потустороннего гостя. А далее – часть жизни, часть России 1900 или 1910 г. Что же есть на самом деле? Что исчезнет и что останется? Не останется сада, духоты ночного воздуха, аромата цветущих персиков, не останется молодости, душевной, неиссякающей. Старость, разочарования, действительность, заботы и беды – вся тяжесть бытия, трагикомизм мелкобуржуазного существования возносится Чеховым над всем этим, точно плывущий своим путем, но постепенно уплотняющийся слой облаков. Черный монах сопровождает его героя, не отступая от него, от своего alter ego, то есть своего анти-Я, его метафической части, его "истинного", его непреходящего, блаженного, божественно признанного существования». Приведем оценку повести "Жена", вошедшей в сборник: "Как здесь любящий человек разоблачен, увиден глазами ненавидящего вплоть до последних глубин сердца, как здесь ненавидящая женщина смотрит любящими глазами на стареющего мужчину – дрожь пробирает, когда читаешь это. Иные страницы написаны с таким величием, с такой простотой, что их воздействие подобно вероисповеданию глубоко жизненного писателя. Эти Павел и Наталья – святые, если страдания создают святых; страдая, они в то же время смешны. Это истинно и незабываемо для каждого, кто их увидел и кто увидел себя самого в них" // *Weiß E.* Anton Tschechov. Der schwarze Mönch // Berliner Börsen-Courier. 14. Juli. 1926; *Weiß E.* Die Ruhe in der Kunst. Ansgewählte Essays, Literaturkritiken und Selbstzeugnisse. 1918–1940. Berlin; Weimar, 1987. S. 267–271.

[13] Das Tragödie auf der Jagd / Erste autorisierte Übersetzung von Hans Halm und Richard Hoffmann. Zürich, 1925. 285 S. Характерна помета "авторизованный переход", хотя свидетельств того, что Чехов мог одобрить данный перевод, нет никаких. Тем более удивительно такое обозначение в издании переводов Мориса Хиршмана, вышедшем в Вене в 1948 г. – Der Liebesbriefkasten. Autorisierte Übersetzung von Maurice Hirschmann. Wien, 1948. 168 S.

[14] *Halm H.* Vorwort // Tschechow A. Bunte Geschichten. Wien, 1924. S. V. Находящийся в ГБЛ томе "Bunte Geschichten" имеет ex libris H.A. Рубакина и автограф: "Библиотеке Николая Александровича Рубакина от Виллиама-Марии Франкфуртер-Карепьевых. 1933. Вена" (неизученная страница культурных связей).

[15] *Halm H.* Vorwort. S. V.

[16] Ibid. S. VI.

[17] Ibid. S. VII.

[18] Ibid. S. VIII.

[19] Ibid. S. X. В данной статье Х. Хальм в популярной форме излагает концепцию, позже научно разработанную им в специально посвященной этому вопросу монографии. См. обзор "Австрийская славистика о Чехове".

[20] *Halm H.* Nachwort // Tschechow A. Die Tragödie auf der Jagd. Zürich, 1925. S. 281.

[21] Ibid. S. 283–284. "В драматизме содержания, в редкой способности возвыситься над изображаемым заключено sui generis романа, на которое Чехов с полным правом указал во введении и которое оправдывало его произведение тем, что оно во многом отделяло автора "Драмы на охоте" от потопа схематичных, стереотипных олеографий бульварных криминалистов" (S. 283–284) – в этом в конечном итоге видит Хальм ценность раннего произведения писателя.

[22] *Fülöp-Miller R.* Nachwort // Tschechoff A. Der unnütz e Mensch Platonoff. München, 1928. S. 159.

[23] Ibid. S. 159–160.

[24] Ibid. S. 162. В заключение послесловия Р. Фюлеп-Миллер благодарит за помощь, оказанную ему при издании перевода первой пьесы Чехова, Ю.М. Соболева, Е.Э. Лейтнеккера, В.М. Фриче, – одна из не прочтенных пока страниц русско-австрийских культурных связей 1920-х годов.

[25] Ibid. S. 7.

[26] *Tschechow A.* 1) Humoristische Erzählungen. Wien, 1946. 109 S. (Tagblatt-Bibliothek. N 1270); 2) Lustige Geschichte / Autorisierte Übersetzung von Alexander Eliasberg und Wladimir Czumikow. Linz u.a., 1947. 96 s.; 3) Knaben. Kindern. Wien, 1947. 61 S.

[27] Dünndruckausgabe – издание на тонкой печатной бумаге собрания сочинений писателя в одном томе. *Tschechow A.* Werke / Ausgewählt, übersetzt und mit Nachwort versehen von Richard Hoffmann. Wien; München; Basel, 1958. 1135 S.

[28] Ibid. S. 1123.

[29] Ibid.

[30] *Tschechow A.* Das Duell und andere Erzählungen / Übersetzung, Nachwort und Zeittafel Marion Jerschowa. Wien, 1970. 574 S.

[31] *Altenberg P.* Selbstbiographie // P. Altenberg. Diogenes in Wien. Aphorismen, Skizzen und Geschichten / Hrsg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Diertrich Simon. Berlin, 1979. Bd. 1. S. 23–24.

[32] *Altenberg P.* Der Besuch (Der Revolutionär besucht einem "Jour") // Atenberg P. Op. cit. Bd. 1. S. 81–82.

[33] *Wagner P.* Peter Altenbergs Prosadichtung. Untersuchungen zur Thematik und Struktur des Frühwerks. Diss. Westfällischen Wilhelms-Universität zu Münster. 1965. S.136. Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche.

Von Jens *M. Fischer*. München, 1976. S. 168; *Schäfer H.-D.* Peter Altenberg und die Wiener "Belle Epoque" // Literatur und Kritik. Salzburg und Wien, 1968. H. 21/27. S. 385.

[34] Das Tagebuch / Hrsg. von St. Grossmann. 1. Jg. H. 48. S. 1543.

[35] *Altenberg P.* Premiere "Der Kirschgarten". Tragikomödie in 4 Akten, von Anton Tschechow // Altenberg P. Op. cit. Bd. 2. S. 173.

[36] Ibid. S. 173.

[37] Ibid. S. 174.

[38] *Ganz H.* Vor der Katastrophe. Ein Blick ins Zarenreich. Frankfurt, 1904. S. 1–2. Zit.: *Wegner M.* Deutsche Arbeiterbewegung und russische Klassik. 1900–1918. Theoretische und praktische Probleme Erbe-Rezeption. Berlin, 1971. S. 90.

[39] *Otten K.* Die expressionistische Generation // Ahnung und Aufbruch. Expressionistische Prosa / Hrsg. und eingeleitet von K. Otten. Neuwied / Ph. und Berlin; Spandau, 1957. S. 16.

[40] *Rilke R.-M.* Briefe, Verse und Prosa aus dem Jahre 1896. S. 6.

[41] R.-M. Rilke an Sofia N. Schill, 16. Febr. 1900 // Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte / Hrsg. von Konstantin Asadowski. Berlin; Weimar, 1986. S. 120. См. также: *Рильке Р.М.* Письма в Россию / Публикация, вступительная статья, перевод и примечания К. Азадовского // Вопросы литературы. 1975. № 9. С. 214–242; *Полоцкая Э.А.* Вступительная статья к примечаниям – 13, 354–355.

[42] Rilke und Rußland. S. 122.

[43] *Левитан И.И.* Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956. С. 10.

[44] Впервые опубликовано: Записки отдела рукописей / Гос. б-ка им. В.И. Ленина. Вып. 8. А.П. Чехов. М., 1941. С. 56. Поскольку во французском тексте письма и русском переводе в данной публикации содержится ряд ошибок, приводим наш перевод по изданию: Rilke und Rußland, где оригинал письма воспроизведен без ошибок.

[45] Rilke und Rußland. S. 129.

[46] Ibid. S. 130.

[47] Ibid. S. 130.

[48] Ibid. S. 134–135.

[49] Ibid. S. 138–139.

[50] Ibid. S. 140–141.

[51] Ibid. S. 147.

[52] Ibid. S. 192.

[53] Ibid. S. 223.

[54] Если С.Н. Шиль с помощью М. Метерлинка приближала Рильке к пониманию новаторства Чехова, то П.Д. Эттингер, сопоставляя Чехова с Метерлинком, отдавал предпочтение Метерлинку. Речь об этом идет в письме П.Д. Эттингера к Р.М. Рильке от 18 февраля 1901 г., целиком посвященном "Трем сестрам" и представляющем собой яркую, хотя и субъективную страницу в истории восприятия пьесы современниками: «Пьеса – типичная работа Чехова, в которой его постоянный недостаток – отсутствие драматизма – заметен еще больше. Содержание Вы знаете из посланной в свое время газеты, и я освобождаю себя от малоприятной задачи излагать его, тем более, что это и в самом деле трудно – передать действие, которого почти нет. Совершенно отсутствуют четкая драматическая завязка, последовательно развивающийся мотив, драма вообще лишена напряжения. Здесь ряд пронизанных настроением сцен, в которых великолепно передана меланхоличность русской провинциальной жизни, немало жизненно-правдивых, истинно русских типов. Однако тщетно было бы искать общую основу, связующий все психологический элемент. А может быть, драматическую основу образует всепроникающая меланхолия, глубоко пессимистическая мысль, что все стремления к чему-то высокому, лучшему никогда не осуществятся? В течение целого вечера эта меланхолия струится со сцены и въедается в самые укромные уголки наших душ.

Автор прямо-таки с рафинированной жестокостью играет на наших нервах и принуждает нас смотреть на жизнь, как он, что, конечно, свидетельствует о его великом таланте ⟨...⟩ И в большинстве сцен покоряешься его живописи настроений, отдельные из них в высшей степени восхитительные, но они исключают великое, покоряющее, синтез.

Играли чудесно, сомневаюсь, что где-нибудь в Европе такого рода пьеса может быть сыграна лучше и эмоциональнее ⟨...⟩ Простая декорация комнат, мебель, сотни мелочей, костюмы – все свидетельствует о любовном проникновении в замысел автора, так что трудно сказать, что принадлежит последнему и что режиссеру. Отдельные сцены исполнены такой увлекательной, тонкой по настроению жизненной правды, что впечатление от них так скоро не изгладится.

В целом же – слабая драма талантливого писателя. Нового Чехов здесь не дает, те же мотивы и в "Дяде Ване", и в "Чайке", драматическая жизнь в этих пьесах даже сильнее. Мне даже показалось, что сюжет "Трех сестер" лучше бы подошел для повести. Ведь в конце концов пьеса эта не что иное, как перенесенная на сцену повесть.

Не знаю, указал ли уже кто-нибудь на родство Чехова-драматурга с Метерлинком, оно мне кажется поистине великим. У обоих исключительное место занимает настроение, которого оба добиваются, действие же исчезло почти полностью. Однако Метерлинк более великий драматург, у него все второстепенное отодвинуто в сторону, все строго и сознательно устремлено к конечной цели. В "Там, внутри", "Непрошенной", "Слепых" и т.д. каждому ясно, чего автор хочет и для чего написана

пьеса. Соответственно впечатление очень сильное, даже в посредственной постановке, и, удовлетворенный, уходишь из театра, потому что писатель дал то, что обещал. У Чехова я часто задаю себе вопрос, для чего собственно пьеса написана. В ней четыре акта, однако может быть два или шесть. Но для того, чтобы вызвать в нас смутное настроение, – для этого ведь и одного акта достаточно. Его пьеса, его многие последние повести не имеют конца не потому, что психологический мотив исчерпан, но потому, что автор в этом месте захотел закончить. Я признаю его великий талант, но у него нет постижения жизни, необходимого для создания великого произведения» Rilke und Ruβland. S. 273–276.

Различия между Чеховым и Метерлинком С. Брутцер пыталась объяснить "противоположностью романского и славянского духа", но больше приближало ее к истине стремление установить различия эстетических систем символизма и реализма. "Форме, ставшей стилизованным символом действительности у Метерлинка, – пишет она, – противостоит бесформенная повседневность у Чехова, которая лишь временами освещается, подобно молнии, символом. С одной стороны, завершенность, чеканная форма, с другой, – казалось бы, произвольный отрезок без начала и конца из бесконечного потока повседневности (...) Драмы Чехова, которые, казалось, были лишь передачей самой суровой повседневности, означали часть России, которая как раз ближе всего была Рильке, – пьесы о простом, о связи с землей, о связи с вещами, тем самым, пьесы большой правдивости (...) Благодаря теплой, истинно русской интерпретации Шиль Чехов становился близким молодому Рильке. Так и Чехов внес вклад, хотя для молодого Рильке сначала бессознательно, в его возвращение к простоте, к земле и к вещам" // *Brutzer S.* Rilkes russische Reisen. Darmstadt, 1969. S. 65 (репрографическое воспроизведение первого издания, вышедшего в 1934 г. в Кенигсберге).

[55] *Rilke R.M.* Tagebücher aus der Frühzeit. Frankfurt am Main, 1973. S. 311. Положения эти вошли в статью Рильке "Театр Метерлинка" // Der Lotse. Hamburgische Wochenschrift für Deutsche Kultur. 1. Jg. H. 14. 5. Jan. 1901. S. 470–472. Рильке послал ее А.Н. Бенуа, "поскольку она имет касательство к нашему разговору в Петергофе" о Чехове // Rilke und Ruβland. S. 217.

[56] *Münchow U.* Das "tägliche Leben". Die dramatischen Experimente des jungen Rilke // Rilke-Studien. Zu Werk und Wirkungsgeschichte. Berlin; Weimar, 1976. S. 45.

[57] *Rothbauer G.* Nachwort // Weltende. 33 Erzählungen von der Jahrhundertwende bis zum Beginn der faschistischen Diktatur. Berlin, 1977. S. 486–487. Мысль о том, чтобы вернуться к переводам произведений Чехова даже после неудачи с публикацией "Чайки", жила в сознании писателя. Свидетельство тому – письмо А.Н. Бенуа австрийскому поэту от 4/17 августа 1902 г., в котором читаем: "Вы спрашиваете, что бы Вам перевести? Переведен ли Чехов полностью? Вероятно, да". И Бенуа рекомендует Рильке перевести "Сон смешного человека" и "Бобок" Достоевского, рассказы Л. Андреева, "Симфонии" А. Белого // Rilke und Ruβland. S. 346.

[58] *Шницлер А.* Зеленый попугай: Трилогия (Парацельс. – Подруга. – Зеленый попугай). М., 1900. См.: Балухатый С. Библиотека Чехова // Чехов и его среда. Л., 1930. С. 313.

[59] *Норвежский О.* Литературные силуэты. СПб., 1909. С. 64.

[60] *Schnitzler A.* Briefe. 1875–1912 / Hrsg. von Theresa Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main, 1981. S. 530.

[61] Ibid. S. 624. На русском языке в неточном переводе письмо было опубликовано в ежедневной театральной газете "Театр" (М., 1910. № 583. 27 января. С. 7).

[62] *Звездич П.* Антон Чехов перед лицом немецкой публики // Одесские новости. 1897. № 4099. 29 сентября. Статья эта была известна Чехову – см. комментарий В.Б. Катаева – VII, 452.

[63] *Звездич П.* Большой поэт маленького поколения // Современный мир. СПб., 1913. № 2. С. 74–75.

[64] Там же. № 3. С. 41–42.

[65] Цит. по: *Urbach R.* Schnitzler – Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München, 1974. S. 17.

[66] *Wagner R.* Arthur Schnitzler. Eine Biographie. Wien; Zürich; München; New York, 1981. S. 161. Шницлер пришел в медицину несколько иными, чем Чехов, путями. Его карьера медика была проложена ему его отцом, известным ларингологом, профессором Венского университета Иоганном Шницлером, в прошлом бедняком, прибывшим в столицу империи, где он, пройдя лишения и испытания, достиг высокого положения. Молодой Шницлер без энтузиазма изучал медицину, из-за чего между ним и отцом возникали напряженные отношения. Тем не менее Артур проявлял интерес к вопросам психиатрии, в частности, к труду Теодора Мейнерта "Вопрос о связи безумия и сочинительства", к новым методам психотерапии, производил эксперименты, которые были обобщены им в работе "О функциональной афонии и ее лечении с помощью гипноза и внушения" (1889), опубликованной в "Международном клиническом обозрении". Эта работа о вызванной поражением нервной системы утрате голоса была осуществлена за шесть лет до известной работы З. Фрейда об истерии. До смерти отца в 1893 г. Артур работал его ассистентом, не занимаясь частной практикой, после смерти отца одно время был практикующим врачом. Нежелание его врастать в профессиональную медицинскую среду объяснялось решением посвятить себя литературе. Сам Шницлер считал, что врач должен жить в писателе.

[67] *Rieder H.* Arthur Schnitzler. Das dramatische Werk. Wien, 1973. S. 18.

[68] Ibid. S. 25.

[69] *Zweig S.* Notizen zum Erzähler Arthur Schnitzler // Zweig S. Das Geneimnis des künstlerischen Schaffens. Frankfurt am Main, 1981. S. 194.

[70] Ibid. S. 194.

[71] Ibid. S. 198.

[72] Ibid. S. 193.

[73] Ibid. S. 195–196.

[74] Ibid. S. 200.

[75] Tagebuch, 10. Febr. 1929. См.: *Scheible H.* Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1976. S. 127. В дневниках Шницлера нередки записи о чтении Чехова (от 13 сентября 1913 г., 26 января 1914 г., 25 мая 1914 г.), о впечатлении от премьеры "Вишневого сада" в Нойе Винер Бюне (запись от 12 октября 1916 г.: "⟨...⟩ прекрасно – но понимают это очень немногие ⟨...⟩"). – *Schnitzler A.* Tagebuch. 1913–1916. Wien, 1983. S. 74, 94, 116, 319.

[76] *Rieder H.* Op. cit. S. 91.

[77] *Hamann R., Hermand J.* Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Impressionismus. Frankfurt am Main, 1977. Bd. 3. S. 154.

[78] Dr. J. Elegie auf das Leben // Volksblatt. 16. Mai. 1952.

[79] *Viertel B.* Anton Tschechow "Die Möwe" (1952) // Viertel B. Schriften zum Theater. Berlin, 1970. S. 54.

[80] O. B. Akademietheater: "Die Möwe" // Neues Österreich, 16. Mai. 1952.

[81] *Bayr R.* Das Lebens bittere Komödie // Salzburger Nachrichten. 21. Mai. 1952.

[82] *Bednarz K.* Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Drama Anton Cechovs. Wien, 1969. S. 110.

[83] *Torberg F.* Ein Garten voll mit reifen, edlen Früchten // Presse. 17. Mai. 1960.

[84] *Blaha P.* Josef Gielens großartige Schaubühne der Seele // Express. 17. Mai. 1960.

[85] *Kahl K.* Optimismus auf weite Licht // Arbeiter Zeitung. Wien. 6. März. 1956.

[86] *Fülöp-Miller R.* Nachwort // Anton Tschechoff. Der unnütze Mensch Platonoff. S. 158–159.

[87] Предисловие к русскому изданию собрания сочинений // *Цвейг С.* Собр. соч.: В 12 т. Л., 1927. Т. 1. С. 11.

[88] См.: *Нечепорук Е.И.* Стефан Цвейг и русская литература // Учен. зап. Московского областного педагогического института им. Н.К. Крупской. 1968. Т. 220. Зарубежная литература. Вып. 11. С. 70–82; *Dieckmann E.* "Der Tod des Iwan Iljitsch" und "Untergang eines Herzens". Ein Vergleich zwischen Lew Tolstoj und Stefan Zweig // Begegnung und Bündnis / Hrsg. von Gerhard Ziegengeist. Berlin, 1972. S. 418–426; *Hoefert S.* Stefan Zweigs Verbundenheit mit Rußland und der russischen Literatur // Modern Austrian Literature. V. 14. N 3/4. 1981. Riverside. P. 251–270.

[89] *Зингерман Б.* Очерки по истории драмы XX века. М., 1979. С. 97.

[90] *Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 214–216.

[91] *Zweig S.* Episode am Genfer See // Zweig S. Der Amokläufer Hrsg. und mit Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt am Main, 1984. S. 189.

[92] Ibid. S. 196.

[93] *rth* ⟨d. i. Josef Roth⟩. Der letzte Mann // Frankfurter Zeitung. 1925. N 20. In: *Roth J.* Werke. Bd. 4. S. 493.

[94] *Huppert H.* Tschechow als Humorist // Anton Tschechow. Humoristische Erzählungen. Wien, 1946. S. 5–9; Der lächende Tragiker. Zu Anton Tschechows kundertsten Geburtstag am 29. Jänner 1960 // Weg und Ziel. Wien, 18. Jg. 1960. N 1. S. 51–54; Poetischer Heilkünstler und Herztöne // Die Weltbühne. 1960. H. 2. Auch in: *Huppert H.* Minuten und Momente. Ausgewählte Publizistik. Halle; Leipzig, 1978. S. 264–270.

[95] Ibid. S. 264.

[96] Ibid. S. 264–265.

[97] Ibid. S. 265–266.

[98] Ibid. S. 267–269. Вильгельм *Буш* (Wilhelm Busch, 1832–1908) – популярный немецкий поэт-юморист, автор стихотворной повести с картинками "Макс и Мориц" (1865).

[99] Ibid. S. 270.

[100] *Hirschmann M.* Anton Pawlowitsch Tschechow. Leben und Werk. Wien, 1947.

[101] Ibid. S. 6.

[102] *Hoffmann R.* Ein großer Dichter und warmherziger Menschenfreund // Österreichische Zeitung. 15. Juli 1954. Далее цитаты до следующей сноски из данного источника.

[103] В австрийской прессе 1954 г. публиковались всякого рода материалы и информация о писателе. Так, "Österreichische Volksstimme" в номере от 15 июля помещает заметку "Писатель и его театр" и отрывок из книги К.С. Станиславского "Моя жизнь в искусстве". В статье отмечалось, что пьесы Чехова были решающими для театра, который должен был быть "художественным", но не чуждым миру, что путь к мировому успеху мог открыть лишь такой коллектив режиссеров и актеров, каким является коллектив МХТ. В "Österreichische Zeitung" от 14 июля 1954 г. было опубликовано сообщение о Чехове и Чайковском, от 15 июля – об издании произведений писателя в СССР, заметка М.П. Чеховой о Доме-музее в Ялте, рассказ "Детвора" в переводе Ф. Фукс, от 16 июля – информация о мероприятиях, посвященных памяти Чехова на родине, о новых советских фильмах по произведениям Чехова, от 17 июля – передовая статья из "Правды" от 15 июля, заметка о торжественном заседании в Москве. В декабрьском номере этой газеты сообщалось и о мероприятиях Австрийско-советского общества. Речь на празднике в честь Чехова произнес знаток русского театра профессор Йозеф Грегор. Он оценил предоставленную ему возможность говорить о Чехове как награду и воздал должное Чехову не только как драматургу и рассказчику, но и врачу, самоотверженно помогавшему беднякам в русских деревнях.

Профессор Глазер рассказал о восхищении и особой теплоте, с какими говорил о Чехове К.С. Станиславский. Известный актер Бургтеатра Феликс Штайнбек выступил с чтением рассказов "Пассажир 1-го класса" и "Смерть чиновника".

[104] *Hoffmann R.* Anton Pawlowitsch Tschechow. Nachwort // Anton Tschechow. Werke. Wien; München; Basel, 1958. S. 1123.

[105] Ibid. S. 1130.

[106] Ibid. S. 1134.

[107] *Wimmer E.* Der Dichter der hoffnungsvoller Schwermut. Zum 100. Geburtstag von Anton Tschechow // Volksstimme, 17. Jänner 1960.

[108] *Kauer.* Dichter der Wende. Tschechows "Kirschgarten" im Akademietheater // Volksstimme, 16. Mai. 1960.

[109] *Weigel H.* Viele Kirschen verderben den Garten // Illustrierte Kronen Zeitung. 17. Mai. 1960.

[110] *h. h. h.* Ein Tschechow-Fest im Akademietheater // Arbeiterzeitung. 17. Mai. 1960.

[111] *Weigel H.* Op. cit.

[112] *O.B.* Gewitterschwüle unter alten Kirschbäumen // Neues Österreich. 17. Mai. 1960.

[113] *Blauhut R.* Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts. Wien, 1966, S. 294. Изменения в структуре новеллы и рассказа в XX в. пытался осмыслить австрийский философ, теоретик культуры, писатель и переводчик Пушкина, Гоголя, Толстого и Достоевского Рудольф Касснер (1873–1959). В послесловии к философскому рассказу "Ночь нерожденной жизни" (1950), размышляя над теоретическими вопросами новеллы, он сопоставляет теорию "сокола" Пауля Хейзе с практикой Мопассана и Чехова. Если в "Ожерелье" Мопассана есть поворот в развитии действия ("сокол"), благодаря которому можно "вышелушить" содержание и передать его в немногих словах, то у русских писателей и прежде всего у Чехова поворот замещен настроением, психологией, глубиной. В этом и видит искусство рассказа Касснер, когда содержание рассказа переходит в форму, а осознание личности самой себя превращается в осознание мира и придает новелле смысл. См.: B l a u h u t R. Op. cit. S. 55–58.

[114] *Eisenreich H.* Böse schöne Welt. Gütersloh. 1957.

[115] *Eisenreich H.* Cechow–Kassette. Цит. по ксерокопии машинописной рецензии, написанной для издательства "Diogenes Verlag" (Zürich), выпустившего десятитомное издание прозы Чехова (1976).

[116] Наши гости. Петер Хандке // Иностранная литература. 1978. № 11. С. 260.

[117] Наши гости. Барбара Фришмут // Иностранная литература. 1980. № 2. С. 264.

[118] *Фришмут Б.* Время читать Чехова // Австрийская новелла XX века / Составление и предисловие Ю. Архипова. М., 1981. С. 496–503.

АВСТРИЙСКАЯ СЛАВИСТИКА О ЧЕХОВЕ

Обзор Е.И. Нечепорука

Основы научного изучения Чехова в Австрии[1] были заложены в докторской диссертации Павла Наумовича Беркова "Отражение состояния России в конце XIX века в произведениях Чехова"[2], защищенной им в Венском университете в мае 1923 г. Это была первая диссертация о писателе на немецком языке, первая подлинно научная работа о нем, сознательно противостоящая "импрессионизму" его оценок в критике. Берков был тогда единственным в странах немецкого языка ученым, знавшим творчество Чехова в полноте доступного тогда объема, а главное, глубоко чувствовавшим и понимавшим его. Берков сразу же заявил о себе как славист широкого историко-филологического профиля: это была работа ученого-историка, однако на материале художественной литературы. Новаторской работа была не только для австрийской науки, но и для русского чеховедения (и шире – литературоведения 20-х годов) в избранном автором методологическом аспекте – изучения художественной литературы как исторического источника.

В отзыве, подписанном Г. Юберсбергером и Н.С. Трубецким и датированном 26 мая 1923 г., отмечалось, что диссертация "возвышается над посредственностью подобного рода сочинений и является выдающейся работой, которая не только готова к набору, но и достойна печати"[3]. И хотя диссертация так и осталась среди неопубликованных до сих пор работ ученого, даже в рукописном своем виде она на протяжении ряда десятилетий оказывала благотворное воздействие на австрийских чеховедов и историков русской литературы.

На глазах у всех ушел значительный этап истории, настало время оценить творчество писателей недавнего прошлого уже с позиции современности. Своеобразие проблематики, исследуемой Берковым, заключалось в том, что в центр своей работы автор ставит "не творчество Чехова", "не самого Чехова и психологический момент", "не публицистическую оценку произведений Чехова", но "обычаи и состояние России в конце XIX в., насколько они нашли отражение в произведениях Чехова"[4]. Исследователь воспринимает творчество писателя как "художественную поэтическую картину его времени"[5].

Полемический вызов в работе сформулирован ясно: для ее автора неприемлемо представление, что "все, что написал Чехов, будто бы хвалебный гимн сумеречным 80-м и 90-м годам", как это утверждалось А. Скабичевским, Ю. Айхенвальдом, И. Шмидтом, на работы которых ссылается Берков. Оценивая такой подход как поверхностный и ложный, он заявляет, что "принятие этой точки зрения было бы равнозначно отказу от какой-либо объективности, было бы пристрастной оценкой и тем самым – нарушением исторического метода"[6].

Обосновывая методологию своего исследования, Берков в вопросе "о сути художественного и исторического, следовательно, научного творчества", за которым он видит старый спор между "чистым искусством" и искусством, имеющим социальную, общественную направленность, стоит на стороне последнего.

В контроверзах о "пессимизме – оптимизме" Чехова, начавшихся еще при жизни писателя, Берков стремится к диалектическому решению вопроса. В том, что Чехов не был пессимистом, ученого убеждают и свидетельства современников – А. Куприна, И. Бунина, В. Короленко, С. Елпатьевского, О. Книппер-Чеховой, и письма писателя, и, конечно, прежде всего его творчество. Он не склонен разделять утверждение критика Ю. Айхенвальда, что пессимизм – постоянное свойство русского человека. "Однако этот пессимизм не был основной составной частью



ЧАЙКА
Вена, Бургтеатер, 1977
Постановка Э. Аккера
Треплев – Г. Бёкман

русской души, как это утверждалось в поспешных обобщениях, но лишь настроением, может быть, долго длившимся, затяжным. То, что это не был постоянный пессимизм, следует уже из того, что почти все чеховские герои предаются мечтам о будущей жизни, что будущее влечет их и что они ни за что так сильно не цепляются, как за грядущее. Если бы они были подлинными пессимистами, то будущее влекло бы их так же мало, как современность и прошлое. Напротив, в типах Чехова мы открываем даже мощную оптимистическую черту"[7].

Вместе с тем Беркову было свойственно понимание, что Чехов – это нечто большее, чем определенная историческая эпоха. Он писал: "Может быть, придет время, когда чеховские произведения обретут широкую, освобожденную от временного и локального оценку, признание их универсального характера, как и сам писатель, который учит нас за материальной и духовной бедностью, жестокостью и отсталостью видеть, любить и ценить доброе в людях, стремление к лучшему, высшему"[8]. Нельзя забывать, что сказано это тогда, когда отношение к Чехову как к мировому писателю было еще не столь определенным и безусловным, как в наши дни, когда во многом еще предстояло открывать значение его творчества, во что свой вклад П.Н. Берков внес еще в начале 1920-х годов, будучи диссертантом Венского университета.

Раскрытие общих закономерностей творчества Чехова в свете взаимосвязей русской и мировой литературы – в этом вклад австрийской чеховианы в изучение писателя. Интерес к Чехову в Австрии отражал сложный комплекс взаимоотношений культур. Именно с этой стороны подошел к Чехову австрийский славист Ханс Хальм (1887–1975) в своей монографии "Жанр короткой истории у А.П. Чехова и его предшественники" (1933)[9].

Характеризуя Чехова как лучшего русского рассказчика, оказавшего "глубокое влияние на всех прозаиков последних сорока лет", отмечая интенсивность освоения русской литературы в странах немецкого языка, Хальм вместе с тем трезво

констатировал, что именно "немцы не оценили Чехова, за исключением тонких знатоков"[10]. Ученый видит проблему изучения Чехова в том, "насколько он оценен по достоинству как художник в глубиннейшей тайне своей формы и тем самым своего успеха, глубокого, тотчас захватывающего читателя впечатления"[11]. Недооценки этой не смог избежать и сам Хальм, в частности, в характеристике Чехова-драматурга, что проистекало из его концепции, по которой "славяне и тем самым русские умышленно проходили мимо внешнего действия, лирика и эпика развивались у славян сильнее и своеобразнее, чем драма"[12]. Несмотря на то что Хальм прожил несколько лет в России, где он работал в Иркутском университете (1920–1923), в своей монографии и он отдает дань легенде о "русской душе". Русские видятся ему в таком свете: "Нервная впечатлительность, женское в славянах вообще, нежная мимозоидность, которая столь часто подчеркивается в характеристике чеховского искусства, были благоприятной почвой для развития короткой истории. Женское и лирическое, которые столь часто проступают в славянине-муже, в противоположность мужским чертам славянской женщины, находит свое справедливое применение прежде всего к русским"[13].

Чехов в глазах Хальма, несмотря на столь значительного предшественника, как Мопассан, был "завершителем особо культивируемой с XIX в. формы эпического рассказа", которую он определяет как "короткую историю" (*"Kurzgeschichte"*) и которая в англо-американском литературоведении называется *short story*. Исследователь определяет XIX век в эпической литературе как век короткой истории. "Короткий рассказ столь же древен, как и устная литература, а в форме *short story* имел в XIX в. более богатое развитие, чем какой-либо иной поэтический жанр, который в сущности уже существовал до XIX в. Несмотря на это, еще не была предпринята попытка определить достойное место в этом поэтическому жанру. Свой самый совершенный облик обрел он в русской литературе, у Чехова, благодаря которому история этой формы обретает особую привлекательность"[14], который "сумел придать молодой, быстро развивающейся форме эпохальный отпечаток"[15]. Давая жанровое определение *short story* в сравнении с романом и новеллой, в соотношении родовых начал в ней, Хальм приходит к выводу, что "в чеховских коротких историях мы оказываемся перед пограничным жанром, в котором поддерживают друг друга эпика, драматургия и лирика. В своей подвижности, в неповторимости он близок всем разновидностям повествовательной прозы, однако как жанр не совпадает полностью ни с одним из них". При этом он считает, что "короткая история" в большей степени, чем любая другая форма, подтверждает картину первосостояния поэзии, которую А.Н. Веселовский назвал "синкретизмом литературных жанров". "Преобладание то одного, то другого из трех основных элементов наблюдается у различных представителей короткой истории в разных литературах"[16].

Интересно проследить, как Хальм с помощью сопоставлений, подчас неожиданных, помещает Чехова в контекст мировой литературы. Так, например, Хальм сближает значение художественной прозы Чехова с деятельностью миннезингеров: "Чехов первым направил свое внимание на тысячи настроений, которые приходят в потоке шумной повседневности в жизнь обыкновенных людей ⟨...⟩ Удерживать эти настроения в их мимолетности и недолговечности в такой широкой, исключительной мере, находить их достойными фиксации в соответствующей им форме короткой истории – что можно сравнить с записью первых миннезангов – величайшая, бессмертная заслуга Чехова"[17].

Новаторство Чехова Хальм рассматривает как результат всего развития русской литературы в XIX в. "Новые формы, которые соответствовали бы краткому, мимолетному впечатлению и мимолетному настроению мгновения, искали в России в течение всего XIX столетия"[18]. Отмечая, что "в постоянном соприкосновении с западноевропейской литературой Тургенев подарил русской литературе новый литературный жанр, который в краткости и компактности может быть поставлен рядом с короткой историей, – жанр "стихотворения в прозе", Хальм выделяет тех

русских писателей, которые непосредственно предшествовали Чехову, – Н.В. Успенского, В.Н. Слепцова, И.Ф. Горбунова, Г.И. Успенского, высказывает тонкие суждения о связях Чехова с М.Е. Салтыковым-Щедриным и В.М. Гаршиным. Вместе с тем в этой линии развития русской литературы Чехов, по Хальму, представлял новый этап. "Чехов, изображая жизнь, не встает со своими взглядами и учением между жизнью и читателем. Чехов порывает сознательно с глубоко укоренившейся идеей направления"[19]. Все это, однако, не дает основания Хальму относить эту особенность творчества писателя к принципу "чистого искусства"[20].

"Чехову можно приписать как великую заслугу то, что он первым в России внушил уважение к короткой истории, преодолел высокую стену, которую возвели "толстые журналы" и их строго охраняемое направление, и дал свое имя жанру"[21].

"Можно сказать, что Чехов в своих различных фазах развития еще раз прошел всю историю short story XIX в.: от юмористического источника американской ступени через серьезный лиризм, в котором встретились друг с другом По и другие русские современники Чехова, до эпики Мопассана. В слиянии лирических и драматических элементов его зрелый период нашел для свойственного ему выражения и жанра свою вершину"[22]. Хальм убедительно показывает, что для Чехова старый эпический реквизит – техника рамочного рассказа, дневник, письмо – не мог быть самоцелью, как отказался он и от параболических вставок. «Подобного множества разрушений иллюзии редко дает короткая история. Обращение к читателю становится намеренным разрушением иллюзии, "романтической иронией", которую, как известно, в XIX в. Брентано в романе "Годви" довел до крайности в той же самой мере, как Гейне в лирике, привел ее к вершине»[23].

Лучшие страницы в книге Хальма посвящены анализу лиризма чеховской прозы. "Сильнее всего и ощутимее всего Чехов мог пленить читателя своим лиризмом, силой музыки, волшебству которой он сам был подчинен, как и его язык"[24]. Ученый стремится "и лирическое содержание чеховских рассказов, и их музыкальность свести к ритму чеховской прозы"[25], показывая, как "на повторе основано воздействие лейтмотива, который в музыке и у Чехова играет выдающуюся роль"[26], дает глубокий анализ звукового состава чеховской прозы, выявляя совершеннейшую виртуозность писателя во владении звуковым материалом языка.

Размышляя о драматическом зачине рассказов Чехова, Хальм не мог не привлечь опыт австрийской литературы XIX в., достигшей вершины в области новеллистики. Отмечая, что поиски австрийских мастеров "малой прозы" шли в русле общеевропейского реалистического развития, он писал: "Короткие истории Чехова имеют то общее, что Юлиус Якоб Давид однажды прославил в письме к Марии фон Эбнер-Эшенбах, а именно:

1) искусство характеристики через действие;

2) живое ведение диалога;

3) усиление концовки, которая часто звучит остро, как эпиграмма, однако часто – должны мы прибавить для Чехова – дана мягко"[27]. Отсюда сценичность многих чеховских коротких историй, которые "пробуждают впечатление, будто сидишь перед сценой, на которой разыгрывается изображенное писателем действие", ведь "во многих рассказах Чехова между чтением и представлением, между книгой и сценой – лишь один шаг"[28]. Все это позволяет ученому сделать вывод: "Чехов – завершитель короткой истории, которую он возвел на драматические высоты, сохранив свою национальную сущность, несмотря на связи со своими предшественниками в жанре, в особенности с Мопассаном".

Обратил внимание Хальм и на то, что обычно зарубежные исследователи не учитывали и что можно назвать фольклорной памятью жанра, его фольклорными истоками. "И путь к драматическому он разделял с простыми рассказчиками из русского народа. Если сравнить немецкие сказки с русскими, затрагивающими сходный материал, то бросается в глаза значительно больший драматизм, иногда даже театральность русских вариантов"[29].

В книге есть моменты спорные, недоказанные или ошибочные, но все же ра-



ЧАЙКА
Вена, Бургтеатер, 1977
Постановка Э. Аккера
Аркадина – А. Дюрингер

бота эта, написанная более полувека назад, заслуживает внимания и позволяет оценить ее как интересное явление австрийской чеховианы.

По пути, проложенному Хальмом, пошли и другие исследователи в странах немецкого языка, обращавшиеся к изучению «короткой истории» в годы после второй мировой войны[30].

Подход ученого к творчеству Чехова эволюционировал с годами. В 1962 г. он публикует статью "Названия и зачины в рассказах Чехова"[31]. Поэтику чеховской прозы Хальм исследует теперь как чисто формальную структуру. Новая работа написана в духе структурального анализа, не позволяющего сделать из наблюдений каких-либо значительных выводов.

Мы узнаем, что были исследованы названия двухсот рассказов Чехова с собственными именами, что обозначение героев по именам выражается в пропорции мужские: женские, как 5:9, что определения к именам собственным у Чехова редки, что чаще всего встречаются обозначения профессий (34), что "одаренный выдающимся чувством семьи" автор указывает на место героя или героини в семье 15 раз, в классовой структуре общества 10, что зверей автор, их друг, называет 12 раз.

Отбирая рассказы для собрания сочинений, Чехов, по Хальму, в двадцати случаях зачеркнул нехарактерный подзаголовок "Рассказ", в четырех "Сценка", в двух "Сказка" и "Разговор", в одном "Уголовный рассказ"; сняты общие подзаголовки и в 10 других рассказах. Изменения в названиях относятся в основном к рассказам до 1887 г. (23), писатель их конкретизирует, убирает иностранное или диалектное слово.

Чехов особенно предпочитал зачины драматического рода, в которых доминируют глаголы движения ("ходить", "идти" – 20 или "ехать" – 9). Действие это связано, как отмечает Хальм, или с болезнью и смертью (10) или с душевными переживаниями (10). Рассказы, которые начинаются с любви, помолвки или женитьбы (6), появляются впервые у двадцатичетырехлетнего автора.

Писатель редко применял в зачинах восклицания (3), чаще – обращение, устное (39) или в виде письма (15) и прямой речи (11), использовал он и вопросы (11). Лирические зачины (20) в основном падают на ранний период (15 – описания природы), после 1887 г. – лишь 5. При подготовке рассказов для собрания сочинений Чехов полностью зачеркивал зачины общего содержания, описания, в том числе описания природы, и начинал in medias res: так статичное сочетается с динамичным, эпическое с драматическим.

Хальма особо интересует, как в зачинах выявляется значение медицины для творчества Чехова. В двадцати эпических зачинах содержится картина психических состояний (9) или констатация болезней (11). Из драматических зачинов в тринадцати речь идет о болезни или смерти; в зачинах с вводной характеристикой персонажей почти треть (18) указывает на их патологическое состояние. Ученый приходит к выводу: "Писатель Чехов едва ли мыслим без страдавшего в течение двадцати четырех лет от туберкулеза легких врача Чехова. Профессия врача учила его трезво абстрагироваться, быть предусмотрительным и деловым, соблюдать дистанцию по отношению к людям и вещам, никогда не занимать не терпящую возражений позицию или поклоняться тенденции, но не в последнюю очередь – острее наблюдать"[32].

В конце 1930-х – первой половине 1940-х годов творчество Чехова для австрийских деятелей культуры становится предметом интенсивного изучения. Об этом свидетельствует ряд статей и заметок известного писателя, теоретика и практика театра Бертольда Фиртеля (1885–1953), извлеченных из его рукописного наследия, труднодоступных эмигрантских изданий и опубликованных в 1970 г.[33] Человек леводемократических взглядов, сформировавшийся под влиянием Карла Крауса, содействовавший утверждению острой социальной драматургии на немецких сценах, Фиртель как теоретик стремился осмыслить вклад Чехова в драматургию и театральное искусство XX в. Как свидетельствует предположительно датируемый 1925 г. фрагмент его рукописи, Фиртель утверждал, что для современности весьма важен тип драматурга-режиссера "по призванию". К ним наряду с Гете, Гауптманом, Стриндбергом, Ведекиндом он относит и Чехова[34].

В опубликованной в 1938 г. в связи со смертью великого режиссера статье "Станиславский" значительное место уделено Чехову. "Прославлять театральный гений Станиславского невозможно, не называя имени поэта, на чьем творчестве он, может быть, раскрылся наиболее значительно: Антона Чехова"[35], – справедливо утверждал он. Отмечая, что плодотворное воздействие театрального искусства Станиславского как "великого искусства правды жизни и правды сцены"[36] обнаруживается во всем мире, что следовать Станиславскому – значит "постоянно опираться на новое в живых первоистоках", что главный урок его искусства – ансамбль, порождающий не звезд, но спектакли, живущие собственной мощной многообразной жизнью "почти бесконечной долговечности"[37], Фиртель подчеркивает, что МХТ "остался гордостью новой России так же, как он был человеческихудожественным чудом старой России"[38]. Далее Фиртель делает первую в австрийском чеховедении попытку обоснования различия между пониманием драмы в России и на Западе в связи с отражением в них личности и народа. "Были ли пьесы Чехова драмами? Или они были изобретательными книгами текстов для великого режиссера и семьи актеров-единомышленников? Драмы в нашем – в эллинском, французском или шекспировском – понимании, как строгой, самостоятельной формы искусства в России, собственно, никогда не существовало. Драматург – в нашем понимании – диалектик, доказывающий справедливость на примере дерзновенной гордости личности, ведущей к трагическим последствиям. В России для театра писали великие лирики и эпики. Достаточно сопоставить два ряда имен мастеров: немецких – Гете, Шиллер, Клейст, Бюхнер, Геббель – и русских – Островский, Гоголь, Тургенев, Лев Толстой, Чехов, Горький. Русский театр не упрекнешь в гипертрофии индивидуальности, прославленной как сверхчеловеческое величие. Это не высшее, демонически вознесенное, полубожест-

венное состояние человеческой природы, но жизнь в ее широте и характерности. Жизнь была героем, жизнь в ее норме, и человек являлся в своей – часто религиозно постигнутой – социальности. Проблематика состояла в вопросе о кровной связи отдельного человека с повседневной реальностью, о существовании всех ⟨...⟩ Театральная миссия Чехова состояла в прогнозе мудрого врача, который как поэт писал элегии погибающему миру, не теряя надежды на грядущий. Точность симптома, неумолимая последовательность процесса: отчет о социальной болезни включает в себя трагедию индивидуума"[39].

Фиртель первым из австрийских теоретиков театра обратился к раскрытию мирового значения драматургии Чехова. Как режиссер он связан в годы эмиграции с театрами Англии и США, и это дает ему хорошее знание специфичности восприятия пьес русского драматурга в этих странах. Весьма интересна опубликованная в антифашистском журнале "Ди нойе Вельтбюне" статья "Чехов в Англии" (1938), первое в немецкоязычном театроведении обращение к данной теме. Отмечая любовь к Чехову в Англии, предпочтение, которое отдается ему в сравнении с такими драматургами, как Ибсен и Стриндберг, подход к его пьесам как к "шедеврам современной классики", Фиртель говорит о близости художественного мышления писателя английскому складу ума и мироощущению. В его анализе "Трех сестер" в постановке Майкла Сен-Дени на сцене театра "Олд Вик" в Лондоне спектакль представляет новое, соответствующее современности прочтение пьесы Чехова как "неумолимой политической сатиры, большого социального обвинения"[40]. Вместе с тем Фиртель говорит и о меланхолической идилличности Чехова, и эти два определения не согласуются друг с другом.

Для выявления мирового значения драматургии русского писателя Фиртелю было важно сопоставить две линии в развитии театра – линию, идущую от Метерлинка, и линию, представленную Чеховым, обладавшим огромным преимуществом перед драматургами, "увлеченными всяческими мистическими чарами". Об этом он говорил в докладе "Борьба за драму", произнесенном перед членами "Stage Society" в Нью-Йорке в 1942 г. "Если драматург спрашивает себя, существует ли он в жизни или является мечтательным фанатом, то он не способен к суждению. От Метерлинка до Кокто и Жироду видим мы это отклонение, превращающее сцену в средоточие всяческих чар, власть которых так мала в сравнении с полнотой жизни и жизненных характеров. Сколько силы в сравнении с этими попытками у Чехова, который не был ведь врожденным драматургом, но гениальным новеллистом! Тем, что он соединяет свои новеллы и делает их трехмерными, он создает драматические элегии, глубоко затрагивающие нашу эмоциональную жизнь. В показе прозы жизни Чехов был самым человечным поэтом. Однако то, что делало его писателем, достигшим большого успеха, – это то, что он был врачом, великим диагностом, знавшим болезни души и социальные эпидемии в мельчайших симптомах"[41]. Вновь касаясь выдающегося значения трактовки М. Сен-Дени "Трех сестер", Фиртель видит наметившуюся с середины 1930-х годов новизну интерпретации Чехова в следующем: "Чудесное представление Сен-Дени было не столь мелодраматично, как знаменитое представление Станиславского, беднее в чувствах и в использовании нежной меланхолии, трезвее и потому жестче и комичнее, однако и, с нашей точки зрения, яснее. Он сотворил мир этой пьесы с немилосердным сочувствием художника, который ставит драму и ничего иного не вводит в дело, кроме характеров, который не соблазняется лирической красотой, хотя и не пренебрегает ею, однако держит ее в границах, так как конфликт развивается беспрепятственно"[42].

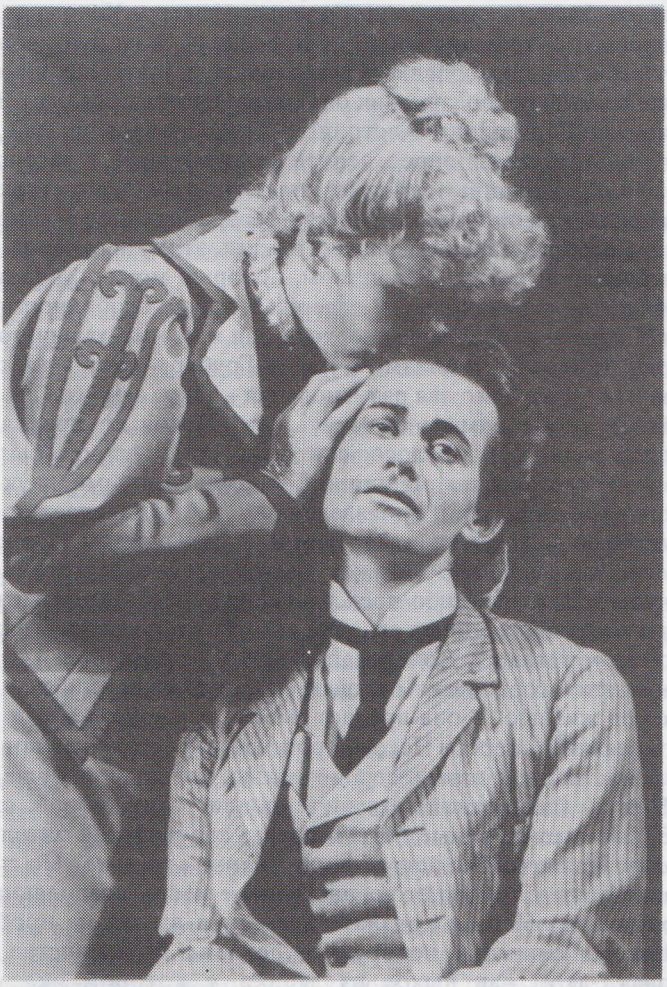
С наступлением 1945 г. изучение творчества русского писателя было продолжено университетской наукой. В диссертации Илзе Зонтхаймер "Русские пьесы в Вене в 1884–1914 гг."[43] наряду с обзорами развития русского и австрийского театров и сведениями о постановках русских пьес в Вене содержатся некоторые, правда скудные, материалы о восприятии австрийскими рецензентами спектаклей по пьесам Чехова. На диссертации лежит печать трудностей, порожденных военным

временем (она защищалась в феврале 1945 г. в Венском университете) – театральный отдел Национальной библиотеки с лета 1944 г. был закрыт, из-за недостатка работников в библиотеках ежедневные газеты с критическими рецензиями были привлечены в очень незначительной мере.

Как отмечает И. Зонтхаймер, в изученный ею период предпочтение при выборе русских пьес для постановок отдавалось современным писателям, причем их произведения оценивались критикой как "натуралистические" или, по меньшей мере, испытавшие якобы сильное натуралистическое влияние, и "недраматические". Преимуществом при выборе русских пьес пользовались те, которые "разделяли особенно сильную общественно-критическую и революционную точку зрения"[44]. К их числу исследователь относит пьесы М. Горького и Л. Андреева. Как свидетельствует анализ рецензий, "русские пьесы в их существенных чертах оставались непонятными для немецкой публики", «в особенности "Ревизор" Гоголя и "Чайка" Чехова, которые как раз для истории русского театра имели столь большое значение»[45]. Упрек, который многократно повторялся при обсуждении русских пьес вообще и чеховских в особенности, состоял в том, что им недостает драматического воздействия. Русские пьесы – от первой, поставленной в Вене, – "Месяца в деревне" Тургенева, шедшего под названием "Натали", до "Мещан" Горького – разочаровывали публику, привыкшую к поверхностной, хотя и веселой, остроумной французской салонной пьесе. Критиков поражала "недраматическая" форма русских пьес, и они, не задумываясь, оценивали ее как недостаток русских драматургов. В качестве главного свойства русских пьес рассматривали их политически-социальную тенденцию; подходя к ним с художественной точки зрения, воспринимали политическую направленность как помеху для чисто художественного наслаждения. Венская публика, привыкшая проявлять всю полноту своей симпатии к тому или иному персонажу в пьесе, не видела такой возможности, когда смотрела "Ревизора" или "Месяц в деревне". Драматургические произведения русских авторов австрийские критики чаще всего рассматривали как пессимистические, а пессимизм как характерное русское явление, что выливалось "в очень поверхностную, довольно мелкую сентиментальность"[46]. Тем не менее "Власть тьмы" и "На дне" имели в Вене чрезвычайный успех. И все же широкие слои публики стремились развлекаться, русская драматургия с ее трудной, общественно-критической проблематикой мало подходила для удовлетворения этой потребности, и глубокое воздействие могла оказать лишь на узкий круг литературно образованной публики. И Чехов тут не был исключением.

Защищенная в 1950 г. в Венском университете диссертация Гизелы Грубер "Драма настроения А.П. Чехова" – свидетельство начала нового подхода к творчеству писателя, более полного учета работ на русском языке.

Диссертант ставит перед собой задачу – "констатировать моменты напряжений в драме настроений Чехова"[47]. Под "драмой настроений" Чехова Грубер имеет в виду "исполненную настроения картину общества. Этим драмы Чехова существенно отличаются от драматургий классицизма, романтизма и реализма, какой она представлена, например, Густавом Фрейтагом в его работе "Техника драмы" ⟨...⟩ Без исполнения требований Фрейтага, по существовавшему тогда мнению, драма вообще не могла иметь удовлетворительного воздействия. Она была бы просто немыслима"[48]. Отмечая, что "драмы Чехова сегодня, как и раньше, сценично действенны не только в России, но в остальной Европе", исследовательница справедливо рассматривает их как "новый этап в истории европейской драмы", поскольку они "отклоняются и по содержанию и по форме от традиции реалистической и натуралистической драмы Г. Гауптмана или Г. Ибсена. Оба эти представителя реалистически-натуралистической драмы все еще могут быть рассмотрены как конечный результат непрерывного развития, которое началось с французской драмы"[49]. И далее автор поясняет суть этой своей параллели, выявляющей отличие от них Чехова: "Что касается содержания, то как Ибсен, так и Герхарт Гауптман выдвигали на первый план и обсуждали проблему своего



ЧАЙКА
Вена, Бургтеатер, 1977
Постановка Э. Аккера
Аркадина – А. Дюрингер, Треплев – Г. Бёкман

времени, причем проблема находила либо негативное, либо позитивное решение. Замысел писателя поэтому повсюду ясно виден. Напротив, у Чехова мы находим противоположное. Тенденция не ясно и четко разработана, она не берет отдельную проблему и не обсуждает ее, причем писатель не возвещает о своей утверждающей или отрицающей позиции. Чехов как личность стоит, так сказать, вне происходящего на сцене. У Ибсена и Гауптмана всегда возникает ощущение, что автор ставит в стесненное положение действующих лиц, что он по возможности заостряет и подчеркивает смысл главной проблемы. Чехов же этого не хочет делать. Он не конструирует катастроф и, казалось бы, не высказывает никакого мнения. Он не хочет объясняться ⟨...⟩ Из того, что Чехов избегает в своих драмах дискуссий и решений по отдельным проблемам, вытекает и большое различие между техническим оформлением драм и Чехова и Ибсена и Гауптмана. Отсутствие единой проблемы порождает отсутствие единого действия и тем самым рушится и у Чехова прежде привычная драматическая форма. Моменты напряжения, усиления, завязки, развязки и т.д. у Чехова нельзя найти в той форме, в какой они до сих пор были привычны"[50].

Для исследовательницы несомненна принадлежность Чехова к реализму. Об этом она заявляет с той прямотой и ясностью, которую в этом вопросе предпочитают избегать послевоенные исследователи в странах немецкого языка. При этом во избежание недоразумения она отграничивает реализм Чехова от того течения в реализме Германии и Австрии во второй половине XIX в., которое в работах ряда ученых получил определение "поэтического", в частности, из-за его тенденции к приукрашиванию действительности, уходу от острых социальных проблем. "Главный признак драм Чехова – разработанное в широкой реалистической манере изображение персонажей и связь этих характеров друг с другом, взятая из повседневной жизни. Реализмом, который можно увидеть во всех его драмах, объясняются структурные и содержательные особенности его произведений. Драмы Чехова – реалистические, хотя они и не имеют ничего общего с так называемым поэтическим реализмом"[51]. По Грубер, "поставить перед глазами современников как бы зеркало для размышления – таков замысел драмы Чехова"[52].

Автор считает необходимым отметить, что Чехов не предлагал "никаких философских или религиозно-философских решений"[53], что он "был, несомненно, атеистом"[54], что "его занятия медициной и естественными науками оставили глубокие следы в его взглядах и произведениях"[55]. Автор делает при этом вывод, что Чехов был "прежде всего позитивистом и рационалистом"[56], и находит в этом объяснение его "пессимизма". "Может быть, именно отсутствие каких-либо метафизических идей, каких-либо представлений о нереальной жизни, трансцендентальном бытии позади внешних явлений поможет объяснить его пессимизм, его в определенной мере усталое разочарование, каким он познается из содержания его драм"[57]. Точно так же горьковским словам о чеховских персонажах – "рабах темного страха перед жизнью" – она придает смысл, не свойственный Чехову, когда пишет: "Почти вся жизнь героев Чехова протекает в постоянных поисках смысла и цели жизни и в постоянном страхе перед жизнью, который оканчивается лишь со смертью"[58]. Нет ли здесь отклика экзистенциалистских теорий, становившихся модными в первые послевоенные годы в кругах европейской интеллигенции? Не есть ли это невольная попытка истолковать Чехова в их духе? Но справедливости ради надо сказать, что у Грубер это единственное место, позволяющее высказать такое предположение. Нельзя признать верным и взгляд на проблему труда в творчестве Чехова. "Попытка, которую он делает в большинстве своих драм, – охарактеризовать труд как выход из тупика, в котором оказалась русская интеллигенция, отнюдь не подчеркнута с помощью формального изображения, но представляется в итоге как эмоциональное предложение испытать и это последнее средство. Однако ни один из его героев не имеет интересной для него самого работы, они совершают ее принудительно"[59]. При этом Грубер ссылается на таких персонажей, как Чебутыкин, Ольга, Ирина, не говоря уже о Маше, не замечая того, что для чеховских персонажей потребность в труде глубоко органична и осознанна, а неосуществляемость ее подчеркивает драматизм их существования, что для самого Чехова отношение его героев к труду выступало существенным критерием оценки человека, что культура, будущее человечества для него неизбежно соотносились с понятием "труд". "Все же никто не противится своей судьбе, никто не пытается ее изменить"[60], – прибавляет она и совершает тем самым типичную ошибку, которая многократно делалась критикой в странах немецкого языка, когда отношение чеховских героев к жизни принималось за пассивность, едва ли не фатализм. "Совсем в духе декаданса должна, естественно, вести безотрадная действительность к так называемому бегству от действительности". Поэтому, считает Грубер, Чехов часто вводит в свои драмы мотив мечты, впрочем, понимаемой не в смысле сна-мечты, но мечты о будущем и фантазии о лучшей прекрасной жизни через триста, четыреста или тысячу лет. "Это единственная надежда некоторых его героев, которая не получает никакого логического обоснования, но опирается лишь на индивидуальные эмоциональные устремления"[61].

Далее, характеризуя чеховских персонажей, Грубер пишет: «Они не имеют никакого чувства моральной ответственности и долга ни по отношению к себе самим, ни к другим, труд становится для них лишь грузом, они, по словам Горького, лишь "рабы своей собственной любви, глупости и лени"»[62]. В таком резко критическом подходе, намечающемся в суждениях австрийских критиков после второй мировой войны, повинна была сама история. Взгляд на чеховских персонажей в свете событий мировой войны и послевоенной действительности, которые не могли не привести к переоценке ценностей, стал критичнее, беспощаднее, и заключенная в пьесах Чехова историческая правда постепенно открывалась зарубежным исследователям – процесс, длящийся до наших дней и еще далекий от завершения.

Давая общую оценку драматургии писателя, Грубер считает, что ее можно рассматривать как документ духовной ситуации 80–90-х годов. В своих драмах Чехов изображал главным образом идеи и искания русской интеллигенции, к которой он сам принадлежал. Она отмечает, что писатель "пытался показать бессмысленность и бесцельность современной жизни"[63]. Любопытно, что диссертант, в общем отмежевывающий Чехова от декаданса и нереалистических направлений, пытается взглянуть на персонажей писателя с точки зрения здоровья и болезни, – проблемы, вставшей на рубеже веков при выборе героев и средств психологического анализа перед теми писателями, которые не были свободны от влияния шопенгауэровско-ницшеанских философем. При этом она констатирует: "Изображение духовно больных, ненормальных на первом плане – у Гаршина, Сологуба, Андреева и др. У Чехова же мы не находим характерных патологических типов, однако многие его персонажи обнаруживают черты, которые уже не могут быть охарактеризованы как полностью психически здоровые (ср. Треплев, Нина, Войницкий, Раневская)"[64].

Во второй главе автор касается вопроса о выборе Чеховым материала и действующих лиц. "Он не берет никакой отдельной драматической ситуации, никакой отдельной проблемы, чтобы их драматически изображать, но дает нам в своих драмах лишь поперечный разрез всего общественного слоя"[65]. "Отсутствие единого события и стремление к реалистическому изображению и описанию среды и манеры мышления отдельных персонажей и общества приводят с собой то, что почти незаметно преобразует материал"[66]. Именно эта особенность драмы Чехова дает возможность сравнить ее еще раз, но уже конкретнее, с драмами "северо- и западноевропейских натуралистов", под каковыми Грубер имеет в виду Г. Ибсена и Г. Гауптмана, что вряд ли справедливо, поскольку они никак не укладываются в прокрустово ложе натуралистического мировоззрения и эстетики натурализма. "Очевидно известное сходство. И они применяли среди другого в изображении материала сильную психологическую мотивировку и т.д. И их герои имели мировоззрение, которое в основном родственно мировоззрению героев Чехова. И у них находим мы предпочтение явлениям духовно ненормальным, безвольным и декадентски болезненным. Все же трактовка материала, которая, как у Чехова, состоит в том, чтобы отразить носящиеся в воздухе проблемы их времени, обнаруживает различие. Как Ибсен, так и Гауптман из большого числа встающих перед ними проблем выхватывают соответственно одну. Будь это проблема алкоголизма (Г. Гауптман "Перед восходом солнца") или проблема индивидуальной свободы в религии, мировоззрении и браке (Г. Гауптман "Одинокие"), или у Ибсена проблема наследственности ("Привидения"), вопрос о свободе женщины в браке ("Нора"), борьба против показной общественной морали ("Столпы общества") и т.д., они могут быть наглядно продемонстрированы на отдельных примерах. У натуралистов все события драмы ведут в высшей степени драматически к вершине и к катастрофе. Каждый эпизод и каждая вводимая личность соопределяющи для хода драматического действия. Чехов идет совсем другим путем"[67].

"Их (чеховских персонажей. – *Е.Н.*) поведение на сцене ни в коем случае не театрально, но совершенно непринужденно и естественно, и как раз поэтому драмы

Чехова предъявляют к актерам большие требования. Это – в числе других – причина того, что многие постановки в Западной Европе характеризуются как неудачные. Эта естественность и близость к действительности простираются вплоть до мельчайших деталей"[68].

Если мы сравним состав действующих лиц у Чехова с составом действующих лиц у Гауптмана и Ибсена, то укажем здесь на некоторые немногие, однако кажущиеся важными различия ⟨...⟩ бросается в глаза то, что персонажи натуралистической драмы намного меньше близки реальности, чем чеховские. В особенности Ибсен, но и Гауптман рисуют персонажей с более сильными и характерными чертами, чем это делает Чехов. Персонажи у Ибсена, в меньшей мере у Гауптмана взяты отнюдь не из повседневной жизни ⟨...⟩ Персонажи Ибсена в каждой его драме превышают рамки нормального. Они все в известной мере даже патологичны. И как раз благодаря этому Ибсен хочет достичь ожидаемого эффекта ⟨...⟩ У Герхарта Гауптмана дело обстоит несколько иначе, так как он значительно реже ставит в центр анализ психически ненормального и рисует персонажей с помощью преувеличений, последовательнее и острее выделяя проблему, как, например, проблему алкоголизма в драме "Перед восходом солнца". Действующие лица пьесы сгруппированы вокруг этой проблемы, и каждое из них заранее имеет свою позицию. При чтении драмы становится ясным, что Гауптману важна при этом лишь та или иная точка зрения на проблему. Все остальное – аксессуары. У Чехова, напротив, персонажи действуют и говорят обо всем, так, к примеру, Треплев говорит не только о литературе и художественных вопросах. Чехову более важно показать поведение человека в целом, не только по отношению к проблеме, но и по отношению ко всему обществу и к разным проблемам, возникающим в той или иной ситуации"[69].

Насколько исследовательница справедлива здесь к Ибсену и Гамсуну? Оставляя в стороне этот специальный вопрос, отметим, что суждения Грубер дают интересный материал для типологического сопоставления европейской драмы идей с драмой Чехова[70].

Главы третья и четвертая посвящены рассмотрению отражения "моментов напряжения" в композиции чеховских пьес. Автор отмечает, что действие в привычном смысле слова у Чехова отсутствует, но широко разработаны психологические переживания действующих лиц и дается психологическая мотивировка их отношений, что и определяет построение его драмы. Такой подход к созданию драмы Грубер сопоставляет с теорией драмы, сформулированной немецким писателем и теоретиком Густавом Фрейтагом в книге "Техника драмы" (1863). Опираясь на кассические образцы жанра, Фрейтаг выдвигал следующие требования к ее создателям: "напряженное внимание слушателя нужно создавать не с помощью характеров, какими бы интересными они ни были, но лишь с помощью структуры действия"; "действие серьезной драмы должно быть вероятным", "должно обладать важностью и величием", "содержание драмы всегда – борьба с сильными душевными движениями, которую герой ведет против воинствующего насилия. И всегда главный герой должен быть намного выше антагониста"[71]. Исходя из этих предпосылок, Фрейтаг устанавливал пять компонентов драмы: экспозицию, усиление (завязка узла), кульминацию, случай (происшествие) и поворот, катастрофа. Оказывается, Чехов не следует почти ни одному из этих требований: "У Чехова главное – характеры, и он воздействует на зрителей благодаря им. Второе требование, что действие серьезной драмы должно быть более, чем вероятным, у Чехова более, чем исполнено. Он стремится идти значительно дальше. У него действие должно создавать иллюзию реальности. А то, что действие драмы должно быть важным и обладать величием, Чехов оставляет без внимания, так как он использует самые повседневные и незначительные мотивы для построения своих драм ⟨...⟩ Конечно, Чехов должен был придерживаться экспозиции, она различна по продолжительности в отдельных его драмах и соответственно по-разному разработана. Драматическая и достаточно напряженная отдельная ситуация



ЧАЙКА
Вена, Бургтеатер, 1977
Постановка Э. Аккера
Тригорин – Н. Коппен

отнюдь не служит возбуждающим моментом, поскольку благодаря ей никакое действие не приводится в движение ⟨...⟩ Усиление действия Чехов возмещает другим фактором. Он ставит своих персонажей во взаимную связь. Ни один персонаж не стоит изолированно здесь, но все связаны друг с другом ⟨...⟩ Концовка пьесы отнюдь не предначертана действием ⟨...⟩ В ней очевиден характерный символический момент. Мы встречаемся с удивительным фактом: в каждой драме Чехова – свой финал"[72]. Особо выделяет исследовательница "Вишневый сад": "Здесь можно говорить о почти едином главном действии"[73].

Рассматривая в специальной главе (четвертой) "настроение как возмещение факторов драматического напряжения"[74], автор высказывает свое мнение о правомерности применения термина "лейтмотивы" у Чехова. Она полемизирует как с Ю. Соболевым, считавшим, что лейтмотив – самый существенный элемент, создающий настроение у Чехова, так и с английским ученым Уильямом Джерарди, утверждавшим, что произведения Чехова построены так, точно они оперы Вагнера, – на "лейтмотивах". По мнению Г. Грубер, у Рихарда Вагнера "отдельная драматическая ситуация подчеркивает и углубляет определенный музыкальный мотив. Этот мотив основан на ассоциативной способности человеческой психики ⟨...⟩ У Чехова же подчеркнуты слова, которые в ходе драмы часто повторяются и никогда

не являются тем, что понимает под лейтмотивом Вагнер. Лейтмотив у Вагнера важен композиционно. У Чехова он служит меткой характеристике реалистического образа. У Вагнера музыкальное сопровождение действия получает выдающееся значение для настроения и драматического содержания. У Чехова высказанные и повторяющиеся слова являются более или менее случайными. У Вагнера речь идет о субстанции, у Чехова же о случайном явлении, и потому лейтмотиву у Чехова не может быть придано приписанное ему большинством авторов решающее воздействие и значение"[75]. Грубер явно неправа в отношении Чехова, объедняя одну из существенных примет творческой манеры писателя как в идейном, так и художественно-эстетическом отношении.

Специальная глава посвящена сценическому оформлению чеховских пьес. Автор считает важным при постановке пьес русского драматурга учитывать связь между высказанным словом и зрительным впечатлением, которое оставляет оформление сцены, декорации. "Главная задача режиссера при постановке драм Чехова состоит не в том, чтобы создать оригинальные или новые декорации, но, наоборот, по возможности широко следовать желаниям и предписаниям Чехова"[76]. Постановки пьес Чехова в Западной Европе, когда режиссеры не обращали внимания на авторские ремарки, оказывались неудачными. Мысль исследовательницы о необходимости скрупулезно учитывать ремарки при постановке пьес Чехова, придерживаться точнейшей фиксации движений, жестов и мимики нашла многократное подтверждение в лучших спектаклях австрийских (разумеется, и не только австрийских) театров послевоенных лет.

В заключительной части работы предпринимается попытка соотнести реализм Чехова с символизмом в русской литературе. "Чехов стоит в конце эпохи русского реализма. И у него находим мы уже отдельные черты, которые можно констатировать впоследствии у символистов. И оказывается, что Чехова можно охарактеризовать как типичное переходное явление: с одной стороны, он считается завершителем реализма, с другой – некоторые элементы его произведений указывают на последующее развитие"[77]. Конкретизируется это положение следующим образом: "Связь между застреленной чайкой и Ниной, между деревьями, которые рубят, и закатом старого поколения указывает уже на то, что установлена глубокая внутренняя связь между разными вещами, которые с внешней точки зрения совсем ничего общего не имеют друг с другом. (В символизме позже этот фактор был так развит, что любое внешнее действие означало нечто глубинное.) Так соединились в его личности оба эти момента, и Чехова можно охарактеризовать как писателя, который стоит в середине между этими обеими стилевыми манерами, реализмом и символизмом"[78]. И все же последнее слово Грубер на эту тему: "«⟨...⟩ духовное поведение Чехова было весьма реалистическим, даже материалистическим, и столь сильное "символическое" творчество плохо включалось в общую картину его духовного поведения»[79], выдает то недоумение, которое проистекает из непонимания ею реалистического характера символики Чехова[80].

Чеховедение как наука развивалось в Австрии медленно, и поэтому функции теоретического осмысления и общей оценки драматургии Чехова брала на себя театральная критика, получившая в стране в послевоенные годы значительное развитие. В роли театральных критиков выступали многие известные писатели, что предопределяло неординарность их суждений о Чехове. Характерно, что наиболее выдающиеся послевоенные постановки, начиная с "Чайки", поставленной Бертольдом Фиртелем (1952), содействовали осмыслению ряда проблем творчества Чехова.

Суждениям, приближавшим читателя к Чехову, нужно было пробиваться сквозь строй легенд о писателе. Чехова по-прежнему стилизовали в грустно-нежного поэта сумерек, вознося его на вершины мирового натурализма. В этом отношении характерно суждение Эрвина Роллетта: «Самые нежные цветы, которые привели в движение натурализм мировой литературы, выросли на русской почве: новеллы Антона Чехова, которым присуща мелодия сумерек, тихого, вечернего, предопре-

деленного к неизбежному угасанию полусвета, которая концентрируется пятикратно до драматической формы. Бедная "провинциальная скрипка", о которой он пишет в одном из рассказов, сопровождает все его творчество, окрашенное усталым серым цветом, эпическое и драматическое ⟨...⟩»[81].

Другая "творимая" легенда целиком и полностью вписывала Чехова в декаданс, хотя и стыдливо заключала это слово в кавычки, видя неубедительность этой попытки. Предпринималось это следующим образом. «Пьесы Чехова дают реалистическую картину русского общества fin de siècle. Его сцена кишит экстремальными, экстравагантными персонажами, патологическими индивидуальностями, индивидуалистами, которые страдают от своей изолированности, от своей духовной отторгнутости или разрушены ими – это чистые Дон Кихоты, Иваны Карамазовы, Вертеры и Гамлеты. Чехов был гениальным юмористом, однако в пьесах его смех звучит приглушенно и сардонически. Глубокая грусть и меланхолия витают надо всем, осенний свет и тревожная духота заполняет сцену – театр Чехова можно назвать с полным основанием пессимистическим, даже "деструктивным" и "декадентским". В этом пессимизме (который, конечно, никогда не опускался до нигилизма, например, Арцыбашева) отразилось общество, у которого Чехов позаимствовал свои подлинные до самых последних глубин характеры, так же как смертельную болезнь, которая постепенно истощала его. Искусство Чехова в своих внезапных переходах от лихорадочно экзальтированного жизнеутверждения к душевному упадку точно отражало клиническую картину настроения больного туберкулезом. Какой великой должна была быть сила этого писателя, что он мог вознестись на крыльях юмора снова и снова над собственным убожеством и убожеством своих современников! К его творчеству применимы слова, сказанные однажды Альбертом Тибоде о "русских историях": в каждой настоящей русской истории речь идет о нереально проживаемой жизни»[82]. Критик навязывает Чехову психологический типаж декадентской литературы и тут же "великодушно" отводит его персонажам место среди "вечных образов" мировой литературы, одно перечисление которых, лишенное чувства меры и ощущения сходства, едва ли не невольная пародия на слова дяди Вани ("из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский"). Автор превращает Чехова в пессимиста-нигилиста и тут же "объективности" ради величает его "гениальным юмористом", вроде бы находит у Чехова жизнеутверждающее начало (почему-то только у раннего Чехова), но и оно предстает "лихорадочно-экзальтированным", т.е. вымученным, неподлинным, преходяще-случайным и т.д.

В этих условиях особый вес обретали простые и точные слова о главном в творчестве Чехова, и их произнес известный переводчик Рихард Хоффман. "Антон Павлович Чехов не только один из самых значительных представителей критического реализма, того направления, которое делает русскую литературу во второй половине прошлого века столь великой, но и достойный любви писатель России и мира. В нем соединились острый взгляд на социальное и политическое зло с теплой, сочувствующей человечностью, острейшая наблюдательность и тонкий юмор с поэтическим даром глубоко потрясать человеческие сердца, страстная любовь к справедливости с боевым духом"[83].

Характер драматизма пьес Чехова по-прежнему волновал критиков, искавших ключ к его разгадке. Самым простым путем шли те критики, которые называли театр Чехова недраматическим. "Драматическое творчество Чехова не заслуживает собственно этого имени, – утверждал Э. Роллетт, – столь недраматичны все эти богатые чувствами и бедные действием концептуальные произведения, которые, однако, более полувека принадлежат к неотъемлемой составной части интернационального театра"[84]. Вместе с тем выявилось огромное преимущество избранной Чеховым драматической формы, значительность вместившегося в нее содержания, «В отличие от иных "эпических" театральных пьес нашего времени, – замечает Петер Лоос, – расположенные в ряд монологи, пространные разговоры и лишь слегка набросанные события приковывают больше, чем дюжина новейших

произведений, полных драматических неожиданностей, потому что автор "Чайки" – истинный поэт! Сцены и пассажи дают ответы на бесчисленные вопросы писателя, художника вообще, выявляя его отношение к миру»[85]. Вряд ли плодотворным был и путь отождествления формы повествовательной прозы и драматургии Чехова. «Между эпическим описанием и театральной пьесой Чехова едва ли существует различие. Возникает невольное впечатление, что персонажи произносят монологи длиной в страницу. Персонажи собираются вместе и начинают подробно сообщать о событиях, "рассказывать". Перед нами – полностью действующая против правил "драма". Это-то и печалило Чехова»[86]. Подавляющее большинство критиков констатировало отказ Чехова от "правил", предписываемых драме. «"Чайка" отказалась почти полностью от действия, утверждал Херберт Мюльбауэр, – по крайней мере от драматургической конструкции. Как жизнь, которая также не знает этой конструкции, перевод которой в душевную драму предпринят Чеховым»[87]. Попытку конкретного определения того, в чем состоит отход Чехова от привычной структуры драмы, предпринимает на материале "Вишневого сада" писатель Фридрих Торберг. "Напряженно и с участием следит публика за этими четырьмя актами, которые все же реально лишены напряжения и автор которых реально все же ничего не делает, что могло бы вызвать наше участие ⟨...⟩ Загадка в том, как на такой основе может покоиться одна из прекраснейших театральных пьес новейшей драматургической литературы. Это чисто поэтическая магия, конечно, опирающаяся на невероятное владение профессией. Рука мастера обнаруживается уже в преображении всех драматургических основных правил". Суть этого преображения Торберг видит в минимуме действия благодаря максимуму экспозиции, в развертывании ситуации на протяжении трех актов, вплоть до "вспышки" Лопахина, а то, что происходит до того, как глухие удары топора возвестят о конце вишневого сада, не что иное, как "паралич заката, который ничего о себе не знает"[88].

В сущность чеховского драматизма в то же время, в 50-е годы, с наибольшей глубиной проник писатель Оскар Маурус Фонтана. «В этот драматизм, каким он зрим во всех чеховских драмах, вовлечен не только человек, но и все в мире, – утверждал он.– Этот драматизм в основе отличен от того, которому учили Аристотель или Шекспир или Ибсен, это драматизм не взаимного противодействия отдельных героев, которые выступают против мира, но это драматизм вечного течения потока, несущего людей рядом друг с другом, где все вместе – герои и жертвы, что для них означает одно и то же, где нет никаких отдельных протагонистов, где есть лишь неразрывная вплетенность друг в друга всех трагедий, скорее, трагикомедий. Поэтому не имеет никакого смысла называть "Чайку" недраматической или новеллистической, нет, это иная форма драматизма»[89]. О том, как эта форма драматизма содействует выражению чеховской концепции жизни его героев и жизни вообще, Фонтана скажет несколькими годами позже: "Чехов смеется и плачет о людях разом, он дает важнейшую лирику для них и делает их одновременно участниками шутовской игры, которая никогда не кончается, ибо это сама жизнь. Это придает "Вишневому саду" и широту и поэтическое величие"[90].

К 1954 г. относится первая в австрийской славистике попытка подведения итогов изучения творчества писателя. Ханс Эммер в обзоре "Метаморфозы обзора Чехова" считает, что повод к различного рода толкованиям давала "чрезвычайная социальная многослойность разрабатываемых в творчестве Чехова сюжетов, многозначность его личных суждений"[91]. Отмечая живучесть вплоть до современности суждений, отрицавших идейность творчества писателя, Эммер относит к их выразителям не только Н.К. Михайловского, но и Л.Н. Толстого и даже М. Горького, который-де "рассматривал Чехова прежде всего как индифферентного художника"[92]. Приводя суждения тех, кто писал об оптимизме Чехова – М. Неведомского, Е. Соловьева, И. Замотина, Л. Андреева, автор обзора все же делает безоговорочный вывод: "Все эти суждения не могут обмануть



ЧАЙКА
Вена, Бургтеатер, 1977
Постановка Э. Аккера
Аркадина – А. Дюрингер, Яков – Г. Филзер, Сорин – О. Коллин

в том, что Чехов до революции казался образованным русским людям пессимистически настроенным писателем. Он был для них идентичен той большой части интеллигенции, которая, по словам Венгерова, "жила в ощущении банкротства перед ходом истории"[93]. В советском периоде он находил две противоположные стадии в познании Чехова: примерно два десятилетия господствует взгляд на "пессимистического" Чехова, в 40-е годы одерживает победу образ "оптимистического" Чехова. Исследователи формы произведений писателя С. Балухатый, В. Волькенштейн, М. Григорьев придерживались концепции пессимистического Чехова, подчеркивали статические черты, "отсутствие какого-либо действия – особенно в драмах, в то время как в его повествовательном искусстве ⟨...⟩ большое внимание уделялось динамическим моментам критического спора Чехова со своим временем и его проблематикой"[94]. Отметив, что решающим фактором в победе "нового" Чехова стало открытие неизвестного раннего и позднего Чехова – издание переписки Чехова с О. Л. Книппер и Горьким, публикация суждений В.В. Вересаева, В.И. Немировича-Данченко, Эммер делает неожиданный вывод: "Творчество и жизнь Чехова с его реалистичностью и романтичностью представлялись как образец, предвосхищение идеи социалистического реализма для советской литературы"[95]. Выражение этой линии он находит в вышедших в 1944 г. книгах К. Чуковского и В. Ермилова, дающих образ "оптимистического" Чехова. Сжато охарактеризовав работы о Чехове на английском и немецком языках, Эммер пришел к выводу, что "в общем образ Чехова за рубежом пережил изменения, сходные с изменениями в самой России. Он оставался во многом зависимым от переработанного материала исследований в России"[96]. Констатируя, что "в отличие от богатой англоязычной литературы едва ли существует значительная немецкая литература о Чехове", он объяснял это тем, что "вымирание политических связей с Востоком могло содействовать застою

немецкоязычного изучения Чехова и что немцы тем самым утрачивали возможность существенно пересмотреть свои типичные представления о Чехове"[97]. "В своей дисциплинированной и все же внутренне основанной на независимости культуре личности – заключающей в себе феномен русской духовной культуры – Чехов был очень близок европейской традиции", – утверждал Эммер, заявляя, что в определении "личной сущностной субстанции" (или, как он пишет в другом месте более ясно, "подлинной сущности личности Чехова") и "заключены задачи и возможности дальнейшего изучения Чехова"[98].

Попыткой вневременного, внеисторического и внесоциального прочтения Чехова стала статья Курта Марко "Люди в футляре. Об одном мотиве у А.П. Чехова" (1955)[99]. "Рассказы зрелого Чехова вновь и вновь показывают запутанность человека в мучительном образе действий, ему самому в большей части непонятом, однако глубоко в его существе укоренившемся. И читатель причастен к этой коллизии в односторонней, постоянно, однако, переживаемой как судьба и абсолютно взятой ситуации в разнообразных формах: картина судьбы, казалось бы нарисованная тонко и трезво, позволяет предчувствовать скрытый трагизм внутренней несвободы; мучительные поиски и неотступные вопросы указывают на то общее, что обусловило этот образ действий, на фон, в котором принимает участие и читатель; жизнь с ее внутренней пустотой и отречением выставлена в качестве примера"[100].

Такова исходная посылка, и оказывается, что героям чеховских рассказов и повестей конца 80-х – 90-х годов ничего иного не остается, как спасаться бегством от действительности, до которой они не доросли. "Чехов видит лишь бегство в построенную самим собой тюрьму, в недостойное человека растительное существование, эгоизм, леность, возврат в животное существование. И за усердием и богатством скрывается стремление избежать ответственности за свою жизнь и замкнуться в несвободе"[101]. Так и пребывают чеховские герои – нам намекают: и мы вместе с ними – в каком-нибудь футляре, они хотели бы выйти из него, но любая попытка освобождения заканчивается тем, что они оказываются лишь в новом футляре. «Чем больше предпринимается попыток бежать из принудительного или созданного самим собой футляра в "иной мир", тем болезненнее познание, что в этом мире человеку нет места»[102].

К. Марко, исследователь творчества Роберта Музиля[103], играя многозначной формулой "Человек без свойств", названием знаменитого романа австрийского писателя, характеризует приметы XX в. в творчестве Чехова как "свойства без человека": "обычаи, предрассудки, светские действия без личного излучающего свет ядра создают футляр без человека"[104]. В обесчеловеченном мире человеку не остается ничего, кроме горького страдания, которое приносит ему его нерешительное пребывание между привычным и страстно желанным, боли от жизни как от "упущенного случая". Страстное желание чеховских героев иной жизни ("иного состояния" – у Музиля) Марко растворяет в тотальном пессимизме. Однако он не может не упомянуть о рисуемом Чеховым "контрасте между взявшей человека в плен повседневностью и счастливыми мгновениями жизни", о поисках героями Чехова "второй" действительности, "прочного и ясного мира", в котором будет "то, что соответствует норме"[105]. Представления Чехова о человеке, о мире существующем и о том, к которому человек стремится, по Марко, таковы: "Его ответ на вопрос о человеке без футляра, что есть человек и что он должен делать, заключает мысль о том, чем он не должен быть и чего он не должен делать"[106].

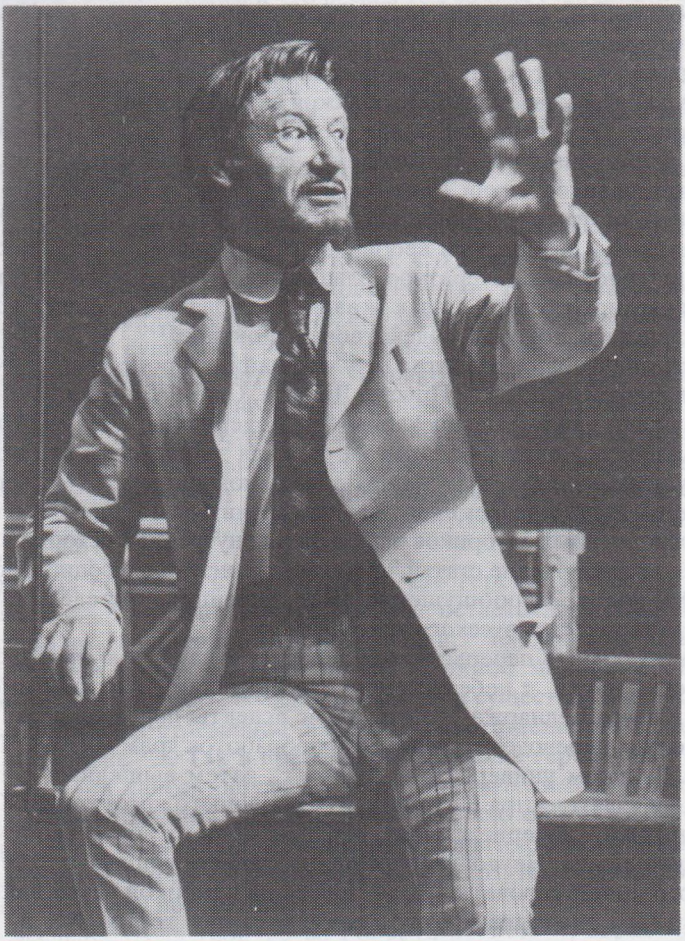
А далее Марко "локализует" Чехова, вписывая его в историю философской мысли, и в историко-литературный план, что сразу же проясняет смысл его прочтения творчества русского классика. Оказывается, что Чехов "подошел к границе беллетристически вообще выразимого – все другое было бы уже философией (или трактатом) морали"[107] – очевидно, вроде экзистенциализма (хотя автор статьи, истолковав в его духе Чехова, не воспользовался нигде этим термином. Оказывается, что Чехов олицетворял "переход натурализма в аналитическую психологию,

которая ⟨...⟩ открывает фундаментальную ситуацию человека, диалектику и проблематику его саморазвития"[108], что концепция человеческого существования у Чехова "должна была тотчас же привести в движение и научные вопросы, от психоанализа до современной психологической антропологии"[109].

И в историко-литературном плане место Чехова определено Марко путем развенчания величайших представителей русского реализма XIX в.: "Чехов, а не художник стилизованной жизни Тургенев, или идеологи, как Толстой и Достоевский, и даже не какой-нибудь натуралист, смог открыть в России поворот от литературы мнимого реализма – литературы необычайного и чудесного, художественно позитивного и негативного – к литературе, близкой действительности, внутренней правдивости и серьезного отношения к жизни, которая в Германии воплотилась в рассказах Клейста и которой содействовал Фонтане"[110]. И делается это затем, чтобы увидеть дальнейшее развитие и кульминацию "процесса критического самосознания" в литературе XX в. у Пруста, Джойса, Свево, Броха и Музиля, которые, очевидно, служили для него олицетворением модернизма, хотя выстраивание этих разных художников в один ряд такая же ложная затея, как и стилизация Чехова под предтечу психоанализа, экзистенциализма, модернизма. "Так, через пятьдесят лет после смерти непреждевременна попытка научиться понимать его как одного из первых и красноречивых историков нашей фазы внутренней истории человека"[111], – говорит Марко в заключение статьи, ярко характеризующей социально-культурный контекст 50-х годов, мироощущение интеллигенции, определившее характер восприятия ею творчества русского классика.

После значительного перерыва возвращается к изучению творчества писателя университетская наука, и небезуспешно. За пределами Австрии имела резонанс диссертация Клауса Беднаржа "Театральные аспекты перевода драм. Показано на примере немецких переводов и сценических обработок драм Антона Чехова"[112], защищенная в Венском университете в 1966 г., затем вышедшая в 1969 г. в специальной серии издательства Нотринга, публикующего диссертации. Самое ценное в работе Беднаржа – доверие к слову, перерастающему возможности любого сценического воплощения. Неудовлетворенность существующим положением дел заставила ученого констатировать: "Роль Чехова на немецкой сцене никак не связана с действительным значением этого драматурга для театра XX в. И не только потому, что Чехов до сегодняшнего дня остается ненаписанной главой немецкой литературной рецепции, – театр также несправедлив к месту в нем творчества Чехова"[113]. В "Предисловии" к работе он отмечает, что «в Чехове до сих пор видели лишь "писателя", реже "человека театра". В какой мере именно Чехов был "театральным писателем", "playwrigth" в духе Шекспира, – доказывают возникновение и форма его сценических произведений»[114]. Делая акцент на сценичности чеховской драматургии, автор не обходил вниманием систему взглядов Чехова на театр, его прекрасное знание современной сцены, определившее его новаторские поиски.

Основу работы составляет раздел "Критический анализ немецких переводов драм Антона Чехова"[115], причем общие трудности перевода с русского на немецкий язык рассмотрены на всех уровнях языка. Заслуживает внимания мысль о том, что "основная трудность всех переводов в том, что есть лишь немногие настоящие синонимы, а значение и сфера излучения близких синонимических слов никогда точно не совпадают, что для большей части русских слов в немецком языке нет адекватных соответствий"[116]. Касаясь вопроса обилия специфически русских слов (русские termini technici) в драмах Чехова, передача которых часто создает непреодолимые трудности для переводчиков (например, "няня" фигурирует как "старушка" у Шольца, как "воспитательница детей" у фон Гюнтера; "хандра" ("дядя Ваня со своей хандрой") превратилась в "ипохондрию" у Шольца, "сплин" у Чумикова, Хоффмана, "мировую скорбь" у Лютера и Дювель; сам Беднарж уверен, что "мировая скорбь единственно соответствует содержанию чеховского понятия"[117], поскольку имеет дело с длительной русской традицией), автор высказывается за то, чтобы передавать важнейшие специфически русские слова, если они



ДЯДЯ ВАНЯ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка Л. Линдберга
Войницкий – Й. Майнрад

не переводимы, в оригинале. Показано, что едва ли передаваемо также обилие частиц и весьма тонко дифференцированное употребление междометий в драмах Чехова, придающих речи героев близость к разговорному языку и служащих выражением народности речи старых людей. А как перевести соринское "и всё", подчеркивающее фрагментарную речевую манеру человека, который "хотел" и ничего в действительности до конца не довел? "Именно из постоянного бессмысленного употребления пустых фраз вырастает совершенно определенный драматургический момент, – замечает Беднарж. – Все становится относительным, лишенным драматизма, обретает вид тривиальности – почти предвосхищающей театр абсурда характером изображения"[118]. Однако, как продемонстрировано на ряде примеров, переводчики или вычеркивали эти слова или вносили ложный акцент, не находя адекватной передачи их на немецкий язык. Показано, как непереводимыми остаются некоторые фразеологические образования– пословицы, речевые обороты, игра слов в репликах "А как рассвет, ко мне поедем. Идет? У меня есть фельдшер, который никогда не скажет "идет", а "идёть". Так идёть?" ("Дядя Ваня", 2 акт), "И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька... ("Вишневый сад", 3 акт), знаменитое фирсово "Эх, молодо-зелено" (4 акт), для передачи которого Ашкинази и фон Гюнтер затрачивают семь (!) слов.



ДЯДЯ ВАНЯ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка Л. Линдберга
Войницкий – Й. Майнрад

Значительны различия между русской и немецкой морфологией, порожденные отсутствием в русском языке определенного и неопределенного артикля, трудностями передачи видов русского глагола и т.д. –"здесь должна проявиться языковая фантазия переводчика как единственная инстанция в поисках аналогий на немецком языке"[119]. Реплика Серебрякова о дяде Ване во втором акте: "Не оставляйте меня с ним! ⟨...⟩ Он меня заговорит!" наряду с верными переводами у Чумикова и Шольца, использовавших здесь соответствующую разговорную форму "он меня заговорит до смерти", была интерпретирована так: "Он меня околдует (зачарует)" (фон Гюнтер), "своими речами он доведет меня до безумия" (Гудрун Дювель). Богатство русского языка в суффиксах уменьшения и субъективной оценки говорящим передано в хороших переводах очень скупо в связи с их меньшей частотностью в немецком языке, хотя у таких переводчиков, как фон Радецки и фон Гюнтер, они "кишмя кишат", что явно не характерно для немецкой речи. Не передана до сих пор в немецких переводах и ласкательная форма русских собственных имен, и единственная существующая для театра возможность, по Беднаржу, – различное интонирование имени.

Синтаксические различия – русское причастие и деепричастие передается на немецком языке несколькими словами, отсутствие связки и удаление сходных с предикатом образований (переводчик должен дополнять связку и полный глагол) приводят к раздуванию текста – "немецкие переводы русских текстов, как правило, на 15–20% длиннее оригиналов"[120], из-за чего "русский язык кажется в немецких переводах неуклюжим и нескладным. Слишком легко мы готовы наклеить этикетку "русской широты" на "скучные", лишенные театральной и драматической субстанции пассажи и, пожимая плечами, извинять их как "проблему склада ума". При этом совсем не замечают, что эта "русская широта" – продукт немецкого переводчика. Точный язык Чехова на немецком превращен в болтливую провинциальную драму!"[121].

"Чехов писал драмы, помня о том, что они должны быть поставлены на сцене, что они должны быть своего рода партитурами, языковой основой для развивающихся на сцене событий, – напоминает Беднарж. – Однако сценичность прежде всего приносится в жертву переводу"[122].При этом утрачиваются сценически-игровые возможности (пластичность и непосредственность выражения, элементы настроения, мимика и пантомима и т.д.), происходит "изменение функций драматических связей, характеров объемных фигур, как и своеобразия поэтического высказывания"[123]. Утрату сценичности в немецких переводах Беднарж рассматривает в нескольких планах. Прежде всего в том, что он называет "внешней сценической концепцией". Уже в передаче заглавий пьес из-за отсутствия артиклей в русском языке для переводчиков возникают неясности. Как перевести "Вишневый сад" – Der Kirschgarten (этот вишневый сад), Ein Kirschgarten (какой-то вишневый сад), Kirschgarten (только вишневый сад)? Все переводчики избрали вариант – Der Kirschgarten. Лишь в переводе названия "Трех сестер" – "Drei Schwestern" – Хайнрих Штюмке единственный дал вариант Die drei Schwestern. Более значительные отклонения, как отмечает исследователь, наблюдались в передаче жанра. Жанр "Иванова" и "Трех сестер" – "драма в четырех действиях" – передан верно. Лишь два переводчика "Чайки" дают точное обозначение – "комедия" (Дювель и Гюнтер), все другие пишут "драма (или пьеса) в четырех действиях". В переводе "Вишневого сада" вместо "комедия" Ашкинази пишет "трагикомедия": уже одно это, по Беднаржу, "могло содействовать общему непониманию Чехова"[124].

В больших драмах, как известно (лишь за исключением "Иванова" и "Лешего"), Чехов отказался от разделения на сцены, однако некоторые переводчики сознательно игнорировали это: Штюмке ("Чайка", "Три сестры"), Шольц ("Три сестры" и "Дядя Ваня", 1-е издание), Гюнтер, Радецки, Ашкинази ("Вишневый сад"). Так, Штюмке в третьем акте "Трех сестер" выделяет 21 явление, Шольц же – 6. Первый акт "Вишневого сада" у Радецкого состоит из 16 явлений, у Гюнтера из 17, у Ашкинази – 31. Непрерывно текущее событие без необходимости делится на сцены, замедляется и ощутимо прерывается.

Особую трудность представляет для переводчика передача русских собственных имен, принадлежности к сословию и профессии. Хайнрих Штюмке, переводя "Чайку", лишь в одном случае верен оригиналу ("Маша, его дочь"), у него отсутствуют все отчества (за одним исключением), которые неизбежны при обращении и многократно присутствуют в тексте. Ирина превратилась у него в "Ирене", Полина в "Паулине", Илья в "Ивана", Нина в "Нину Миронов"! Одни сословные обозначения отсутствуют полностью, другие введены произвольно. То же и в переводе "Трех сестер". У Ашкинази вместо Любовь Андреевна Раневская – "госпожа Любовь Раневская", вместо Аня – "Анни", Шарлотта Ивановна – "фрейлейн Шарлотте". И у Шольца Елена Андреевна фигурирует как "Хелена", у Лютера даже как "Хелене Андреевна". Чумиков использовал немецкую дворянскую приставку "Петр Николаевич фон Сорин", "Нина Михайловна фон Заречная". "Место действия – дворянское поместье Сорина" – использовано типичное немецкое обозначение die Rittergut (в средневековье обозначение имения феодала), порождающее ложные ассоциации. В поздних переводах такого рода отклонения редки. Прохожий в "Вишневом саде" обозначен как "пешеход" (Ангарова), "прохожий (проезжий, пешеход)" у Хоффмана, как "бродяга" (Ашкинази, Гюнтер).

Анализ режиссерских указаний автора показывает, что в переводе "Вишневого сада" Ашкинази и Гюнтером есть ремарки, которых нет у Чехова, причем они слово в слово совпадают у обоих переводчиков. Приводится ряд примеров, свидетельствующих о недостаточном внимании к сценическим процессам. Даже при точнейшем соблюдении всех случаев не все внешние сценические приемы могут быть переданы на немецком языке. В любой иноязычной постановке можно передать лай собаки, стрекотание сверчка, игру на гитаре, однако часто повторяющаяся у Чехова ремарка "Стучит сторож" (например, во втором и

четвертом актах "Дяди Вани") на немецкой сцене, как считает Беднарж, едва ли осуществима. В Германии такой обычай совершенно неизвестен, при его сценической реализации он порождает у зрителя ложные ассоциации, допускаются ошибки в сценической машинерии. В третьем акте "Вишневого сада" Раневская, устроившая бал, каждое мгновение ждет возвращения Гаева, который должен привезти известие об исходе аукциона: "Входят Любовь Андреевна и Шарлотта Ивановна. Любовь Андреевна (*напевает лезгинку*). Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе?" (XIII, 230). Чехов точно обозначил, что она должна напевать – лезгинку – кавказский танец, нечто веселое, стремительное. А у Хоффмана она "напевает вполголоса", у Ашкинази "напевает вполголоса про себя". Переводчикам кажется, что Раневская, глубоко подавленная, должна напевать что-то трагическое или сентиментальное "вполголоса про себя". У Чехова не сказано самое главное, но оно выражено иным способом.

Далее Беднарж рассматривает те особенности диалога у Чехова, передача которых на немецкий язык не всегда дается и переводчикам, осознающим художественную ответственность. Обращаясь к смене тем в диалогах, он выделяет ту из них, которая осуществляется непосредственно, без конкретно видимой смысловой связи, когда кажется, что перед нами абсолютная бессвязность частей диалога. "Это одна из причин: по которой Чехов может оказаться сегодня непосредственным предшественником современного "абсурда" (Беккета!). Благодаря этому возникает в высшей степени привлекательное, как бы контрапунктическое средство, которое обнаруживается в глубине, однако чаще как богатое связями единство"[125]. Первый акт "Трех сестер". Маша собралась уходить. Меж тем Вершинин произносит речь о ценности образования, о лучшей жизни в будущем. "Маша (*снимает шляпу*). Я останусь завтракать". В переводе Штюмке: "Маша. От вас можно получить большую пользу (*снимает шляпу*). Я остаюсь теперь здесь". «Из-за такого рода интерпретирующего перевода, который полагает, что может что-то "объяснить" зрителю (и при этом еще ложно "объясняет") ⟨...⟩ разрушается вся привлекательность и глубина чеховского высказывания, – пишет Беднарж, – из-за такого рода попыток зафиксировать одновременно мотивацию этот вид диалога с весьма сложной внутренней тематикой теряет свою исполненную значения многослойность»[126]. Театрально очень действенное средство подражательного словесного повторения продемонстрировано у Чехова не только как комедиантская самоцель или шутливая пародия, но одновременно как тонкий инструмент остроумной зарисовки характера"[127], однако все это утрачено в переводе Ашкинази: "Он полагает, что помешает", Гюнтера: "Он говорит, что боится кому-нибудь быть в тягость". Известные слова Наташи Андрею во втором акте "Трех сестер": «Сегодня утром говорю твоей сестре: "Побереги, говорю, себя, Ирина, голубчик". И не слушает» (XIII, 139) – Чумиков перевел так: "Сегодня утром я сказала Ирине, (что) она должна себя все же поберечь", – не передает момент бессознательного и тем не менее комически воздействующего пересказывания самой себя Наташи.

В итоге ученый приходит к выводу, что утрата близости к сцене – это не свойство отдельных немецких переводов драм Чехова. Она в большей или меньшей мере присуща всем переводам, созданным до середины 60-х годов XX в.[128] Сравнительный анализ существующих переводов позволил Беднаржу сделать ряд интересных выводов об их художественной ценности и роли в судьбе постановок пьес Чехова на немецкоязычных сценах. Так, отдавая должное Штюмке как критику и публицисту в утверждении русской драматургии на немецкой сцене, он вынужден констатировать, что его переводы "скорее повредили делу – и надолго – чем принесли пользу", что речь должна идти не столько о переводах, сколько о "собственных трудах по сценическим мотивам Чехова", поскольку "Чайка" и "Три сестры" «изменены до неузнаваемости из-за произвольных вычеркиваний, немотивированных дополнений и "интерпретирующего" перевода. Все, что создает привлекательность чеховской драматургии, утрачено, остается лишь ход внешних

событий. И все же эти редакции – даже в представительных постановках – шли на подмостках немецкоязычных сцен как драмы Чехова»[129].

Переводы Чумикова, опубликованные в то же время, почти не исполнялись на сцене (лишь в 1903 и 1904 гг.). "Несмотря на отдельные ошибки переводчика и отдельные недочеты в выборе слов, – пишет Беднарж,– эти переводы в течение почти шестидесяти лет (за исключением перевода "Дяди Вани" Артуром Лютером) могут считаться лучшими немецкими редакциями драм Чехова вообще. Они точны, однако достаточно свободны, их немецкий язык устарел лишь в немногих местах – прежде всего в отношении отдельных выражений и определенных форм слов, они очень живы и весьма театральны"[130]. «О причинах того, что эти переводы "Чайки", "Дяди Вани" и "Трех сестер" свыше шестидесяти лет оставались незамеченными, можно лишь догадываться, – пишет Беднарж. – Возможно, что здесь имели значение издательско-правовые моменты. Факт, однако, ни в коем случае не может быть незначительным: в то время как переводы Штюмке и Шольца заполняли ярмарку в дешевых, служивших театрам "как рукопись" карманных изданиях, издание переводов Чумикова осуществлялось постоянно только в дорогом, относительно богато оформленном томе и к тому же небольшим тиражом и было редким. Кроме того, и Штюмке и Шольц в отличие от Чумикова были известными в литературной жизни личностями, располагавшими, несомненно, лучшими связями с ведущими сценами немецкоязычного пространства, – обстоятельство, которое, по мнению многих знатоков, нельзя недооценивать»[131].

Что касается переводов Августа Шольца, то они, по мнению Беднаржа, хотя и были стилистически намного лучше редакций Штюмке, отнюдь не достигали языковой точности и способности постигать Чехова, присущей Чумикову, тем не менее они часто шли на сцене. Перевод Артуром Лютером "Дяди Вани"(1922) он оценивает как "одну из лучших немецких редакций этой драмы вообще"[132].

Первый немецкий перевод всех четырех классических драм Чехова принадлежал Хильде Ангаровой и вышел в однотомнике в Москве в 1947 г. Беднарж оценивает его в сравнении со всеми как "несомненно, самый свободный, больше всего приближающийся к разговорному языку. Это, конечно, таит опасность упрощения, утраты пластичности и точности выражения. Так, многие тонкие нюансы Чехова кажутся расплывчатыми, а драматургические и актерские элементы стиля нередко принесены в жертву слишком гладкому переводу"[133]. Называя эти переводы живыми и весьма сценическими, Беднарж высказывает сожаление, что они остались неизвестными за пределами ГДР.

Наиболее низкой оценки удостоились у исследователя переводы Йоганнеса фон Гюнтера, которые, как и переводы Августа Шольца, были особенно широко распространены до 1970-х годов и чаще всего шли на сцене. Он отмечает у Гюнтера "недостаточное владение немецким языком и его неестественно напыщенный, претенциозный стиль переводчика" –"простой, ненавязчивый, непревзойденный в своей точности язык Чехова становится у Гюнтера высокопарным, неточным и манерным"[134].

Опубликованные в 1958 г. переводы Рихарда Хоффмана ("Иванов", "Дядя Ваня", "Три сестры" и впервые на немецком языке "На большой дороге") "может быть, не совсем так свободны, как у Ангаровой, зато остаются по возможности близки к тексту, отчасти даже в полном тождестве с русским построением предложений и порядком слов"[135]. Переводы Сигизмунда фон Радецки "Трех сестер" (1960) и "Вишневого сада" (1964), как и переводы Гюнтера и Шольца, характеризуются несколько своевольной личной манерой переводчика.

"Самым значительным достижением в области немецких переводов драм Чехова"[136] Беднарж называет наиболее полное на немецком языке собрание чеховских драм, вышедших в ГДР в 1964 г. в переводах Гудрун Дювель и подготовленное к печати Вольфом Дювелем и Герхардом Диком[137]. "Филологические и технически-переводческие трудности, кажется, едва ли существуют для Гудрун Дювель,– пишет он,– ее решение во всяком случае может рассматриваться как

образцовое не только для переводов Чехова, но и немецко-русской переводческой литературы вообще". "Немецкий язык здесь необычайно свободен, свободен от назойливой личной манеры и хорош для произнесения – он намного превосходит все прежние работы и почти позволяет забыть, что здесь речь идет о переводе"[138].

Работа Беднаржа примечательна еще одной стороной: цитируя переводчиков, сопоставляя их версии переводов, он дает свой перевод, и нужно отдать ему должное: его перевод точен, достигает высокой степени близости к подлиннику и тем самым временами обретает значение образца современного перевода, указывая путь, по которому должны пойти (и пойдут – например, в лице Петера Урбана) будущие переводчики Чехова. На этом пути необходимо не только знание родного языка перевода, но и глубокое постижение творчества Чехова. Книга Беднаржа теоретически обосновала назревшую неотложную потребность перевести драматургию Чехова заново, в соответствии с современными запросами читателей и зрителей, уровнем развития литературы и театра, с требованиями, предъявляемыми к искусству перевода[139].

В 70-е годы в изучении Чехова в Австрии вновь наступает перерыв, если не считать курсовых работ студентов-русистов Владимйра Бохуслава "Особенности описания деталей в поэтической картине мира Чехова (в сравнении с дочеховской литературной традицией)" (1976) и Герлинды Фогель "Элементы символики в драмах Чехова" (1980), выполненных в Институте славистики Венского университета под руководством декана профессора Гюнтера Вытженса[140]. Написанные на русском языке, они обнаруживают хорошее знание работ современных чеховедов.

Для современного прочтения Чехова весьма характерно эссе Рудольфа Вайса, предпосланное программе Бургтеатра к "Вишневому саду", поставленному в сезон 1982/1983 г.[141] Эссе сочетает стремление его автора проникнуть в мир чеховского художественного творчества, определить его значение в современной культурной ситуации и полемизировать с многоликими проявлениями "легенды о Чехове". Вместе с тем эссе грешит эклектизмом методологических посылок, зависимостью автора от того, что им самим подвергается критике.

Напомнив о том, как "в солоноватой водице недавнего экспрессионизма многие односторонне упорно настаивали на модном абсурдизме", Р. Вайс успешно ведет полемику с теми, кто культивировал "чувствительность, чтобы отклонить любую мысль об аде Содома, Гоморры и Сахалина". Он противопоставляет им Чехова – практика-врача, который своим «как мы сегодня сказали бы, "репортажем" о каторжном острове Сахалине проложил мосты от путевых картин девятнадцатого века к документалистике об аде двадцатого». "То, что психологические симптомы имеют не в последнюю очередь социальные причины,– справедливо подчеркивает Вайс, – и что нужна социальная помощь, издавна учитывалось доктором Чеховым, а это мотыльки-эстеты, конечно, отрицали и ревностно предавались той пустой риторике, над которой Чехов потешался всю свою жизнь". Отмечая, что Чехов боролся со "спиритуалистами" любой разновидности, что "в литературе ему чужды были мистики, люди религиозные и смирившиеся перед судьбой", Вайс в характеристике "Иванова" отмечает, что Чехов был решительным противником литературы, представлявшей драмы, в центре которых стоит неврастеник.

Особенно подчеркнута беспощадность Чехова в поисках правды о своих героях, и это – новая черта в интерпретации Чехова в 1980-е годы. "Чехов гневно судит своих персонажей при всей своей очевидной симпатии к ним. И сколь интеллигентными, нежными и страдающими они ни кажутся, своей нерешительностью и пассивностью они разрушают друг друга. Они столь погрузились в свои чувства, жизненный опыт и проблемы, что, кажется, утратили интерес к несчастьям других, самых близких людей. Они парализуют друг друга, как позже персонажи Беккета, предстающие перед нами как существа парализованные".

Касаясь вопросов поэтики чеховских драм, Р. Вайс пристальное внимание уделяет проблеме времени. При этом он исходит из мысли Петера Шонди в эссе о "Трех сестрах" в его "Теории современной драмы": "В драмах Чехова человек

живет под знаком отречения. Отречение от современности – жизнь в воспоминании и в утопии, отказ от встречи – одиночество"[142]. Из формулы "жизнь в воспоминании" Вайс извлекает мотив, сближающий Чехова и Марселя Пруста. Воспоминание в повествовании и в драме представляется как нечто сейчас происходящее. «Переживание казалось бы "современного" как чего-то такого, что исчезает в "прошлом", издавна занимало Чехова, когда он неутомимо работал над романом,– утверждает австрийский критик. – Воспоминание как современность, прошлое как последний выход в неясное будущее определяет позднюю прозу Чехова». При этом Вайс совершенно обходит вопрос, что же отличало концепцию времени у Чехова и Пруста. Затронув вопрос о расхождении между Чеховым и МХТ'ом в трактовке "Вишневого сада", он высказывает предположение, что такой структурный элемент чеховской пьесы, как время, не нашел воплощения в спектакле. "Аромат", "атмосфера", "настроение" были приметами процветавшего в Московском Художественном театре иллюзионизма. "Чехов противостоял ему критически,– пишет Вайс,– потому что это был иллюзионизм, демонстрировавший, точно в музее, повседневность как жизнь-правду. И убеждение Чехова, считавшего, что Станиславский "сгубил" "Вишневый сад", может быть, связано с тем, что время здесь понималось значительно шире, чем просто в теме "герой нашего времени". Само его движение становилось ядром действия".

Эссеист подчеркивает необходимость постижения пространства в пьесах Чехова. «Места действия выбраны обдуманно и точно обрисованы. К примеру, не "комната", которая отделена от "улицы", не заменимый чем угодно интерьер, а описание, точное до сантиметра, ограничивающее натуралистически фантазию. Скорее всего и здесь шифр. Лабиринт, в который Чехов вносил для нас свои зеркала, давным-давно не измерялся»,– утверждает Р. Вайс. Вряд ли правомерно такое представление о пространстве в пьесах Чехова как о "шифре", "лабиринте", что уместнее было бы отнести к произведениям модернизма, однако важно при этом, что Вайс, опираясь на довольно замысловатую теорию Германа Броха об изначальном натурализме, свойственном искусству, предельно точное и предельно конкретное изображение жизни у Чехова не называет натурализмом, как это обычно делают многие зарубежные литературоведы. "Чеховский реализм непрерывности,–пишет он,– в противоположность статическому натурализму Золя ведет в 90-е годы к "границе изначального натурализма, к пограничному пункту, в котором концентрируется натуралистическое, оборачиваясь в сущностное". Вайс тонко вскрывает тот пограничный пункт, который существует между реализмом и модернизмом даже в истолковании частных элементов поэтики чеховских драм. Отмечая, что в пьесах Чехова не только персонажи живут своей собственной сценической жизнью, но и их мысли, с "представлением" которых связаны и легендарные чеховские паузы, Вайс так пишет о характере истолкования пауз в духе наиновейшего модернизма: «Понимаемые единственно как пустоты или как остановка в разговоре, они были бы бессмысленны и казались шифрами абсурда и хаоса, как это стало позже правилом у Ионеско. Если бы предпринимались попытки, аналогичные писательским заметкам Пинтера, установить различие между молчанием, тишиной и паузой, они, вероятно, дали бы поразительные результаты: "молчание" как (дискретно) молчаливое и "пауза" как выражение остановки в разговоре играют меньшую роль, чем "тишина". Лишь она гарантирует момент невольного индивидуального воспоминания или – иногда даже коллективного – предчувствия».

Как свидетельствует эссе Р. Вайса, проблема жанра чеховской драматургии по-прежнему является жгучей проблемой театральной практики. Говоря о "модных в 70-е годы дебатах о семантике и структурализме", затронувших и изучение Чехова, критик весьма скептически оценивает попытки подойти к решению жанровой проблемы с данных позиций. Он пишет: «Специально в связи с проблемами сценической интерпретации спекулировали впоследствии расширившейся до мнимой альтернативы поляризацией: "Творчество Чехова – фарс или трагедия?"»



ДЯДЯ ВАНЯ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка Л. Линдберга
Соня – И. Конради, Мария Васильевна – Л. Шрайлер

«"Убить реализм", как Горький с энтузиазмом надеялся в 1900 г., не удалось "своеобразной невербальной драматургии" Чехова,– замечает Вайс.– Он, однако, достиг большего: он поставил в тупик героев театральщины, была отмечена установка на отделение других жанров». "Так сложно это – однозначно определить драматический универсум Чехова, эту несравненную своенравную действительность, в которой реализм становится символом, где аллегорически проявляются знаки и симптомы расходящихся потоков сознания",– утверждает Вайс. В поисках ответа на вопрос Вайс обращается к истории и состоянию мира, запечатленным в "Вишневом саде": мы оказываемся перед "лицом мира, который зримо находится в изменении, которому навязан силой вопрос – должен ли быть он взорван". Актуальность пьесы Чехова критик видит в том, что в ней «все стоит с самого начала в противоборстве с мучительным вопросом "Что делать? – в мире, который, казалось бы, погиб. В то время как в "Чайке", "Дяде Ване" и "Трех сестрах" действие происходит в поместьях, в которых, кажется, остановилось время, в вишневых садах закончилась вневременность». Замечая, что такие понятия, как "фарс" и "водевиль", использованные самим Чеховым, понятны из традиции в наследии Гоголя и Салтыкова-Щедрина, критик вместе с тем возражает против одностороннего подчеркивания как "водевиля", так и "трагедии" при постановке "Вишневого сада", что в эти определения не может быть втиснут "мир тех, кто собрался по совершенно различным мотивам в вишневом саду", ведь с "Вишневым садом" "возникает пьеса, которая не соответствует никакому традиционному жанру", и критику ничего не остается, как процитировать Джорджо Стрелера, назвавшего ее "водевилем-трагедией-комедией-фарсом-драмой", как и сослаться на критиков, указавших на редкостное сходство драматургии Чехова с короткими историями и романом XX в.

Австрийская славистика внесла свой вклад в постижение Чехова, способствуя лучшему пониманию поэтики писателя в контексте австрийской и шире – немецко-

язычной и мировой литературы. И все же нельзя не сказать о том, что научные работы о Чехове в Австрии – большая редкость. Немногочисленность ученых, занимающихся историей русской литературы, печатных изданий, на страницах которых они могут выступать, затрудняет изучение Чехова. Раскрытие многогранной роли Чехова, как и других классиков русской литературы и культуры, как и роли австрийской литературы и культуры для русской литературы и культуры – долг ученых обеих стран.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Интерес к славянскому миру в Австрии был давний и предопределенный самой историей. С середины XVIII в. здесь начинается систематическое изучение славянской филологии, в 1849 г. в Венском университете создается кафедра славянской филологии. Отцами австрийской славистики были Йозеф Добровский (1753–1828), Бартоломеус Копитар (1780–1844), Франц Миклозих (1813–1891), Ватрослав Ягич (1838–1923), основатель Венского славистского семинара, ставшего центром европейского славяноведения. Издаваемый В. Ягичем журнал "Archiv für slawische Philologie" (1876–1920) объединял всех работавших тогда в Европе славистов, публиковавших в нем результаты своих исследований. В Венском университете получили образование и многие русские, что было связано с преподавательской деятельностью Ягича в Новороссийском (1871–1874) и Петербургском (1880–1886) университетах и активной деятельностью в Российской Академии наук этого ученого-энциклопедиста, представлявшего все специализации славяноведения. С крушением австро-венгерской монархии, с образованием самостоятельных славянских государств, когда студенты-славяне, составлявшие большую часть слушателей, как и профессора, возвращаются на родину, когда закрываются две из четырех славянских кафедр, положение дел спасает в известной мере приглашенный Г. Юберсбергером, возглавлявшим кафедру восточноевропейской (преимущественно русской) истории, Н.С. Трубецкой (1890–1938), бывший приват-доцент Московского университета, оказавшийся в эмиграции, которому Ягич передал в 1992 г. руководство кафедрой славянской филологии (он проработал на ней до 1936 г.). В годы немецкой оккупации Австрии (1938–1945), как пишет Р. Ягодич, "попытка поставить немецкую славистику на службу национал-социалистической славянской политике придала славистическим работам одностороннее, во многих отношениях неплодотворное и ложное направление".– *Jagoditsch R.* Die Lehrkanzel für slavische Philologie an der Universität Wien 1849–1949 // Wiener slawistisches Jahrbuch Hrsg. vom Seminar für slavische Philologie an der Universität Wien durch Rudolf Jagoditsch. Bd. I. Wien, 1950. S. 46. Этот кризис университетская наука должна была преодолевать в послевоенные годы.

Изучение русской литературы в Венском университете с 1918 г. развивается в нескольких направлениях: профессор Г. Юберсбергер руководит работами по изучению отражения истории и мировоззренческих проблем в творчестве русских писателей (Радищев, Герцен, петрашевцы), профессор Н.С. Трубецкой – работами о поэтике русской литературы (русских поэтов, Лескова) и фольклора (народных сказок), профессор Г. Вытженс уже после второй мировой войны – работами по широкому спектру проблем истории русской литературы XIX – начала XX в., по австрийско-русским и австрийско-славянским литературным связям. Таков – в самых общих чертах – научный "фон", на котором происходило в Венском университете изучение разных аспектов творчества Чехова.

[2] *Berkov P.* Die Spiegelung der russischen Zustände am Ende des XIX. Jahrhunderts in Čechov's Werken. Diss. (handschriftlich). Wien, 1923. 93 S. Хранится в библиотеке Венского университета. Это была первая научная работа П.Н. Беркова. В 1918 г. "румынская военщина, заручившись поддержкой Антанты и используя тяжелое положение Советской Республики, оккупировала Советскую Бессарабию" (см.: Всемирная история. М., 1961. Т. VIII. С. 230). П.Н. Берков, учитель гимназии в Татарбунарах, оказался оторванным от родины и вынужден был отправиться в Вену для продолжения образования. После защиты диссертации возвращается в Россию. См.: *Лихачев Д.* П.Н. Берков – ученый и человек // Берков П.Н. Проблемы исторического развития литератур. Л., 1981. С. 4–5; Павел Наумович Берков. 1896–1969. М., 1982. *Kočetkowa N.D.* Pavel Naumowič Berkov 1896–1969 // Wegbereiter der deutschslawischen Wechselseitigkeit. Berlin, 1983. S. 385–390.

[3] Beurteilung der Dessertation des cand. phil. Pavel Berčov über "Die Spiegelung der ressischen Zustände am Ende des XIX. Jahrhunderts in Čechovs Werken" / H. Übersberger, N. Trubetzkoy. Wien. 26. Mai. 1923. Хранится в библиотеке Венского университета.

[4] *Bercov P.* Op. cit. S. 3.

[5] Ibid. S. 3.

[6] Ibid. S. 2.

[7] Ibid. S. 28–29.

[8] Ibid. S. 90.

[9] *Halm H.* Anton P. Tschechows Kurzgeschichte und deren Vorläufer. Wiemar, 1933. 181 S. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Bd. 67).

[10] Hans H a l m. Op. cit. S. 1.

[11] Ibid. S. 2.

[12] Ibid. S. 10.

[13] Ibid. S. 10.

[14] Ibid. S. 2.

[15] Ibid. S. 4.

[16] Ibid. S. 13.

[17] Ibid. S. 12.

[18] Ibid. S. 95.

[19] Ibid. S. 96–97.

[20] Так поступал еще П. Берков. См.: *Berkov P.* Op. cit. S. 105; "Чехов отличался от своих предшественников бестенденциозностью, принципом l'art pour l'art, свободного творчества, не стесняемого никакими предвзятыми мнениями художника".

[21] *Halm H.* Op. cit. S. 107.

[22] Ibid. S. 119.

[23] Ibid. S. 127–128.

[24] Ibid. S. 150.

[25] Ibid. S. 154.

[26] Ibid. S. 159.

[27] Ibid. S. 170.

[28] Ibid. S. 171–172.

[29] Ibid. S. 181.

[30] См.: *Doderer K.* 1) Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung. Diss. Marburg; Wiesbaden, 1953; 2) Die angelsächsische short story und die deutsche Kurzgeschichte // Die neueren Sprachen. H. 10. Frankfurt a. M.; Bonn, 1953; *Auzinger H.* Die Pointe bei Čechov. Kempten; Allgäu, 1956.

[31] *Halm H.* Titel und Anfangssatz in Čechovs Erzählungen // Wiener slavistisches Jahrbuch. 1963. Bd. 10. S. 5–10. Как указывает Х. Хальм, сбором и систематизацией материала занималась д-р Хилдегард Майер.

[32] *Halm H.* Titel und Anfangssatz in Čechovs Erzälungen. S. 9. В качестве примера исключительно острой наблюдательности русского писателя Хальм приводит описание им редкого природного феномена – зеленого солнечного луча, видеть который Чехов мог в Гольфе в Бенгалии, что и нашло отражение в "Гусеве" и "Дуэли". По Хальму, этот научно доказанный редкий природный феномен, описанный Жюль Верном в романе "Le rayon vert" (Paris, 1882), был единственный раз отражен в русской литературе Чеховым. См. также: *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982. С. 498.

[33] *Viertel B.* Schriften zum Theater. Berlin, 1970. См. о нем: *Viertel B.* Dichtungen und Dokumente. Gedichte, Prosa, Autobiographische Fragmente. Ausgewählt und herausgeben von Ernst Ginsberg. München, 1970. 426 S.; *Viertel B.* Regisseur und Dichter (1885–!953) in Wien // Hrsg. von Dr. Josef Mayerhofer. Wien, 1975. Высокую оценку деятельности Б. Фиртеля давали Томас Манн, Генрих Манн, Арнольд Цвейг, Герман Брох, Альфред Польгар, Карл Цукмайер, Бертольт Брехт и др.

[34] Die schöpferische Tätigkeit des Regisseurs // *Viertel B.* Schriften zum Theater. S. 424.

[35] Stanislawski // Die neue Weltbühne. XXXIV. 1938. N 33. S. 1028ff; *Viertel B.* Op. cit. S. 381.

[36] Ibid. S. 380.

[37] Ibid. S. 379, 380.

[38] Ibid. S. 381.

[39] Krise des Theater. Fragment aus dem Nachla β // *Viertel B.* Op. cit. S. 451.

[40] Tschechow in England // Die neue Weltbühne. XXXIV. 1938. N 8. S. 248 ff.; *Viertel B.* Op. cit. S. 324. *Сен-Дени М.* (Michel Saint-Denis, 1897–1971) – один из крупнейших деятелей театра XX в., начинал свою деятельность у Ф. Копо в театре "Вье Коломбье", был организатором движения народных театров во Франции, с 1935 г. связал свою жизнь с английскими театрами (Олд Вик, Королевская Шекспировская Компания), где поставил, в частности, "Месяц в деревне" (1946), "Вишневый сад" (1962). Премьера "Трех сестер" в его постановке на сцене "Олд Вик" состоялась 12 ноября 1935 г.

[41] Der Kampf um das Drama // *Viertel B.* Op. cit. S. 182.

[42] Ibid. S. 182.

[43] *Sontheimer I.* Die russische Bühnenwerke in Wien in den Jahren 1884–1914. Diss. Maschinenschrift. Wien, 1945. 106 S. Экземпляр хранится в Библиотеке Венского университета.

[44] Ibid. S. 89.

[45] Ibid. S. 91.

[46] Ibid. S. 98.

[47] *Gruber G.* Das Stimmungsdrama (Drama nastrojenija) Anton P. Čechov's. Diss. Maschinenschrift. Wien, 1950. 122 S. Экземпляр хранится в Библиотеке Венского университета. Автором использованы работы С. Балухатого, А. Белого, В. Всеволодского, М. Григорьева, В. Ермилова, А. Роскина, Ю. Соболева, и др.

[48] Ibid. S. 1–2. Грубер цит.: *Freytag G.* Die Technik des Drama (1863).

[49] Ibid. S. 5.

[50] Ibid. S. 5–7.

[51] Ibid. S. 7.
[52] Ibid. S. 11.
[53] Ibid. S. 1.
[54] Ibid. S. 3, 19.
[55] Ibid. S. 11.
[56] Ibid. S. 16, 15.
[57] Ibid. S. 11–12.
[58] Ibid. S. 12. Цитируемое высказывание М. Горького см.: М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951. С. 450.
[59] Ibid. S. 13.
[60] Ibid. S. 14.
[61] Ibid. S. 17–18.
[62] Ibid. S. 36.
[63] Ibid. S. 100.
[64] Ibid. S. 22.
[65] Ibid. S. 26.
[66] Ibid. S. 28.
[67] Ibid. S. 30.
[68] Ibid. S. 35.
[69] Ibid. S. 37–38.
[70] Тема "Чехов и Ибсен" была полна животрепещущего смысла для австрийских критиков. Так, Б. Фиртель в докладе "Борьба за драму" (1942) следующим образом определял вклад писателей в драму XX в.: "Развитие от Ибсена к Чехову меняло наше ощущение драматической перспективы. Сама жизнь становилась героем пьесы. Новая драма пытается преодолеть идеализм" (Viertel B. Der Kampf um das Drama // Viertel B. Op. cit. S. 185).

В 1952 г. в связи с постановкой Фиртелем "Чайки" на сцене Академитеатра к этой теме обращаются критики, писавшие о спектакле. Делается сопоставление в общем плане: «Россия не создала такого гения театра, каким был Ибсен, и потому "Чайка" отнюдь не "Дикая утка". Однако Чехов, товарищ Ибсена по поколению, близок норвежскому гиганту. При этом "русская душа", может быть, создала самую благоприятную питательную почву для становления Ибсена, чем относительно трезвый германский север». И далее – сопоставление поэтики их драм: "Реалистическая сценическая техника русских в XIX в., созданная Тургеневым и Островским, достигла своей вершины у Чехова. Эта техника трактует сцену как нечто прозрачное, в то время как сцена Ибсена могла быть построена из каменных плит Микен. Общее впечатление – по крайней мере для нерусских – музыкальное. Центральных персонажей, как у Ибсена и его школы, нет; все dramatis personae имеют примерно одинаковую важность и вес" (O.B. Akademietheater: "Die Möwe" // Neues Österreich. 16. Mai. 1952). Представляет интерес сопоставление "Чайки" и "Дикой утки", сделанное О.М. Фонтана: «"Чайка" – одна из тех драматических птиц, что заставила затрепетать "Дикую утку". Ибсен заразил тогда театр настоящей орнитологической манией. Каждый драматург должен был иметь свою птицу... Ни одна из драм не обнаруживает столь ясно своего происхождения от Ибсена, как "Чайка", и все же летит она в совсем другом направлении, чем "Дикая утка". У обеих сходен стиль изображения – магический реализм. И здесь и там при точном живописании среды робкая меланхолическая птица – символ робкой меланхолической девушки. И здесь и там девушке угрожает нежно преданный лживый краснобай. У Ибсена – в образе отца, у Чехова – в образе двух писателей – привыкшего к успеху и борющегося за признание, оба хотят привлечь к себе Чайку, один для времяпрепровождения, другой, исходя из своей страсти. И здесь и там выстрел завершает события. Только в то время как у Ибсена дикая утка лежит мертвой на земле, у Чехова его Хьялмар Экдал – писатель устраняет себя из жизни, а Чайка со сломанным крылом продолжает полет, что еще печальнее, чем если бы она была мертва. Однако при всех точках соприкосновения "Чайка" нечто совсем иное, чем драма Ибсена. Ее сфера – не мораль и суд, как в "Дикой утке", но сфера воздействия выветривающегося времени на безнадежно разрушенного человека и музыкальность» (*Fontana O.M.* Ein Drama wie Chopins Musik // Die Presse. 17. Mai. 1952).
[71] *Gruber G.* Op. cit. S. 40, 35, 44, 54, 90–91.
[72] Ibid. S. 42–45.
[73] Ibid. S. 50.
[74] Ibid. S. 59.
[75] Ср.: *Соболев Ю.* Чехов. М., 1930. С. 95; *Ермилов В.* Драматургия Чехова. М., 1950. С. 30; *Gerhardi W.* Anton Chekhov. A critical study. London, 1949. Термин "подводное течение" неверно переведен Грубер как "Leitbewegung". О лейтмотиве см.: Metzler-Literatur-Lexikon: Stichwörter zur Weltliteratur / Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, 1984. S. 250; *Frenzel E.* Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema. Basel; Wien, 1980. S. 113f. В книге Э. Френцель представлены такие разновидности мотива, как лейтмотив, возвращающийся мотив, главный мотив, сходный мотив, скрытый мотив и т.д.
[76] *Gruber G.* Op. cit. S. 85–86.
[77] Ibid. S. 104–105.
[78] Ibid. S. 107.

[79] Ibid. S. 108.

[80] Ibid. S. 109.

[81] *Rollett E.* Tschechows "Möwe". Premiere in Akademietheater // Wiener Zeitung. 16. Mai. 1952.

[82] *O.B.* Akademietheater: "Die Möwe" // Neues Österreich. 16. Mai. 1952.

[83] *Hoffmann R.* Anton Tschechows "Möwe" // Österreichische Zeitung. 16. Mai. 1952.

[84] *Rollett E.* Op. cit.

[85] *Loos P.* Tschechow: "Die Möwe" // Der Abend. 15 Mai. 1952.

[86] *R.H.* Akademietheater "die Möwe" // Die Presse. 15. Mai. 1952.

[87] *Mühlbauer H.* Seelengemälde in elegischen Farben. Anton Tschechows Dichtung "Die Möwe" erstaufgeführt // Wiener Kurier. 15. Mai. 1952.

[88] *Torberg F.* P.S. zum einer späten Premiere // Wiener Kurier. 23. Mai. 1952.

[89] *Fontana O.-M.* Ein Drama wie Chopin Musik // Die Presse. 17. Mai. 1952.

[90] Idem. Tragikomödie zwischen den Zeiten. Tschechows "Kirschgarten" blüht im Wiener Akademietheater // Salzburger Nachrichten. 16. Mai. 1952.

[91] *Emmer H.* Die Wandlung des Bildes Tschechow // Octeuropa. Jg. 4. 1954. Nr. 6. S. 422–433. hier: S. 422; *Hielscher K.* Die Rezeption A. P. Čechovs im deutschen Sprachraum seit 1945 // Aspekte der Slavistik. Festschrift für Josef Schrenk. München, 1984. S. 77 (Slavistische Beiträge, Bd. 180).

[92] *Emmer H.* Op. cit. S. 422.

[93] Ibid. S. 423.

[94] Ibid. S. 425.

[95] Ibid. S. 426.

[96] Ibid. S. 428.

[97] Ibid. S. 429.

[98] Ibid. S. 430.

[99] *Marko K.* Menschen im Futteral. Über ein Motiv bei A.P. Čechov // Wiener slavistisches Jahrbuch. Bd. 4. Graz; Köln, 1955. S. 51–59.

[100] Ibid. S. 51.

[101] Ibid. S. 52.

[102] Ibid. S. 57.

[103] См.: Robert Musil und das 20. Jahrhundert. Diss. Wien, 1953.

[104] *Marko K.* Op. cit. S. 54.

[105] Ibid. S. 55, 57, 58.

[106] Ibid. S. 59.

[107] Ibid. S. 57.

[108] См.: *Померанц Г.* Русская литература в "Венском славистическом ежегоднике" // Вопросы литературы. 1961. № 1. С. 228–229; *Григорьев А.Л.* Русская литература в зарубежном литературоведении. Л., 1977. С. 24–25. В последней работе высказано предположение, что чеховский образ футляра отождествлен К. Марко с понятием "Gehäuse" (скорлупа, раковина) в философии К. Ясперса.

[109] *Marko K.* Op. cit. S. 59.

[110] Ibid. S. 59.

[111] Ibid. S. 59.

[112] *Bednarz K.* Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühenbearbeitungen der Dramen Anton Čechovs. Wien, 1969. 300 S. (Dissertation der Üniversität Wien. 27).

[113] Ibid. S. 107.

[114] Ibid. S. 11.

[115] Ibid. S. 131–235.

[116] Ibid. S. 131.

[117] Ibid. S. 145.

[118] Ibid. S. 136.

[119] Ibid. S. 149.

[120] Ibid. S. 154.

[121] Ibid. S. 159.

[122] Ibid. S. 160.

[123] Ibid.

[124] Ibid. S. 163.

[125] Ibid. S. 186.

[126] Ibid. S. 186–187.

[127] Ibid. S. 191.

[128] Ibid. S. 219.

[129] Ibid. S. 239, 237.

[130] Ibid. S. 239.

[131] Ibid. S. 240–241.

[132] Ibid. S. 247.

[133] Ibid. S. 256.

[134] Ibid. S. 253.

[135] Ibid. S. 256.

[136] Ibid. S. 262.

[137] *Tschechow A.* Der Kirschgarten. Dramen // Übersetzt von Gudrun Düwel. Berlin, 1964. (Gesammelte Werke in Einzelbänden / Hrgs. von Gerhard Dick und Wolf Düwel. Nr. 2).

[138] *Bednarz K.* Op. cit. S. 263.

[139] Диссертация К. Беднаржа имела большой резонанс, ссылки на нее содержатся, например, в рецензиях, опубликованных в связи с выходом собрания сочинений Чехова в издательстве Диогенес в 1970-е годы.

[140] *Bohuslav V.* Besonderheiten der Detailschilderung im poetischen Weltbild Čechovs (Vergleich mit der vorčechovschen Literaturtradition). Wien, 1976. 63 S.; *Vogl G.* Elemente der Symbolik in den Dramen Čechovs. Wien, 1980. 59 S.

[141] *Weys R.* Anton Pawlovitsch Tschechow. Der Kirschgarten // Burgtheatersaison 1982/83. H. 4. В программе отсутствует пагинация. Эссе Р. Вайса занимает 25 страниц. Дальнейшие цитаты из данного источника.

[142] *Szondi P.* Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main, 1963.

ЧЕХОВ НА АВСТРИЙСКОЙ СЦЕНЕ

Обзор Е.И. Нечепорука

История постановок пьес А.П. Чехова в Австрии показывает, сколь сложными и долгими путями происходило их постижение, какая напряженная идейно-эстетическая борьба развертывалась вокруг их постановок, чем русский писатель оказался органически близок австрийской культуре и в чем не понят вплоть до наших дней.

Судьба Чехова-драматурга с самого начала, с первой постановки 1901 г., складывалась парадоксально: огромным успехом до начала второй мировой войны, пользовались его одноактные комедии, и были обречены на неуспех и непонимание большие драмы.

Важную страницу в постижении драматургии Чехова в Австрии открыли гастроли Московского Художественного театра, рассматривавшиеся как явление исключительное, как событие в художественной жизни страны. Произошло открытие русской драматургии, русского театрального искусства, самой русской жизни. В спектаклях МХТ окрывалась невиданная глубина драматургии Чехова, и это давало импульс к развитию австрийского театра, стимул в борьбе за реализм в нем, в том числе и в интерпретации Чехова.

Зафиксирована по дням хроника венских гастролей МХТа (12–22 апреля 1906 г.)[1], широко известны венские впечатления, отраженные в записных книжках К.С. Станиславского и в воспоминаниях В.И. Немировича-Данченко[2], восторженные отзывы венской прессы[3]. Писалось и о той роли, которую сыграл в творческой судьбе великого трагика Австрии Йозефа Кайнца МХТ и в особенности его спектакль "Дядя Ваня"[4]. И все же есть необходимость вернуться к отзывам австрийской прессы с тем, чтобы проанализировать их – под углом зрения отразившейся в них меры понимания Чехова критикой того времени.

Из чеховских пьес в Вене был показан "Дядя Ваня". То, что объединяло всех критиков,– это признание замечательных актерских достижений, ансамблевого характера спектакля. "Великое, достойное восхищения искусство москвичей" оценивалось как сама "живая природа": "не игра это была, а настоящая жизнь", "не актеры, но в своем духовном единении – творцы жизни"[5]. "Москвичи со-творили для нас интимную привлекательность, которая скрыта в драмах Горького и Чехова", и это было, как свидетельствуют другие аналогичные суждения, потрясением: ведь "зритель, к своему собственному удивлению, приходил в состояние душевного возбуждения, точно он принимал участие в интимном переживании"[6]. Именно постановка "Дяди Вани" (венцы увидели также "Царя Федора Иоанновича" А. Толстого и "На дне" М. Горького) выделялась как "вершина гастролей в любом отношении"[7].

Пьеса оценивалась как "удивительная, исполненная настроения картина буржуазной жизни-трясины"[8], вся драматургия писателя как "описание жизни и состояния русского общества в последнюю четверть века"[9]. Свидетельством тому, что эти оценки не были случайными, а передавали существенную сторону оставляемого от пьес Чехова впечатления, является суждение, высказанное известным австрийским историком Г. Юберсбергером в его отзыве на диссертацию о Чехове, защищенную в Венском университете П.Н. Берковым в 1923 г.: "Кто хоть раз видел драму Чехова в интерпретации Московского Художественного театра, тот не мог избежать впечатления, что здесь мастерски передан целый период русской жизни"[10].

Австрийских критиков поражало в "Дяде Ване" отсутствие действия в при-



ДЯДЯ ВАНЯ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка Л. Линдберга
Елена Андреевна – С. Зуттер, Войницкий – Й. Майнрад

вычном для них смысле, о чем они не уставали писать на разные лады. В оценке одного из них это была "слишком говорливая пьеса", "пьеса-беседа весьма современного характера, с оттенком мировой скорби в бесцветности"[11], другой определял ее как "четырехактную драму, лишенную драматичности, однако представляющую цепь сцен, наполненных до краев жизнью, в которых, собственно, даже ничего особенного поразительного не происходит; в целом же пьеса, впрочем, весьма интересна"[12]; третьему она казалась «драматургической равниной, как и "На дне" Горького, однако еще более ровной. Нигде не скажешь о нагромождении событий, о горной цепи завершенного действия. Однако люди подлинны, и слезы подлинны, и потому проникают они нам всем так горячо в сердце»[13].

Делалась и попытка связать характер и поведение чеховских персонажей с современной историей. "У всех этих людей нет настоящей воли. Они родились и выросли в пассивности, чтобы жить, будучи добычей каких-нибудь неудовлетворенных эгоистов, и умереть. Это русская душа во времена великой пустоты перед катастрофами, какие с тех пор разразились". Если у одних критиков обстановка пьесы ассоциировалась с австрийским безвременьем – "эпохой бидермайера" ("Атмосфера в пьесе, как во времена нашего бидермайера. Даже дом и сад, обстановка дома и жизненные обычаи напоминают об этом. Только самовар вместо нашей кофеварки"[14]), то другие, стремясь выйти за рамки театрально-эстетических оценок, ставили вопрос о роли пьесы Чехова в общественной жизни России: "Все здесь симптом и одновременно символ, самое малое впору самому великому, точно эпиграф; семья подобна государству – на русскую публику такая семейная драма должна воздействовать как злободневная политическая пьеса"[15].

Говоря об огромном успехе мхатовцев в Вене, нельзя не отметить того удивительного факта, что спектакли проходили далеко не в полном зале Бургтеатра. «Публика, которая, к сожалению, так скупо являлась, предпочла настоящую весну (спектакли состоялись в пасхальные праздники.– *Е.Н.*) той весне

искусства, которая столь поражающе пришла к нам с севера,– писал критик "Нойе Фрайе Прессе" и добавлял: – Каждое пустое место в зрительном зале – тяжкое обвинение театральному городу Вене, художественному восприятию публики. Несколько сот присутствующих, конечно, представляли ее тончайшую духовность. Наши литераторы и интеллигенты с воодушевлением поклонялись русским мастерам. И можно было видеть актеров, которые придавали публике особый облик, и наши любимцы аплодировали сами с таким энтузиазмом, с каким это делали иногда лишь их почитатели»[16].

Когда в апреле 1921 г. часть труппы МХТа выступила в Вене с двумя чеховскими спектаклями, в рецензиях на них наметились новые акценты в оценке драматургии русского писателя. Показательно мнение компетентного театрального критика того времени, писателя и драматурга Макса Мелла (1882–1971), руководившего редакцией культуры ежедневной газеты "Винер Миттагс Цайтунг", в которой и печатались его рецензии. Мелл относил "На дне", "Трех сестер", "Дядю Ваню" к "самым значительным театральным пьесам национальной русской драматургии"[17]. Характеризуя драмы Чехова в пору господства на австрийской сцене экспрессионистской драматургии, он указывает на их естественность и свободу, отсутствие в них сконструированности, рассудочной заданности искусства. "Драмы Чехова не такие, как наши. У нас для них свое обозначение – картины жизни. Они не выстроены, похоже, что в них не управляет никакая необходимость и в них ничего не происходит"[18].

Исключение в его глазах представляет "Дядя Ваня" – "может быть, та среди пьес Антона Чехова, которая больше всего приближается к западной, французской драматургии. Она могла как-нибудь однажды возбуждающе подействовать на Чехова, только собственное, русское полностью проросло в ней. Во всяком случае есть в этой драме туго натянутые нити и драматические кульминации, в которые раздаются даже выстрелы"[19]. С широтой изображения жизни, которая определяет формы чеховской драмы, Мелл связывает и отсутствие ограниченности в самопознании чеховских героев и в познании ими смысла жизни: "У Чехова как раз отменно тонкое ощущение формы, форма его театральных пьес по-настоящему изначальна ⟨...⟩ бесконечность, неизмеримость – стихия, в которой эти люди постоянно ощущают и осознают себя, а гигантские небеса подсказали им вопрос: для чего живем мы, люди? И помогли им с величественностью прийти через катастрофы и отчаяние, к которым привела их эта жизнь, к великолепному спокойствию"[20].

Для Мелла с его ожиданием от драматургов любви к человеку, которую он стремится противопоставить хаосу послевоенной действительности, с его жаждой обновления западной духовной жизни, которое он видел в христианской духовности, идущей на Запад с Востока еще со времен Достоевского, характерно восхищение человечностью Чехова и его героев. Мелл указывает на глубинную связь чеховских персонажей с духовной культурой русского народа, как и актеров МХТ, исполнителей их ролей. Поэтому он и подчеркивает в пьесах Чехова все то, что объединяет людей, а "чудесный смысл" финала "Трех сестер" он видит в том, что сестры здесь вырастают до символа родины. "Развертывается пьеса русской жизни, полная невыразимой дешевности, которая является, собственно, народной приметой, близостью к земле и самобытностью и в среднем сословии, которое описывает Чехов, и в опустившихся, которых Горький свел вместе и которым странник Лука принес свет, свято осветивший все. Неописуемое, захватывающее единение в этих разговорах, в этом излиянии чувств за чаем, в этом наслаждении дружбой и братством, в этих объятьях и братских поцелуях, в этом совместном пении и этих прощаниях. Исполнена чудесного смысла группа трех сестер в конце пьесы. Над ней гигантские небеса равнины, на ней свет перспективы, уходящей в бесконечность, у нее облик соразмерной, естественной нетронутости, мелодия ее родины"[21]. И русские актеры "столь хороши" в глазах критика потому, что "они ничего иного не хотят, как выразить свои души, прояснить свой внутренний мир, утвердить это

всеобще-русское, в котором они живут и движутся"[22]. И, прославляя "душевность их женщин, теплоту их мужчин", Мелл завершает рецензию о "Трех сестрах" словами о том, что "этот народ должно любить"[23].

Мелл считал, что русские актеры "в высоком символическом смысле демонстрируют возможности театрального искусства"[24]. Роберт Музиль, активно выступавший в 20-е годы как театральный критик, в своем эссе "Московский Художественный театр", написанном в связи с гастролями труппы в Праге в апреле 1921 г., стремился извлечь из искусства мхатовцев уроки для искусства вообще. «Я видел "На дне", "Трех сестер", "Карамазовых", они принадлежат к сильнейшим потрясениям и глубочайшим мгновениям счастья, какие могут дать искусство, жизнь»[25]. Критик видел "чудо" – в "совершенстве игры", в "музыке голосов" ("Эти актеры могли бы все петь ⟨...⟩ они произносят упоительно прекрасную прозу, которую я когда-либо слышал"[26]).

Самое ценное для Музиля то, что возникает универсальная картина мира[27], уникальное в своей многогранности произведение[28], задачу создания которого он стремился осуществить в своем творчестве, приступая в те годы к реализации замысла своего романа "Человек без свойств". "Это выглядит так, будто русские принесли с собой свой мир, над их игрой покоятся небеса степей и широкой, с далями, родины. В действительности это нечто, что могло бы быть и нам свойственно,– это космос изображаемого произведения, включение в его необозримые связи..."[29] Как бы отвечая на делавшиеся попытки объявить русский реализм – драматический и театральный – устаревшим, поскольку он не совмещался с канонами экспрессионизма, Музиль с большой силой убеждения объявлял его "искусством будущего": "Было бы недоразумением считать их стиль натуралистическим или импрессионистическим, несмотря на то что в пьесах Горького, Чехова и в иллюстрациях к Достоевскому грунтовка могла идти в этом направлении, и полагать, что они – пóзднее цветение ушедшего художественного направления. То, что они играют – не говоря уже о том, что импрессионизм точно так же был приютом для бездомных, как сегодня экспрессионизм,– приходит к нам не как исчезнувшее с 20-х годов искусство, но как искусство будущего"[30].

Драматургия Чехова оставалась для Музиля критерием подлинного искусства, и когда, к примеру, ему нужно было определить значение пьесы Шарля Вильдрака "Пароход Тинесити" (1919), которую оценивали как "большое достижение", как произведение, "представительное для духовной физиономии лучшей Франции", то он в ответ на это называл имя Чехова, "т.е. знающее, тихое ⟨...⟩ искусство, не титаническое. Ясный взгляд, проницательность, меланхолия, завершенность"[31].

Мхатовская трактовка Чехова оставалась для австрийского театра на протяжении целого ряда десятилетий критерием подлинного истолкования. "Спор со Станиславским", не миновавший и австрийский театр в 60–70-е годы, связан был нередко с издержками нового прочтения Чехова, хотя именно к этому периоду, включая и начало 80-х годов, критика охотно относила определение "Ренессанс Чехова".

Отметим еще одну отличительную черту рецепции чеховской драматургии в Австрии. Именно в годы первой мировой войны и фашистского "аншлюса", когда пьесы русских драматургов были исключены из репертуаров театров, в Вене были осуществлены две премьеры – в 1916 г. "Вишневого сада" – это была первая постановка пьесы в странах немецкого языка – и "Трех сестер" в 1940 г. И их нельзя не оценить как попытку обрести духовную опору в борьбе против шовинизма и во втором случае – в противостоянии свастике.

История постановок пьес Чехова в Австрии связана с двумя основными периодами: до 1945 г. и после него. До 1945 г. пьесы русского писателя, за исключением одноактных, ставятся редко и случайно и не пользуются настоящим успехом у зрителя, не находят глубокого понимания и у критики. После второй мировой войны от десятилетия к десятилетию растет популярность Чехова в Австрии, углубляется его постижение, создаются спектакли, вошедшие в историю национального театра.

1

Первой чеховской пьесой, поставленной в Австрии, было "Предложение", премьера которого состоялась 22 марта 1901 г. в Театре в Йозефштадте, спектакль был затем повторен шесть раз. Вместе с "Медведем "это были две одноактные пьесы Чехова, переведенные еще при жизни писателя и сразу же вызвавшие чрезвычайно живой интерес театров и зрителей. Остальные пьесы-миниатюры на сцене не прижились. Перевод "Предложения" и "Медведя", выполненный писательницей Луизой Флакс-Фокшеняну, хотя и был близок оригиналу по смыслу, но, как это стало ясно уже первой исследовательнице, обратившейся к сопоставлению перевода с оригиналом, "во многом утрачивал в силе воздействия вследствие бескрылой трактовки языка". "Диалог был сильно перегружен тяжелыми оборотами", и в целом перевод, будучи "намного грубее и неотшлифованнее, чем русский оригинал" оценен был как "бесталанный"[32].

Неудивительно, что критики, судя о чеховской "шутке" по переводу, характеризовали ее форму как "грубовато удачную", ее драматургическую технику как "примитивную" ("ряд неправдоподобных ситуаций", длинные монологи), пусть и с оговоркой: "мнимо примитивную", ибо связывали ее с замыслом усилить воздействие произведения[33]. К тому же, по замечанию Илзы Зонтхаймер, экземпляр пьесы, находящийся в Театральной коллекции Национальной библиотеки в Вене[34], свидетельствует о том, что в нем были сделаны режиссерские сокращения – существенно был сокращен диалог в споре о Воловьих Лужках, а это вело к утрате "некоторых психологических тонкостей"[35].

Авторское определение жанра "Предложения" – "шутка в одном действии" – в качестве такового (как "Scherz") присутствовало лишь во втором издании перевода (1903), в первом же 1901 г. оно было заменено определением "Schwank"[36], т.е. первоначально переводчица включила чеховскую вещь в традицию широко распространенного со времен средневековья в ряде литератур Европы, в том числе немецкоязычных, народного жанра. И то, что во времена, когда одноактные пьесы символического театра Гофмансталя, Метерлинка, Стриндберга, Йейтса определяли направление развития жанра, реалистические одноактные комедии Чехова связывались в Австрии с многовековой привычной традицией, вполне понятно: тем самым выявлялись народные корни чеховских комедий, типологически родственные западноевропейскому смеховому искусству. Определение "Предложения" как "шванка" имело, однако, лишь чисто внешнее основание, поскольку в "Предложении" жизнь поместного дворянского сословия, его обычаи, нравы и обряды изображались с их комической стороны и ради забавы зрителя. Шутка – но над кем? Не столько над героями, сколько над омертвевшими обычаями, над буржуазным браком. В драматическом шванке царит легкая комедийность, раскованное веселье, комизм ситуации сочетается с комизмом типов и характеров, несомненно его сходство с анекдотически заостренным рассказом о комическом событии. И "Предложение" Чехова было воспринято в духе сценического шванка – грубовато-комической пьески, чаще всего из повседневной жизни, в соседстве с бурлеском, фарсом – типа "Похищения сабинянок" (1885) братьев Шёнтан, "На белом коне" (1898) Р. Бенацки, Кадельбурга, Блюменталя, "Медали" и "Первого класса" (1910) Л. Тома и т.д. Если в традиционном шванке материалом и предметом изображения были супружеские конфликтные отношения, то в "Предложении" Чехова в качестве таковых выступают добрачные отношения, уже успевшие обратиться в фарс.

"Предложение" давалось в йозефштадтском театре в один вечер вместе с одноактными комедиями Бреко-Хиршфельда и Куртелена, и критика, сравнивая их с пьесой русского писателя, отмечала в ней "большую внутреннюю новизну и правду"[37]. В качестве специфически русского в глазах критиков представали примитивность среды, грубость диалога, "сварливость соотечественников Чехова"[38]. В целом же пьеса с весьма темпераментной, тонко нюансированной



ДЯДЯ ВАНЯ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка Л. Линдберга
Соня – И. Конради, Марина – Х. Вагенер

интерпретацией ролей[39] была воспринята как очень веселая сатира на заключение брака любой ценой[40].

То, что на Чехова австрийский зритель начала XX в. невольно смотрел и сквозь призму типичного для того времени репертуара, перепевавшего излюбленные мотивы декадентского мироощущения жуира из серии одноактных пьес "Анатоль" А. Шницлера, не укрылось от взора столь острого и едкого критика, каким был Карл Краус. На страницах издаваемого им журнала "Факел" в рубрике "Ответы издателя" Завсегдатай вычитывает в газете "всякую поучительную всячину о ближайшем театральном сезоне" 1903–1904 гг. Обнаруживая, к примеру, включение в репертуар литературных вечеров "Театр ин дер Йозефштадт" произведения Феликса Зальтена "Прекрасные души", он саркастически замечает: «Это поистине интересно. Не просто потому, что дирекция йозефштадтского театра была наказана штрафом за греховность французского фарса и продажные дома, но потому что она между Чеховым и Куртеленом имела в перспективе господина Феликса Зальтена и что "Прекрасные души" – неудачная попытка еще раз сервировать в отдельном кабинете остатки психологического меню шницлеровского прощального ужина»[41].

Так Чехов и его одноактная пьеса становятся для К. Крауса не только мерилом содержательности репертуара одного из ведущих венских театров, но и аргументом в литературной борьбе времени: Краус на стороне Чехова и Куртелена, но не Ф. Зальтена. Малейший неверно взятый тон или неуместное слово рецензента были для Крауса разоблачительны в его критике буржуазного восприятия Чехова,– любой повод для этой критики был для Крауса хорош. Так, в 1911 г. в газете "Нойе Винер Тагблатт" он находит заметку о вечере писателя и актера Вилли Хааса[42] и не отказывает себе в удовольствии процитировать из нее: "После того, как занавес опустился в последний раз, наступила короткая пауза, во время которой

барон Хаас принялся за свои метаморфозы художника сцены. Барон Хаас принес с собой для своей роли в известном забавном чеховском гротеске все, что она требует: импонирующую мужскую внешность, исполненную силы манеру держать себя, *прекрасные усы,* превосходный сухой юмор и тонкость и непринужденность игры, какой обладают лишь бывалые актеры". А далее комментарий Крауса: "Даже они (бывалые актеры.– *Е.Н.*) приносят с собой в большинстве случаев не то, что имеет барон Хаас, а именно – прекрасные усы. Да, многие и даже знаменитые актеры не должны были иметь усов, барон Хаас принес их с собой. Он мог, однако,– у критики есть свой взгляд на это – также еще многое с собой принести, чего не имеют другие актеры"[43].

Когда четверть века спустя "Предложение" пришло, наконец, и на сцену Бургтеатра, и это была первая чеховская пьеса, поставленная на его знаменитых подмостках[44], австрийские критики не могли не говорить с благодарностью об уже ставшей исторической постановке в йозефштадтском театре, "где эта трагикомедия неосуществившейся помолвки из-за возникавшей постоянно ссоры о вечно ничтожных вещах была сыграна с остротой и в темпе, которые направляли шутку в значительной мере в сторону шаржа"[45]. Они говорили и о "незабываемом воспоминании", дарованном постановкой "Медведя" М. Рейнгардом в берлинском "Клайнен Театер" с Гюлльсторфом и Дагни Серваес[46]. Критики единодушно утверждали, что "Предложение" к началу 30-х годов стало "непременной пьесой послеобеденных бурлескных представлений"[47], превратилось "в старую парадную пьесу всех театров, играющих одноактные пьесы"[48], что его "снова и снова охотно смотрят в Вене"[49], что "наиболее часто видишь его на любительских сценах"[50]; не могли они не заметить и того, что «"Предложение" в постановке разных любительских групп выглядит намного живее, самобытнее и потому веселее, чем в медлительности этого спектакля в Бурге»[51].

В связи с постановкой в Бургтеатре "Предложения" Чехова и "Женитьбы" Гоголя в последний вечер уходящего 1931 г. перед критикой встал прежде всего вопрос: современны ли эти сценические произведения,– вопрос, неизбежно связанный с их представлениями о России. Одни критики прямо и недвусмысленно выражали свое неодобрительное отношение к выбору этих пьес для новогоднего спектакля, к воскрешению эпохи бидермайера, безвозвратно ушедшей в небытие. Другие размышляли о том, не лучше ли было бы поставить в беспокойное время начала 30-х годов Нестроя или на худой конец современную русскую комедию, однако большинство высказало неудовлетворенность таким подходом театра к исполняемым произведениям. По почти единодушному мнению, новогодняя шутка, предложенная старейшей венской сценой своим зрителям, не удалась. Ключ к русским пьесам, настоящий, подлинный, не был найден, не была выявлена их современность. "Исторический русский юмор этого вечера был далек от того, чтобы бить ключом,– замечал рецензент Л.У. (Людвиг Ульман?) – Это была утомительная веселость"[52].

Рецензенты готовы были признать, что о сегодняшней России эти пьесы уже ничего не говорят зрителю. "Россия позавчерашнего дня возникала перед нами, та Россия, в которой еще было место и настроению для нежного юмора, для созерцательной медлительности в делах сердечных ⟨...⟩ Точно оба русских писателя держали перед сегодняшней Россией зеркало, в котором отразился ее облик во всем его гротескном искажении"[53],– писал критик "Монтагблатт", а критик "Дойче Эстеррайхише Тагесцайтунг" и вовсе отверг мысль о точке соприкосновения между нереальным для него уютным прошлым и угрожающе реальной современностью: "Старая Россия, страна удобной медлительности и, поскольку она располагает бесконечно многим временем, сознательной обстоятельности, снова неожиданно появилась на один вечер. Смотришь на бюргерские жилища с их пестрой полугородской, полукрестьянской домашней обстановкой, вслушиваешься в малые заботы людей, чье обеспеченное существование есть нечто само собой разумеющееся, и спрашиваешь себя невольно: было ли это действительно? Существовал ли

весь этот мир, который кажется нам сегодня таким чуждым, чуждым вдвойне, потому что в своих глубинах он ведет происхождение от неизвестной для нас страны, и времени, которое поршнями машин наших дней втрамбовано в землю"[54]. И критику "Арбайтерцайтунг" типаж русских пьес казался едва ли не фольклорно-сказочным[55].

В спектакле Бурга отсутствовало ощущение свежести и новизны юмора русских писателей. Резонно возникал вопрос "Нужно ли поднимать шумиху вокруг шутки, которая не удалась? Конечно, Антон Чехов и Николай Гоголь, два смеющихся философа исчезнувшего русского духа, весьма веселые умы, весьма желанны в любом месте, когда празднуют Новый год. Однако сегодня у них отсутствует то, чего можно пожелать от любой шутки: в известной мере быть новой"[56].

И все же Чехов и Гоголь могли даровать зрителю в этой постановке эстетическое наслаждение, хотя и частичное. Их комизм "и сегодня может пробудить у нас настоящую разумную отрадную веселость или удовольствие от грубых преувеличений"[57].

В театральной интерпретации важно было понимание жанровой природы чеховских драматургических миниатюр. "Предложение" воспринималось критиками как "бурлескная одноактная пьеса"[58], как "веселый фарс"[59], "драматизированная шутка"[60], даже как "скетч"[61]. Вновь характерно уподобление одноактной пьески Чехова таким формам низового народного комического театра, как бурлеск и фарс, пережившим в Австрии бурное развитие и блестящий расцвет в XIX в., выразившийся в творческой деятельности Ф. Раймунда, И.Н. Нестроя, Л. Анценгрубера, в увековечении народных комических типов Гансвурста А. Страницким, Касперле Й.И. Ларошем, Фаддедля А. Хасенхутом, глупого Антона Й.Е. Шиканедером, Рохуса Пумперникеля М. Штегмайером, Штаберля А. Бойерле. И сколь бы чуждым ни казалось отнесение чеховского "Предложения" к скетчу, оно не лишено известных оснований: сходство в остроумном, поражающем заострении общечеловеческой ситуации. Именно общечеловеческий смысл "шутки" Чехова пытался раскрыть Эрнст Дешен, писавший: "В конце концов помолвка все же состоится, а ирония писателя позволяет заглянуть в будущее: после падения занавеса собственно и начнется ссора, бессмертная трагикомедия спорящего брака"[62].

Пьесы русских драматургов в режиссерской интерпретации Ивана Шмита казались критикам этнографическими, фольклоризованными, стилизованными под сказку. В целом же при оценке спектакля не мог не возникнуть вопрос, который писатель Рауль Ауэрнхаймер сформулировал так: "Этот уклон в этнографию оставляет открытым и здесь вопрос всех вопросов: для чего?"[63].

И. Шмит, подчеркивая временную удаленность обеих пьес, в оформлении спектакля избрал "красочный лубочный стиль". "Ремигиус Гейлинг создает ему яркие декорации кукольного дома и переливающиеся красками кукольные костюмы, реквизит, кажется, происходит из коробки игрушек, а актеры движутся, похоже, с неуклюжей угловатостью марионеток"[64]. Однако это режиссерское живописание быта, которое "восхищает в течение двух часов настоящей старой Россией в Бургтеатре"[65], сместило акценты в пьесе: Шмит должен был "ограничиться тем, чтобы выписать краски вещи ⟨...⟩ вместо того, чтобы изобразить юмор вещи"[66]. "Он сервирует подлинность среды ложной ориентацией актеров, он заводит их во всевозможные ложные русские тупики, из которых они затем уже не могут найти путь к действительности"[67]. Отсюда и слегка ироническое отношение к "д-ру Ивану Шмиту, ранее хорошо известному в бывшем Петербурге"[68], этому "домашнему русскому бывшей дирекции"[69], "придворному русскому"[70] директора Бургтеатра Антона Вильдганса[71]. Достоинством режиссера И. Шмита критики считали инициативу самой постановки, знание национальной психологии, то, что "он лучше других понимает толк в русских вещах"[72], богатство фантазии, оригинальность декоративного оформления спектакля. В счет же ему было предъявлено многое – ведь "кому выбирать, тому и голову ломать"[73]– "отсутствие внутреннего юмора, ложный стиль режиссуры, произвольное распределение ролей, неожиданная



ДЯДЯ ВАНЯ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка Л. Линдберга
Астров – А. Троян, Елена Андреевна – С. Зуттер

идея сделать из г-на Онно комедийного актера, дебютирующего в новогодний вечер"[74]. "Актеры и, к сожалению, непреодолимо антиюмористический дух Бергтеатра не могли укротить д-ра Ивана Шмита"[75].

В нелегкое время для Бургтеатра были поставлены пьесы русских писателей! "Играют их (комедии Чехова и Гоголя.– *Е.Н.*) в большом доме, который совершенно утратил свою веселость, а тем самым и свое влияние. Играют их при кричаще ложном распределении ролей: ⟨...⟩ короче изнашивают наличные силы вместо того, чтобы их использовать. И: играют два классических шванка без комиков, потому что нет ни одного комика"[76]. И это не могло не предопределить той неудовлетворенности постановкой, печать которой легла на рецензии почти всех, кто писал о данном спектакле. Наконец, замечание критика о том, что основной опорой Бургтеатра осталась классическая, "идеальная" пьеса, в то время как все реже стала идти на его сцене комедия, пьеса об обществе, является, может быть, частичным объяснением того, почему в силу репертуарной политики Чехова долго не ставили в Бургтеатре, собственно обошлись без него в межвоенное двадцатилетие.

От критиков не укрылось родство Чехова с Гоголем, по-разному ими оцененное. Одни в принципе одобрили соединение в одном представлении двух пьес, варьирующих сходную тему: "Так хорошо они по своему душевному складу подходят друг другу, созвучие названий обеих комедий также не выделяется, а возвращение сходного мотива не дает того смешения, которое делает приятным такой, составленный из двух произведений вечер"[77]. Другие считали иначе: "Пьеса Чехова, хотя она меньше, более сильная из двух и должна быть поэтому помещена в конец вечера"[78].

Какую бы оценку ни давали критики спектаклю в целом, они не могли не оценить актерского "терцета" в "Предложении". "Замечательно выходила замуж" в бургтеатровском спектакле Вера Вальзер-Эберле в роли Натальи Степановны.

Производя впечатление "ладно скроенной"[79], "способной обращаться с вилами"[80] девушки, обуянная "наивной жаждой спорить", "сварливая, однако в основном очень и очень приятная невеста", ее мужиковатая Наталья Степановна разыгрывала "форсированную веселость очень взрослой кандидатки в невесты"[81], "блистала ярким дерзким языком"[82], "с помощью очень живого диалекта и хвастливой строптивости господствовала на сцене"[83], обнаруживая "соразмерность темного, полнозвучного голоса и весьма "цивилизованной" способности выражаться"[84], что позволяло оценить ее как "наконец-то появившуюся актрису современной языковой культуры"[85].

В роли Ломова выступил Фердинанд Онно – "трагик, который раскрылся как характерный комик"[86]. Эксперимент режиссера показался отдельным критикам рискованным: они замечали, что Онно "играет раздражительного жалкого жениха с серьезной тонкостью"[87], с "натуральной судорожностью, но без необходимого деревенского юмора", что он скорее кандидат теологии, чем помещик"[88]. "Как инертный жених, Онно скорее кандидат в покойники, чем в женихи. Как тонкий актер, Онно занижает очень искусно жалкую сторону ситуации"[89]. И все же его истерический, прерывисто дышаший, глотающий воду жидкий блондин смог стать опорой пьесы"[90]. Комический эффект состоял в том, что "Онно скорее мученик, чем поборник своего права, с нежнейшим характером, к тому же слабым здоровьем, проигрывал в словесной битве"[91]. "Конечно, Онно остается принцем души и во фраке Хансвурста"[92], "при всей комичности все же сохраняет видимость самообладания, даже благородства"[93]. Этот трагикомизм образа Ломова в изображении Фердинанда Онно раскрыл Эмиль Лукка: "Фердинанду Онно здесь представился случай из нюхающего ароматическую соль неврастеника создать пародию на свою собственную манеру, сверхнервную и сверхошибающуюся, однако все же полностью плененную перебранкой о луге и охотничьей собаке. Это отличная трагикомическая фигура. Невеста, нападающая и дюжая, уже предвидит, как она будет колотить супруга, ее папа – Майерхофер. Это веселый терцет, и здесь брачующиеся, в конце концов, оказываются в объятьях друг друга"[94]. Из трех несговорчивых и склочных персонажей пьески Чехова впечатлял агрессивно-грубой наглостью Фердинанд Майерхофер в роли Чубукова: "осанистый, окруженный трансцендентальным духом сивухи"[95], "со спутанной бородой и толстым животом"[96], ведущий себя "с грубой шумной яростью"[97], он "выглядел как богатый русский крестьянин из книги сказок"[98], или временами производил "впечатление швейцара"[99], однако в конечном итоге был "ценен и наиболее правдоподобен как русский помещик старого стиля"[100]. И все же, несмотря на недостатки спектакля, Эрнст Дешен завершал свою рецензию словами из "Тараса Бульбы": "Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая пересилила бы русскую силу!"[101] И добавлял: "Как верно! Веришь в эту русскую исконную силу, даже после очень слабой "Женитьбы", из которой вовсе не получилось ⟨...⟩ никакой новогодней шутки. Скорее это удалось старому скетчу Чехова"[102]. Вере этой предстояло воскреснуть и пройти испытания уже в чеховских спектаклях, поставленных в Австрии в годы после второй мировой войны. Пришло время, когда австрийскую сцену постепенно завоевали большие драматургические произведения писателя, в 70-е годы наступило время "Ренессанса Чехова", его прочного утверждения в репертуаре австрийских театров.

2

К рубежу 50–60-х годов, когда на австрийских сценах были уже поставлены – и неоднократно – большие пьесы русского писателя, в пору их зрелого подхода к Чехову австрийский театр обратился к первым драматургическим опытам писателя. Сначала, в 1959 г.,– к первой пьесе без названия, затем, в 1965 г.,– к "Иванову". С 6 февраля по 30 апреля 1959 г. в Академитеатр, на сцене филиала Бургтеатра, прошло 32 спектакля под названием "Этот дрянной Платонов"[103].

Под какими только названиями пьеса ни шла на западных сценах! В 1940 г. в Нью-Йорке шел "Скандал в деревне", действие которого происходило на юге перед гражданской войной, в 1952 г. на сценах Стокгольмского драматического театра шел "Бедный Дон Жуан", в Лондоне "Дон Жуан в русском духе" ("Don Juan in the Russian Manner"), в 1956 Париж увидел "Этого безумного Платонова" ("Ce fou de Platonoff"), а Милан в сезон 1958–1859 г. "Платонова и других" ("Platinov e Altri") в обработке Этторе Ло Гатто и постановке Джорджо Стрелера. В Нидерландах в Гаагской комедии пьесу поставил Петр Шаров. В русле нараставшего в 50-е годы интереса к юношескому произведению Чехова обратился к нему и старейший театр Австрии. В связи с постановкой "Платонова" нельзя не вспомнить, что у австрийцев любовью пользовалась и "Драма на охоте", публиковавшаяся как роман с продолжением в газете "Фольксштимме" в юбилейный 1954 г., что в Вене была инсценирована "Шведская спичка" и что, таким образом, венский зритель был в известной мере подготовлен к восприятию ранней драмы Чехова.

Уже сам выбор для постановки первой пьесы Чехова вызвал у критиков ряд вопросов. Нужно ли было ставить "Платонова" вообще? И если ставить, то с какой целью? была ли насущная необходимость обратиться к истокам Чехова-драматурга?

Критика стремилась прежде всего оценить "Платонова" в целом, что разделило ее на два лагеря. Одни увидели лишь недостатки юношеского произведения. Так для д-ра Й. "это очень русская и по меньшей мере, поскольку это касается Чехова, конечно, несовершенная пьеса ⟨...⟩ упражнение для пальцев для его последующих произведений"[104]. Другие не делали никаких различий между ней и произведениями зрелого Чехова, оценивая ее как "психологически смелый и современный шедевр, обладающий тысячами граней" (Вальден).

Диапазон отмеченных критиками недостатков был обширен. Удивительно, что и эта ранняя пьеса пережила традиционный подход, когда и в ней акцентировали повествовательность. Для Пауля Блаха это была "русская пьеса в новеллах" Никаких драматических кульминаций, лишь страсть. Лишь повествовательные, широко развернутые, вялые сценические события" увидел он в этой пьесе, "лишенной формы, мощной, сумеречной, слабой"[105]. Впрочем, предпринимались попытки увидеть в диалектическом единстве достоинства и слабости пьесы, найти ключ к "произведению, которое медленно, с боем пробивалось к театру, с силой втискивалось в новую драматургическую форму"[106]. «И все же обнаруживается уже здесь все мастерство автора»[107], «у пьесы коготки "Чайки"»[108],– считал Вальден. Гуго Гупперт увидел в пьесе "проблески будущей реалистичности диалога великого писателя", но отметил, что "ее отчасти забавный, отчасти мокрый от слез диалог лишен той высокой степени ясности, которая характеризует последующую критику общества у Чехова"[109].

При всех разногласиях критиков несомненно было одно: пьеса Чехова, даже при всем ее несовершенстве, властно приковывала к себе актеров, и режиссера, и критиков, вопреки их сопротивлению. А одному из критиков показалось даже, что пьеса прокатилась через сцену Академитеатр, подобно паровому катку, громадой своей эпической массы напомнив о "безысходном просторе бесконечной русской равнины, против которой нет никакой защиты"[110].

Австрийскими критиками Платонов сразу же был включен в привычную традицию донжуанизма, а пьеса была понята как русская парадигма донжуанской темы. Большая часть критиков разделяла мысль, что эта пьеса – "трагикомедия о деревенском Дон Жуане, который собственно не хочет им быть и всегда должен им быть", "история столь же гротескная, столь трагическая"[111]. Так, Вальден писал: "Платонов – маленький школьный учитель в маленькой русской деревне в царские времена. Он умнее, чем другие, он привлекателен. Все охотятся за ним. Изголодавшиеся, нуждающиеся в любви помещицы позволяют быть оскорбленными и обманутыми им. И этот Платонов, терпящий поражение болтун и симпатичный слабовольный человек, не может защититься от женщин и своих собственных

вожделений, он становится русским деревенским Дон Жуаном из слабости, он заглушает водкой свое тягостное любовное счастье и решает каждый раз начать новую жизнь – только он никак не решится, с какой из женщин ⟨...⟩ Его душевные битвы оканчиваются лишь тогда, когда его убивает обманутая женщина, как бы случайно". Платонов – "один из тех, кто говорит, опьяняясь, и кто никогда не сможет сказать нет, если женщина будет утверждать, что он любит ее. А утверждают это все дамы, скучающие в небольшой деревне Войницевке anno 1890"[112]. "В этой пустыне учитель Платонов вызывает восхищение у неудовлетворенных женщин, малообразованный, менее красивый, чем другие,– зимний "Пан" для мерзнущих нимф, малый дневной свет в великой тьме"[113]. И, кажется, единственный критик, кто выявил не только разлад сознания и вожделения ("обе его половины, разум и инстинкт, не хотят считаться друг с другом"), но и самоосуждение чеховского героя, был Гуго Гупперт[114].

Однако с упрощенной характеристикой Дон Жуана согласны были не все. Так, Фридрих Торберг замечал, что «⟨...⟩ едва ли верно понимать этого Платонова как Казанову поневоле,– он оказывается несчастным спившимся сельским учителем; едва захочется посмеяться над пародией на скучающее провинциальное общество, как почти демонически является за скукой трагизм всей сдержанной и запоздалой жизнерадостности»[115]. Спектакль давал возможность критикам поставить в центр своих оценок проблему чеховского трагикомизма. "Здесь зрелый великий Чехов возвещает о себе и о богатстве нюансов, показывая трагикомизм повседневного", – писал Оскар Маурус Фонтана[116]. Лишь третий и четвертый акты, по мысли Пауля Блаха, позволяли постепенно открыть эту сущность пьесы Чехова: "В третьем акте ⟨...⟩ мы ⟨...⟩ находим, противодействуя и подтверждая, то, что мы предчувствовали вначале, однако не находим мужества познать, что целое, в итоге, было комедией"[117]. «Ошибка пьесы состоит, по моему мнению, в том, – писал рецензент "Тагебух",– что Чехов не решается на полную комедию, но создает двойственность трагикомедии (может быть, под влиянием Ибсена) и неожиданно позволяет Платонову умереть от выстрела женщины. Благодаря этому суду над *одним* произнесен суд над *всеми* и приглушен уничтожающий смех комедии. Во всяком случае многое указывает на то, что и внезапный сильный эффект, прежде чем упадет занавес, оценивается как ирония, как высмеивание мнимой справедливости»[118].

В постановке Эрнста Лотара критики оценивали чеховский комизм как приглушенный, «потому что весь спектакль слишком тонок по настроению, слишком трагичен: это старый спор, верно ли из "комедий" Чехова делать на немецком "трагикомедии"»[119]. Для Ханса Вайгеля в "Платонове" сосуществовало "недопустимое соседство трагизма и комизма" и вообще для него это был "в любом отношении негодный Платонов"[120]. Суждение это показывает, что даже столь известному критику, как Вайгель, необходимо было бы преодолеть приверженность мифологическим представлениям о "русской душе", чтобы верно постичь предмет своего анализа.

Историческая локальность и современное звучание "Платонова" не всеми критиками постигались в их взаимосвязи. Больше это удалось Вальдену, который писал: "На мастерски набросанном штрихами фоне мы переживаем страну и время – Россию при царизме. Мы переживаем всегда в скупых мастерских штрихах гниение и отсутствие чувства меры в верхних слоях общества и тупое растительное существование угнетенных. И перед безднами этого фона – образ Платонова"[121]. И завершая рецензию, он пишет: «⟨...⟩ что нам говорит сегодня "Этот Платонов"? Больше, чем девять десятых современной драматургии, ибо пьеса обладает вневременным звучанием, как каждое большое произведение мировой литературы. Писатель Чехов смог расширить небольшую русскую деревню Войницевку до мира, и Платоновы – среди нас ⟨...⟩»[122]. Гуго Гупперт цементирующим, скрепляющим началом пьесы считал не только образ ее главного героя, но и запечатленную в ней "историческую атмосферу застоя"[123]. На эту сторону драмы обратил пристальное внимание критик "Тагебух", писавший: «Студент-медик Антон

Чехов работает со скальпелем, раскрывая анатомию русского общества в XIX в. "Темное царство", каким его видели Островский и Добролюбов, было показано и обличено с искренней ненавистью. Ужасающий идиотизм деревенской жизни – среда: паразитическое существование деформирует помещика и его свиту, все задушено в ничтожестве и в долгах, в пьянстве, в сексуальности и моральной тоске по чему-то светлому, красочному, содержательности жизни, а за морально опустившейся аристократией с ее неспособными мужчинами и истеричными женщинами поднимаются купцы, представляя паразитический, бескультурный капитал (тема, к которой Чехов обращался позже в "Вишневом саде" с высочайшим мастерством). Неумолимый по отношению к этому обществу, Чехов полон сочувствия к людям,– он их не упрекает, он говорит поэтически косвенно, что они лишь испорчены нездоровой общественной атмосферой»[124].

Однако на пути постижения общечеловеческого значения образа заглавного героя не обошлось без мифологем о "русской душе", о "славянской душе"[125].

Задача немалой сложности – раскрыть нерасторжимую связь острых общественных проблем современности с изображением главного персонажа – не была осуществлена в данной постановке "Платонова", как и в большинстве других постановок первой пьесы драматурга, не прозучала тема "безотцовщины", утраты молодым поколением традиций старшего[126]. А ведь Чехов был здесь как нигде близок к проблематике, с большой остротой поставленной австрийской литературой второй половины XIX в., и прямо указал на эту перекличку, назвав в пьесе роман Леопольда фон Захер-Мазоха "Идеалы нашего времени".

Правильному пониманию первой пьесы Чехова в Академитеатр изначально воспрепятствовало то обстоятельство, что постановщики не обратились к оригиналу произведения: "В обработке Поля Квентена, переведенной на немецкий язык Робертом Шнорром",– констатировал Фридрих Торберг и резонно вопрошал: "Что же это за Платонов – тот, кто представлен нам в немецком переводе французской обработки русского оригинала?"[127] Аргументированно возражая против такого произвола в обращении с Чеховым, Ханс Вайгель столь же категорично возражал против того, чтобы театр обращался к ранней пьесе Чехова. Отмечая, что редакция Поля Квентена, созданная для Жана Вилара, "оказалась весьма подходящей для Парижа", он пишет: "Она не только радикально сокращает, но и офранцуживает и лишает сущности Чехова, делая его плоским и банальным,– это замечаешь в ней, даже если не знаешь русского оригинала. И вот вместо того, чтобы теперь, когда пришел черед играть грех юности Чехова в Вене, кто-нибудь в Вене или, пожалуй, во Франкфурте[128] создал бы редакцию, которая соответствовала бы нашему вкусу так, как редакция Поля Квентена парижскому, Роберт Шнорр переводит на немецкий язык то, что Квентен, исказив, сделал из Чехова. Я не хочу вдаваться дальше в тонкости, где Чехов начинает, а Квентен кончает и при этом с ним Шнорр и, может быть, и Лотар, ибо я уже давно хочу сказать, что любое усилие такого рода всегда тщетно, потому что эта детски неловкая попытка драматурга открыть самого себя может быть трогательной и интересной и плодотворной для диссертации, однако, так или иначе, не подходит для игры на сцене"[129].

В обработке Квентена[130] пьеса была сокращена более чем наполовину, первый акт был вообще выброшен, был удален целый ряд персонажей. Это не могло не породить искусственной изоляции и обособления образа Платонова, что и выразилось в придуманном обработчиком названии пьесы. "Вводящее в заблуждение название, – заметил сразу же Оскар Маурус Фонтана. – Оно пробуждает впечатление, что речь здесь идет, как это принято во французской драматургии, о комедии характера. Но для Чехова Платонов был лишь одним из многих. Как и в его зрелых пьесах, на первом плане нет одной-единственной фигуры, но всегда собрано и связано друг с другом множество судеб, так и в его первой пьесе речь идет не об одном Платонове, но обо всех этих людях, связанных своим шутовством, настраивавших его то на смех, то на слезы ⟨...⟩ стремление Квентена же направлено на то, чтобы сконцентрировать внимание на Платонове. Множествен-

ность связей, переход друг в друга впечатлений – это было бы самым существенным"[131]. О том, "где Чехов начинает, а Квентен кончает", можно судить по приведенному Х. Киндерманом примеру. В финале, там, где у Чехова Платонов не может постичь, как он накликал сам свою смерть: "Постойте, постойте... Как же это так?" (XI, 178), у Шнорра в момент выстрела звучал его возглас: "И все же я Вас люблю!"[132]

Парадоксальность венской постановки состояла в том, что режиссер Эрнст Лотар "сцена за сценой чрезвычайно точно инсценировал"[133] французскую обработку, что и позволило Г. Гупперту саркастически заметить: "Эрнст Лотар успешно стремится взять взаймы у французской сценической редакции ложь подлинности"[134]. Однако, как считал Х. Киндерман, "благодаря очень сконцентрированной режиссуре" Лотара "все же остались ощутимыми когти льва и аромат Чехова"[135]. Именно мастерство Э. Лотара во многом спасло спектакль, так же как и замечательные актеры Бургтеатра. "Сквозь сатирическое и юмористическое пробивается снова и снова трагический подтекст, сквозь безутешную муть утраченных существований пробивается снова и снова свет настоящей и истинной человечности. Ярмарка тщеславия в инсценировке Лотара становится судом над тщеславием",– пишет О.М. Фонтана[136]. Это был спектакль "родственного по духу художника", который "с высоким тонким пониманием передал атмосферу, смог ощутить очень точно важность нюансов и обрел тем самым мелодию тогдашней русской жизни, полноту связей со временем и ситуацией насколько это вообще возможно в большом и малом для немецкого языка и сцены"[137]. Э. Лотар, поставивший пьесу "с большим искусством, вкусом и интеллигентностью", по замечанию критика "Тагебух", "в Вене единственный режиссер после смерти незабвенного Бертольда Фиртеля, который принадлежит традиции"[138], заложенной М. Рейнгардтом, традиции "поэтического театра"[139].

Платонов в исполнении Йозефа Майнрада представал как "трогательно-смешная, жалко-декадентская фигура: жалкая тряпка со своими вечно позирующими самообвинениями и самоуничижениями", причем подчеркнуто было "отсутствие субстанции, аморфность бесполезного человека"[140]. Образ его раскрывался актером в противоречиях – "колебаниях между беспомощным упадком и смешной трусостью, между любезной мягкостью и мрачной размолвкой с самим собой" [141] "слабовольного человека, который хотел блистать с помощью блефовых припадков энергии"[142], был "моралистом в теории и грешником на практике"[143], "любил сам себя и – всех женщин"[144], причудливо сочетая в себе "страсть и жалость, дерзость и самоуничижение"[145].

В образе Платонова критиков влекла тема донжуанизма. Тем более что обработка Квентена "почти внушала впечатление, что замыслом Чехова было нарисовать эту красочную шкалу любви" – "этот хоровод женских склонностей, вращающихся вокруг"[146] Платонова. Критики хотели бы видеть в сценическом воплощении этого образа прежде всего демонического Дон Жуана – "героя женщин, эротически очень интенсивное излучение, на которое будут лететь, как мотыльки, все доступные дамы"[147], "ту распутинскую демонию, которая приближает школьного учителя к сексуальному зверю Арцыбашева и Ваалу Брехта"[148]. Но, очевидно, что-то останавливало и разочаровывало критиков, не находивших в Й. Майнраде черт привычного Дон Жуана. Называли даже актера, который, по их представлению, должен был бы играть роль Дон Жуана,– Виктора де Кова[149], прозвучали не только голоса о неверном назначении на роль, но даже о "предательстве, которое было совершено по отношению к столь грандиозному актеру, как Йозеф Майнрад, который здесь в путах очевидного ошибочного назначения на роль медленно, но верно был убит"[150]. На сцене Бургтеатра Платонов в исполнении Майнрада не укладывался в привычный стереотип образа рокового соблазнителя, был скорее "соблазняемым соблазнителем и слабым человеком"[151], "бездумным игроком с душами и соблазнителем из слабости"[152]. Это был "не Дон Жуан, который играет женщинами, но, так сказать, ученик чародея, которому не удается овладеть



ДЯДЯ ВАНЯ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка Л. Линдберга
Елена Андреевна – С. Зуттер, Серебряков – П. Хоффман

своей волей"[153], "не тип, к которому приходят во владение женщины"[154], "воодушевление дам менее понятно, чем смешно, потому что весь спектакль слишком тонок по настроению, слишком трагичен"[155], при всем том, что исполнитель выявлял преимущественно комизм образа. При таком подходе возникала и другая оценка игры Майнрада, "мастерски преодолевшего все опасные места своей роли"[156]: "здесь каждый звук, каждый жест, каждый шаг ⟨...⟩ полностью убедительны, совершенно верны. И в этом он – конгениальный партнер Кэте Гольд"[157]. "⟨...⟩ он больше от Нестроя, чем от Чехова, хулитель-шутник из Вены"[158] – майнрадовский Платонов. И был он в этом спектакле «конечно, меньше всего Дон Жуаном, скорее русским "Человеком, терзаемым противоречиями"[159]. И юмор иногда больше с берегов Дуная, чем Волги. И комические партии удаются ему полнее, чем трагические»[160]. Такая трактовка согласовывалась с концепцией режиссера, который "перевел чуждую нам сценическую идиому великого русского писателя соответственно в южную широту, на понятный нам сценический язык, благодаря чему произведение кажется пересаженным в мягкую, изнеженную атмосферу Вены рубежа веков. Можно не раз вспомнить Шницлера, а Шницлер, не правда ли, австрийское издание Чехова?"[161] – писал критик "Нойес Эстеррайх".

Ощущение стилизации спектакль оставил и у других критиков: у Х. Вайгеля ("так представляет мне Бургтеатр Зудермана среднего качества 1900 года"[162]), у критика "Винер Монтаг", скрывшегося под литерой "в", заявившего, что восхищение в спектакле могли вызвать многие актеры "в ролях как бы из разных пьес. Только от Чехова самого найдешь не слишком многое"[163].

Особое внимание австрийских критиков привлекло мастерство молодого писателя в изображении женских образов[164]. Эдвин Роллетт писал: "В безотрадной глуши русской провинции расцветают восхитительные девичьи и женские цветы, обреченные, однако, на увядание, на погибель, – женщины, страстно жаждущие полноты человеческого существования и ищущие ее на ложных путях эротики"[165].

Своеобразие постановки первой пьесы Чехова в Бургтеатре в том и заключалось, что в центре ее был не один всевластвующий "герой" Платонов, но и "другие"[166]. "Другие" – это прежде всего Анна Петровна Войницева[167]. О том, что это были два центральных героя спектакля, пишет О.М. Фонтана[168]. "Гений Чехова угадывается в этой неловкой рукописи и параллельности судеб Платонова и владелицы имения: он любим четырьмя женщинами, одна из них, не сумев преодолеть своего разочарования, убивает его,– ее любят пятеро мужчин, один из них, потерявший веру в нее, разоряется дотла"[169].

Кэте Гольд, соединившая в роли Войницевой трезвую критичность по отношению к героине с "тихой и трогательной силой, со всеми богатыми и нежными нюансами неисчерпаемой человечности"[170], смогла передать саму "атмосферу чеховского творчества, колеблющийся блеск уходящего мира, ужасающую силу ясного прозрения"[171], "из всех актеров глубже всех позволяя ощутить своеобразие писателя"[172].

Петер Вайсер выделил в этом спектакле "три актерских достижения величайшего масштаба: Кэте Гольд, Марта Вальнер, Инге Брюкльмайер"[173]. Марта Вальнер в роли Софьи Егоровны обретала трагическую силу, рисуя настроения оставшейся непонятной супруги и экзальтированной мечтательницы, ее страсть к Платонову, с которым она надеется начать новую жизнь. Полная сдержанного пыла, она обретает мужество в ненависти и находит в себе силы принять роковое решение. В образе страдающей, отчаявшейся молодой жены Платонова актриса позволяла ощутить наивность человека с чистым сердцем.

Ансамблевость спектакля, в котором актеры выступали как "равноправные, равные среди равных, без иерархии", отразилась и на его сценографии. Декорации Готфрида Ноймана-Шпальарта (портал господского дома, сцена на железной дороге с якобы ведущим в зрительный зал рельсовым путем, школьный класс и гостиная в помещичьем доме), костюмы Эли Рольф, по словам О.М. Фонтаны, "столь русские, насколько это возможно"[174], по словам Г. Гупперта, "избегающие какого-либо дешевого намека на "style russe"[175], "создавали прекрасное оформление для происходящего на сцене"[176].

3

Первая постановка "Иванова" в Австрии в марте 1965 г. связана с деятельностью Бургтеатра, с той вехой, которая обозначена созданием студии Академитеатра[177]. И рождение студии, протекавшее в острых спорах и столкновениях (критики сравнивали его с родами с наложением щипцов), и выбор чеховской пьесы для премьеры – стали объектом дискуссий, выявившим различие идейно-художественных позиций критиков и их подходов к драматургии Чехова в ее связях с современной австрийской культурой.

Ряд критиков недвусмысленно высказался против постановки этой пьесы. «Стараться извлечь "Иванова" из литературной могилы нет никакого повода»,– категорически заявлял О.М. Фонтана, критик эрудированный и авторитетный, мотивируя свое мнение тем, что в "Иванове" Чехов "еще в поисках самого себя", что "ни один персонаж и ни одна ситуация еще не завершены в пьесе"[178].

Однако большая часть критиков одобрительно отнеслась к выбору пьесы.

"С современной точки зрения она имеет все преимущества и все недостатки первого произведения великого драматурга. Она позволяет проникнуть в процесс становления этого драматурга, который уже определенно возвещает основную тему, развитую им позже с совершенством"[179]. Для постановки на студийной сцене, по мысли Кауэра, «едва ли можно подобрать более подходящую пьесу, чем первенец Чехова "Иванов": драму, в которой Чехов – отнюдь не только великий аналитик своего времени, но пролагатель путей сегодняшнего театра – на наших глазах высвобождается из скорлупы, в которой он, человек уходящего XIX и начинающегося XX в., в высшей степени неуютно себя чувствовал ⟨...⟩ Яичная скорлупа, из которой высвобождается Чехов,– драматургия 80-х годов прошлого века. Она предстала в пьесе в монологах, еще больше – в мнимой вынужденности выявить внутренний процесс во внешнем действии. Это принуждение обостренно воспринимал Чехов-новеллист, который повсюду ощущается в "Иванове"»[180].

Концепция личности в пьесе Чехова часто постигалась критиками сквозь натуралистическую призму: "Человек – всегда жертва своего окружения, будь то долги, чахотка, водка, сплетни и скука и ростовщическая петля",– утверждает Пауль Блаха[181]. "Сцена кишит дураками, негодяями, паразитами, больными – как всегда, Чехов рисует обреченное на смерть общество. Только все это в некоторых других пьесах сильнее и ярче, а потому и сегодня еще трогает", – считает Отто Базиль[182]. И Эрнст Лотар видит здесь лишь "старшее поколение скряг, паразитов, игроков, пьяниц, спекулянтов"[183]. «Каждый акт – завершенный в себе эскиз, те лирические юморески, в которых предвосхищено и намного превзойдено то, что на Западе сегодня пытается наверстать "черный юмор", пишет о пьесе Кауэр, и персонажи ее для него не что иное, как "кошмары в окружающем Иванова угасающем мире"»[184]. Для д-ра Юрг это – «меланхолический пейзаж души»[185] – совсем в духе Верлена. «Все свойства чеховских персонажей встретились в пьесе. Бедствие и тоска, меланхолия, флегма, презрение к самому себе, саморазрушение. Путь страданий и инертность пассивной жизни. Гербарий раздражительных характеров без того многослойного действия, которое приводит в движение "Чайку", "Три сестры", "Вишневый сад". Этнографический музей» – таков "Иванов" для Пауля Блахи[186]. «Мировая скорбь, скука, меланхолия, разочарование и отчаяние характеризуют этого "Иванова", которому Чехов уже создает фон настроений своих поздних произведений»,– в таком свете "Иванов" предстает перед Элеонорой Тун[187].

Сам Иванов едва ли не сливается с окружающим его миром в подобном понимании критиков: ведь он, по Эрнсту Лотару, «угрюмый человек, один из круга "мертвых душ", человек "с больной совестью", из "лишних и надоевших", стало быть, надоевший самому себе, и ему, выросшему, но не созревшему, не удается достичь цели даже окольными путями»[188].

Общественные истоки драмы Иванова, как показывают отзывы рецензентов, остались приглушенными в спектакле и мало понятыми критиками. "Иванов – не герой, пустота человека, персонифицированное отсутствие контактов, как это мы сегодня называем в духе моды; исчерпавший себя, усталый, не по какой-то определенной причине, не из-за какого-то определенного повода, а из скуки, пресыщения, безучастности,– вот ситуация, столь характерная для людей XIX в.",– таков Иванов для Людвига Плакольба[189]. «Главный герой горюет и отчаивается, не зная отчего. Груз чрезмерного чувства выявляет слабость характера, и когда он в конце концов стреляется накануне свадьбы,– это растрата энергии, ему почти не свойственная. К тому же обработка студии умалчивает о том, что Иванов до этого посвятил себя общественному благу, реформе общества, что потерпели крушение большие планы, когда его имение пришло в упадок ⟨...⟩ Все это и делает Иванова персонажем в безвоздушном пространстве, "русской душой", однако не человеком из плоти и крови»,– пишет Элеонора Тун[190].

Однако от такого истолкования до понимания Иванова как типа, глубоко родственного австрийцам, оставалось сделать один шаг. "Беспочвенно странный"



ДЯДЯ ВАНЯ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка Л. Линдберга
Астров – А. Троян, Соня – И. Конради

Иванов оказывался в глазах критиков явлением не только русской, но и австрийской действительности, австрийской литературы. "Психопат, меланхолик, мучимый чувством вины,– это духовный брат несчастного австрийского лирика Георга Тракля"[191],– пишет Отто Базиль. И О.М. Фонтана увидел в изображении Александром Трояном Иванова "интересный обломок русского человека без свойств, однако и без характера"[192], сходство чеховского персонажа с главным персонажем романа Роберта Музиля.

Заглавный персонаж порождал и другие привычные для западных критиков ассоциации. «В жизни Иванова нет силы, нет веры, даже иллюзии. Он идет путем последовательного нигилиста, путем в самоубийство – за двадцать лет до Стриндберга. Чехов не нашел никаких разветвлений пути "В Дамаск"» (д-р Юрг[193]).

Исполнение роли Иванова критики в основном признали удачным. "Александр Троян остается в центре пьесы, даже когда его нет на сцене. Никогда не забываешь, что все нити действия ведут к нему",– пишет Фридрих Шрайфогль[194]. Актер уже в самом начале спектакля показывал героя пришедшим к конечному этапу своей жизни, которому предшествовали годы мучительного познания правды. Он играл не меланхолика, но человека глубоко расстроенного, показывал сам процесс оцепенения его. При этом состояние, в котором находился Иванов, он пока-

зывал как беспрерывную борьбу, полную глубокого отчаяния и возмущения. И давал почувствовать судьбу своего героя – в его опустошенном лице, в смертельно усталых движениях, возвещавших его трагический конец, даже тогда, когда он готовился ко второй своей свадьбе. "С Ивановым Александр Троян обнаруживает себя как актер нервной интенсивности, интеллектуальной силы,– утверждал Эдвин Роллетт.– В крушении этого человека он ясно показывает муки совести героя. Его тон – настоящий тон Чехова. В нем живет пьеса. Это был вечер открытия Александра Трояна, если бы Александра Трояна можно было бы снова открыть"[195]. Критики сходились на том, что образ Иванова в исполнении Трояна мог бы стать выдающимся достижением, если бы обладал тем высшим единством, каким был отмечен его Ставрогин, сыгранный незадолго до этого на сцене Бургтеатра в "Бесах" Альбера Камю по Ф.М. Достоевскому.

Драма Иванова не в его бессилии. Это поняли лишь два критика из полутора десятков, откликнувшихся на спектакль. Пьеро Рисмондо писал о том, что уже здесь, в ранней пьесе Чехова, "люди терпят поражение от избытка своей жизненной силы. Они терпят поражение, потому что они не управляли ею, не овладели ею. Отсюда их отчаянные вопросы, которые повергают в меланхолию. Громадный импульс жизни, который они в себе ощущают и за смысл которого они борются, разрушает их"[196]. "Чехов рисует еще раз типический образ дореволюционного русского буржуа (! – *Е.Н.*), смесь Гамлета и Обломова, который ищет смысла жизни как освобождающего деяния и не может найти его и, не желая стать живым трупом, предпочитает самоубийство. Русское в этом Иванове (который у нас сегодня актуальнее, чем на его родине) – предчувствуемая гигантская сила, которая отражается в чудовищном бессилии и саморазрушении, во внутренней многообещающей динамике этого взрыва"[197],– писал Кауер.

По отношению к этой австрийской премьере "Иванова" критики вели себя в духе того релятивизма, над которым так иронизировал Р. Музиль. Ждали от студии Академитеатра эксперимента, а когда был избран "Иванов", удивились, как удивились другому эксперименту – дебюту в качестве режиссера молодого актера Ахима Беннинга. Не приняли первую режиссерскую работу Беннинга, но восхищались им как актером, исполнителем роли доктора Львова. Почти никто не понял сути метода начинающего режиссера, кроме Фридриха Шрайфогеля, заметившего: "Ахим Беннинг как режиссер, оставляет достаточно пространства не только для себя, но и для каждого актера, с тем чтобы он нашел себя и безошибочно включился в действие пьесы"[198]. В режиссерской интерпретации заметно было стремление избежать клише, "не копировать образцы и ограничиться до минимума условным"[199],– как писал Эрнст Лотар. Пьер Рисмондо, однако, увидел в спектакле возврат к условностям, оказавшимся сильнее воли режиссера. О.М. Фонтана видел здесь противоречие замысла и воплощения: "Эти живые картинные позы и некоторые театрально перегретые порывы создают впечатление, что Беннинг хотел иронически сыграть пьесу в стиле 1880-х годов. Если он имел это намерение, то не справился с ним. Если он этого не хотел, то частая близость к пародии невольна"[200]. Очевидно, ближе к истине оказался Кауэр: «Режиссер Ахим Беннинг, игра ансамбля ⟨...⟩ не смягчают исторической раздвоенности пьесы – еще раёк, но уже современный многомерный театр»[201].

И все же, отмечая, что режиссер-дебютант "при всем своем столь большом даровании не имеет опыта, чтобы осветить равномерно тысячи граней произведения", Вальден не мог не увидеть главного – "свершения маленького театрального чуда: интенсивности ансамбля, его самоотдачи и его веры в исполняемое произведение – магических сил театра", когда "за несколькими стертыми контурами проступает все яснее мир Иванова и ведет нас к потрясению"[202].

Традиционный для Бургтеатра ансамблевый характер спектакля был отмечен и другими критиками. "Беннингу удалось представить ансамбль весьма живых образов. Здесь ударяет трагизм о комизм, веселость с быстротой молнии оборачивается в смертельную печаль. Это Чехов", – писала д-р Юрг[203]. Дух ансамбле-

вости спектакля поддержали созданные самыми простыми средствами декорации Йозефа Ойгена Боша и костюмы Урсулы Шёффлер, высоко оцененные критиками.

Для постановки был избран перевод Августа Шольца, хотя отдельные критики отдавали предпочтение переводу Йоханнеса фон Гюнтера. В студии была создана обработка пьесы, рассчитанная на два часа исполнения, и она была оценена как "строгая, даже неплохо сделанная сценическая редакция", пытавшаяся устранить некую монотонность и усилить драматизм. "А это доброе дело, но одновременно и недостаток"[204]. В общем это была "цельная, серьезная, убедительная постановка"[205].

4

Из больших пьес Чехова "Чайка" первой вошла в репертуар немецкоязычных театров. Произошло это тогда, когда Чехов уже создал все свои пьесы, кроме "Вишневого сада". Состоявшаяся в Германии 1 ноября 1902 г. премьера в Бреславском Лобе-театре вызвала почти ту же реакцию зала, что и премьера ее в Александринском театре, после трех представлений она была снята. И, напротив, сильное впечатление "Чайка" оставила в постановке Объединенного городского театра Эссена в 1904 г., причем критика отмечала, что успеху пьесы способствовало ее "тщательное изучение" театром. Спектакль в берлинском Хеббель-театре в 1909 г. с его усилиями живописать настроение, с "искусственно продемонстрированной назойливой беззвучностью", как писал критик Зигфрид Якобсон[206], оказался растянутым и монотонным. Тем не менее Хеббельтеатр свои гастроли в Вене в том же 1909 г. открыл "Чайкой". Рецензент "Нойе Фрайе Прессе", упрекая спектакль в "обстоятельности и однообразии", в то же время отмечал в нем "примечательно проникновенное, ранящее побочное действие". "В коротких, снова и снова прерывающихся сценах проходит перед нами пьеса, как фильм кинематографа". И если трактовка образов Аркадиной Розой Бертенс и Нины Заречной ("Нины Миронов" в версии переводчика Генриха Штюмке) Идой Роланд была оценена положительно (отмечены были в первой из них простота, стыдливо замаскированная страсть, во второй – убедительный тон актрисы), то истолкование образов Треплева и Тригорина показало, насколько еще далеки актеры от Чехова. Фигура Тригорина представала в изображении игравшего его актера как роковая. Отмечая, что Тригорин губит Нину из каприза, критик впадал в назидательный тон: "Так легкомыслие Тригорина становится отвратительным поступком, так любовь становится ужасным роком". "Г-н Пауль Отто нашел для роли Бориса Тригорина особую точку зрения. Он всерьез воспринял этого позера, придал ему черты писателя типа Мюрже и позволил ему, как року, прошествовать по сцене". Очевидно, это уподобление Тригорина Анри Мюрже, французскому писателю, обретшему известность "Сценами из жизни богемы", возникло под воздействием оперы Дж. Пуччини, созданной одновременно с "Чайкой". Мрачным фанатиком выступал Треплев в исполнении Антона Эдтхофера, разочарованного и насмешливого молодого человека, самоубийство которого не могло не удивлять: "Не неожиданное решение от отчаяния, от отвращения, но как бы следующее давней, безнадежной меланхолии". Финал пьесы истолковывался в спектакле в многозначительно символическом духе поздних драм Ибсена. «В конце трезвейшие слова звучали загадочно, точно жил в них второй, скрытый смысл. "Чайка" Чехова была подана нам столь претенциозно, точно это была таинственная "Дикая утка"». Ясно, что несмотря на прилежную игру испытанного ансамбля, с любовью созданные декорации, публика испытывала растерянность от подобной, стилизованной под символизм трактовки пьесы. "Публика не знала, как она должна отнестись к пьесе. Аплодисменты звучали дружественно, и все же зрители разделяли давящее настроение, господствующее на сцене"[207].

Премьера "Чайки" в Вене, в Академитеатре состоялась в 1952 г.[208] В исполнении актеров МХТ в Вене в разные годы видели "Дядю Ваню", "Трех сестер", "Вишневый сад", эти пьесы шли на сценах австрийских театров, но



ДЯДЯ ВАНЯ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка Л. Линдберга
Войницкий – Й. Майнрад, Соня – И. Конради

"Чайка" не была поставлена до начала 1950-х годов. "Это удивительно, если помнить о ранге автора и о том, что именно с этим произведением была связана слава Станиславского и его МХТ, но и понятно. Театру это было нелегко сделать, нелегко было бы и зрителю"[209]. "Высокая заслуга Академитеатра,– писал Рихард Хоффман,– в том, что он впервые в Вене поставил этот запечатлевающийся в сознании, захватывающий шедевр, создав прекрасный спектакль"[210].

В позднем приходе "Чайки" на венскую сцену было и своего рода преимущество – почва для ее восприятия уже была подготовлена, и в то же время австрийскому театру предстояло преодолеть немало трудностей для ее верного постижения. "А может быть, можно сказать, что пришла она еще слишком рано,– писал Фридрих Торберг, памятуя о сложном послевоенном периоде в истории Австрии и ее культуры, в духовной жизни интеллигенции. – Ведь ее образы и проблемы пришли в такой трудный период в истории Австрии и в истории ее драматургии, что как раз у нас, сегодняшних, и отсутствует верный к ней подход". Подчеркивая (если не сказать – абсолютизируя) различие исторических времен, разделенных более чем полустолетием, Торберг не мог тем не менее не признать сходства проблем русской и австрийской действительности: "в прежних проблемах

Чехова органически познаются рудименты наших проблем. Нет, они не устарели"[211]. Постичь эту диалектику исторического и современного стремились и другие критики. Критик "Эстеррайхише Фольксштимме" отмечал, что эта пьеса о русской жизни конца прошлого века "становится для нас почти исторической пьесой, которая, как грустная и прекрасная старинная гравюра на стали, воздействует тем сильнее, чем больше мы узнаем, как близких знакомых, лица изображенных персонажей, несмотря на их немодную одежду"[212].

О том, что "Чайка" воспринималась сквозь призму ситуации современной западной интеллигенции в пору нелегкого послевоенного десятилетия, свидетельствовал О.М. Фонтана: "Это будто музыка Шопена превратилась в драму – это прощание с миром, который погибает,– по ту сторону от всех правд и неправд и это живой привет миру, который никогда не придет, потому что он живет лишь в представлениях и мечтах человека, но не в реальности и повседневности"[213].

С наибольшей полнотой чеховскую концепцию действительности раскрыл режиссер спектакля Бертольдт Фиртель: «В том, что жизнь, которую ведут персонажи в "Чайке", будто бы настоящая жизнь, как называл ее Немирович-Данченко, можно сомневаться. Ибо большинство из них отчаивается оттого, что ведет или вело неверную жизнь, а герой пьесы кончает жизнь самоубийством. Однако остро увиденная и чудесно тонко и глубоко изображенная великим поэтом, великим наблюдателем и диагностиком человеческих характеров и судеб картина их жизни,– несомненна». И далее о персонажах пьесы: "Сегодня, спустя полвека, в то время как не только условия жизни на их родине коренным образом изменились, но и люди этого рода могут восприниматься собственно как исторический курьез, для нас они в каждой их черте остаются поразительно понятными. Их страсти нам так же близки, как и их мысли"[214].

Понимание того, что реалистическая драма Чехова не экспонат натуралистического театра, не нечто предопределенное узостью "измов", но явление, пролагающее пути драме XX в., начинает укрепляться в австрийской критике 1950-х годов.

В 1950-е годы и режиссеру и критикам важно было понять жанровое своеобразие пьесы. Почему "Чайка" – "комедия"? Ответ Б. Фиртеля был достаточно ясным: "Комедия в четырех действиях", как она официально названа, "Чайка" – ее можно было бы точно так же назвать трагедией, она и то, и другое, в достойном удивления слиянии – обрела в истории театра большое значение"[215]. Одни критики прямо писали о "Чайке" как "трагической пьесе"[216], другие указывали на относительность ее трагизма[217], третьи на то, что пьесу нельзя назвать драмой в привычном смысле слова: "собственную драму, собственную комедию представляет каждый персонаж, и их внешняя связанность ведет ко многим драматическим эффектам, однако не к драме в традиционном смысле"[218], четвертые считали, что для понимания чеховской пьесы как комедии необходима иная, высшая точка зрения: «"Чайка" названа "комедией", без приписки – "с точки зрения вечности", ибо лишь в большой связи это описание трагического круговорота, в котором человек гоняется за всем, что остается для него недостижимым, можно назвать "комедией"»[219]. Драматург, лирик, эссеист Рудольф Байр, озаглавив рецензию "Горькая комедия жизни", писал в ней: «Печально, не правда ли? Да, если посмотреть бегло: трагично, если совершить обозрение, и комедия, если рассмотреть с дистанции того, кто однажды был рожден ⟨...⟩ Как пример литературного жанра комедии комедия "Чайка" – крайний случай: трагические в себе события кажутся в известной мере лишь в остатке комичными»[220].

Рецензент "Эстеррайхише Фольксштимме" в статье "Комедия мелких отношений – трагедия большой страсти" пытался раскрыть диалектику пьесы Чехова в сопряжении с ее конкретным социальным анализом: "Складывалась удушливая реальность существования поместного чиновничьего среднего класса, который своими питомцами пополнял еще и ряды художников. Эта реальность великому русскому писателю представлялась комедией мелких отношений, которая из-за

безысходности обретала трагические черты. Он называет пьесу комедией, хотя последние слова ее: "Константин Гаврилович застрелился..." Это комедия бесплодности целого общественного строя и трагедия полного погружения в самого себя каждого отдельного человека; комедия запылившихся чувств и трагедия человеческих страстей в ситуации социального тупика"[221].

Мучительная для человека неполнота реализации своей сущности становилась источником проникновенного психологического анализа, носящего у героев Чехова исповедальный характер. «"Чайки" – все люди этого круга жизни. Глубокое, наполненное смыслом изображение души в пьесе Чехова захватывает и потрясает широтой русского погружения в пропасти и тайны чувств, тонкостью и нервностью русского поэтического гения», – утверждал Рихард Хоффман[222]. Преимущественное внимание Б. Фиртеля к изображению Чеховым противоречивости жизни, человеческих отношений и характеров дало основание Эдвину Роллетту считать "Чайку" "классической современной камерной пьесой, принадлежащей мировой литературе"[223].

Каждый из писавших о спектакле особое внимание уделял режиссерскому искусству Бертольдта Фиртеля. Критика единодушно оценивала его работу как высочайшее достижение театрального искусства, а его самого как идеального режиссера для "Чайки". Стремясь извлечь урок из постановки Фиртеля, один из критиков даже пришел к выводу, что "спасение театру может прийти от писателей"[224].

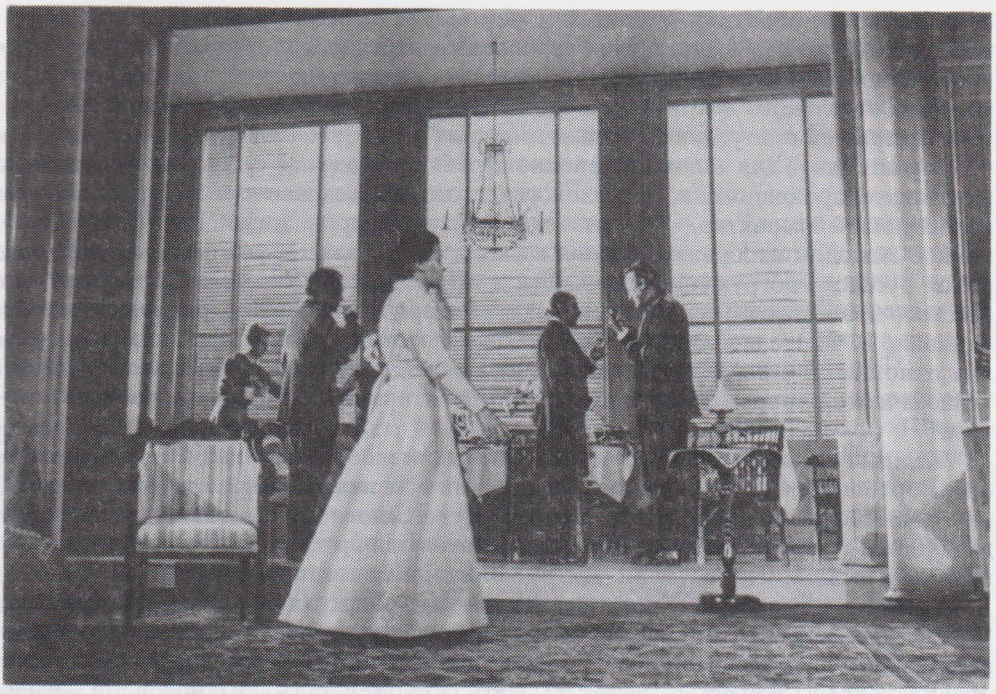
Существенную сторону режиссерского метода Фиртеля раскрыл О.М. Фонтана: "Режиссуре Бертольдта Фиртеля необычайно удалось придать событиям и разговорам мнимую непреднамеренность и все же дать ощутить в них искусно и тесно переплетенное множество связей"[225]. «Эту естественность обыкновенной жизни, конечно, примененную отнюдь не к повседневному кругу, в котором происходит действие пьесы,– пишет Петер Лоос,– полностью воспроизводит великолепная постановка Бертольдта Фиртеля. Какая ясность слова и мысли! Какая простота, несмотря на сложные характеры – и потому – и какое воздействие этого ославленного как "трудное" произведения!»[226]

Концептуальность спектакля Р. Байр видел в том, что режиссер "позволяет увидеть стесняющую несоразмерность бытия не только в общем ходе событий, но и в сотнях полутонов"[227].

Метод Фиртеля отнюдь не игнорировал и не заострял вплоть до ощущения экзотичности национальную специфику оригинала. "В совершенном исполнении и почти национальном вживании в его манеру чувств Бертольдт Фиртель создает произведение со свойственной его народу мелодией, красками, пластикой",– писал Рихард Хоффман[228]. И он же отмечал в другой рецензии, что режиссер "разработал во всей полноте чрезвычайно богатое лирическое и романтическое содержание все парящее, данное намеком, полувысказанное в этом шедевре"[229]. "Б. Фиртель как режиссер снова раскрыл мастерство полутонов, "нежных нюансов глубокого воздействия", – констатировала также д-р Й.[230] Фиртель поставил "камерную пьесу большого поэтического содержания, какую мы и ожидали от Б. Фиртеля. Этому большому деятелю театра мы уже три года обязаны спектаклями, которые принадлежат к самому прекрасному и самому интенсивному, что мы когда-либо пережили в театре ⟨...⟩

На этот раз следует представление, которое в своей сконцентрированности и живописности совсем иное, намного более потрясающее, потому что показана духовная действительность"[231].

Выдающимся спектакль делало участие в нем Кэте Гольд. Роль Нины в ее исполнении критики оценивали как одно из наиболее ярких достижений столь редкостной актрисы, которая к своим крупным ролям присоединила одну из самых значительных. "Нужно ли снова повторять слова, которые каждый раз применяют к этой превосходной актрисе? Превосходные степени, с помощью которых пытаются быть справедливыми к ее достижениям?"– писал Петер Лоос[232]. "Восхищенные, ставят, конечно, праздный вопрос о величайшей немецкой



ТРИ СЕСТРЫ. 1-е ДЕЙСТВИЕ
Вена, Академитеатер, 1976
Постановка О. Шенка

актрисе",– писал Рудольф Байр[233]. А Фридрих Торберг отмечал, что "Кэте Гольд с ее головокружительным богатством нюансов просветлила каждый слой многослойной главной роли"[234].

Кэте Гольд представляла наивную девушку с большими иллюзиями, "с чистым, светлым звучанием, как на арфе"[235]: "характерный образ девичьего, мечтательного, страстного, изображенный вплоть до движения рук и плеч, нельзя передать убедительнее и проще"[236], "здесь душа трепещет сквозь материю тела, которым *она управляет вплоть до кончиков пальцев*"[237].

Нина четвертого акта была высочайшим достижением актрисы. Это была "грандиозная высота четвертого акта, который искал равного ему"[238]. "От пробуждения лишенной предчувствия к страстно любящей женщине, от дремлющего таланта к борющейся, предавшейся театру актрисе пролетела она через глубины и высоты"[239]. Актриса представляла намного более сильную, чем прежде, закалившуюся женскую натуру, она захватывала своими несчастьями и страданиями, и это был настоящий человек, страдающий и все же не сломленный. «Одно это: "Я люблю его даже сильнее, чем прежде" никогда уже не пропадет, и всегда оно будет служить для сравнения»,– писал Петер Лосс[240]. На глазах зрителя рождалась трагическая судьба столь же достойного любви, сколь и несчастливого человека, одержимого своим призванием, поставившего себе цель, ставшего сознательным художником, "она была тоскующе порывистой актрисой и разочаровавшейся актрисой, и она была актрисой Кэте Гольд",– писал Фридрих Торберг[241]. «Тоска по никогда не достижимому освобождению и осуществлению собственного "я", которая становится главной задачей, звучит и излучает свет тихо, лирически насыщенно, трогательно и трагически из каждого слова и каждого жеста Кэте Гольд»,– замечал Эдвин Роллетт[242].

Эрих Ауэр, молодой в то время актер Бургтеатра, расценивался критиками как идеальное назначение на роль Константина Треплева. Его Треплев был беспокоен,

неуправляем, непонят, стоял рядом с жизнью, так и не находя себя. "Эрих Ауэр, противостоящий препятствиям внутренней и внешней жизни, своей величайшей волей гонимый в смерть юноша"[243], представлял впечатляющий контраст знаменитому писателю Тригорину. Кэте Гольд как интерпретатор лирической драмы Треплева, "пьесы в пьесе" дважды добивалась разного эффекта: в первом акте публика в зрительном зале и на сцене смеялась над произведением модерниста; в последнем акте этот же текст принимался за поэзию.

Мария Айс, изображая стареющую знаменитую актрису Аркадину, эгоистичную, "по-павлиньи помпезную"[244], цепляющуюся за успех и любовь, способную ради этого разрушить другую жизнь, придавала трагические черты своей героине, которая не может проститься со своей молодостью.

Курд Юргенс представлял Тригорина как модного преуспевающего литератора, забавляющегося от скуки, холодно трусливого и зависимого, и в то же время спокойного, задумчивого, исполненного небрежного превосходства. Это был во всей "действенности добра и зла, не сознательный негодяй, а одержимый своей профессией тщеславный эгоист, поддержанный своим окружением с помощью потворства и не ставший лучше от собственных сомнений"[245]. Наряду с К. Гольд критики оценивали данную работу как самое значительное достижение спектакля.

Макс Паульсен – Сорин представлял его превосходительство на пенсии как дряхлого, забавно любезного, добившегося общественного положения, но не жившего, обделенного радостями и наслаждениями человека,– "трагикомический пример того, для кого существование оставалось просто средством для корректно выполняемой, однако не наполненной человеческим содержанием службы"[246], "в духе того времени самый типичный образ из всех,– выдающийся психологический портрет"[247].

Маша – в исполнении Марии Крамер – представала "как сестра Нины-"чайки" по судьбе, как темная вариация все той же темы *moll*, безнадежно тихая воительница малой жизни"[248]. Представляя мрачное отчаяние и муку безнадежной страсти, отрекшуюся, борющуюся женскую душу, актриса достигала трагической силы.

Отто Керри в роли Медведенко смог придать своему персонажу подлинность, играя маленького, раздавленного жизнью школьного учителя, человека с узким кругозором, однако обладающего прямотой и честностью – "образ точно из ансамбля Станиславского"[249].

Дорн в исполнении Фреда Хеннингса представал "как тот, кто наслаждался и удовлетворен, смотрит и оценивает жизнь уже с высоты, полный спокойной мужественности, победитель порывов"[250].

Декорации Тео Отто передавали «сполна свойственную "Чайке" атмосферу между мечтой и бытием», по замечанию О.М. Фонтаны[251], атмосферу эпохи, создавали ощущение времени, "90-х годов, в которые пламя русской интеллигенции столь мощно разгорелось, что его отблески видны далеко в Западной Европе"[252].

В мае 1963 г. "Чайка" была показана по венскому телевидению. Спектакль был подготовлен западногерманской второй программой Майнца и Австрийским телевидением. Режиссер Вольфганг Глюк сказал в интервью, что стремился "трагические события развернуть на комедийном фоне, отказавшись от характерной до сих пор для русских пьес, идущих на западных сценах, мрачности и меланхолии, и таким путем воплотить в "Чайке" новую разновидность внутреннего драматизма"[253]. Однако, как отмечает Хилде Рёдер, замысел "сыграть как имеющую двоякий смысл комедию, в которой трагическое вытекает из смешного, а смешное из трагического", не был реализован, и "Чайка" была показана как "печальная история разочарованных надежд, мнимого таланта, неисполненных желаний"[254]. «Ощипанная "Чайка"» – так называлась рецензия "Фольксштимме", в которой, в частности, отмечалось: «Как Чехов может быть сыгран современно, блестящий пример дает в советском фильме "Дама с собачкой" молодой актер Баталов. Такого наглядного образца, к сожалению, здесь не найдешь»[255].

Значительным явлением в истории постановок "Чайки" в Австрии стал

спектакль, поставленный Петром Шаровым на сцене "Народного театра" в Вене в феврале 1965 г.[256] Свою концепцию режиссер сформулировал в одном из интервью: "Комедия, которая в своей сущности совсем не весела, но даже очень печальна,– для такой драмы нужен собственный стиль игры, не вмещающийся в традиции классического и эпигонского театра"[257].

В спектакле Шарова выявлялись два идейно-художественных центра. «"Чайка" Чехова – двойная пьеса,– писал Кауэр,– это поэтически сконцентрированное изображение человеческого состояния, непрестанное размышление о смысле бытия, о ненасытной и потому неосуществимой любви... и дискуссия: что есть литература? Описание состояния и дискуссия, соединенные друг с другом в кульминации, в самом существенном касаются обеих тем»[258].

В истолковании актерского ансамбля получал впечатляющее воплощение драматизм женских судеб. Чехов прочитывался как глубокий знаток женской души. «Не только "чайка" Нина, жертва охотника, не только прошедшая через все круги ада одиночества Маша, образы, которым Эрика Моттль и Мария Урбан придают трагическое горение, не только тщеславная дива Ирина, которая подавляет все, что есть вокруг нее, и которая, как бешеная, борется за свою позднюю любовь (блестящая роль Элизабет Эпп), но и пребывающая в тени, горюющая в своей маленькой любви к доктору Дорну Полина (Паула Пфлюгер) намного вырастают над привычным в театре: становится ощутимым, какой свет эта игра теней, тайна открывает»,– замечает Кауэр[259].

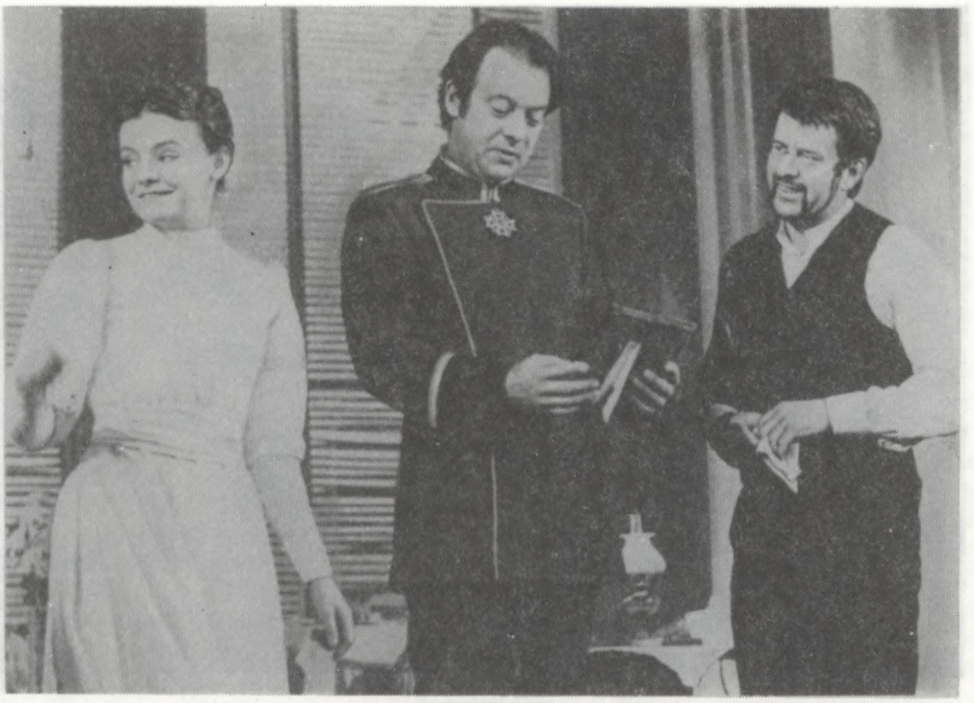
Особую идейную актуализацию обретал в интерпретации Клауса Хёнига образ Треплева – «писателя, чей мировой ужас "через двести тысяч лет" – мы эту пьесу со времени премьеры "Чайки" значительно сократили на 70 лет – столь чудовищно сбывается в Нине, "мировой душе". Этот Тассо сентиментального буржуазного мира ⟨...⟩ мерцающая судьба между попыткой самоубийства и смертельным выстрелом в конце,– портрет первого "потерянного поколения" (сколь многих должны мы еще потерять?)»,– писал Кауэр[260].

Критики отмечали, что Шаров сумел воплотить в спектакле чеховскую любовь к человеку, веру в лучшее будущее. При том, что спектакль получил очень высокую оценку, наибольший счет ему предъявил Бурно Фрей. Критерием глубины интерпретации чеховской пьесы стали для него слова Чехова о том, что лучшие из писателей реальны и пишут жизнь такой, какая она есть, однако каждая строка пропитана, как соком, сознанием цели. «Так и была создана "Чайка", но не сыграна,– замечает он.– Ощущаешь, как живут те, наверху, однако не то, что они должны жить иначе»[261]. Меж тем эта существеннейшая грань чеховской драматургии так и оставалась не раскрытой во многих спектаклях на протяжении целого ряда десятилетий. В данном случае причину такой переакцентировки критик, видел, в частности, в "микрофотографическом режиссерском стиле, который благодаря своей точности не оставляет места духу произведения"[262].

Режиссерский стиль Шарова отличала "существенность незначительных второстепенных персонажей, каждого жеста, каждого слова, молчание, невысказанное". «Снова он держит нас в напряжении с помощью языка безмолвных моментов, виртуоз режиссерских пометок "пауза", которые Чехов так богато и со знанием рассеял в своем тексте: пианиссимо лейтмотива»,– утверждал К. Каль[263].

"Это был вечер славы для Чехова, для Шарова и для Народного театра",– писал Фридрих Торберг[264]. "Шаров достиг совершенства, которое в театре встречаешь не часто",– утверждал К. Каль[265].

Первым спектаклем сезона 1977 г. в Бургтеатре была "Чайка"[266], в которой на сцене театра дебютировал ряд известных актеров. Для критиков конца 70-х годов высокое литературное значение произведения несомненно. «Шедевр Чехова "Чайка", как известно, составил главу в истории мирового театра, в области литературной драматургии в не меньшей мере, чем в области представления и руководства актерами»,– писал Гуго Гупперт[267]. И Ева Шеффер убеждена, что "никогда не прекратится обращение к этой пьесе, в течение десятилетий входящей



ТРИ СЕСТРЫ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка О. Шенка
Ирина – Й. Платт, Вершинин – К. Вуссов, Прозоров – Х. Зеебёк

в репертуар театров всего мира, давным-давно переведенной на многочисленные языки"[268].

С лирически исповедальной задушевностью писал о своем отношении к "Чайке" писатель Дьердь Шебештьен: "Я люблю эту пьесу: длинные, бесцельные и временами молчаливые прогулки небольшой летней компании по берегу озера; трогательные чистые мечты молодой девушки; многие меланхолические монологи мужчин, которые еще в зрелые годы восхищенно странствуют по жизни и страдают от сомнительности их судьбы; жадный до жизни эгоизм большой актрисы, которая с животной легкомысленностью держится за завоеванное ею: за мужчину, за деньги, за карьеру. Я люблю темный бунт литературного юноши-дилетанта, ожесточенность его ложного художничества и его смелость отомстить жизни с помощью уничтожения жизни. Я люблю эту тишину долгих летних дней, это тихое жужжание и звук какой-нибудь мелодии вдали, эти празднично печальные отъезды в далекие города, в которых затем снова можно молчать и вздыхать и болтать о примечательных пустяках"[269].

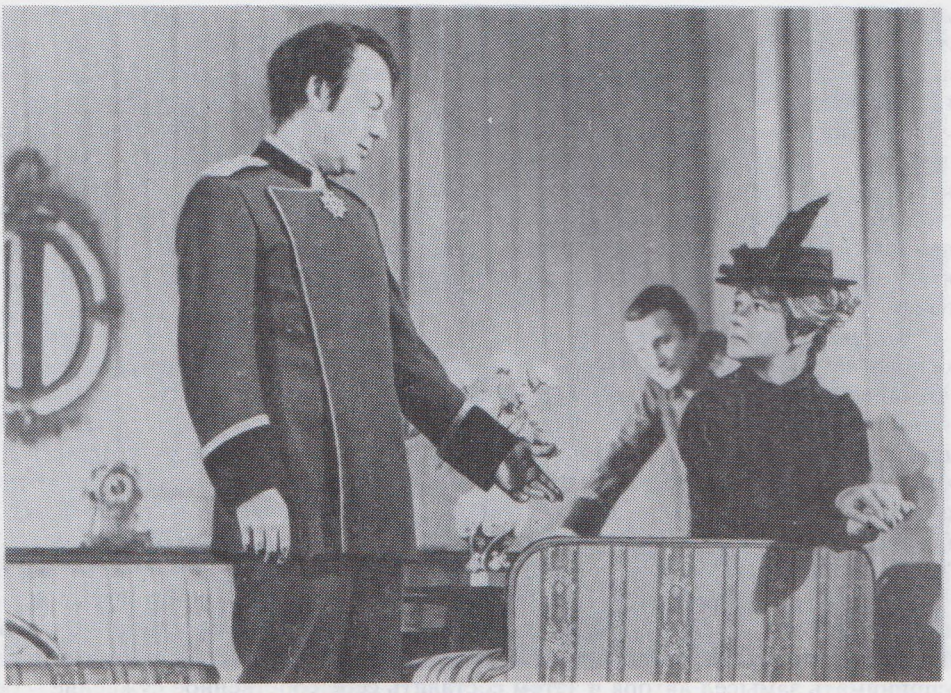
Однако источником для такого лиризма было субъективное понимание пьесы как вневременно рокового трагизма человеческого существования и самого человеческого существа из-за его извечной раздвоенности и невозможности изменить что-то в своей судьбе и характере. Поистине безрадостная человеческая комедия! Скорее даже нечеловеческая комедия. Такой она предстает и для Евы Шеффер – как "меланхолическая пьеса о надломленных душах, трагикомические сцены об отречении и разочаровании художественно одаренных молодых людей, которые разбились о рутину жизни старших и о непроницаемую стену"[270]. Не удивительно, что чеховские герои выглядят в глазах подобных критиков, взирающих на пьесу русского писателя сквозь призму абсурдности человеческого существования, оставляя чеховским героям лишь одухотворяющее, очеловечивающее их чувство – способность страдать, печалиться, как "равнодушные, тупые, очерствевшие или



ТРИ СЕСТРЫ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка О. Шенка
Вершинин – К. Вуссов, Прозоров – Хю Зеебёк, Ольга – Э. Орт

просто печально отцветающие люди, которые страдают от жизни, от несчастной любви, которые в разговорах, на прогулке, в игре лелеют скуку и мировую скорбь"[271]. В доминирующем мотиве чайки, "которую кто-то подстрелил – из подлости, как говорит один, или от скуки, как говорит другой", критик Пьеро Рисмондо видит символ, относящийся ко всем персонажам пьесы: «Все они "подстрелены". Они чахнут от своих ран или даже уже мертвы, даже если продолжают жить»[272]. И для Ренаты Вагнер "Чайка" – "может быть, самая прекрасная среди многих прекрасных пьес, в которой Чехов сказал много верного о труде и бытии писателя, о славе и бедности, об одиночестве, пустоте и потерянной жизни"[273]. Лишь немногие критики подходили к изображенным в пьесе человеческим драмам, трагикомедиям жизни чеховских персонажей не экзистенциально-отвлеченно, но социально-исторически, конкретно. Таков прежде всего подход Гуго Гупперта.

Впрочем, довольно обобщенная историческая конкретизация чеховской концепции человеческого существования у отдельных критиков отнюдь не противоречила характерному для западных интерпретаций стремлению к "универсальному" прочтению пьесы. Так, Пауль Блаха писал: «"Чайка" – пьеса о неисполнившемся существовании. О потраченной попусту жизни. В "Чайке" и во всех пьесах Чехова целая эпоха идет к концу. И – общество. Не так отчетливо, как в "Вишневом саде", не так одержимо прощанием, как в "Трех сестрах". Однако та же неизлечимая слабость людей, их скепсис»[274]. "Комизм происходящего не развеселит",– утверждает Шебештьен[275]. Так почему же Чехов назвал "Чайку" комедией? Над этим вопросом вновь задумались рецензенты. Дуглоре Пиццини писала: "Комедия? Пьеса, которая выводит на сцену страдающих, разочарованных бездеятельно оплакивающих свою личную нищету, свои неисполнившиеся надежды людей ⟨...⟩ которая, как все произведения Чехова, сигнализирует о неизбежном закате эры и касты, не имеющей силы выжить. Для Чехова этот спектакль заката должен носить комические черты, потому что он знакомит с настоящей нищетой. Неуемное



ТРИ СЕСТРЫ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка О. Шенка
Вершинин – К. Вуссов, Соленый – Р. Мелихар, Маша – Г. Йессерер

честолюбие и тщеславие его сценических персонажей, их борьба за любовь и признание, их наслаждение речами и их неспособность действовать ⟨...⟩ должны казаться человеку, имеющему собственный взгляд, неизбежно гротескными"[276].

Как видим, ответ на вопрос, почему "Чайка" названа Чеховым "комедией" в конце 70-х годов – в сравнении со спектаклем, поставленным за четверть века до того Б. Фиртелем,– дан иной, и свидетельствовал этот ответ не только о новой духовной ситуации интеллигенции, но и об ином понимании отношения Чехова к своим героям. Естественно, подобного рода интерпретации "жестокого" Чехова вытекали из режиссерской концепции Эрвина Аксера.

В постановке польского режиссера персонажи "Чайки" были "редкостно изолированы друг от друга, редкостно противостояли друг другу без какой-либо связи"[277], как отмечала писательница Хилде Шпиль в своей рецензии. "Каждый несет с собой свою судьбу, свои раны, свою боль. Свои теневые стороны и отречения"[278],– такова, по Паулю Блаха, формула жизни чеховских персонажей.

Э. Аксер поставил "Чайку" в Бургтеатре в духе иронической авторской характеристики пьесы: "⟨...⟩ много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви" (письмо А.С. Суворину от 21 октября 1895 г.– П. VI, 85). При этом он, как отмечал Хайнц Ханль, избежал опасности поставить "Чайку" «как тезисную пьесу, к чему могли бы склонить "речи о литературе", как оргию чувств, к чему приглашает множество несчастных любовей»[279]. Называя имя польского режиссера, рецензенты упоминали, что он ученик известного деятеля театра Леона Шиллера, основатель "Варшавского современного театра", он, завоевавший славу знатока и интерпретатора Чехова,– в Вене, где он родился, дорогой гость, что на Западе он стал известен прежде всего своей инсценировкой "Дяди Вани" в 1973 г. в Мюнхенском Камерном театре. Необходимо было соотнести новую инсценировку с традицией Станиславского, которая уже за несколько лет до этого спектакля начала подвергаться пересмотру, ведь, как замечает П. Рисмондо, «снова и снова

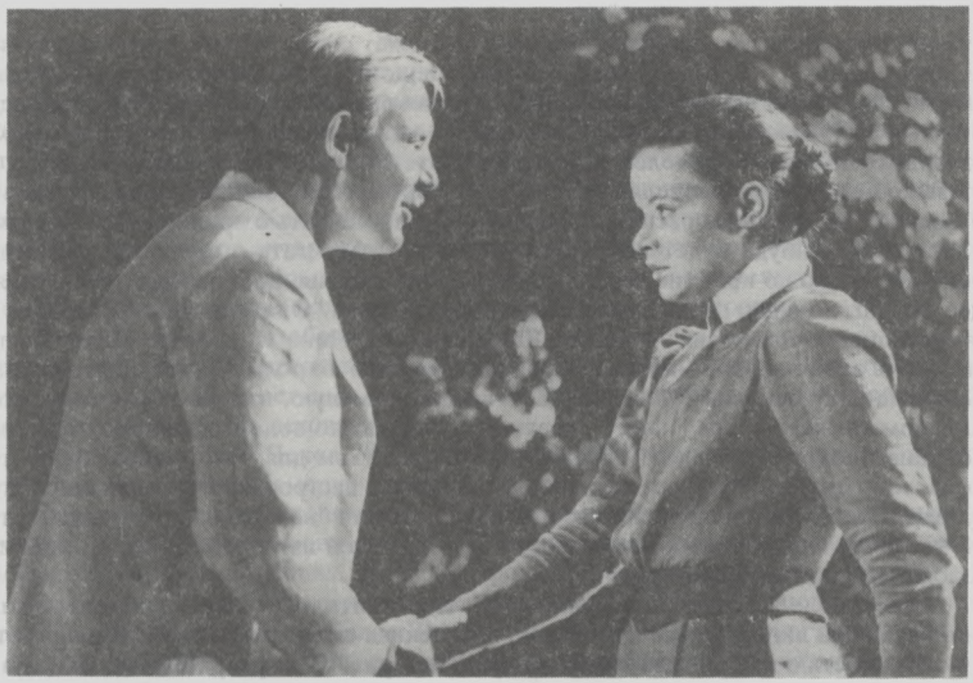
пытались освободиться от "модели Станиславского", от его натуралистически детализированной живописи настроения, против которой Чехов сам критически выступал»[280]. Тем более что "процесс освобождения театра Чехова от подражания Станиславскому не миновал и Бургтеатра"[281]. "Чайка" 1977 г. на сцене Бургтеатра была поставлена, как отметил Д. Шебештьен, "в манере разработанной Станиславским легендарной первопостановки"[282]. Шебештьен откликнулся на спектакль Аксера двумя рецензиями, во второй из них он уточнил свою мысль: по его словам, режиссер "хочет ни больше, ни меньше, как поставить на сцене "Чайку" Антона Павловича Чехова в стиле спектакля Московского Художественного театра, в котором автор принял активное участие"[283]. Однако такое мнение осталось единичным.

«Каким Чехов хотел видеть свою "Чайку" на сцене, он ясно сказал. Без ложного натурализма. Без густой "атмосферы". Конечно, не сентиментальной. С комическими чертами»,– констатировала Д. Пиччини[284], и именно в таком духе стремился поставить "Чайку" Аксер. Прежде всего он сделал все, чтобы его спектакль не походил на сенсацию. "Поскольку в нем нуждались столь долгое время, ожидали чудо-спектакль. Ни о каком чуде, однако, не может быть речи. Постановка Эрвина Аксера самородна – не более и не менее",– писал Виктор Райман[285]. "Аксер ничто не делает сенсационным",– утверждала Д. Пиччини[286]. "Тихая сенсация этого вечера состоит в том, что Эрвин Аксер отказался от любой пустой сенсации",– отмечал Д. Шебештьен[287]. Остаться верным Чехову, произведению, слову писателя, не навязывая зрителю своей интерпретации – в этом видели достоинство режиссера, ведь "зритель имеет право на то, чтобы воспринимать замысел автора и затем составить себе собственное суждение – без влияния сценических комментариев режиссера"[288]. "Аксер хочет позволить воздействовать слову",– утверждал Л. Шебештьен[289].

Аксер не отказывался от передачи настроения. Ему "удалось передать атмосферу и жизнеощущение, которое определяет эту печальную комедию"[290]. Лишь один критик определил настроение спектакля как "осенне-меланхолическое"[291]. Большинство же отмечало его полифонизм. "В постановке Аксера можно смеяться; ведь он работает с утонченностью перехода от комического к трагическому и от трагического к комическому"[292]. При этом спектакль был совершенно лишен жалостливости, сентиментальности. И в этом была существенная, по мнению критиков, новизна в трактовке Чехова в Австрии 70-х годов.

Верным помощником Аксеру в реализации его концепции "Чайки" оказалась театральная художница Эва Старовейска. Ее декорации критики оценивали как мастерские, исполненные настроения. В серебристо-сером лесочке – небольшая сцена любительского театра, этот "погруженный в мечты ландшафт"[293] передавал "скучную поэзию сосен на берегу озера вечером"[294], "внушал представление о бесконечной русской широте"[295], зримо воплощал "тоску", "нездоровую сельскую жизнь, выливающуюся в самоубийство и отчаяние"[296]. И скупо меблированный интерьер дома с легкими трещинами на стенах со столь просторными и высокими комнатами, что они рождали впечатление "эха" железнодорожного вокзала в жилых комнатах (чего не было, как замечает рецензент, на гастролях МХТа в Бургтеатре, который доказал, что Чехова можно играть и на большой сцене этого театра), передавал "трогательную, отжившую уютность"[297] довольно разоренного старого имения Петра Николаевича Сорина. Такая сценография стремилась, по замечанию Шебештьена, к "истолкованию реальности и воздерживалась от какого-либо поверхностного натурализма"[298].

"Найдем время для этого спектакля. Не только потому, что завершающий последний акт выстрел звучит в 10 ч. 45 м.", ведь спектакль шел три с четвертью часа, пьеса давалась в почти полном объеме – "поляк Эрвин Аксер решился на полную славянскую широту оригинала"[299]. «Это определенная мера внутреннего времени, которое требуется здесь от публики, для которой в "Чайке" слишком много молчат и произносят часто монологи, а незначительное оказывается неожи-



ТРИ СЕСТРЫ
Вена, Академитеатер, 1972
Постановка О. Шенка
Тузенбах – В. Хюбке, Ирина – Й. Платт

данно важным», – писал Д. Шебештьен[300], поясняя в другой рецензии, что "это может иметь следствием расхождение между ритмом спектакля и темпом современности. Кто однажды захочет изменить ритм, тот должен извратить содержание. Ведь в ритме живой речи обнаруживается организм: удар пульса, дыхание и напряжение нервов"[301]. Другие рецензенты увидели в этом "модную болезнь режиссуры растянуть пьесу так, что она становится пространной. В век ракет переживаем мы в театре век почтовых карет. И при этом пьеса достаточно широко эпически развернута"[302]. Для этой пространности постановки было найдено слово: "На большом дыхании"[303]. Гуго Гупперт увидел в этом "отнюдь не безобидный недостаток и ложное решение режиссуры: максимально растянуть ход пьесы, абсолютизировать искусственные паузы и благодаря этому внести тяжелую диспропорцию, лишая ценности и воздействия одну из самых прекрасных театральных поэм мира"[304]. Однако, несмотря на длинноты, "это была все же интерпретация, которая измеряла и пластически изображала весь передний и задний фон развития чеховской драмы"[305]. В итоге "возникала картина, которая производит впечатление завершенной и одновременно растворяется в бесчисленных красках"[306].

Актерский ансамбль получил различную, иногда противоположную оценку у критиков. Достоинством его было освобождение Чехова от привычного налета театральности. "Каждый понял, что пытался доказать режиссер: актер должен встретить текст Чехова с высокой мерой простоты, с полным отказом от удобных удовольствий, играть всхлипывая, рыча, шумя, смеясь. Текст Чехова больше, чем просто театр, он – встреча, связь, жизнь"[307]. "Просто и непосредственно действуя, актеры позволяют возникнуть миру Чехова"[308].

Йозефин Платт передавала "нежное, девичье волшебство"[309] Нины, ее трогательность, доброе доверие, захватывающе изображала ее "уязвимость и ранимость". И все же это была "маленькая чайка с надломленным крылом"[310]. У Йозе-

фин Платт отсутствовало еще "последнее убедительное исполнение роли (пока она создает ее лишь на две трети)", "она еще не может сыграть решающую заключительную сцену"[311]. В конце пьесы это было "еще очень наивное существо начала пьесы – ни в коем случае не женщина, которая прошла сквозь ад"[312]. В исповеди Нины, в ее "умей нести свой крест и веруй" отсутствовало то "актерское чудо", которым потрясала зрителей 50-х годов Кэте Гольд. "И думаешь с грустью о призыве Бертольдта Фиртеля к Кэте Гольд: "Брось себя в мир и позволь распять". И Гольд позволяла себя распять. Однако не нужно мечтать о прошлом. И Йозефин Платт когда-нибудь будет потрясать зрителя"[313]. Мечтать о прошлом не нужно было не только по причине бесполезности этого занятия, но и потому, что настоящее выдвигало иную грань в понимании образа Нины. "Она в печальной картине – олицетворение надежды", – пишет Шебештьен[314]. Нина Йозефины Платт была "не столь эфирной, как многие ее предшественницы по роли"[315], исполнительница выявляла силу ее духа: "Йозефин Платт играет смелую, взлетающую вверх под порывом свежего ветра "чайку", девушку, сильную по воле и наивную, молодую женщину, которая обладает достаточным мужеством для того, чтобы открыто сознаться в страсти"[316]. И все же наиболее критично настроенный к спектаклю Гуго Гупперт считал, что исполнение роли Нины Й. Платт "не позволяло ощутить хотя бы частичку внутренней жизни и порывов тогдашней изголодавшейся по новому молодой русской интеллигенции"[317].

В спектакле Аксера Нина Заречная и Константин Треплев представали как "молодая пара любящих: мечтательная, наделенная смертельной тоской и приметной готовностью к борьбе за жизнь на краю истерии"[318]. Герхард Бёкман вызывал интерес, впечатлял, даже вызывал восхищение как "молодой человек с обнаженными нервами. Ничто в его вспышках внешне не приземлено, все идет изнутри. Этюд редкой интенсивности настроения", – писала Рената Вагнер[319]. Это был "похожий на молодого Барро, пылкий, отчаявшийся Костя", "страстный, несчастливый писатель-юноша"[320]. Изображался прежде всего бунт отчаяния. "Становилось ясным, что трагизм Треплева в том, что его революционные тезисы проистекают из его отречения"[321]. Очевидно, что и критик и исполнитель роли воспринимают образ Треплева в свете молодежного движения конца 1960–1970-х годов. И.П. Рисмондо дает такое, опирающееся на З. Фрейда, толкование саморазрушительной "агрессивности" Треплева, которое вряд ли что объяснит в трагедии чеховского героя, как и в бунтарском метании молодых людей современной Европы: "Тот, кто подстрелил чайку, – начинающий молодой писатель. Тем самым он освобождается от своей агрессии по отношению к человеку, который имеет перед ним преимущество литературного успеха и который украл у него любовь начинающей молодой актрисы. Агрессия оборачивается в конце концов против него самого: он рвет свои рукописи и стреляется"[322]. Как отмечал Г. Гупперт, изображение роли Константина Треплева как "комплекса жертвы" лишало исполнение "поэтического импульса", а то, что ему оставалось, – "брюзгливая нелюдимость", вступало в противоречие с этим "мировоззренчески решающим" образом у Чехова[323].

"Какое напряжение возникает здесь из контраста двух писателей! – воскликнул один из рецензентов спектакля и добавил: – Чехов вложил в обоих часть своей собственной личности"[324]. Исполнитель роли Тригорина – опытный актер Норберт Каппен, уже сыгравший Ивана Петровича Войницкого в Мюнхене в спектакле 1973 г., поставленном Аксером, рисовал своего героя "с тонким искусством характеристики". Режиссерский метод "душевной вивисекции", по мысли критика, "оправдал надежды и в Норберте Каппене"[325]. Тригорин в изображении Каппена представал самодовольным, но сомневающимся в себе писателем, лишенным привычного обаяния, устало медлительным, рассудительным: "образ незначительности, так, даже не любовник, так, даже не привлекателен, стареющий беллетрист, серый мещанин"[326]. "До сих пор Тригорина изображали в большинстве случаев как тщеславного, кокетничающего своей меланхолией человека. Совсем иначе у Каппена. И он – "подстреленный". И у него нет никаких иллюзий о себе

самом. Прежде чем стать преуспевающим автором, он упустил свою молодость, попрошайничая в редакциях. Теперь, когда он стареет, он хочет наверстать упущенное в молодости. И терпит крушение"[327].

Из других исполнителей внимание рецензентов привлекла Аннемари Дюрингер – Аркадина. Рыжеволосая, с локонами, все еще необычайно привлекательная, отдающаяся настроению, но и расчетливая, даже жестокая, когда речь идет об ее интересах, она представала в спектакле этаким "священным материнским монстром", по определению Хилде Шпиль. Сцена, в которой Тригорин просит Аркадину отпустить его, давала актерам великолепную возможность показать, как их герои душат свою попытку разрыва в оргии любви, лести и вымогательств. С блеском и наглядной пластичностью показывала актриса эгоизм своей героини.

Вольфганг Гассер, изображавший Дорна с его сухой саркастичностью, высокомерием, холодностью, представлял циника-врача в маске Чехова. Высотой своего роста выделяясь среди остальных актеров, он как бы выступал и в роли бесценного комментатора всего происходящего.

Таков "жестокий" Чехов 70-х годов в австрийском варианте, где эта жестокость смягчена чувством меры и такта.

Спектакль в целом оценивался как достопримечательное явление начавшегося венского театрального сезона. Даже Г. Гупперт, единственно оценивший постановку как неудавшуюся, отмечал, что такого рода постановку необходимо приветствовать как инициативу. И все же, думается, последнее слово в оценке спектакля принадлежит писательнице Хилде Шпиль, увидевшей на сцене Бургтеатра Чехова и его "Чайку", писателя и его произведение и оценившей такую возможность как "благодеяние".

5

10 апреля 1906 г. – дата премьеры "Дяди Вани", состоявшейся в "Интимном театре" Вены за несколько дней до гастролей МХТа в Бургтеатре. Рецензия "Нойе Фрайе Прессе" свидетельствует, что чеховские герои воспринимались в духе ходячих представлений о странной, пассивной "русской душе": "Все эти философствующие люди мучат себя и других; как серые пятна, проходят они мимо друг друга, и ни один не может собраться с силами для дела; молодая, нуждающаяся в любви женщина становится причиной бед, даже не изменяя мужу"[328]. Этот зачин повторился затем неисчислимое число раз на протяжении нескольких десятилетий. Тем более, что вывод прозвучал вполне недвусмысленно: "Все эти сцены из грустной жизни можно понять как символ русского характера". О том, сколь поверхностно представляли себе австрийские критики и русский народ и его "деятельных людей" типа доктора Астрова, свидетельствует следующий пассаж: "Однако несколько поэтов и мечтателей – деятельные люди этого чудесного народа – сочиняют и мечтают, исходя из нищеты надежд". По мнению рецензента, спектакль "не мог быть справедливым к глубокому смыслу и единственному в своем роде, меланхолически странному настроению произведения", хотя в чем состоит этот "глубокий смысл" рецензент не обмолвился ни словом. Такова была "лиха беда–начало".

Затем почти четыре десятилетия пьеса не появляется на венских сценах. Однако именно "Дядя Ваня" был первой пьесой Чехова, поставленной в Вене после второй мировой войны. Она была поставлена Леоном Эппом 18 октября 1945 г., и ею открыл свой первый сезон театр "Инзель". Был использован перевод Артура Лютера. В главных ролях выступили Ханс Франк, Элфриде Кузманы, Ханс Бранд и Элизабет Эпп.

В 1967 г. пьеса шла на сцене Театра в Йозефштадте, и это был, по словам рецензента "Фольксштимме", "великий вечер Йозефштадта"[329]. Несомненная заслуга в этом принадлежала одному из выдающихся австрийских режиссеров Хайнриху Шницлеру, сыну известного писателя, классика национальной литературы, драматурга, пьесы которого при его жизни занимали значительное место в репертуаре этого театра.



ТРИ СЕСТРЫ
Вена. Академитеатер, 1976
Постановка О. Шенка
Ольга – Э. Орт, Кулыгин – С. Совинец, Маша – Г.Йессерер

"Шницлер постиг людей Чехова, которые даже не играют, но в эгоистических размышлениях изнуряют себя и лишь случайно, предугадывая ответ, ищут контакта друг с другом, любви, а это может кончиться лишь плохо, и плохо кончается", – писал Эдмунд Теодор Кауэр в "Фольксштимме". Вновь вставала проблема: как ставить и понимать Чехова. "Должно ли истолковывать Чехова как пессимиста, как описателя состояния почти безысходной ситуации конца, как это делалось десятилетиями и еще делается, или должно понять его как предшественника и пророка революции? Мы считаем интерпретацию Шницлера верной, именно в духе мысли Станиславского, которая характеризует не только Астрова, но также Чехова: не пессимист, не оптимист, но тот, кого окружающий его мир еще не изуродовал, фигура, которая и в зрителе может пробудить надежду, что не все еще потеряно".

В ансамбле интерпретаторов чеховских персонажей Кауэр выделил Эрика Фрая – Серебрякова, Ханса Хольта – дядю Ваню, Леопольда Рудольфа – Астрова.

"Дядя Ваня" в Академитеатре в сезон 1971/72 г.[330] отмечен явным стремлением по-новому прочесть Чехова и его пьесу как политическую драму. К этому обязывали исторические события современности. Таким подходом отмечена была помещенная в программе к спектаклю статья западногерманского переводчика драматургии Чехова Петера Урбана «Доктор Астров и Леший. О работе Чехова над "Дядей Ваней"»[331]. Знакомя зрителей Бургтеатра с историей создания "Дяди Вани", показывая, что "Леший" относится к ранней драматургии и завершает ее, а "Дядя Ваня" находится между ранними пьесами и "Вишневым садом", выявляя существенные различия между "Лешим" – комедией, веселой пьесой – и "Дядей Ваней" – драмой, в которой автор отказался от таких сильных "решений", как самоубийство Войницкого, автор приходит к выводу о том, что "из двух пьес получилась одна политическая пьеса "Дядя Ваня". И тут же уточняет: "Политическая не в смысле вульгарной интерпретации – из Астрова так же трудно сделать

революционера, как из неистовства Войницкого – политический акт". «"Дядя Ваня" – политическая пьеса, по моему мнению, – продолжает убеждать П. Урбан, – поскольку – и это совпадает полностью с отвращением Чехова ко всем высокопарным плакатным жестам – она в проникновенной манере помогает осознать состояние общества, представляя плененную заблуждениями, иллюзиями и мечтами, оцепеневшую в условностях и лжи, задушенную в тупости, глупости, отчуждении и материальной нужде жизнь или *уже разрушенную жизнь*, и пьеса дает возможность тому, кому все это представлено, обдумать, как все это изменить. То, что это должно быть изменено, – вне сомнений».

Трактовать Чехова в начале 70-х годов как меланхолика, культивировать соответствующую атмосферу его пьес было бы непростительным анахронизмом – это понимали все. Критика не скрывала того, что играть Чехова по-старому уже было невозможно, а как играть его по-новому, было неясно. "Нам неясно, как должно играть Чехова. Русскую атмосферу или социальное пророчество, настроение заката или параболу о смысле человеческого существования? В пользу чего мы всегда готовы принять решение, – это решение играть Чехова, и интенсивность усилий – свидетельство жизненной актуальности, современности его театра", – писал Ханс Хайнц Ханль[332].

Рождалось понимание того, что прямое, непосредственное предвосхищение революции 1905 г. вряд ли можно было вычитать в драмах Чехова, и вряд ли были правы – замечала Д. Пиццини – те "толкователи, которые каждый раз, когда в пьесах Чехова слышен треск в балках русского общества, полагают услышать удары грома, возвещающего громы революции"[333].

Дьердь Шебештьен начинал свою рецензию с недвусмысленного заявления о своей позиции: «За шесть лет до отчаянной, безрассудной, тщетной революции 1905 г. "Дядя Ваня" шел на московской сцене: "Сцены из деревенской жизни", полные недомоганий, гротескного горячего протеста, яростной хандры. Тишина здесь – лишь чувственно постижимая форма принуждения; отказались от изменения жизни, похоронили надежды, похоронили в живом теле самих себя. Какое дикое напряжение в этой хандре! Ничто Чехову так не чуждо, как чужда сладкая, душная, изнуряющая меланхолия. На многих сценах именно ей служат мессу, и именно в традиции Станиславского»[334]. Возложив вину за ложную традицию истолкования Чехова на Станиславского, Шебештьен предпочел и в протесте чеховских героев подчеркнуть его ненормальную болезненность, духовную смерть в примирении. Однако все это не столько характеризует чеховских героев, сколько выявляет ситуацию западной интеллигенции начала 70-х годов. Прочтение Чехова сквозь призму "театра абсурда" вряд ли открывало в нем что-то существенное.

"Безутешная глушь, изолировавшееся от потока жизни поместье, длинная ночь в жизни царской России"[335] – что могло дать австрийцам 70-х годов такое истолкование чеховской пьесы?

"Суровость и оптимизм в отношении к будущему" начинают выдвигать на первый план в трактовке пьес Чехова, равно, как и понимание того, что «их суть – не настроение, но тенденция. И она остается законной еще сегодня, по истечении более чем семидесяти лет. Так понимает "Дядю Ваню" Линдтберг. И так актеры пытаются играть Чехова. Пытаются. Ибо это, несомненно, ново для них», – утверждал Готхард Бём[336]. Это новое прочтение было осуществлено лишь отчасти, актеры были "на пути к Чехову", да и венской публике, привыкшей к импрессионистическому Чехову, принять такую трактовку было нелегко. Отказаться полностью от передачи настроения режиссер не мог, и спектакль был воспринят отдельными рецензентами лишь в этом привычном ракурсе. "Великолепный, чрезвычайно культивированный спектакль Академитеатер исчерпывается главным образом тем, что он роскошествует в меланхолии", – писал Д. Шебештьен, разочарованный в спектакле, единственный из рецензентов отрицательно оценивший его в целом, и далее продолжает: – "Инсценировка аранжирует и предлагает старое салонное клише Чехова. Невыразимое остается также несформулированным. Смешное,

дикое, гротескное подавлено сентиментальным. Отсутствует сила, уверенность стиля"[337].

Этот традиционный аспект истолкования Чехова в спектакле Линдтберга для отдельных критиков и был едва ли не единственной мерой подхода к нему, что и порождало их сдержанное отношение к спектаклю. "Сцены из деревенской жизни" показывают праздность, саморазрушение умирающего общества: это на наших сценах тотчас ведет к мрачному живописанию, к трагизму. Как будто есть люди, которые с раннего утра до позднего вечера хандрят. Как будто у них год от года улыбка не трогает губ. Это так условно, так аранжированно, так выдуманно. Жизнь же не такова"[338].

"Инсценировка Леопольда Линдтберга (...) приводит минорную тональность его пьесы к такому звучанию, что оно находит сильный отклик у публики", – пишет рецензент "Винер Цайтунг". И добавляет несколько ниже: – "Скупо применен забавно-потешный юмор, рассыпанный создателем столь многих мастерских гротесков и в этой серо-серой пьесе"[339].

В спектакле Линдтберга были и другие стороны, которых нельзя было не заметить, ведь, как отмечал Отто Ф. Веер, речь у него шла "не о мелкой живописи, не о нежной меланхолии, но о резких контурах"[340]. Именно стремление режиссера охватить "контуры" чеховского произведения как многогранного целого, "контуры" русской действительности кануна XX в. было оценено критиками как "подступ к Чехову".

И все же спектакль, раздвоившийся между традиционным и современным прочтением Чехова, получил в большей мере одобрение, чем осуждение критиков. «Линдтберг – больше человек интеллектуально размышляющий, чем бескомпромиссно исполняющий. Может быть, он уступил, убоявшись предложить консервативной публике слишком "политическое" прочтение. Однако мы благодарны уже за каждый подступ. Коллектив на пути к Чехову нуждается в понимании, но не в порицании за то, что он не достиг своей цели»[341].

Эту направленность новой интерпретации "Дяди Вани" критики уловили в ее частностях. "Никакой не импрессионистический Чехов, скорее грозовой, угрожающий", – заключал Отто Ф. Беер, видя эту примету в интерпретации актерами образов пьесы. Так, он писал об Иване Петровиче Войницком в исполнении Йозефа Майнрада: "В этом опустившемся деревенском владельце имения нет ничего трогательного, скорее нечто тревожное". "Ваня Й. Майнрада в этой концепции не безнадежно разочарованный, он развивает в своем горячем протесте тревожную силу, делая благодаря этому свой крах столь трагичным"[342].

Критики, впрочем, резко разделились на два лагеря и в оценке исполнителей ролей чеховских героев. Одни из них (Д. Пиццини) настоятельно подчеркивали приметы слабости героя, "трагического, комического, отчаявшегося человека, без цели в жизни, возбуждающего такого рода сочувствие, в которое примешивается оттенок презрения"[343]. И хотя отмечалось, что Йозеф Майнрад "сохраняет в титульной роли высокий ранг своего изображения характеров", главным для Д. Шебештьена было то, что Войницкий представлялся как человек слабый, "настоящая тряпка": "Майнрад предстает перед нами и на этот раз с блестящим психологическим искусством целиком как жалкий человек. Полный жалобной сентиментальности в своей влюбленности во вторую жену профессора, полный дикого невротического изнурения"[344]. Отдельные критики выдвигали в качестве главного в майнрадовском Войницком его прозрение. "И Йозеф Майнрад понимает, что в этой инсценировке важно, он играет дядю Ваню не как седовласого пьяницу, мягкую бездарь, но как человека, который познает, в чем заключена ценность жизни, хотя и слишком поздно, слишком поздно", – писал Г. Бём[345]. Лишь Г. Гупперт сумел увидеть в протесте чеховских героев нечто большее, чем индивидуалистический протест против судьбы: «В игре Йозефа Майнрада и Инге Конради по ту сторону от конвенций и клише олицетворяется масштабно изображенный горячий душевный протест дяди Вани и терпение некрасивой Сони, обогащая и смешивая друг с



ТРИ СЕСТРЫ
Вена, Академитеатер, 1976
Постановка О. Шенка
Ольга – Э. Орт, Маша – Г. Йессерер

другом все цветовые тона изолированного, отчужденного отречения от любви и жизни. Для концепции этой постановки характерно то, что две "находящиеся в тени" фигуры (Войницкий и Соня. – *Е.Н.*) страстно борются против внутреннего одичания и разочарования»[346].

Разноречивы были и оценки Сони в исполнении Инге Конради. "Слабый момент вечера: Инге Конради как Соня"[347]. И: "Лишь у Инге Конради верно все"[348]. Некоторые, очень немногие, не приняли манеру ее сценического поведения ("Она жестикулирует с неприветливой порывистостью, какая уместна была бы у персонажей Нестроя, в остальном же слишком охотно прячется, стоя с опущенной головой, в монотонную стародевичью изоляцию"[349]), ее речевую манеру ("декламирует механически, искусственно"[350]), ее трактовку финала пьесы ("однако именно она впадает в заключительном монологе в мелодраму, купается в том сентименте, который в этот вечер был полностью исключен"[351]). "Бесконечное пианиссимо потусторонних надежд, в которые Соня в конце спасается бегством, слишком сильно подчеркнуто"[352]. Одним критикам Соня Конради показалась слишком молодой, другим красивой, вопреки Чехову, третьи считали, что она добилась наибольшей удачи в попытке по-новому играть Чехова "без какого-либо следа сентиментальности", "актриса, которую взволнованно слушают и которая в этот вечер дала прозвучать интонациям, надолго запомнившимся"[353]. "Инге Конради изображает сдержанную, мечтательную, горестную, словом убедительную Соню (именно в стиле сдержанного реализма)", – отмечал Д. Шебештьен[354]. "Очень чистой и ясной на протяжении всех трех актов остается Соня Конради в своем тихом отречении"[355]. В ней было верно все – "и скромное мужество, и преодоленное отчаяние"[356], она была "настоящим во всем человеком"[357]. "Ее Соня имела силу взять несчастье на себя, как жертва грядущих поколений". Об этом свидетельствовал "потрясающий, однако совсем не слезливый или трогательный заключительный монолог"[358].

Александр Троян – Астров добивался большой близости замыслу Чехова,

создавая образ "человека дела среди инертных мечтателей, реалиста среди фантазеров"[359]. Единственное критическое замечание состояло в том, что он "также хорошо может встретиться в другой пьесе"[360], что "в решающее мгновение он впал в актерскую рутину"[361].

Серебряков в исполнении семидесятилетнего Пауля Хоффмана представал, совсем по Томасу Манну, "нулем, убежденным в своем достоинстве", в своей гениальности, "тщеславным, чванливым профессором, пустоцветом науки, мучащим семью пустословием, лишним человеком"[362]. Одним из средств характеристики персонажа актер избрал "величественный речитатив", что помогло ему создать "злую карикатуру на патетического филистера и одновременно продемонстрировать возможность комедийного стиля", как считает Д. Шебештьен[363]. Другие критики высказывали мнение, что актер "спасается от всех соблазнов создать карикатуру" и раскрывает роль "прилично и тонко"[364], что Серебряков "во всей его противности" запечатлевался средствами "очень тонкого комизма"[365]. Пауль Хоффман, в молодости игравший роли Мефистофеля, Яго, Франца Моора, стремившийся в должности директора Бургтеатра (1968/72 гг.) к обновлению его традиций открытиями современного реализма, образом Серебрякова сам внес вклад в актерскую трактовку чеховской пьесы.

И, наконец, Соня Суттер в роли Елены Андреевны была "милой хищницей"[366], с одной стороны, "хлопоча о мелодраматическом коварном блеске"[367], с другой – "верно дозируя чуждость и дистанцию по отношению к образу"[368].

И в итоговой оценке спектакля прозвучало то же разноречие голосов, что и в оценке его режиссерских и актерских интерпретаций. Прозвучали скептические голоса[369], голоса осторожные[370], возражающие невидимому оппоненту[371] и, наконец, одобряющие спектакль[372]. Все это неудивительно: они показали, как непросто поставить нового Чехова и осознать его актуальную новизну. Спектакль вышел за пределы премьерного успеха, он шел на сцене в течение двух лет (30.04.1972–21.04.1974) 35 раз. Предварительная его постановка была осуществлена для Театра молодежи 29 апреля 1972 г. Чеховский текст звучал в переводе Петера Урбана, опубликованном в 1973 г. в цюрихском издательстве Диогенес[373].

6

Постановки "Трех сестер" на сценах венских театров до 1945 г. немногочисленны и случайны. В 1921 г. актеры МХТ показывают эту пьесу на сцене "Нойе Винер Штадттеатра"; в 1928 г. в театре "Комёди" состоялась австрийская премьера пьесы, был использован перевод Августа Шольца. Робин Роберт дебютировал в театре как режиссер. В главных ролях выступили Лотта Мосхатахер, Вера Шпакова, Фрида Шанц. Естественно, спектакль сразу же был сопоставлен со спектаклем МХТа и сравнения этого не выдержал, он не смог передать "человеческую подлинность и силу настроения драмы в той же мере"[374].

28 октября 1940 г. пьеса была поставлена на сцене Театра в Йозефштадте. В то время директором театра был Хайнц Хилперт, который возглавлял еще и Дойче Театр в Берлине. Воспользовавшись заключением договоров между СССР и Германией, Хилперт позволил поставить пьесу Чехова и в Берлине и Вене, что не могло не поразить и зрителей, и немногочисленных критиков, писавших о спектакле (если можно назвать их так, поскольку театральная критика, как и критика литературная, художественная, была как таковая упразднена в фашистской Германии и в павшей жертвой аншлюса Австрии и заменена т.н. "отчетами" о спектаклях).

В программе, вышедшей к спектаклю[375], были помещены фотографии Чехова вместе со Львом Толстым, Книппер-Чеховой – Машей, Германовой – Ольгой, Кржижановской – Ириной, находившиеся в Театральной коллекции Национальной библиотеки Вены, помещены были также театральный рассказ "Скандал" в переводе Рихарда Хоффмана из сборника "Хмурые люди", вышедшего в 1924 г. в Вене, статья о творческой и сценической истории пьесы из книги Нины Андрониковой-Тумановой "Антон Чехов"[376], изданной в 1937 г. в Лондоне. Критики были в полном

замешательстве: "Выдержать пьесу можно лишь благодаря превосходному представлению", – писал анонимный критик журнала "Тонфильм, Театр, Танц"[377]; "Почему пьеса Чехова снова пришла на сцену? – вопрошал другой, и давал поистине анекдотический ответ: – Чтобы показать нам, что за актеров имеем мы в Йозерштадте"[378]. В распоряжении режиссера Ханса Тимига были такие выдающиеся исполнители, как Паула Веселы – Маша, Герда Маурус – Ольга, Винни Маркус – Ирина, Рудольф Штайнбёк – Тузенбах, а также Вильма Дешингер, Антон Эрдхофер, Эрик Фрай, Ханс Хольт. В спектакле господствовало меланхолическое настроение. Его передавали и декорации Отто Нидермозера, из которых особенно впечатляло в четвертом акте занимавшее значительную часть сценического пространства большое дерево с буйно разросшимися ветвями над домом с террасой.

После второй мировой войны "Три сестры" вновь пришли на сцену "Винер Фолькстеатер" в 1956 г. Режиссер Петр Шаров изложил в связи со спектаклем свою концепцию творчества писателя. "Антона Павловича Чехова я считаю – и не только в масштабах русской литературы – неповторимым и единственным в своем роде явлением. Поэт сегодня оценен, признан и по заслугам удостоен во всем мире. Могу лишь добавить, что, по моему мнению, тайная сила Чехова, который как художник и человек был одинаково чудесным, заключалась прежде всего в его независимом духе и в его воле к правде, которые позволяли ему почувствовать величайшие глубины жизни, без чего не может быть истинного поэта, творца. К тому же у Чехова, мастера слова, – простота и точность поэтического выражения. Благодаря им он оказывается настоящим продолжателем Пушкина и Лермонтова". Особенно настоятельно Шаров утверждал идею оптимизма Чехова, вступая в открытый спор с традиционным западным толкованием русского писателя. «Существо и вся природа Чехова излучают постоянно радость и оптимизм, и это отражается ясно в его рассказах и театральных пьесах. Когда мы, русские, говорим или думаем о нем, мы улыбаемся ⟨...⟩ Сам я Чехова лично не знал. Лишь однажды, еще учеником Московского Художественного театра, я мог тайно наблюдать за ним во время репетиции "Вишневого сада" и слышал, как он смеялся, глядя на импровизацию актера. Для русских непонятно, почему Чехова в Европе всегда неверно понимали и считали его пессимистом. Из-за этого особенно его театральные пьесы интерпретировали неверно ⟨...⟩ Чехов стал понятием мировой литературы, а его слава еще значительнее, благодаря тому, что мы все еще мечтаем о прекрасном и ищем лучшей жизни. И я переживаю радость и счастье, ибо я слышал его смех!»[379]

Следование Венского Народного театра традиции Станиславского передовая австрийская критика оценивала положительно. «"Три сестры" в Народном театре – реалистический Чехов, почти скалькированный в гриме и декорациях по образцу мастера. То, что стало возможным столь доподлинно и живо воссоздать тот спектакль 1901 г. ⟨...⟩ – это для Вены – событие и урок», – писал критик "Фолькстимме". "Проникновением в национальный характер чеховской драматургии спектакль обязан П. Шарову, режиссеру школы Станиславского"[380].

Несомненно, на оценку "Трех сестер" критиками не могла не повлиять шаровская концепция оптимистического Чехова. "Оптимистическая пьеса на мрачном фоне", – писал о спектакле Кауэр[381]. Западногерманский критик Вальтер Венцель, замечая, что "очень многое должно еще измениться, пока жизнь на этом свете обретет смысл для всех", с безапелляционной категоричностью заявлял, что "Три сестры" – "это пролог русского большевизма, и отрицать это может лишь совсем близорукий. Здесь у Чехова, где никто не говорит о партийной политике, мы близки к истокам русского переворота"[382]. Такое прямолинейное навязывание чеховской драматургии тенденций, совершенно ей чуждых, искусственная ее "политизация" предпринимались, впрочем, и в 70-е годы (см. выше истолкование "Дяди Вани"), однако мало содействовали подлинному понимаю пьес писателя.

Представление о пьесе как произведении эпическом, не драматическом, натуралистически-импрессионистическом, а не реалистическом, встречающееся у австрийских критиков, выразил О.Б. (Отто Брейха?) в рецензии, опубликованной в "Нойес

Эстеррайх": "Это широкое повествование, русский роман, перешедший на сцену, катящий свои воды, ленивый, серый поток. Кажется, вода еле движется, берег полог и расплывается вдали. Поток отражает землю и небо: редкие группы деревьев, облака, звезды. Отражение усиливает впечатление неподвижности – это всегда та же самая картина". И далее: "Пьеса – острая, без ретуши, фотография общества и жизни в небольшом русском городке рубежа веков. Это натурализм чистейшей воды, с импрессионистическими чертами и переходами. Все это оказывает очень поэтическое воздействие, и в каждом слове видно, что написано это гениальным поэтом – великим рассказчиком, не драматургом"[383]. Такое объяснение мало что объясняло, а вопросы оставались. «Откуда исходит огромное воздействие, которого Чехов, этот антидраматург, достиг в последнее время в Америке, а также в недавних сезонах в Париже? Что может сотворить на подмостках такая пьеса, как "Три сестры", в которой вообще ничего не происходит? А ведь это произведение, написанное вопреки опыту театра со времен античности!»[384] Поставивший эти вопросы критик К.М. Гримме не в состоянии дать ответа на них.

Режиссерский метод и стиль П. Шарова получил следующее, довольно подробное описание: "П. Шаров ставит спектакль в темпе замедленной съемки. Он дает не собранность и сконцентрированность, но расширение, даже протяженность (вспомним о вневременной широте русского ландшафта). Нерусский режиссер и заведующий репертуаром извлек бы самое существенное, удалил бы все несущественное. Для Шарова же важно каждое слово Чехова, как самое святое – он все разыгрывает широко и "повествовательно", доминируют душевная среда и панорама, атмосфера, в особенности в чудесно сыгранной (с музыкой) волшебно-магической сцене, когда в сумерках появляются маски животных и, хихикая, исчезают. Шаров – выдающийся деятель театра старой русской школы, и было интересно и поучительно после многих лет снова познакомиться с Чеховым, верным партитуре, подлинным, сыгранным в манере Станиславского. Краткие, сжатые редакции западноевропейских режиссеров нам, конечно, милее. Они оставляют сильное впечатление (вспомним мастерскую постановку "Чайки" Бертольдта Фиртеля), не калеча при этом Чехова и не синкопируя его спокойную, задумчивую мелодию"[385].

Даже у критиков, которые в основном принимали концепцию "оптимистического" Чехова, сам характер их размышлений свидетельствовал о том, что такое прочтение Чехова не было им душевно близко, хотя они и могли принять его сознательно, чисто умозрительно. «Такой взгляд может быть многократно подтвержден фактами его жизни и творчества, не только постановкой Шаровым "Трех сестер". Среди безотрадности рождаются скупые слова о счастье грядущих поколений, однако сами персонажи на сцене, образы, с которыми во многом идентифицируются зрители, предстают как нечто иное, *как боль*. Страдание и отречение. Взгляд, обращенный к небесно-голубому будущему, которое иногда приоткрывается в непроницаемом облаке судьбы, позволяет ощутить современное состояние как еще более невыносимое, ибо нет ничего ужаснее, чем эта разочарованность и надежда на неизвестность»[386]. "Единственное развитие, которое изобразил Антон Чехов, – от надежды на самого себя к надежде на грядущее, – подводит итоги К. Каль. – Единственное оптимистическое признание, которое Чехов предлагает посетителю театра, – признание в том, что все это не должно оставаться таким, каким оно есть". И вывод: «Однако этот поблекший от времени "оптимизм" не укрепил и не поднял дух ни у кого»[387].

Иными критиками смех Чехова воспринимался сквозь призму "черного юмора", все более укреплявшегося в послевоенной литературе. "Чехов представляет для русских людей эту безнадежность серой жизни на сером фоне с юмором; для западного европейца это – юмор с отрицательным оттенком", – пишет Р.Х. (Рихард Хоффман?)[388].

В резко отстраненном, неприглядном свете представали в глазах рецензентов персонажи чеховской пьесы, совершенно тем самым исключавшие у них доброе отношение к себе. "Место действия, – пишет Р.Х., – скучный уездный русский



ВИШНЕВЫЙ САД
Вена, Бургтеатер, 1983
Постановка А. Беннинга
Шарлотта – М. Хербигер, Раневская – Э. Плухар, Варя – Х. Рутнер

город (у Чехова губернский, см. XIII, 118. – *Е.Н.*), духовная пустыня, кладбище живых трупов". "Сплошь мечтатели, фантасты, пьяницы, глупцы, лентяи, лодыри, загубленные жизни, несчастные, маленькие души. Они постоянно говорят о работе, о светлом будущем, однако никто не работает. Ничегонеделание как форма и содержание жизни. Сплошная обломовщина. (В пьесе много пьют и изобильно всхлипывают. А также много и довольно туманно философствуют)", – таков чеховский мир в глазах О.Б.[389] "С совершенством обрисовано здесь внутреннее лишенное всякой опоры общество, которое сохраняется уже более для вида, – пишет К.М. Гримме. – Возникают совершенные образы персонажей, которые сами в случайно сказанных словах разоблачают свою сущность. Этот мастерский натурализм прозрачен. Писатель проявляет себя в незначительном. Меня восхищает все это, однако я устал после второго часа игры. Отсутствует увлекающая сила, ведущая проблема. Те, кто хотел бы мечтать, ведомые писателем, особенно ценят Чехова. И их немало в наше механизированное время"[390].

"Выдающимся триединством" (по словам Венцеля) были в Народном театре исполнительницы ролей трех сестер Элизабет Эпп, Марта Вальнер и Мария Урбан. Это были "три женские жизни, которые не осуществились; существования, которые не подтвердились; судьбы, с самого рождения отмеченные фатумом. Их трансцендентность, их отказ от жизни имеют музыкальный симптом; музыка Шопена, Чайковского, народная песня и хор с пляской, даже тривиальный военный марш – глубиннейшие уходы этих людей. Чехов дает русскую душу в материализации внутренней музыки, построенной на контрапункте трех сестер – любви. Любовь ко всему – тональность Moll"[391]. Актрисы "смогли уже в первые десять минут (которые соответствуют одной странице текста) сделать зримым, стоя друг против друга, рядом друг с другом, что они сестры, из одной семьи. Сердечны и нежны друг к другу. Несказанно далеки друг от друга. Совершенно одиноки"[392].

В исполнении Элизабет Эпп Ольга, учительница по профессии, приходила в отчаяние от низости, равнодушия своего окружения; преждевременно постаревшая, без мужа и без перспектив на замужество, самая тихая, смиренная, скромная, терпеливая среди них. Это была "anima pia et candida*, истинно христианская душа"[393]; внутренне сдержанная, она оказывалась внутренне самой богатой из сестер, раскрытая с помощью тончайших душевных светотеней и тонов; именно она, разочарованная, усталая, была самой решительной, не дающей судьбе разбить ее, верующей и убеждающей представительницей новой надежды.

Маша в исполнении Марты Вальнер представала как женщина с большой, страстной, мечтательной душой (роскошная, чувственная, она напоминала одному из критиков Грушеньку Достоевского), она возвышалась до строптивого протеста, расточая свою любовь вечно философствующему Вершинину. Игру Вальнер критики оценивали как "великое достижение"; "помимо внутренней интенсивности переживаний и динамического излучения, высочайший художественный ранг – проникновение в национальное и подлинность в человеческом", как явление "незабываемое" – "настолько она подлиннее, человечнее, проблематичнее, чем была в свое время в Бургтеатре Веселы"[394].

Ирина Марии Урбан – впечатлительна, нежна и хрупка, ей не позволено даже скромное счастье, свой путь она находит в труде.

Харри Фусс (Андрей Прозоров) оказывал сильное воздействие, выявляя всю полноту признаков моральной болезни. Наталья Ивановна – в исполнении Хилде Сохор – мещанка, выскочка, пошлая, низкая, грубая, способная любого припереть к стене, рядом с благородными образами старого общества оставляла гнетущее впечатление.

Виктор Гшмайдлер, исполняя роль Кулыгина, рисовал слабовольного человека и неврастеника, довольствующегося философией "ничево", своим убогим, смешным существованием, демонстрировал "психопатологический трагикомизм (таков юмор Чехова) рогатого супруга"[395]. Воинствующе философствующий фантаст в мундире полковника – Вершинин, сыгранный Отто Вегерером, оценивался как совершенное исполнение чеховского персонажа. Йозеф Хендрикс с чрезвычайной тонкостью и двойственностью рисовал образ по-смешному неловкого, нежизнеспособного барона Тузенбаха как, может быть, самый близкий писателю образ. Теодор Григ играл смертельно-печального, сварливо сердечного, трогательного полкового врача Чебутыкина, представляя его в двойном свете трагического и гротескного.

Декорации Отто Нидермозера, с занавесями, рюшами и плюшевой мебелью, пытались передать атмосферу умирающего века, были исполнены настроения, исторически верны, как и костюмы Макси Чунко, верные, вплоть до последней пуговицы на мундире. Они поддержали П. Шарова в его стремлении к подлинности стиля, подчеркнули обстоятельность инсценировки, замечательно хорошо передали окружающий героев мир.

На сцене Народного театра пьеса шла в новом переводе Лео Ботаса, обработанного для театра Ирене Ронге, – "единственная новая венская постановка Чехова, в которой ни один критик не нашел недостатков перевода"[396].

Этот четырехчасовой спектакль имел огромный успех. В 1957 г. он был показан на гастролях в Гамбурге и на Рурском фестивале в Реклингхаузене, став его высшим достижением и "чистой и большой победой реалистического, исполненного настроения, слегка меланхолического, однако все же указывающего в будущее театрального искусства"[397]. Этот спектакль вошел в историю немецкоязычного театра как «первая по-настоящему успешная постановка "Трех сестер"», как "может быть, самая прекрасная среди традиционных постановок Чехова"[398].

«Непоколебимый, как большая, редкая удача, просветленная также благодаря дистанции времени, встает в памяти передо мной образцовый спектакль "Трех

* Душа тихая и чистосердечная (*лат.*).

сестер": Петр Шаров поставил их двадцать лет назад в Народном театре, – писал Пауль Блаха. – Ни одна из последующих интерпретаций не сравнится с ней: и вызвавшая большое внимание версия Рудольфа Нёльте (умная, аналитическая, неруссифицированная) указывает другие пути, однако не лучшие. Со среды есть снова "Три сестры", которые воспринимаются вместе с легендой о Шарове (которая была легендой о Станиславском). Это "Три сестры" Отто Шенка в Академитеатр»[399]. Премьера состоялась в июне 1976 года.

Чем была примечательна новая интерпретация чеховских "Трех сестер"? Для ряда критиков пьеса важна была как "картина уходящего общества", "уже утратившего какой-либо смысл"[400], как картина "предреволюционной летаргии общества, которое уже ничего не могло поделать с собой, отчаянного бегства от давящей узости провинциального русского города, который лишь благодаря военному гарнизону обретает мишурный блеск, краха всех иллюзий, всех ожиданий, всех человеческих связей"[401]. Эта пьеса кануна русской революции 1905 г. тем не менее оценивалась критиками как "истинно русская пьеса – по отношению ко времени и жизни, была увидена таковой и по отношению к судьбе, которой подчиняются, когда не могут овладеть ею"[402]. Ведь Чехов в ней "большую человеческую тоску воплощает в славянской тоске"[403]. Какими же кажутся чеховские герои критикам? "Все они одиноки, несчастливы и живут мимо своего существования: то в воспоминаниях, то в неисполнившихся страстных желаниях. В доме Прозоровых празднуются день рождения и масленица, однако каждый праздник лишь пролог к новому несчастью. Большой пожар, отъезд военных из провинциального города увеличивают еще больше пустоту в жизни трех сестер, заставляют растаять их последние надежды. В пьесе Антона Чехова нет веселых людей, нет счастья. Она отражает умирающую эпоху. В драме почти нет действия, в четырех актах тихое нарастание отчаяния"[404]. «Они стоят беспомощно на краю жизни, люди в "Трех сестрах" Чехова ⟨...⟩ Они живут воспоминаниями и мечтами о будущем, неспособные действовать, осуществить свои мечты, придать форму своей жизни. Что-то от этой парализованности, этого бессилия и в инсценировке Отто Шенка в Академитеатр. Лишь когда происходит познание крушения, когда открыто прорывается отчаяние, спектакль обретает плотность, интенсивность и завершенность, из вечера прекрасных моментов получается необычный, трогательный вечер»[405]. "От акта к акту усиливается тональность *moll*, прежде чем история закончится полной безнадежностью. Все это мастерски сформировано Шенком"[406]. И этот мертвый, беспросветный мир приписан Чехову, как приписана чеховским героям позиция стоицизма как единственно достойная человека: "Они живут, живут реально, странствуют, удивляясь, импровизируя каждое мгновение, стремясь из хаоса в порядок и снова попадая в хаос, поднимаясь затем к собственному Я, – такими создал их Антон Чехов и теперь представил на сцене Отто Шенк"[407] – пишет Д. Шебештьен. Кажется, больше всего критиков занимала проблема: чеховские герои и время, изживание времени их жизни в трехмерности и слиянности прошлого, настоящего и будущего. Тот же Шебештьен, утверждавший, что чеховские герои живут реально, замечает: "Загадочная реальность всех этих образов с увлекательной силой заклинивается на грани жизни и мечты"[408].

Однако этот спектакль ценен был тем, что в нем появлялись новые для австрийского театра ноты в истолковании Чехова, позволившие такому критику, как Ульф Бирбаумер, увидеть в О. Шенке «своего рода венского Станиславского, который, как и мастер Московского Художественного театра, познал, что эти люди не только влачат повсюду за собой свою боль, но, напротив, ищут веселости, смеха и окрыленности; они хотят жить, а не вести растительное существование. В этих "Трех сестрах" имеют место не только грусть, отречение, тоска и меланхолия, но и юмор и смех. При всей скуке, при всей склонности к безделью, к ощущению ненужности, диагностирует д-р Чехов волю к труду, к жизни и к любви. По меньшей мере тоску по ним. Тоску по изменению, символом чего является Москва, Москва детства. Светлая пьеса, потому что здесь звучит не только мелодия элегического

прощания и тщетного стремления к счастью ⟨...⟩ Бодрая музыка, Москва – это намного конкретнее, чем могли знать сестры»[409].

Это была постановка, которая удивительным образом в глазах одних критиков (Гупперта) сближала Шенка со Станиславским, а других (Шебештьена) – отдаляла его от русского режиссера.

Было ли истолкованием пьесы Чехова Отто Шенком осуществлено в натуралистически-веристском духе, как об этом говорил в своей рецензии Фриц Вальден: "Отто Шенк инсценировал пьесу в том стиле веризма, в котором каждое движение, каждый взгляд и каждый жест, каждая пауза и каждый шорох должны подчиняться лишенному сострадания колесному передаточному механизму роковой причинности, прежде чем из него высвободится слово поэта, которое потребует нашего сочувствия"[410]. Спектакль вряд ли давал основания для подтверждения модной в 70-е годы концепции "жестокого" Чехова с его якобы фаталистически бесчувственным детерминизмом, неумолимой и безысходной зависимостью всех проявлений человеческого духа от лежащих вне человека сил. И сам образ Чехова, высвобождающегося с помощью поэтического слова из пут этой безрадостной и бесчеловечной причинности и ждущего сочувствия к своему слову, – что может сказать современности этот стилизованный под д'аннунцианский модернизм образ Чехова, как далеко он уводит от подлинной сути писателя!

В истолковании пьесы главенствовал тончайший аналитический психологический метод режиссера. Для Пауля Блахи О. Шенк, заявивший о себе в постановке пьес Шекспира как интерпретатор жизненного, энергичного, интеллектуального начала в театре, социального сочувствия (в постановке австрийского драматурга Эдена фон Хорвата) в своем первом опыте интерпретации Чехова "обнаруживает себя как режиссер сложных душевных ситуаций"[411]. "Отто Шенк, реалист, родовспомогатель психологической правды, точный аналитик реальной жизни, нигде не склоняется к расплывчатому символизму, он ведет актеров к наиболее возможной естественности: каждое действие, каждое движение, каждый перелом мотивированы, исходя из души, из поведения персонажей", – утверждал Ульф Бирбаумер[412].

Этот преимущественно психологический метод прочтения пьесы Чехова имел наряду со многими достоинствами, быть может, и некоторые издержки: оптимистическое звучание пьесы, по мнению Гупперта, оказывалось приглушенным, даже элиминированным в финале. Однако Пауль Блаха, напротив, увидел в спектакле не только страдания чеховских героев, но и их оптимистическую веру в будущее, "их веру в светлую, новую, трудовую жизнь как нечто само собой разумеющееся, совсем естественное"[413].

Сильной стороной спектакля являлся характерный для Бургтеатра актерский ансамбль. "Персонажи играют, как в оркестре, из которого звучит то один, то другой голос"[414]. Критики особо выделили прежде всего исполнительниц ролей сестер. "Совершенное сценическое олицетворение Ольги Элизабет Орт, Маши Гертрауд Йессенер и Ирины недавно открытой Йозефины Платт", – отмечал Г. Гупперт[415].

Ольга в изображении Элизабет Орт выглядела сдержанной, сильной в своих чувствах, исполненной теплой человечности. Она представала в спектакле как самый скромный и трогательный образ. Непривлекательная внешне, замученная, смертельно усталая женщина, "учительница, изгнанная из нереализованной женственности в нелюбимую профессиональную карьеру. Э. Орт изображала этот переход с гнетущей подлинностью"[416]. Она раньше всех покорялась судьбе, но и могла "освободиться от своего просветленного отречения в любое мгновение"[417].

Гертрауд Йессенер в роли Маши была впечатляюща в своей необычайно интенсивной и выразительной лихорадочной импульсивности. Ведущая бездумное существование, разочарованная и полная отвращения к своему браку, она стремится к любви как к последней возможности спасения. Эту жажду любви Маши и ее трагический исход Гертрауд Йессенер давала почувствовать уже при первом прикосновении руки Вершинина в мастерски аранжированной сцене у пианино. Погру-

жаясь в любовь, она расцветает. Прощание с Вершининым приводит в смятение все ее чувства. "С трудом сохраняя силы, почти оцепенев, стоит она против любимого под буками. Из этого колеблющегося постоянно между депрессией и задором существа вырывается крик, точно вырвана вся ее жизнь из тела"[418]. "Ее горячий протест в конце, когда любимый должен уехать, проявляется, как бурная гроза, и проходит, впрочем, так же быстро, как гроза"[419]. Теряя близкого ей человека, с отчаянием погружается она в свою боль, вплоть до самоотречения, когда из мира мук можно перейти в мир безумия.

Ирина Йозефины Платт, тогдашней "новой звезды, надежды театра"[420], тихая, рано созревшая, предвидящая несчастье, обладала волшебством юности и ее верой, волей к жизни. "Сурово привлекательная, она твердо стоит на колеблющейся почве"[421], "самая искренняя из чеховских персонажей, в которой экзальтация и отречение живут рядом друг с другом"[422], она оставляла впечатление, что "однажды сможет поехать в Москву, в город, в полную смысла жизнь"[423].

"Трем сестрам Сильвия Лукан противопоставляла характерную Наталью"[424], "единственную, которая берет себе все, что она хочет"[425], "эволюционируя от терпеливо посторонней до тирана семьи"[426]. С. Лукан в роли Наташи показалась Ф. Вальдену поразительной еще и потому, что вызывала острое сочувствие к прислуге, которую терроризирует и "от которой постоянно ощущает угрозу своему инстинкту собственницы"[427].

Критики выделяли также великолепный "окружающий сестер мужской мир"[428]. Это был "печальный, глядящий в далекое будущее Вершинин – Клаусюрген Вуссов; не сердцеед, не галантный офицер, но очень мягкий, очень порядочный человек"[429]. Это был впечатлительно-мечтательный, совершенно несентиментальный, почти сухо-ироничный Тузенбах Вольфганга Хюбша, сыгравшего потрясающую сцену прощания, давшего зрителю ощутить "ужасную неуверенность хрупкого, принесенного в жертву смерти молодого человека"[430]. Это был Йоганнес Шауэр – Чебутыкин, "военный врач, потопивший свою гиппократову клятву в алкоголе"[431], тихий, углубленный в себя, мечтательный, когда-то веселый философ, теперь погрузившийся в добродушное мудрствование. Это был и Курт Совинетц – учитель Кулыгин, чья безграничная супружеская любовь, хотя и не согревает, но все извиняет, чья "печальная глуповатость усилена до захватывающей трагикомедии"[432].

"На долю самого старшего поколения Бургтеатра достались два великолепных чеховских персонажа"[433]. Это было "чудо Адриенны Гесснер как беспомощной смиренной седой няни и Филиппа Цески как старого сторожа, который благодаря своей глухоте лишь один не горюет, потому что он уже не понимает мира"[434], – таковы для Ф. Вальдена "два великих старика театра – переполненные добротой, смиренно служащие души из простого, теплого, уютного мира"[435]. Однако, по свидетельству У. Бирбаумера, эти персонажи были не только умилительны в своей смиренной скромности. Это были "трогательно беспомощная и одновременно почти агрессивно обвиняющая бедная Анфиса Адриенны Гесснер. Филипп Цеска – почти глухой и все же всезнающий сторож Ферапонт"[436].

В художественном оформлении спектакля (декорации Рольфа Глиттенберга) критики особо выделяли осенний сад последнего акта, задний фасад дома сестер с летними тенистыми деревьями, великолепными красными буками, вызвавшими аплодисменты, залитый ярким солнечным светом парк. Декорации Р. Глиттенберга, писал Г. Гупперт, "постигают и истолковывают очень метко сценический лиризм Чехова и оригинальность построения его драматургии"[437]. О том, какую концептуальность несла в себе сценография спектакля, сказал Ульф Бирбаумер: "Глиттенберг загораживает пространство, позволяет ему "зарастать" мебелью и кустарниками бука. Он сужает эмоции, не оставляет чувствам никакого вольного пространства, рисуя *al fresco**. И даже искусная режиссура света не может передать глубину

* в стиле фресковой живописи (*итал.*).



ВИШНЕВЫЙ САД
Вена, Бургтеатер, 1983
Постановка А. Беннинга
Раневская – Э. Плухар, Лопахин – Х. Крёкамп

пространства так, как его впечатляюще показывали Нёльте или Крейча. Очень широкая, но мелкая сцена Академитеатра препятствует во всяком случае этому"[438].

Итак, критика оценила постановку О. Шенка как значительное явление искусства, имевшее заслуженный успех.

7

Впервые "Вишневый сад" был поставлен в Вене 12 октября 1916 г. в театре "Нойе Винер Бюне" его директором Эмилем Гайером. Это была первая постановка пьесы в странах немецкого языка. Спектакль готовился с большой тщательностью. Как отмечал рецензент "Нойе Фрайе Прессе", на него было затрачено "немало усилий и труда, художественной воли и пчелиного усердия, однако чувствуешь себя весьма пристыженно, что не можешь хвалить безоговорочно, как охотно сделал бы это"[439]. "Вишневый сад" выглядел в глазах рецензента этой газеты символом "старой России, уже давно одряхлевшей, обремененной воздушными мечтами о весне, кратковременной в суровом климате страны"[440]. В спектакле вишневый сад, точно живой человек, сплетался с образами обитателей имения, они были связаны друг с другом, взаимоотражались друг в друге: "Цветущие вишневые деревья заглядывают в высокие окна, наблюдая, как госпожа Раневская после долгого отсутствия возвращается домой, чтобы снова найти себя ⟨...⟩ И старые вишневые деревья в саду, точно люди, – они принадлежат имению и их характеры имеют

нечто причудливо связующее и разветвленное". И нерасторжимым единством судьбы были связаны вишневый сад и его владельцы: "Вишневые деревья будут срублены, выкорчеваны, как все люди, которые стоят рядом друг с другом и которых объединяет одно – мечта о весеннем цветении вишен вопреки климату, в котором они живут". Венский театр вычитывал в пьесе Чехова близкую ему меланхолическую мелодию прощания с уходящей эпохой. «"Вишневый сад", – писал рецензент "Ди Цайт", – исполнен задушевно пылкой, болезненно мучительной любви к старой, борющейся за освобождение от самой себя России, влюбленной в саму себя и столь несказанно страдающей от самой себя»[441]. Это был спектакль "без ощущения специфики русского настроения". И "картина жизни обедневших благородных людей ⟨...⟩ их слуг и соседей, нежно оттененная и нарисованная нежнейшими психологическими красками", как характеризовал ее Альфред Польгар[442], была, несомненно, близка австрийцам.

Это ощущение уходящей эпохи, способ раскрытия судеб чеховских героев соответствовали видению мира в австрийском искусстве начала века: "Все это набросано очень тонко, прозрачными, небольшими, тонкими штрихами и все же столь точно, что рисунок можно проверить, посыпав его мукой: мучная русская миниатюрная живопись"[443].

Этот импрессионизм в понимании Чехова имел и свою оборотную сторону. На пути постижения чеховского драматизма австрийскому театру пришлось преодолевать немалые препятствия. В пьесе находили "отсутствие драматизма"[444], "единого драматического движения"[445], пьесу даже оценивали как "драму для чтения в истинном смысле слова"[446]. Ошибку спектакля критики видели в том, что в нем был "драматизирован вишневый сад, стало быть, настроение". Оно "преобладало вплоть до пресыщения, каждая фраза нагружена настроением, неясные фигуры чистого настроения вращаются вокруг друг друга вместо того, чтобы знакомиться друг с другом, растворяя красочность сцен в сером цвете"[447]. Это исключительное следование одной из граней театрального новаторства МХТа будет продолжено затем во множестве постановок "Вишневого сада" и других чеховских пьес на немецком языке, где будет абсолютизироваться изолированность героев, погруженных волей режиссеров целиком и полностью в свои настроения. "Публика взята в плен с самого начала своеобразным настроением, затем она устает от этого настроения, и многие не стали дожидаться, когда топоры застучат по стволам вишневого сада. И все же эта сцена была весьма впечатляющей"[448]. "Это здесь представлено, конечно, не очень развлекательно, однако столь захватывающе освещено, что ставший нетерпеливым зритель в конце концов все же чувствует, что потерял вечер у великого писателя"[449]. Публика вела себя на протяжении всего спектакля в разные моменты по-разному. "Утомляет постоянный недостаток чего-то и усиление, интенсивное развитие; однотонные сумерки, что плавают вокруг людей и вещей, действуют наркотически", – утверждал А. Польгар[450].

Рецензенты выделяли исполнителей двух ролей – Раневской и Лопахина. Эллен Нойштедтер "представляла помещицу, живущую в Париже. Превосходная во всем духовном и интеллектуальном, она не справлялась там, где речь идет об элегантном и общепринятом"[451]. Лопахин, по Польгару, в исполнении Эрнста Шталь-Нахбаура был весьма "живой фигурой, олицетворявшей крестьянина-силача"[452].

Отметив, что из сценических произведений Чехова на немецких сценах имела прочный успех только одноактная пьеса "Медведь", рецензент "Ди Цайт" писал, что лишь с чеховскими спектаклями МХТа «перед нами предстало художественное откровение сдержанной драматической силы, которое скрывалось, за казалось бы, лишенными действия описаниями. В свое время весь Берлин был полон разговоров о драматической мощи пауз в "Дяде Ване", поставленном Станиславским». Этот впечатляющий опыт русского режиссера и пытались воплотить в спектакле венского театра. Достаточно было вспомнить об ироническом замечании Польгара в связи с широко разыгранными паузами: "Каждая драгоценная минута длится драгоценную четверть часа"[453].

31 января 1927 г. "Вишневый сад" был поставлен на "Литературной сцене" венского "Союза по содействию литературно-драматическому искусству" в театральном зале "Пан" в Римергассе. В критике он не нашел почти отклика, поскольку это был "внутренний" спектакль, на котором, впрочем, присутствовал, как сообщила официальная "Нойе Фрайе Прессе", федеративный президент Хайниш. Пьеса давалась в переводе Рихарда Хоффмана, в "тщательно нюансированной режиссуре" Рудольфа Р. Ринского. Рецензент "Нойе Фрайе Прессе" исходил в оценке пьесы из мифических представлений о "русском человеке", который для него немыслим был без мечтательно-мистического: «"Вишневый сад" обнажает это меланхолически русское настроение и в нем расцветает та душевная нежность, которая так редкостно контрастирует с известной смутностью и быстро вспыхивающей порывистостью русской души»[454]. В этом спектакле вишневый сад символизировал "матушку Русь, которая может омолодиться, однако не может освободиться от древних воспоминаний". Исторический смысл и значение пьесы представали для рецензента поэтически-загадочными, расплывчатыми: "В том, что колеблется между сценами, в связи вещей и людей и великого тайного мирового целого, которое здесь просвечивает, исполненное предчувствий, обнаруживается одновременно поэтическое и национальное начало этого своеобразнейшего произведения". Рецензент считал, что "можно и должно добиться воздействия, каким обладали русские во время их гастролей в Вене, играя в нежной и очень деликатной манере", и что «как раз это и удалось "Литературной сцене"». Режиссер пошел по пути создания "завершенно простых сценических картин", ансамблевой игры. В ансамбле отмечены исполнительница роли Раневской Колар-Кластерски, представлявшая "русскую помещицу с любезным очарованием той внешней и внутренней грации светской дамы, которая при этом кажется еще сама приглушает – в стиле целого – театральный наигрыш"; дополняла ее Аня (Пфейффер) "привлекательнейшей, искренней, девичьей, нерутинной задушевностью", Варя (Миклозих), которая "вызывала интерес своей симпатией, прочувствованной суровостью".

18 апреля 1948 г. состоялась премьера "Вишневого сада" в "Театре в Йозефштадте". Это было нелегкое для австрийского театра время, и рецензент "Эстеррайхише Фольксштимме" отметил как достоинство театра обращение к "одной из самых тонких и ценнейших пьес мировой литературы", к столь сложной по содержанию и форме пьесе, как "Вишневый сад", и его доверие к публике в то время, как «многие директора пытались преодолеть кризис театра с помощью "проходного" репертуара»[455].

В характеристике Чехова как "великого русского реалиста и фанатика правды 80-х годов, неумолимого борца против филистерства, бюрократизма и общественной лжи, непоколебимого пророка лучшего будущего", в характеристике "Вишневого сада" как изображения "конца русской феодальной системы", "предчувствия и жажды новой России, чей вишневый сад – ее богатство – принадлежит народу", – в этой "картине русских отношений в конце XIX в." – намечен ясно выраженный исторический, социологический подход, очевидно, не без влияния советского чеховедения того времени.

Характеризуя "драматическую манеру" Чехова как чередование трагикомедии и нежнейшей лирики, выявление внутреннего переживания, которое требует от актера способности с большой полнотой проникнуть в свою роль, рецензент выделяет в ней как главное метод изображения человека. Это "всегда и прежде всего люди раздвоенные, полные противоречий, смешные вплоть до гротеска, беспомощные в жизни ⟨...⟩ Взгляд, отдельный жест выдает часто всю их судьбу, немая сцена говорит больше, чем иное слово. Это придает своеобразную привлекательность пьесе, в которой утверждающее начало, несмотря на меланхолию, является решающим".

Однако как раз "оптимистическое начало и вера в будущее" слишком мало были разработаны в постановке Макса Кальбека, несмотря на сцены "непосредственного и сильного воздействия". Рецензент отмечал, что спектакль имел успех

благодаря замечательным изобразительным достижениям таких актеров, как Дагни Сераес (Раневская), Аглая Шмид (Аня), Карл Цехелл (Петя), Густав Вальдау (Фирс), особо выделив Карла Парилу, который "создал из Лопахина мастерскую картину характера".

Через двенадцать лет спектакль был поставлен в год столетия со дня рождения А.П. Чехова на сцене Академитеатр в режиссуре Йозефа Гилена[456].

Пьеса в этом спектакле прочитывалась прежде всего как отражение истории. В изображении Гилена возникала "нежная пастельная картина предреволюционной России". "За сценой в конце звучат удары топора, думается об увесистых ударах топора великой русской революции. Однако у Чехова есть лишь неопределенное предчувствие будущего"[457].

Рецензент "Фольксштимме" указывал на необходимость многомерного подхода к раскрытию концепции истории у Чехова. "То, что Чехов, что живая русская интеллигенция 1900 г. ожидали, на что надеялись и чего требовали от будущего, не может быть выражено однозначно"[458].

Для такого же критика, как Эдвин Роллетт привлекательным было в данной постановке то, что "все обольстительное волшебство старого стиля жизни класса помещиков, которые теперь скорее вяло ожидают своего конца, освещено еще раз"[459].

"Вишневый сад" представлял безмолвие умирающего старого мира. «Много тишины заключено в этой пьесе, – писал Пауль Блаха. – Три часа тишины, три часа сумерек, бренности и расслабленности. Солнце всходит и солнце заходит, лепестки цветов падают бесшумно, и надежды исчезают безвозвратно, и горстка людей, горстка провинциальных "господ", уступает бездеятельно. Три часа угасания старого времени. Рапсодия упадка, симфония безнадежности и слабости, это – все. Просто живая картина, полотно меланхолии, остановка любого действия. Публика однако тихо сидит на стульях, сцена и зрительный зал, пьеса, режиссура и актеры сплавились до того единства чувств, которое наступает очень редко. Слышно падение шпильки. Театр победил. Поэзия. Поэзия. И режиссер. И ансамбль»[460].

Такая односторонняя, хотя и впечатляющая интерпретация получала у критиков обоснование, поскольку они пытались истолковать "Вишневый сад" как парадигму существования буржуазного мира и вывести отсюда успех пьесы во всем мире. Так, Хайнц Киндерманн, отметил, что "почти у всех народов временами наблюдается закат целой прежде задававшей тон группы, закат в расцвете красоты – в России это сопровождалось революциями и последовавшими за ними радикальными переворотами"[461].

Йозеф Гилен, как отмечал Кауэр, «избежал искушения дешевого символизма, жертвой которого становились столь многие режиссеры, ставившие Чехова. Он также, и это должно быть подчеркнуто, отказался от того, чтобы погрузить пьесу в переперченную "экзотику" и через сверхстилизацию русского умалить ее всеобщность. Конечно, люди в "Вишневом саде" – русские, русские 1900-х годов, однако вишневые сады во всех странах – вишневые сады, а осень во всех странах – осень"[462].

Исторически-социальный аспект получил в спектакле ясное раскрытие, ему режиссер отдал предпочтение перед экзистенциалистским истолкованием. "Для Йозефа Гилена ⟨...⟩ видимо, неважно показать парадоксальность человеческого существования. Он позволяет увидеть ее лишь мимоходом. Он поставил себе целью показать "Вишневый сад" прежде всего как драму смены времен. Исключительно как драму между уходящим миром и новым, идущим ему на смену. Благодаря этому "Вишневый сад" получает больше светлых и позитивных черт, чем прежде ⟨...⟩ Социальная структура нашла отчетливое выражение в инсценировке. Отчетливее, чем прежде, и без сентиментальности"[463], – утверждал О.М. Фонтана. И осуществлено это было не ценой упрощения, ибо, как писал Эрик Г. Викенберг, "здесь не нужна была никакая дешевая расстановка по местам и никакое обращенное назад пророчество"[464].



ВИШНЕВЫЙ САД
Вена, Бургтеатер, 1983
Постановка А. Беннинга
Фирс – А. Хёрбигер, Лопахин – Х. Крёкамп

Исполнение роли Раневской вызвало восхищение критиков, отмечавших, что Кэте Гольд явила здесь актерское искусство высочайшей степени, что она великолепна, незаменима в этой роли, являя блестящее достижение в каждом слове и в каждом жесте, что "образ Раневской будто специально написан для нее"[465]. "Поскольку Чехов не знал ее (Кэте Гольд. – *Е.Н.*), – писал Ханс Вайгель, – стало быть роль была написана не для нее, мы должны поверить в чудо, что провидение с особой любовью сотворило Кэте Гольд исключительно, специально для того, чтобы эта роль и она постепенно все ближе и ближе подошли друг к другу, а встретившись, обрели удивительное сходство. Такое чудо, как это, нужно не анатомировать, но лишь с благодарностью зафиксировать"[466]. К. Гольд представляла гранддаму, любезную, далекую от действительности, впечатлительную, ранимую; почва уходила у нее из-под ног, она терпела крушение, но ничего не меняла, не изменяла себе самой, уверенная в безупречности своего мира. "Нервное беспокойство, одиночество среди многих, окружающих ее людей, несерьезное легкомыслие и скольжение над пропастью, восклицания об утрате родины, переигрывание, а в следующее мгновение – взгляд в пустоту и тотчас любезная улыбка – актерский шедевр, поэтический и прелестный сценический образ", – писал Х. Киндерман[467]. "Нужно видеть этот разрушенный жизнью, при этом все еще детский облик, с ужасом раскры-

тые, похожие на пустые впадины глаза!" – восклицал О. Брейха. Конечно, это была венская Раневская: "вибрация русской души здесь нисколько не ощущается: не все, что Гольд – блестяще"[468]. В этой "парафразе из Чехова" для австрийцев заключалась и "своя собственная проблема: высокомерная беззаботность по отношению к жизни, которая проявляется вплоть до легкомысленного желания жить одним днем"[469], что нашло многократное отражение в австрийской литературе.

Гаев в изображении Роберта Линднера был очаровательно бесполезен, устало небрежен в своей ненужности, иронично высокомерен. В венском Гаеве было "слишком много от бонвивана". И напоминал он больше гофмансталевского героя, чем чеховского. Актер играл русского "человека с трудным характером"[470].

Лопахина играл Хайнрих Швайгер, в молодости выступавший в ролях невротических юношей, созревший теперь до характерного актера. С большой жизненной верностью и проникновенностью представлял он разбогатевшего плебея с его деловитостью и энергией, полного сил, брутального внешне и легко умиляющегося и трогательного. Тончайшая социальная характеристика автором этого образа не была понята рецензентами, увидевшими в Лопахине "нувориша"[471], "маленького человека"[472], "выскочку и спекулянта"[473], "крестьянина", "денежного человека"[474], даже "пролетария"[475]. Ясно, что эти определения во многом смещали акценты в образе чеховского персонажа. Лишь один из тринадцати рецензентов мог констатировать следующее: "Прелестно в изображении Швайгера то, что лучшее в Лопахине снова и снова лучезарно прорывается наружу, так что понятно, когда студент Трофимов по-братски обнимает его"[476]. Критики особо выделяли третий акт и сцену с Лопахиным, "которая благодаря Х. Швайгеру обретает мыслимое и желанное величие"[477], сцена, в которой Лопахин "в своем неистовом торжестве пытался избежать неизбежного поражения"[478]. "Когда он наконец покупает вишневый сад, у нас он давным-давно завоевал бы целую лавровую рощу"[479].

Ева Цилхер представляла Шарлотту Ивановну "как гувернантку, окруженную гротескным волшебством клоунского существования: номер варьете в мире Ничево"[480]. И эта трагикомическая фигура иллюстрировала картину заката, и она тщетно искала смысл своей жизни, выставляла напоказ свое одиночество, "враждебно демонстрируя обществу свою испорченную жизнь, не вступая в спор с этим обществом"[481].

Фирс и Яша составляли в спектакле контрастное двуединство. "Среди многих контрастов этой пьесы контраст между двумя лакеями – особой важности: Михаэль Яниш, молодой, неописуемой наглости и дерзости, и Гюнтер Хенель, великолепный, похожий на призрак, смешной и тревожный одновременно, дряхлый, трогательный пережиток прошлого"[482].

Трофимов никогда не выглядел на сценах австрийских театров положительным героем в полном смысле слова. Характерно суждение О.М. Фонтана: "Опустившийся студент, чьи надежды на будущее Чехов сопровождает иронией и скепсисом, становится почти плакатным возвестителем нового социального строя. Конечно, он чистый безумец. Однако то, что он безумец, мешает ясности и воспринимается чуть ли не как розыгрыш, когда Чехов позволяет ему, не занятому никаким трудом, проповедовать труд как всеисцеляющее средство"[483]. Утверждалось, что Чехов, возлагая надежды на предающегося праздности мечтателя-студента, которого он видел насквозь, вступал в противоречие с самим собой: "Писатель мог бы научить нас надежде, и его, как всех русских, томит страстная мистическая жажда ожидаемого с нетерпением царства справедливости, но его знание мира и людей вступают в противоречие с этой жаждой"[484]. Критики единодушно высоко оценивали исполнение острохарактерной роли "вечного студента" Эрихом Ауэром, который был великолепен и человечески жив в этой роли.

В представлении отдельных критиков и образ Ани раздваивался, скорее принадлежал миру прошлого, чем будущего. "Йоханна Матц играет молодую дочь Анну, и ей нельзя сделать большего комплимента, чем этот: она существует весьма правдоподобно как дочь Кэте Гольд", – писал Ханс Вайгель[485], намекая на

ее духовное родство с матерью. О.М. Фонтана отмечал, что актриса передавала "радость надежды и безусловность молодости. Веришь ее ясности, которую Чехов приписывает ей одной-единственной из персонажей в трагикомедии"[486]. Критик "Арбайтер Цайтунг" назвал ее роль "единственной сконструированной"[487] в спектакле. "Единственный ошибочный компонент, капля Марлитт в бокале Чехова – Йоханна Матц как семнадцатилетняя Аня, – писал Кауэр. – Действительно нужно быть столь молодой, столь великолепно молодой, чтобы верить студенту Трофимову и его видениям"[488].

Декорации Иты Максимовны в оценке критиков были вкладом в спектакль, создавали его зримую атмосферу, впечатляли, воздействуя "лирической тонкостью и переведенной в зрительный ряд меланхолической мелодией"[489]. И все же вишневые деревья, присутствующие во всех актах, показались такому взыскательно-придирчивому критику, как Ханс Вайгель, чрезмерностью. "Мы знали уже до того, как выглядят вишневые деревья. То, что мы смотрим через окно комнаты на вишневые деревья, – в порядке вещей. То, что деревья на протяжении всего спектакля вставлены в раму, благодаря стилизованному цветению вишен, – крайность, которую мы готовы воспринять. То, что "гостиная" третьего акта оклеена обоями с вишневыми цветами, заходит слишком далеко. То, что "поле" второго акта как таковое не узнается и ему недостает всей широты, потому что нам снова показывают, как выглядят вишневые деревья, может основательно испортить нам аппетит к этой достойной любви ягоде"[490]. А непримиримо настроенный к спектаклю критик "Тиролер Тагесцайтунг" считал даже, что "выразительную пьесу Чехова доконала бесцветная декорационная живопись Иты Максимовны (и невозможная обстановка комнат)"[491]. За исключением резко критического выступления рецензента этой газеты, спектаклю в целом давалась высокая оценка.

Спектакль, поставленный на сцене Бургтеатра в 1983 г. (премьера состоялась 27 февраля, прошло 38 представлений)[492], носил явно полемический характер. В соответствии с опытом нового прочтения Чехова и в рецензиях заявлено о тех акцентах в понимании пьесы, которые до 80-х годов оставались в тени или почти не заявляли о себе. Спектакль Бургтеатра резко разделил критиков. Одни из них в категоричной форме не принимали его, другие стремились дать ему объективную оценку, тех же, кто безоговорочно мог бы принять спектакль, – не было. Столь накаленной атмосферы вокруг чеховского спектакля ни в истории Бургтеатра, ни в истории астрийского театра еще не было. Вокруг пересмотра традиционного сценического образа Чехова и его персонажей буквально кипели страсти, запальчивость которых обязывала прямо и неприкрыто выразить свое отношение к инсценировке режиссера и директора театра Ахима Беннинга. Рецензии показывают, как мучительно трудно было отказаться от заботливо взлелеянного, с величайшей художественной тщательностью культивированного в Вене элегически-меланхолического образа Чехова.

Спектакль оказался свободным от ряда наслоений и традиционных клише. «Уже то, что венский Бургтеатр теперь не интерпретирует Чехова как "русского Шницлера", не говоря уже о том, чтобы роскошествовать в "безбрежной славянской душе", – преимущество новой постановки "Вишневого сада" Ахима Беннинга»[493], – писал Артур Вест. "Отменены в этом спектакле меланхолия, мировая скорбь, грусть, которые в некоторых постановках Чехова легко превращались в мелодраму", – утверждала Ева Шеффер[494].

Новизна постановки Ахима Беннинга в том и состояла, что он рискнул в Вене, где традиции истолкования Чехова в духе театра настроения были особенно сильны, поставить "Вишневый сад" как "комедию, местами даже фарс". Постановка, как отмечает Артур Вест, "учитывала тот факт, что Чехов не в последнюю очередь был также творцом метких характерных юморесок, использовавшим гротескно-потешные заголовки"[495]. По словам Ханса Хайнца Ханля, в спектакле Беннинга царила веселость отчаяния. «Это была самая шумная постановка "Вишневого сада" с пароксизмами язвительных улыбок и оргиями криков. Актеры здесь

постоянно спотыкаются и падают. Взрослые люди сидят на качелях. Царит театральность, и все сделано для того, чтобы показать, что мы смотрим комедию»[496].

Справедливости ради критики вынуждены были признать, что Беннинг в шокировавшей их постановке не подменял Чехова, а исходил из текста писателя. «Беннинг позволяет персонажам буйно разрастаться, как бы экранизирует текст, однако не отклоняется от него, – констатирует Людвиг Плакольб. – Беннинг поступает последовательно и справедливо по отношению к тексту, без честолюбия дополнений и изобретений»[497].

Критики еще могли принять "Вишневый сад" Беннинга как комедию, но как фарс – избави боже! "Там, где Беннинг позволяет комедии превратиться в фарс, где он думает достичь юмористического воздействия с помощью "действия", позволяя актерам по-дурацки падать, – там режиссер отрекается от пьесы", – категорически утверждал Курт Виммер[498]. "Все же Беннинг слишком демонстративно указывает на это (на то, что "Вишневый сад" – комедия – *Е.Н.*), позволяя подчеркнуть подчеркнутое, для чего подходят, однако, не все четыре акта одинаково, подавно не все персонажи. Ибо они переживают – признак действительно настоящей комедии – каждый собственную трагедию и трагедию все вместе. Комедия в том, что они (и как и почему) не выросли до трагедии ⟨...⟩ Не только вишневый сад, все поколение здесь вырубается, цветущие деревья и люди. Беннинг дает это отчетливо познать ⟨...⟩ передает трагический гротеск переживших себя", – пишет Артур Вест[499], пожалуй, глубже всех критиков понявший замысел А. Беннинга.

То, что режиссер своей трактовкой включался в поиски "нового Чехова", осуществлявшиеся в 70-х – начале 80-х годов во многих странах мира, было сразу же отмечено рядом критиков. "Ахим Беннинг конденсирует множество идей, которые он сам или другие до него (Стрелер, Штайн) применяли", – отмечает К. Виммер[500].

В новом прочтении Чехова важно было избежать опасности спекулятивно осовремененного подхода к нему. Как утверждает Виктор Райман, "Беннинг отказался, хотя он был близок к этому, от какой-либо дешевой актуализации (например, показать Чехова как родоначальника зеленых)"[501]. А от такого искушения не удержался, впрочем, один из рецензентов (Курт Виммер) наивно писавший: «И то, что тогда обозначали как предреволюционную ситуацию, может быть теперь снова. Только с другими предзнаменованиями: борьба за деревья и свободное время ведется сегодня с формулами: "зеленые" и "альтернатива"»[502].

"Гигантское красное полотно вместо привычного занавеса – типичная достопримечательность этого вечера. Вместе с другими красными плотнищами окутывает оно также просцениум, панорама должна быть как бы перечеркнута, сцена приближена к зрителю. Затрата, однако, несравненно большая, чем эффект", – иронически заключает Ирмгард Штайнер[503]. Ну как тут не вспомнить бессмертную блоковскую старушку, сокрушавшуюся о том, что висит такой "огромный лоскут". «Превышающий огромные размеры ярко красный сценический занавес в Большом доме на Ринге устрашил иных. Однако уже после первых сцен стала ясна отрадно точная, ясно продуманная режиссерская концепция, которая очень хорошо служит писателю и включает "комедию"», – отмечала Мария Г. Викенберг[504]. Этот гигантский красный занавес, покрывавший все пространство сцены, ниспадавший косо в зрительный зал, изымая из обращения первые четыре ряда, уже один не мог не привести в неописуемое возбуждение, прямо-таки ярость иных критиков. Куда ведь как привычнее был бы белый цвет, ведь по традиции вишневый сад ассоциировался с белым, сплошным белым садом, с дамами в белых платьях, с морозом вместо весеннего цветения. Как симфонию в белом поставил пьесу Дж. Стреллер. Одни критики предпочли вообще не заметить красного занавеса и не обмолвиться ни словом о нем, другие высказали предположение (совсем в духе гоголевского "Ревизора"), что он для того, чтобы "обойти запрет на поднятие занавеса"[505], третьи без обиняков назвали это "гигантской ошибкой", поспешив заметить: "Очень хитро думать рядом с русской революцией (которая произошла лишь через пятнадцать лет и без связи с Чеховым) о вишневом саде ⟨...⟩"[506].

Очевидно, не будет ошибкой считать, что заостренной кульминацией спектакля был третий акт, сцена бала. Она была поставлена в духе мейерхольдовской трактовки[507]. А. Беннинг писал в "Замечаниях к пьесе": "Бал, танец на вулкане, пляска мертвых". И далее: "В то время как решается судьба имения и его обитателей, этот дом – место игр – становится также сценой бессмысленных бесед"[508]. Такая трактовка вызвала множество возражений критиков.

Для Отто Ф. Беера "уже сама декорация необычайно расточительна: двухэтажный бальный зал, в котором зритель тотчас замечает пышность, превосходящую дефицит федерального театра. Внизу отчаявшаяся Раневская, нетерпеливо ожидающая, что произойдет при продаже с аукциона ее имения, вверху беспрерывные танцы и деятельность, много музыки..."[509]. «Грубо разыгранное отчаяние убивает настроение тихого отцветания, души умирают, исходя криком», – пишет Ирмгард Штайнер[510]. И даже Давид Аксман, близкий к пониманию замысла Беннинга, считал, что режиссер отошел здесь от Чехова: "⟨...⟩ почти естественно, что спектакль в третьем акте приходит к самому сильному и самому яркому воздействию ⟨...⟩"; "как в декадентски больное праздничное опьянение в имение Любови Андреевны Раневской вторгается новый пролетарский (!) владелец, богатый купец Лопахин; как настроение бала оборачивается опьянением погребальной пляски; как терпит крушение старый порядок, бессильный, бездуховный, порядок-сон – в этой печально-смешной пляске смерти хорошо ощущается Беннинг, ибо он позволяет блистать и шуметь, и бушевать, и пронзительно кричать, здесь он в своей стихии, ну да. Но где же Чехов? Остался на расстоянии"[511]. Однако какой Чехов – элегически-ностальгический? А Чехов, написавший "комедию, местами даже фарс"? Если его не взять в расчет, то неизбежно покажется, что "пьеса почти грозит ускользнуть от режиссера, становится водевилем. Бег в пустоте усиливается до пароксизма"[512]. Одни критики упрекали режиссера в утрате связи с реальностью[513], в полном отсутствии фантазии[514], в том, что комедия здесь превращается в оперу[515]. Другие могли спокойно констатировать: "Ему удался паноптикум, полный характерных образов, которые вывернули внутреннее наружу"[516], и это определение не противоречит суждению режиссера, который прочитал третий акт как ночь исповедей (см. его "Заметки к пьесе"). И лишь один критик связал эту сцену с началом пьесы (правда, отрицая и ту и другую трактовку) – со "сновидческой сонатой призраков"[517], в которой Лопахин, засыпающий при почти затухающей керосиновой лампе, скрывающей место действия во тьме или полусвете, падает с кресла, испуганно пробуждаясь от тревожного сна.

Чрезвычайно сложная задача добиться органичного слияния разнородных элементов пьесы в высшее единство, очевидно, не была решена и Ахимом Беннингом: это была, по словам Артура Веста, "очень впечатляющая, однако не очень целостная инсценировка"[518].

Режиссерская концепция Беннинга нашла отражение в сценическом оформлении спектакля Хербертом Каппльмюллером, бывшим и художником по костюмам. В первом акте перед зрителями представала пробуждающая воспоминания, слишком захламленная детская. Во втором акте – широкое запущенное поле, на котором персонажи кажутся маленькими и затерянными, с широким горизонтом и угасающим светом, и такая деталь, как карусель, давала возможность показать, как стойко защищается от повзросления общество, которое с большим прилежанием занимается бездельем, прогуливаясь у берега, где утонул сын Раневской, – эта картина под открытым небом напомнила сцену из поставленных Беннингом горьковских "Дачников", "где на необычайной широте сцены Бургтеатра была размещена если не вся Россия, то все же существенная часть ее"[519]. И хотя прозвучали замечания о том, что художник "допускает развеселые спекуляции об архитектурных свойствах имения Раневской"[520], что "предписанное место действия фантастически преображено"[521], отмечалось также, что "сценическое оформление адекватно концепции спектакля"[522], что "персонажи в декорациях Херберта Каппльмюллера нашли идеальное пространство для своего раскрытия"[523], что

"сценическое оформление, очень значительное, также исполнено настроения и в то же время помогает разоблачению персонажей"[524].

Концепция Беннинга выразилась и в истолковании ролей пьесы. Раневская в исполнении Эрики Плухар была нетрадиционна: "нет помещицы с анархическим сердцем, живущей своими настроениями. Ни следа от великой расточительницы любви, жизни и денег, только театральщина. Ничего от восхищения уходящим классом, которому ничем не поможешь"[525], – такова Раневская начала 80-х годов. Конечно же, Раневская, которая временами была "похожа на марионетку и переигрывала"[526], была нова и не для всех критиков приемлема.

Эрика Плухар представляла свою героиню как женщину с прошлым, которая напрасно возвращалась в дом своей юности. Она прожила пять лет в Париже, и там, очевидно, променяла свою русскую задушевность и женскую восприимчивость на светскую экзальтированность с налетом мировой скорби. Это красивая женщина, уже с душком полусвета, эмоциональная, вольная в своих порывах, обнимающая того, кто ей нравится, она может сидеть на корточках и, разочарованная, произносить самой себе монолог. Разрываясь между надеждами и опытом, притязаниями и смирением, она пребывала в иллюзиях и не понимала того, что не только вишневый сад и имение, но и все общество находятся под угрозой заката.

И Гаев в исполнении Хельмута Лонера представал непригодным для жизни, смешной фигурой, "старой бабой", франтом, страшащимся труда, сверхвоспитанным декадентом, рыцарем печального образа, произносящим патетические проповеди добра и общественного самосознания, паразитом, столь приличным в своей бесполезности, что он кажется даже симпатичным, – уже одно его присутствие на сцене давало зрителям почувствовать неизбежность заката поместного дворянства. Конечно же, такое изображение приближающееся к карикатурному, устраивало не всех критиков. "Такой выдающийся актер, как Хельмут Лонер, – писала Карин Катрайн, – доносит на столь нежно зарисованного автором персонажа, как Гаев: кажется, он потешается над этим жадно глотающим леденцы господином, на которого его старый слуга смотрит как на дрянного мальчишку, который со страстью возносится в сферу громких слов, в то время как в голове у него лишь один бильярд. Но едва ли здесь выявлено актером, сколь старомодно поведение его персонажа, сколь бессмысленно прожил он свою жизнь, сколь смешон и трагичен он одновременно"[527]. В спектакле Гаев, как утверждал Х.Х. Ханль, неожиданно был приближен и в чем-то отождествлен с Яшей: "Это была прелестная идея – показать близкое родство опустившегося дяди-аристократа (Хельмут Лонер в остро зарисованной карикатуре) с вульгарным лакеем как две разновидности одной и той же бесполезности"[528].

Чредой прошли перед зрителем Варя (Хилке Рутнер), сдержанная, сердитоплоская и незначительная, отрекшаяся от жизни, сыгравшая в сцене с Лопахиным, делающим ей предложение, драму в драме; Симеонов-Пищик (Фриц Гриб), погрязший в долгах сосед-помещик, преувеличенно шумный, ходячий апоплексический удар; Епиходов (Рудольф Юзит), клоун, олицетворение неудачника; Яша (Карлхайнц Хакль), неописуемо наглый, прожорливый, "с циничной брутальностью эксплуатирующий истерическую готовность к любви Дуняши" (А. Беннинг), коварно льстиво-клейкий лакей-парвеню, второй после Лопахина, "он знает, что будущее принадлежит ему и берет себе все, что ему нравится"[529]; Шарлотта Ивановна (Мареса Хёрбигер) – гротескная гувернантка, у которой комическое обретает трагические черты и наоборот, когда она поет детскую песенку узлу, похожему на ребенка, становится ясным, в чем ее самое большое горе; и, наконец, Фирс (Аттила Хёрбигер), старый слуга, так и не одолевший перехода от крепостного права к свободе, время идет поверх него, а он присматривает озабоченно за бессмысленными поступками других, символ старого времени, символ забытой верности и сознания традиции, нашел в актере идеального исполнителя. "Достаточно того, что он стоит на сцене, – утверждал Виктор Райман. – Потому что едва ли есть кто-то рядом с ним, от кого исходило бы столько излучения"[530]. "Когда он, примирившись с

судьбой, ложится умирать, становится ясно, как великий изобразитель человека незабываемо представляет совсем немногими, однако очень верными штрихами тихую трагедию"[531]. "И все эти дружески настроенные, чувствительные, философствующие, мечтательные, печальные, влюбленные и нелепые люди, которые уходят из этого мира, оставляют след бесчеловечности, – писал А. Беннинг. – Теперь он знает, что о нем забыли и не могут уже вернуться. Сил у него больше нет. Он ложится и смотрит неподвижно на стеклянную дверь. Он зябнет и свертывается в клубок"[532].

Интересную трактовку образа Лопахина давал Хайнц Крекамп, многообещающий дебютант Бургтеатра, новичок в Вене. Он представлял мягкого, сильного, неуклюжего человека, исполненного неуверенности, переживавшего отчаяние от того, что его готовность помочь высокомерно и непринужденно игнорировалась, – сочный характер человека грубого внешне и внутренне интеллигентного, который ничего не мог поделать со своей сентиментальной мечтательностью. В своем победном опьянении он стыдился перед проигравшими, его триумф больше пугал его, чем по-настоящему радовал, он понимал, что он не принесет ему счастья. "То, как он выражает глубоко скрытое, едва осознаваемое отношение к Раневской, которая утешала его ребенком после побоев отца, тонкая реакция, печальная примиренность, то, как он расцветает, выражая симпатию студенту Трофимову, – все это относится к самым прекрасным моментам этой инсценировки и позволяет забыть незатейливый, банально шумный взрыв радости после покупки вишневого сада", – пишет Карин Катрайн[533]. Театр находил по отношению к Лопахину ту критическую дистанцию, которая обнаруживала, что его деятельность столь же бессмысленна, что и деятельность уходящего класса. "Лопахин, который возвещает своей персоной новое время, – пишет Курт Виммер, – сам заражен вирусом бессмысленности: в то время как другие хотят заполнить своими мечтами внутреннюю пустоту, сын бывшего крепостного спасается бегством в бешенство работы. Лопахин неистовствует против бессмыслицы тем, что увеличивает деньги"[534].

Образы представителей нового мира – Пети Трофимова и Ани – оказались в спектакле бледными. И режиссер, и исполнитель, и критики единодушны в своем спектическом отношении к "вечному студенту". Все они подчеркивали, что верящий в прогресс Трофимов, изнуряющий себя в теориях, занятый "развлекательным философствованием, которому он беспрепятственно предается как опытный идеологический конферансье", как пишет Беннинг, утопичен в своих надеждах. "Часто достаточно детали, и знаешь о персонажах решающее: когда студент Трофимов, единственный предчувствующий будущее развитие, приходит в отчаяние, оттого что он не нашел своих резиновых калош, понимаешь, что и он не представитель общества будущего", – утверждал В. Тусвальднер[535]. "Падчерицей режиссуры", по словам Артура Веста[536], оказалась и талантливая молодая актриса Йозефин Платт, уже имевшая опыт исполнения ряда чеховских ролей. Она не вызвала заметного интереса критики.

При всех противоречиях, свойственных спектаклю А. Беннинга, несомненно одно, – его "Вишневый сад" стал переломом, открыл новую страницу в сценической истории чеховских пьес в Австрии, поставил австрийский театр перед задачей глубокого прочтения драматургии Чехова.

Австрийский театр ищет своего Чехова, стремясь максимально приблизиться к нему. И Чехов открыт навстречу новым исканиям.

"Всегда, когда в Вене играют Чехова, думаешь о редкой метаморфозе этого театрального города. На рубеже веков венцы получали удовольствие от двух-трех его грубо бурлескных одноактных пьес; пьесы на весь вечер не были в их вкусе; Чехова как театрального писателя они просмотрели. "Чайка" 1909 г. успеха не имела. "Дядя Ваня" десятью годами позже остался без отклика – и 21 последующий год прошел без Чехова, прежде чем первая венская постановка "Трех сестер" имела успех, основанный на имени автора.

А сегодня? Сегодня чеховский вечер в Вене – доброе и надежное дело. Сегодня Вена играет Чехова так великолепно, так одушевленно, слаженно и прекрасно, так самоотверженно и впечатляюще, как ни один другой театральный город на Западе ⟨...⟩ Это высочайшее мастерство специалистов, это мировой класс"[537].

Слова эти, сказанные критиком Паулем Блахой еще в 1960 г., подтверждают высшие достижения театральной венской чеховианы, о которой и шла речь в данном обзоре[538].

* * *

История восприятия Чехова в Австрии свидетельствует о росте его известности и углубляющемся внимании к нему, о признании выдающейся роли его в развитии австрийской культуры. Если слава Чехова в Австрии первоначально уступала славе Тургенева, Достоевского, Толстого, Горького, то после второй мировой войны возникли предпосылки к тому, чтобы Чехов стал вровень с ними.

Чехов неотъемлем от австрийской культуры. Уже столетие слово Чехова звучит на немецком языке. Это столетний путь понимания близости между Чеховым и австрийской литературой. К художественному опыту русского классика обращались десятки австрийских писателей, переводчиков, критиков, ученых, режиссеров и актеров, художников театра и иллюстраторов книг разных поколений, и Чехов помогал им обрести свое неповторимое лицо или укрепиться на своих художественных позициях. История восприятия Чехова в Австрии далека от завершения. Чехов и "несть ему конца..." Понимание неисчерпаемости художественного мира Чехова – главный итог австрийской – и в целом мировой – чеховианы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1]*Виноградская И.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись. М., 1971. Т. 2. С. 20–24.

[2]*Станиславский К.С.* Из записных книжек: В 2 т. М., 1986; *Немирович-Данченко В.И.* 1) Из прошлого. М., 1938; 2) Рождение театра: Воспоминания, статьи, заметки, письма. М., 1989.

[3]См.: Русское слово. 1906. 17 апреля; *Шик Н.Б.* О драматургии Чехова (Отклики зарубежных современников) // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. М., 1976; *Junemann A.* Gastspiel 1906: Das Moskauer Künstlertheater in Wien // Mitteilungsblatt der Fachsektion der Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft. N 20. Wien, 1963. S. 9–16.

[4]*Тэзи А.* 1) Йозеф Кайнц и Московский Художественный театр. (От нашего венского корреспондента) // Утро России. 1910. 14 сентября; 2) Первые дебюты МХТ за границей // Слово. Париж. 1923. 25 декабря; *Шварц В.* Йозеф Кайнц. Л., 1972. С. 175–176.

[5]Wiener Mittags Zeitung. 12. April. 1906.

[6]Fremdenblatt. Wien. 17. April. 1906.

[7]Wiener Arbeiter Zeitung. 17. April. 1906.

[8]См. примеч. 5.

[9]Das Vaterland. 17. April. 1906.

[10]Beurteilung der Dissertation des cand. phil. Pavel Bercov über "Die Spiegelung der russischen Zustände am Ende des XIX. Jahrhunderts in Čechovs Werken". Wien, 26. Mai. 1923. Цитируется рукописный отзыв на диссертацию П.Н. Беркова "Отражение русской ситуации в конце XIX в. в произведениях Чехова", защищенную в Венском университете в мае 1923 г. Хранится в библиотеке Венского университета.

[11]См. примеч. 9.

[12]См. примеч. 6.

[13]Neue Freie Presse. 17. April. 1906.

[14]См. примеч. 6.

[15]Ibid.

[16]См. примеч. 13.

[17]*Mell M.* Russisches Theater (Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters im Stadttheater) // Wiener Mittags Zeitung. 12. April. 1921. In: Max Mell als Theaterkritiker. Eingeleitet und herausgegeben von Margaret Dietrich. Wien, 1983. S. 306.

[18]*Mell M.* Op. cit. S. 307.

[19]*Mell M.* Gastspiel des Moskauer Künstlertheater // Mell M. Op. cit. S. 309.

[20]Ibid. S. 307.

[21]Ibid. S. 307.

[22]Ibid. S. 308.

[23]Ibid. S. 308.

[24]Ibid. Сохранилось также свидетельство интереса к гастролям артистов МХТ у Карла Крауса: "Ради русских даже я пошел бы в театр". – *Kraus K.* Briefe an Sidonie Nadherny von Borotin. 1913–1936. München, 1974. Bd. 1. S. 488 (Brief v. 5/6. Februar 1921). Корреспондентка Крауса делится впечатлениями от "Дяди Вани" и "Трех сестер", увиденных во время гастролей мхатовцев в Аграме.

[25]*Musil R.* Moskauer Künstlertheater // Prager Presse. 24. April. 1921. In: *Musil R.* Gesammelte Werke in neun Bänden hrsg. von *Frisé A.* Bd. 9. Kritik. Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 1476.

[26]Ibid. S. 1476.

[27]Ibid. S. 1478.

[28]Ibid. S. 1479.

[29]Ibid. S. 1479.

[30]Ibid. S. 1478.

[31]*Musil R.* Le Paquebot Tenacity // Musil R. Bd. 9. S. 1561.

[32]*Sontheimer I.* Die russische Bühnenwerke in Wien in den Jahren 1884–1914. Diss. Maschinenschrift. Wien, 1945. S. 45.

[33]Neues Wiener Tagblatt. 22. März. 1901.

[34]Находится в фонде Йозефа Ярно (1866–1932), актера, режиссера и директора в 1899–1920 гг. Театра в Йозефштадте.

[35]*Sontheimer I.* Op. cit. S. 41.

[36]*Tschechow A.* Ein Heiratsantrag. Schwank in einem Aufzug, für das Theater bearbeitet von Luise Flachs. Berlin, 1901. Издание это не зафиксировано в списке прижизненных переводов в ПСС Чехова в 30 т. (см. XI, 443). Л. Флакс-Фокшеняну была замечена русской критикой довольно рано как переводчица прозы писателя ("Ариадна", "Попрыгунья", "Припадок", "Володя большой и Володя маленький"), вошедшей в том: Tschechos A. Russische Liebelei / Aus dem Russischen übersetzt v. L. Flachs-Fokscheneanu. München, 1897. 267 S. См.: Вестник Европы. 1897. Ноябрь. С. 442–444 (автор рецензии З. Венгерова); Северный вестник. 1897. № 9.

[37]Österreichische Volkszeitung. 22. März. 1901.

[38]Neues Wiener Tagblatt. 22. März. 1901.

[39]См. примеч. 37.

[40]Еще раз "Предложение" было успешно поставлено на сцене Театра в Йозефштадте 16 декабря 1905 г.

[41]*Kraus K.* Antworten des Herausgegebers. Habitue // Die Fackel. Wien. V. Jahr. Nr. 142. 1903. S. 23.

[42]*Xaac B.* (Willi Haas) – критик и публицист, издатель еженедельного журнала "Die literarische Welt" (1925–1933); восхищение деятельностью Крауса сменилось у него пожизненной враждой (см. его воспоминания "Die literarische Welt". 1957).

[43]*Kraus K.* Abendsohne und Morgenblatt // Die Fackel. Wien. XIII. Jahr, Nr. 321/322. 29. April. 1911. S. 8. Что касается "Медведя", то он был поставлен в Вене впервые в йозефштадтском театре на литературном вечере 6 ноября 1903 г. и затем шел шесть раз. Жанр его был определен переводчицей как гротеск (*Tschechow A.* Der Bär. Groteske in einem Aufzug. Übertragen v. Luise Flachs. Berlin, 1902). Преобладание гротеска в переломные периоды истории австрийской литературы несомненно; в начале XX в. его мастерами выступают Артур Шницлер, Густав Майринк, Альфред Кубин, Оскар Кокошка, Франц Кафка и др., что порождало желание воспринять произведение "чужой" литературы сквозь привычную жанровую призму. Юмор "Медведя" критики сравнивали с юмором Ганса Сакса (Österreichische Volkszeitung. 7. November. 1903). Отмечалось, что ирония получила в пьесе "многогранное выражение" (Neue Freie Presse. 7. November. 1903). Постановка оценивалась положительно: "Пьеса была сыграна весело и с большим воодушевлением" (Österreichische Volkszeitung. 7. November. 1903). Венская Freie Volksbühne свой второй сезон открыла постановкой русских пьес: 4 августа 1907 г. были даны "Предложение" и "Медведь". В конце сезона "Медведь", пользовавшийся наибольшим успехом, был возобновлен 28 мая 1908 г.

[44]"Предложение" шло на второй сцене Бургтеатра – в Академитеатре в том же переводе Л. Флакс-Фокшеняну. Последнее представление состоялось 5 февраля 1932 г., всего прошло восемь спектаклей. Премьере были посвящены рецензии: 1) *Geyer S.* Burgtheater-Silvester // Die Stunde. 3. Jan. 1932; 2) *L. U.* Die Silvesterpremiere im Burgtheater // Wiener Mittags Zeitung. 2. Jan. 1932; 3) *Ullmann L.* Gogol aus Marzipan. Russischer Silvester im Burgtheater. Tschechow: "Ein Heiratsantrag" – Gogol: "Die Heirat" // Allgemeine Zeitung. 3. Jan. 1932; 4) *h. l.* Russischer Silvester im Burgtheater // Extrablatt. 2. Jan. 1932; 5) St. Heiratsgeschichten zu Silvester // Montagblatt. 4. Jan. 1932; 6) E. D. Burgtheater. "Ein Heiratsantrag" von Tschechow, "Die Heirat", drei Akte von Nikolaj Gogol // Tagblatt. 1. Jan. 1932; 7) *Lucka E.* Russen im Burgtheater // Neueste Nachrichten. 2. Jan. 1932; 8) *F. R.* Russischer Lustspielabend im Burgtheater // Arbeiter Zeitung. 3. Jan. 1932; 9) Bauer J. Silvester im Burgtheater // Morgen. 4. Jan. 1932; 10) *Decsen E.* Silvester im Burgtheater // Tagblatt. 2. Jan. 1932; 11) Auernheimer R. Jahreswechsel im Burgtheater // Neue Freie Presse. 3. Jan. 1932; 12) Sassmann H. Burgtheater Premiere: Anton Tschechow "Ein Heiratsantrag", Nikolaj Gogol "Heirat" // Journal. 1. Jan. 1932; 13) B. Russischer Lustspielabend im Burgtheater // Reichspost. Wien. 3. Jan. 1932; 14) Liebstoeckl H. Silvesterspuk im Burgtheater // Montags Zeitung. 3. Jan. 1932; 15) *-ch.* Burgtheater. "Ein Heiratsantrag". "Die Heirat". // Deutsch-Österreichische Tagezeitung. 5. Jan. 1932; 16) *i st.* Der russische Abend des Burgtheaters // Volkszeitung. 2. Jan.

1932; 17) *o. st.* Burgtheater // Wiener Zeitung. 3. Jan. 1932; 18) *r. g.* Silvester des Burgtheaters // Tag. 2. Jan. 1932.

[45]См. примеч. 44 (14).
[46]См. примеч. 44 (4).
[47]См. примеч. 44 (3).
[48]См. примеч. 44 (6).
[49]См. примеч. 44 (11).
[50]См. примеч. 44 (13).
[51]См. примеч. 44 (1).
[52]См. примеч. 44 (2).
[53]См. примеч. 44 (5).
[54]См. примеч. 44 (15).
[55]См. примеч. 44 (8).
[56]См. примеч. 44 (16).
[57]См. примеч. 44 (17).
[58]См. примеч. 44 (2).
[59]См. примеч. 44 (6).
[60]См. примеч. 44 (18).
[61]См. примеч. 44 (10).
[62]См. примеч. 44 (10). Здесь же отмечено, что "безобидный сюжет и тема "Предложения" имеют некоторое родство с блестящей пьесой Мольнара "Рулетка". Венгерский драматург Ференц *Мольнар* (1870–1952) – автор развлекательных комедий, пользовался и поныне пользуется успехом у австрийского зрителя. Характерно, что у австрийских критиков чеховские одноактные миниатюры нигде не называются водевилями. Австрия была той страной, где музыкально-комические драматические жанры получили широкое развитие, где знали толк в водевиле. На наш взгляд, отнесение одноактных пьес Чехова к жанру водевиля, ставшее аксиомой в отечественных работах, нуждается в пересмотре; во всяком случае нельзя не видеть, что в них отсутствует специфическая примета этого синтетического жанра – куплеты, исполняемые под музыку, танцевальные номера, без чего не может быть водевиля.
[63]См. примеч. 44 (11).
[64]См. примеч. 44 (8).
[65]См. примеч. 44 (13).
[66]См. примеч. 44 (18).
[67]См. примеч. 44 (1).
[68]См. примеч. 44 (9).
[69]См. примеч. 44 (1).
[70]См. примеч. 44 (14).
[71]См. примеч. 44 (13).
[72]См. примеч. 44 (1).
[73]См. примеч. 44 (1).
[74]См. примеч. 44 (2).
[75]См. примеч. 44 (10).
[76]См. примеч. 44 (18).
[77]См. примеч. 44 (13).
[78]См. примеч. 44 (11).
[79]См. примеч. 44 (17).
[80]См. примеч. 44 (11).
[81]См. примеч. 44 (1).
[82]См. примеч. 44 (10).
[83]См. примеч. 44 (13).
[84]См. примеч. 44 (18).
[85]См. примеч. 44 (10).
[86]См. примеч. 44 (10).
[87]См. примеч. 44 (17).
[88]См. примеч. 44 (11).
[89]См. примеч. 44 (2).
[90]См. примеч. 44 (10).
[91]См. примеч. 44 (13).
[92]См. примеч. 44 (3).
[93]См. примеч. 44 (15).
[94]См. примеч. 44 (7).
[95]См. примеч. 44 (15).
[96]См. примеч. 44 (8).

[97]См. примеч. 44 (13).

[98]См. примеч. 44 (8).

[99]См. примеч. 44 (17).

[100]См. примеч. 44 (5).

[101]*Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 2. С. 146.

[102]См. примеч. 44 (10).

[103]Спектаклю посвящены рецензии: 1) Blaha P. Ein kräftiger Hauch von russischer Poesie // Express. 7. Febr. 1959; 2) Weigel H. Der in jeder Hinsicht unnütz e Platonow. Gestern im Akademietheater: Russisch-französisch-deutschsprachige Tschechow-Premiere "Dieser Platonow..." // Kurier. 7. Febr. 1959; 3) Fontana O.M. Tschechow: Von der Paradoxie der Liebe // Die Presse. 8. Febr. 1959; 4) Kindermann H. Ein Revolverkugel für den armen Don Juan // Österreichische Neue Tageszeitung. 8. Febr. 1959; 5) Rollett E. Des schwachen Sünders Höllenfahrt // Wiener Zeitung. 8. Febr. 1959; 6) *Walden.* "Dieser Platonow..." // Arbeiter Zeitung. 8. Febr. 1959; 7) Weiser P. Ein Anfang und ein Ende // Salzburger Nachrichten. 9. Febr. 1959; 8) b. Tragische Komödie im Akademietheater // Wiener Montag. 9. Febr. 1959; 9) *Dr. J.* Don Juan aus Woinitzewka // Das kleine Volksblatt. 8. Febr. 1959; 10) *dur.* Tod einer schönen Seele // Die Wochen–Presse. 14. Febr. 1959; 11) *E. W.* Ein Don Juan aus Altrussland // Wiener Montag. 9. Febr. 1959; 12) *O. B.* Die Tragiekomödie vom russischen Don Juan // Neues Östereich. 8. Febr. 1959; 13) Huppert H. Anfechtbares Tschechow-Erbe // Volksstimme. 9. Febr. 1959. Auch: *Huppert H.* Theaterleben (III). Notizen // Die Weltbühne. Berlin. 1959. 1. April. Nr. 13, S. 413` 14) *E. F.* "Dieser Platonow" oder "Der unnützliche Platonow" // Tagebuch. Wien. 1959. März. Jg. 14. S. 12. 15) Torberg F. Dieser Platonow (1959) // Torberg F. Das fünfte Bad am Thespiskarren. Theaterkritiken. Bd. 2. München; Wien, 1967. S. 446–447.

[104]См. примеч. 103(9).

[105]См. примеч. 103(6).

[106]См. примеч. 103(1).

[107]См. примеч. 103(7).

[108]См. примеч. 103(6).

[109]См. примеч. 103(13).

[110]См. примеч. 103(1).

[111]См. примеч. 103(8).

[112]См. примеч. 103(10).

[113]См. примеч. 103(14).

[114]См. примеч. 103(13).

[115]См. примеч. 103(15).

[116]См. примеч. 103(3).

[117]См. примеч. 103(1).

[118]См. примеч. 103(14).

[119]См. примеч. 103(10).

[120]См. примеч. 103(2).

[121]См. примеч. 103(6).

[122]См. примеч. 103(6).

[123]См. примеч. 103(13).

[124]См. примеч. 103(13).

[125]"Платонов, этот Дон Жуан поневоле, – писал Хайнц Киндерман, – собственно зеркальный образ слишком мягкой славянской души, ее отдачи всем влечениям, ее пламенного самопожертвования и мгновенного раскаяния в содеянном, потому что другое влечет еще больше, и снова забвение – ради еще одного нового, пока влюбленные не становятся требовательными, а загнанный в угол, столь часто сам себя проклинавший и снова все же самому себе сострадающий, не погибает от этого" – 103(4). Столь же причудливо охарактеризован Платонов Вальденом: "Шарлатан поневоле, бессознательный мститель своего подавленного сословия, комичный в своей демонии Дон Жуана, трагичный как эротический Гансвурст, Фигаро славянской пассивности – живой буревестник революции, как и его французский коллега с парикмахерскими приборами, но еще больше – меланхолический больной сыч, в любом случае – смешная птица" – 103(6). Говоря о поведении чеховского персонажа и о его исповеди-самобичевании в последнем акте инсценировки, Петер Вайсер давал ему такое абсурдное объяснение: "Это звучит как поэтическая исповедь о себе самом, и на самом деле этот Платонов может быть автопортретом Чехова" – 103(17). И это пишет критик, который все же понимает, что Платонов "постоянно пребывает в борьбе с самим собой и проигрывает эту битву с самим собой постоянно, потому что он труслив, тщеславен, эгоистичен". А затем, спохватившись, оправдывается: "Насколько и в какой мере это автопортрет – не скажешь, пьеса ведь существует в обработке Квентена". В лучшем случае в Платонове видели критику Чеховым "русской души": "Смелость Чехова в том, что он не идеализирует этого интеллигента, но что он в нем жестоко издевается над тем, что пытался объяснить, – над так называемой "русской душой", переполненной "любовью ко всем" и эта "душа" охарактеризована как паразитическая, как опухоль, которая цепляется за гнилой ствол, и этот Платонов с его пассивностью, с его слабостью, с его неспособностью противостоять женским чарам – не противник, но продукт окружающего общества" – 103(11). "Мы ощущаем меланхолические удары пульса позавчерашней

Евроазии, – писал Пауль Блаха, – рапсодию слабости, подавленности, самообвинений, сентиментальности. Мелодраму меланхолической перестрелки с условностями, с банальным, с непоследовательностью. Имеет значение лишь одно страстное желание – "новой жизни". И болезненное мечтательство – о чем-то невыразимо, недостижимо добром, чему опьянение и женщины принесены как жертвенные дары разочарованного саморастерзания" – 103(1).

[126]Предвидя, что в связи с постановкой "Платонова" вновь возникнут кривотолки о "русской душе" – благо спектакль давал на это какие-то основания, – Гуго Гупперт в острополемическом пассаже вскрывал социально-политическую подоплеку живучести этого мифа: «Откуда эта неутолимая жажда Запада и его влечение к так называемой "русской душе", которая непременно должна быть смесью из мечтательности и слабости? Не оттого ли, что верят в таинственную волю, в мнимую энергию и силу западной души? И приятно лгут и успокаивают иллюзией: там, где восходит солнце, имеешь дело с народом, пьющим водку, носящим закрытые рубашки с кушаком, бренчащим на балалайке и в лучшем случае пляшущим в присядку. От этого самообмана давно уже исцелились военные и министры. Театральный люд и кинодельцы продолжают болеть им. О ты, вечная, непостижимая, однако, надо надеяться, кроткая, как овечка, "русская душа"!.. За этот излюбленный реквизит на этот раз ухватился Академитеатр. Дело было в том, чтобы открыть "редкого" Чехова. Но ведь Чехов сам составил свое собрание сочинений и исключил из него пьесу "Платонов" и комедию "Леший" как незрелые. Почему же кто-то хочет быть умнее автора? Потому что находящиеся для выбора в распоряжении драматические шедевры "Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры" и "Вишневый сад" сопротивляются их влечению к "русской душе" и весьма способствуют социально-критическому постижению того, что разрушающиеся формы жизни старой России должны вскоре потонуть и наступят ожидаемые с нетерпением лучшие времена» – 103(13).

[127]См. примеч. 103(15).

[128]Действительно, через полтора десятилетия во Франкфурте-на-Майне Петер Урбан сделает первый полный перевод первой пьесы Чехова (и всех остальных его драматических произведений). См.: *Cechov A.* Platonov. Stück ohne Titel / Übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Zürich, 1974.

[129]Сказано безапелляционно: сценическая и экранная история "Платонова" была "и интересной, и плодотворной", о чем свидетельствуют пятичасовой спектакль Дж. Стрелера или "Неоконченная пьеса для механического пианино" Никиты Михалкова. Спектаклю Академитеатра могла нанести ущерб такая невинная по видимости "модернизация", как смещение времени действия. Если для автора пьесы это была его современность – конец 70-х годов, то в зарубежных постановках это время не соблюдалось. Так, уже Рене Фюлеп-Миллер в своей "обработке для современной сцены" после перечня действующих лиц, указывая точно по Чехову место действия пьесы, уже от себя определяет его время как 40-е годы XIX в. См.: *Tschechoff A.* Der unnütze Mensch Platonoff / Bearb. René Fülöp-Miller. München, 1928. S. 5. По-видимому, жизнь России 1870-х годов ассоциировалась в его сознании с аналогичными процессами в австрийской истории, завершением которых стала революция 1848 г. Через несколько десятилетий, в постановке 1959 г. в Академитеатре события были перенесены в 1890 год, что порождало уже ассоциации с "концом века". О том, какая путаница царила в представлениях отдельных рецензентов о времени действия первой пьесы писателя, свидетельствует следующее суждение: «Чехов перенес написанное в 1881 г. произведение с добрым замыслом на тридцать лет назад, следовательно, во времена "Бесов" Достоевского; именно сорок лет для общественного круга этой трагикомедии служат мерилом и масштабом» – 103(12).

[130]Редакция Поля Квентена была подготовлена для Жана Вилара, режиссера спектакля и исполнителя заглавной роли в нем. В этой редакции венская постановка была первой на немецком языке в послевоенные годы. Адаптация Квентена исполнялась затем в Вюртембергском Государственном театре Штуттгарта в 1959 г., в театре г. Бонна в сезон 1964/65 г., пока в марте 1973 г. в Базельской Комедии, в декабре того же года в Театре Конкордия в Бремене "Платонов" не был поставлен в переводе П. Урбана. В 1977 г. он шел в Шаушпильхаузе Дюссельдорфа уже в переводе Карела Крауса.

[131]См. примеч. 103(3).

[132]См. примеч. 103(4).

[133]См. примеч. 103(8).

[134]См. примеч. 103(13).

[135]См. примеч. 103(4).

[136]См. примеч. 103(3).

[137]См. примеч. 103(5).

[138]См. примеч. 103(14).

[139]См. примеч. 103(12).

[140]См. примеч. 103(12).

[141]См. примеч. 103(1).

[142]См. примеч. 103(6).

[143]См. примеч. 103(5).

[144]См. примеч. 103(9).

[145]См. примеч. 103(13).

[146]См. примеч. 103(9).

[147]См. примеч. 103(2).

[148]См. примеч. 103(12).
[149]См. примеч. 103(1, 12).
[150]См. примеч. 103(8).
[151]См. примеч. 103(3).
[152]См. примеч. 103(5).
[153]См. примеч. 103(9).
[154]См. примеч. 103(7).
[155]См. примеч. 103(11).
[156]См. примеч. 103(14).
[157]См. примеч. 103(1).
[158]См. примеч. 103(11).
[159]Имеется в виду комедия Иоганна Непомука Нестроя (1801–1862) "Der Zerrissene" (1845).
[160]См. примеч. 103(4).
[161]См. примеч. 103(12).
[162]См. примеч. 103(2).
[163]См. примеч. 103(8).
[164]См. примеч. 103(5).
[165]См. примеч. 103(5).
[166]См. примеч. 103(3).
[167]См. примеч. 103(3).
[168]См. примеч. 103(3).
[169]См. примеч. 103(3).
[170]См. примеч. 103(14).
[171]См. примеч. 103(10).
[172]См. примеч. 103(4).
[173]См. примеч. 103(7).
[174]См. примеч. 103(3).
[175]См. примеч. 103(13).
[176]См. примеч. 103(12).
[177]Спектаклю посвящены рецензии: 1) *Kauer*. Burgtheaterstudio mit Tschechows "Iwanow" eröffnet // Volksstimme. 31. März. 1965; 2) *Fontana O.-M.* Jeder ist ein Opfer seiner Umgebung // Salzburger Nachrichten. 31. März. 1965; 3) *Schreyvogl F.* Ein erster Versuch // Wiener Zeitung. 31. März. 1965; 4) *Plakolb L.* Das neue "Studio des Burgtheaters" könnte überzeugen. Tschechows kaum gespielter "Iwanow" im Akademietheater. Eine gelungene Aufführung // Oberösterreichische Nachrichten. 31. März. 1965; 5) *Rismondo P.* Gehversucht des Burgtheaterstudios. Debüt im Akademietheater mit Anton Tschechows Frühwerk "Iwanow" // Die Presse. 31. März. 1965; 6) *Basil O.* Ein lebender Leichnam von Tschechow // Neues Österreich. 31. März. 1965; 7) *Walden.* Studiopremiere: Weder Sieger noch Besiegte // Arbeiter Zeitung. 31. März. 1965; 8) *Jürg Dr.* Das Schwerste ist immer der Anfang // Volksblatt. 31. März. 1965; 9) *Blaha P.* Iwanow der Schreckliche // – Kurier. 1. April. 1965; 10) *Lothar E.* Der erhabene Betrüger // Express. 31. März. 1965; 11) *Thun E.* Die Feuertaufe bestanden. "Iwanow" von Anton Tschechow // Wochenpresse. 3. April. 1965; 12) *Vogel M.* Spielzeit mit slawischer Dominante // Oberhessische Presse. Marburg. 1. April. 1965; 13) *Wickenburg E.G.* Experimente an der Wien // Die Welt. Hamburg. 3. April. 1965; 14) Neues aus Wien. Studio des Burgtheaters kunsthistorisches Museum und zweimal Erotik // Stuttgarter Nachrichten. 3. April. 1965; 15) *Kahl K.* Traurige Helden. Studio von und nach Tschechow // Stuttgarter Zeitung. 8. April. 1965; 16) *Vogel M.* Das Burgtheater und sein Kind. Studiogrundung und österreichische Tschechow-Erstaufführung in Wien // Bonner Rundschau. 10. April. 1965; 17) *Kahl K.* Rebellen ohne Kraft. Tschechow "Iwanow". Studio ded Burgtheaters // Theater heute. Velber bei Hannover. 6. Jg. 1965. Nr. 5. S. 51–52.
[178]См. прим. 177(2). "Почему же не выбран один из молодых или самых молодых критически настроенных советских драматургов – Ильин, Шварц, Зорин, Шейнин – или один из классиков советской сатиры – Маяковский, Ильф и Петров, – непостижимо, – восклицал Отто Базиль. – В то время как русский человек находится в космосе, экспериментальная сцена сервирует нам скучное дело 1887 года!" – 177(6). "Старый Бургтеатр в случае со студией остался верен самому себе. Бегство в прошлое руководит прагматизированным авангардом храма муз", – язвил другой критик – 177(9). И даже Эрнст Лотар, режиссер, поставивший в Бургтеатре "Платонова", на этот раз выступивший в роли рецензента, бросил камешек в Чехова, заявив, что "Иванов" из семи пьес Чехова – самая слабая. "К тому же трижды Чехов в одном сезоне – это уж слишком!" – 177(10), считал Отто Базиль, имея в виду, что, кроме "Иванова", в Вене шли "Чайка" и спектакль по "Шведской спичке". "Славянская доминанта, мощная, как еще никогда до этого, определяет весь венский сезон. В репертуаре оперных театров премьеры Дворжака, Чайковского и Шостаковича, на драматических сценах переливается красками Чехов во всех его гранях – и это не единственный славянский автор, – замечал критик из ФРГ, приходя к выводу, что "глубокий смысл заключен в том, что Вена свою славянскую доминанту иногда разыгрывает высоко, поскольку роль законного моста между Востоком и Западом соответствует ведь с точностью важному культурно-географическому месту Вены в сегодняшнем мире" – 177(12).
[179]См. примеч. 177(5).

[180]См. примеч. 177(1).
[181]См. примеч. 177(9).
[182]См. примеч. 177(6).
[183]См. примеч. 177(10).
[184]См. примеч. 177(1).
[185]См. примеч. 177(8).
[186]См. примеч. 177(9).
[187]См. примеч. 177(11).
[188]См. примеч. 177(10).
[189]См. примеч. 177(4).
[190]См. примеч. 177(11). Актуальность "Иванова" критики видели и в том, что "Иванов имел мужество для своего времени – времени еврейских погромов – жениться на еврейке" – 177(15). "Несколькими штрихами Чехов – задолго до того, как позорные погромы царских времен приняли в Германии гигантские размеры, – набрасывает трагедию еврейской женщины, смертельно отделенной непостижимой анонимной подлостью окружающих от своего мужа, нееврея" – 177(1).
[191]См. примеч. 177(6). Георг *Тракль* (1887–1914) – один из создателей австрийского экспрессионизма, выразивший в своих стихотворениях предчувствие конца, гибели.
[192]См. примеч. 177(2).
[193]См. примеч. 177(8).
[194]См. примеч. 177(3).
[195]См. примеч. 177(5).
[196]См. примеч. 177(5).
[197]См. примеч. 177(1). Примечательно, что никто из критиков не вспомнил об Алессандро Моисси, знаменитом австрийском актере, первом исполнителе роли Иванова на сцене берлинского Дойче Театер (Каммершпиле) в 1919 г. К сожалению, в содержательной монографии С. Бушуевой "Моисси" (М., 1986) ничего не говорится об этой роли актера, пусть и не главной в его творчестве.
[198]См. примеч. 177(6).
[199]См. примеч. 177(3).
[200]См. примеч. 177(2).
[201]См. примеч. 177(1).
[202]См. примеч. 177(7).
[203]См. примеч. 177(8).
[204]См. примеч. 177(10).
[205]См. примеч. 177(8).
[206]См.: *Krause H.-H.* Die vorrevolutionären russischen Dramen auf der deutschen Bühne. Grundzüge ihrer deutschen Bühneninterpretationen im Spiegel der Theaterkritik. Emstetten, 1972. S. 103.
[207]*P. Z.* Gastspiele des Berliner Hebbel-Theater // Neue Freie Presse. 17. Juni. 1909. Далее до следующей сноски – цитаты из данного источника.
[208]Спектаклю посвящены рецензии: 1) *Fontana O.-M.* Ein Drama wie Chopins Musik // Die Presse, 17. Mai. 1952; 2) *Grimme K.-M.* Tragikomödie der unerfüllten Hoffnungen. – Ein Abend grosser Schauspielkunst // Neue Wiener Tageszeitung. 16. Mai. 1952; 3) *Loos P.* Tschechow: "Die Möwe" // Der Abend. 15. Mai. 1952; 4) *Rollett E.* Tschechows "Möwe". Premiere im Akademietheater // Wiener Zeitung. 16. Mai. 1952; 5) *Mühlbauer H.* Seelengemälde in elegischen Farben. Anton Tschechows Dichtung "Die Möwe" erstaufgeführt // Wiener Kurier. 15. Mai. 1952; 6) *R. H.* Akademietheater: "Die Möwe" // Die Presse. 16. Mai. 1952; 7) *G. K. B.* Anton Tschechow: "Die Möwe" Weltpresse. 15. 1952; 8) *O. B.* Akademietheater: "Die Möwe" // Neues Österreich. 16. Mai. 1952; 9) *Dr. J.* Elegie auf das Leben // Volksblatt. 16. Mai. 1952; 10) *Bayr R.* Des Lebens bittere Komödie // Salzburger Nachrichten. 21. Mai. 1952; 11) *Jen.* Komödie kleiner Verhältnisse – Tragödie grosser Leidenschaft // Österreichische Volksstimme. 17. Mai. 1952; 12) *Hoffman R.* Anton Tschechows "Möwe" // Österreichische Zeitung. 16. Mai. 1952; 13) *Viertel B.* Anton Tschechow: "Die Möwe" // Programmheft des Akademietheater Wien. Auch: *Viertel B.* Schriften zum Theater. Berlin, 1970; 14) *Torberg F.* P. S. zum einer späten Premiere // Wiener Kurier. 23. Mai. 1952. Auch: *Torberg F.* Das fünfte Rad am Thespiskarren // Theaterkritiken. München; Wien, 1967. Bd. 2.
[209]См. примеч. 208(5).
[210]См. примеч. 208(12).
[211]См. примеч. 208(14).
[212]См. примеч. 208(11).
[213]См. примеч. 208(1).
[214]См. примеч. 208(13).
[215]См. примеч. 208(13).
[216]См. примеч. 208(7).
[217]См. примеч. 208(5).
[218]См. примеч. 208(3).
[219]См. примеч. 208(9).

[220]См. примеч. 208(10).
[221]См. примеч. 208(11).
[222]См. примеч. 208(6).
[223]См. примеч. 208(13).
[224]См. примеч. 208(7).
[225]См. примеч. 208(1).
[226]См. примеч. 208(13).
[227]См. примеч. 208(10).
[228]См. примеч. 208(6).
[229]См. примеч. 208(12).
[230]См. примеч. 208(9).
[231]См. примеч. 208(8).
[232]См. примеч. 208(3).
[233]См. примеч. 208(10).
[234]См. примеч. 208(14).
[235]См. примеч. 208(11).
[236]См. примеч. 208(2).
[237]См. примеч. 208(7).
[238]См. примеч. 208(7).
[239]См. примеч. 208(6).
[240]См. примеч. 208(3).
[241]См. примеч. 208(14).
[242]См. примеч. 208(4).
[243]См. примеч. 208(10).
[244]См. примеч. 208(8).
[245]См. примеч. 208(9).
[246]См. примеч. 208(10).
[247]См. примеч. 208(4).
[248]См. примеч. 208(4).
[249]См. примеч. 208(4).
[250]См. примеч. 208(6).
[251]См. примеч. 208(1).
[252]См. примеч. 208(7).
[253]"Die Möwe" im Fernsehen // Volksstimme. 5. März. 1963.
[254]*Röder H.* Otto und gerupfte "Möwe" // Volksstimme. 21. Mai. 1963.
[255]Ibid.
[256]См. информационную заметку: "Чайка" в Вене // Иностранная литература. 1965. № 7. С. 271. Петр Федорович Шаров родился в 1886 г. в Перми, в 1905–1910 гг. изучал в Петербурге юриспруденцию и актерское мастерство у В.Э. Мейерхольда, в 1910 г. по окончании университета стал актером МХТ и ассистентом Станиславского. Эмигрировал в 1919 г. в 1922–1932 гг. был главным режиссером Дюссельдорфского Шаушпильхауз и преподавал в актерской школе Луизы Дюмон. Ставил оперы Чайковского, Мусоргского, пьесы Чехова, Гоголя и других русских драматургов в ряде стран Европы.
[257]*Kauer.* Wie die "Möwe aufflog // Volksstimme. 3. Febr. 1965 (интервью с П.Ф. Шаровым).
[258]*Kauer.* Peter Scharow inszeniert Tschechows "Möwe" // Volksstimme. 2. März. 1965.
[259]См. примеч. 258.
[260]Ibid.
[261]*Frei B.* Wiener Premieren. Tschechow im Volkstheater // Tagebuch. 1965. April. N 4, 10. Jg. S. 14.
[262]Ibid.
[263]См. примеч. 258.
[264]*Torberg F.* Das fünfte Rad am Thesiskarren. Theaterkritiken. München; Wien. Bd. 2. S. 442–443.
[265]*Kahl K.* Traurige Helden. Studie von und nach Tschechow // Stuttgarter Zeitung. 8. April. 1965.
[266]Спектаклю посвящены рецензии: 1) *Hupper H.* Eine flügellahme Möwe // Volksstimme. 16. Okt. 1977; 2) *Hahnl G.* Der Verzicht erstickt das Leben // Arbeiter Zeitung. 16. Okt. 1977; 3) *Steiner I.* Kunstvoll gepflegter Weltschmerz // Volksblatt, 17. Okt. 1977; 4) *Rismondo P.* Grosser Tschechow gross gespielt // Die Presse. 17. Okt. 1977; 5) *Pizzini D.* Komödie des Scheiterns // Wochenpresse. 19. Okt. 1977; 6) *Blaha P.* Monate auf dem Lande // Kurier. 16. Okt. 1977; 7) *Sebestyén G.* Schwüle stille langer Sommertage // Wiener Zeitung. 16. Okt. 1977; 8) *Sebestyén G.* Ein Wiedersehen mit Tschechow, wie er war // Salzburger Nachrichten. 17. Okt. 1977; 9) *Vagner R.* Elegischer Möweflug // Vorarlberger Nachrichten. 28. Okt. 1977; 10) *Reimann V.* Wie im Zeitalter des Postkutsche // Kronen Zeitung. 16. Okt. 1977; 11) *Kellermayr A.E.* Szenen am "Sehnsucht" – See // Kleine Zeitung. 16. Okt. 1977; 12) *Schäffer E.* Schauspieler versuchen, Menschen zu beschreiben // Neue Zeit. 17. Okt. 1977; 13) *Beer O.F.* Urfaust und Ur-Möwe // Süddeutschzeitung. 5. Nov. 1977; 14) *Spiel H.* Tschechow,

Bahr und Wedekind // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2. Jan. 1978; 15) Echter Tschechow // Die Bühne. 1977. H. 11.

[267]См. примеч. 266(1).
[268]См. примеч. 266(12).
[269]См. примеч. 266(7).
[270]См. примеч. 266(12).
[271]См. примеч. 266(3).
[272]См. примеч. 266(4).
[273]См. примеч. 266(5).
[274]См. примеч. 266(6).
[275]См. примеч. 266(7).
[276]См. примеч. 266(5).
[277]См. примеч. 266(14).
[278]См. примеч. 266(6).
[279]См. примеч. 266(2).
[280]См. примеч. 266(4).
[281]См. примеч. 266(11).
[282]См. примеч. 266(7).
[283]См. примеч. 266(8).
[284]См. примеч. 266(5).
[285]См. примеч. 266(10).
[286]См. примеч. 266(5).
[287]См. примеч. 266(8).
[288]См. примеч. 266(7).
[289]См. примеч. 266(7).
[290]См. примеч. 266(5).
[291]См. примеч. 266(10).
[292]См. примеч. 266(2).
[293]См. примеч. 266(7).
[294]См. примеч. 266(11).
[295]См. примеч. 266(14).
[296]См. примеч. 266(11).
[297]См. примеч. 266(14).
[298]См. примеч. 266(7).
[299]См. примеч. 266(8).
[300]См. примеч. 266(8).
[301]См. примеч. 266(7).
[302]См. примеч. 266(10).
[303]См. примеч. 266(6).
[304]См. примеч. 266(1).
[305]См. примеч. 266(13).
[306]См. примеч. 266(10).
[307]См. примеч. 266(12).
[308]См. примеч. 266(7).
[309]См. примеч. 266(3).
[310]См. примеч. 266(14).
[311]См. примеч. 266(2).
[312]См. примеч. 266(9).
[313]См. примеч. 266(10). Последняя фраза представляет игру слов ("Auch Josefin Platt wird bald Platt sein").
[314]См. примеч. 266(7).
[315]См. примеч. 266(5).
[316]См. примеч. 266(8).
[317]См. примеч. 266(1).
[318]См. примеч. 266(8).
[319]См. примеч. 266(9).
[320]См. примеч. 266(15).
[321]См. примеч. 266(2).
[322]См. примеч. 266(4).
[323]См. примеч. 266(1).
[324]См. примеч. 266(3).

[325]См. примеч. 266(13).

[326]См. примеч. 266(11).

[327]См. примеч. 266(4).

[328]Neue Freie Pesse // 11. April 1906. Далее цитаты до следующей сноски из этого источника.

[329]*Kauer E.Th.* In der Josefstadt: Anton Tschechows "Onkel Wanja" // Volksstimme. 4. Nov. 1967. Далее цитаты до следующей сноски из этого источника.

[330]Спектаклю посвящены рецензии: 1) *Huppert H.* "Ein müβiges Leben kann nicht rein sein". Anton Tschechows "Onkel Wanja" im Akademietheater // Volksstimme. N 102. 3. Mai. 1972; 2) *Hahnl H.* Schwierigkeiten, Tschechow zu spielen // Arbeiter Zeitung. 3. Mai. 1972; 3) *Sebestyén G.* Schwüle, ermatternde Melancholie // Kronenzeitung. 2. Mai. 1972; 4) *Böhm G.* Auf dem Weg zu Tschechow: "Onkel Wanja" im Akademietheater bemüht sich um ein neues Image des Dichters // Presse. 2. Mai. 1972; 5) *Pizzini D.* Im Sinne des Dichters. "Onkel Wanja" von Anton Tschechow // Wochenpresse. 3. Mai. 1972; 6) *Blaha P.* Theater des Dekors und Müβiggangs // Kurier. 2. Mai. 1972; 7) *Koselka F.* Tschechows Mollton findet Ausklang // Wiener Zeitung. 3. Mai. 1972; 8) *Jürg H.* Tschechow – ganz neu // Freiheit. Nr. 21, 19. Mai. 1972; 9) *Beer O.* Unheimlicher Tschechow // Süddeutsche Zeitung. 9. Mai. 1972; 10) KHR. Szenen aus dem stillen Landleben // Kronenzeitung. 29. April. 1972; 11) *Rischbieter H.* Die Wahrheit der Konventionen. Tschechows "Waldschrat" in Hedelberg. "Onkel Wanja" in Wien // Theater heute. Hannover. 1972. 6. Juni. Nr. 6, S. 18–19.

[331]*Urban P.* Doktor Astrow und der Waldschrat. Zu Tschechows Arbeit am "Onkel Wanja" // Akademietheater, Saison 1971/72, H. 8. Далее цитаты до следующей сноски из этого источника. Об Иване Петровиче Войницком П. Урбан пишет, что он "сам олицетворяет эту не желающую оканчиваться, посредственную, разрушенную жизнь". "Дядя Ваня знает, что он уже не может жить так дальше, однако он продолжает жить, у него нет выбора и нет надежды, что когда-нибудь это будет по-иному".

[332]См. примеч. 330(2).

[333]См. примеч. 330(5).

[334]См. примеч. 330(5).

[335]См. примеч. 330(7).

[336]См. примеч. 330(4).

[337]См. примеч. 330(8).

[338]См. примеч. 330(6).

[339]См. примеч. 330(7).

[340]См. примеч. 330(9).

[341]См. примеч. 330(4).

[342]См. примеч. 330(2).

[343]См. примеч. 330(5).

[344]См. примеч. 330(7).

[345]См. примеч. 330(4).

[346]См. примеч. 330(1).

[347]См. примеч. 330(11).

[348]См. примеч. 330(2).

[349]См. примеч. 330(11).

[350]См. примеч. 330(6).

[351]См. примеч. 330(9).

[352]См. примеч. 330(7).

[353]См. примеч. 330(5).

[354]См. примеч. 330(3).

[355]См. примеч. 330(9).

[356]см. примеч. 330(2).

[357]См. примеч. 330(5).

[358]См. примеч. 330(4).

[359]См. примеч. 330(5).

[360]См. примеч. 330(6).

[361]См. примеч. 330(2).

[362]См. примеч. 330(6).

[363]См. примеч. 330(3).

[364]См. примеч. 330(11).

[365]См. примеч. 330(7).

[366]См. примеч. 330(1).

[367]См. примеч. 330(2).

[368]См. примеч. 330(8).

[369]См. примеч. 330(2, 3).

[370]См. примеч. 330(11).

[371]См. примеч. 330(5).

[372]См. примеч. 330(2, 8).

[373]*Čechov A.* Onkel Wanja. Szenen aus dem Dorfleben in vier Akten / Übersetzt und hrsg. von Peter Urban. Zürich, 1973.

[374]Neues Wiener Journal. 15. Sept. 1928.

[375]Blätter des Theaters in der Josefstadt, Spielzeit 1940/41. H. 3.

[376]*Andronikowa-Toumanova N.* Anton Chekhov. The Voice of Twiligth Russia. London, 1937.

[377]Tonfilm, Theater, Tanz, o. O. u. o. J. Цит. по: Bednarz K. Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenarbeitungen der Drama Anton Čechovs. Wien, 1969. S. 199.

[378]Ibid.

[379]*Scharoff P.* Anton P. Tschechow // Volkstheater, Spielzeit 1955–1956. H. 10. S. 2.

[380]*R. H.* Die russische Humor ist grau. Im Volkstheater: "Drei Schwestern" von Tschechow // Wiener Zeitung. 6. März. 1956.

[381]*Kauer.* Tschechow im Geiste Stanislawskis. "Drei Schwestern" im Volkstheater // Volksstimme. 6. März. 1956.

[382]*Wenzel W.* Tschechow – Höhepunkt der Ruhrfestspiele. Das Gastspiel der Wiener Volkstheater // Deutsche Woche. München. 1957. 24. Juli. Nr. 30, S. 13.

[383]*Volkstheater O.B.*: "Drei Schwestern" // Neues Österreich. 6. März. 1956.

[384]*Grimme K.M.* Ersticktes Leben, ohnmächtige Träume. Russischer Regisseur inszeniert im Volkstheater Tschechow // Österreichische Neue Tageszeitung. 6. März. 1956.

[385]См. примеч. 383. Принципиальное истолкование П. Шаровым "оптимистического" Чехова было принято критиком О.Б. с оговорками: "Шаров борется, впрочем, во всех мыслимых странах в течение долгого времени за оптимистический взгляд на чеховский театр. И его музыкальная интерпретация временами искрится оптимизмом и юмором, но это – не огонь, не пыл. В этом отношении Шаров как истолкователь Чехова ничего не прибавил к своей славе" (см. примеч. 383). Подчеркивалось различие западного и русского режиссерского подхода к пьесе. Чехов ставится на сцене Народного театра таким, утверждал К.М. Гримме, "каким развивает дальше натурализм Московского Художественного театра его бывший член. Получается принципиальное отличие от нашей манеры игры – Шаров разрыхляет пьесу, он вносит много светлого, радостного в происходящее на сцене, все мрачное, тягостное оттеснено на второй план. В целом же все происходящее, вплоть до мельчайших подробностей, мастерски инструментовано, при этом казалось бы случайное, несущественное больше всего содействует общему впечатлению" (см. примеч. 384).

[386]*Kahl K.* Optimismus auf weite Licht // Arbeiter Zeitung. 6. März. 1956.

[387]Ibid.

[388]См. примеч. 380.

[389]См. примеч. 383.

[390]См. примеч. 384.

[391]См. примеч. 380.

[392]См. примеч. 381.

[393]См. примеч. 382.

[394]См. примеч. 380. Ошибка: Паула Веселы играла роль Маши в Театре в Йозефштадте в 1940 г. В Бургтеатре "Три сестры" до этого времени не были поставлены.

[395]См. примеч. 380.

[396]*Bednarz K.* Op. cit. S. 119.

[397]См. примеч. 382.

[398]См. примеч. 396.

[399]Спектаклю посвящены рецензии: 1) *Huppert H.* Tschechows "Drei Schwestern" in Akademietheater: Kein Sänger der Traurigkeit; 2) *Walder F.* Kreisstadtinferno und Brandstätte // Arbeiter Zeitung. 19. Juni. 1976; 3) *Sebestyén G.* Triumf des poetischen Realismus // Wiener Zeitung. 19. Juni. 1976; 4) *Kathrein K.* Heimatslos in ihrer Gegenwart // Presse. 18. Juni 1976; 5) *Blaha P.* Traum von einer neuen Welt // Kurier. 18. Juni. 1976; 6) *Steiner I.* Leise Verzweiflung // Vilksblatt. 18. Juni. 1976; 7) *Reimann V.* Ein Stück gegen Zeit und Leben // Kronenzeitung. 18. Juni. 1976; 8) Tritz Unfall rettete sie die Vorstellung // Kronenzeitung. 21. Juni. 1976; 9) *Birbaumer U.* Elegischer Abschied unter Blutbuchen // Salzburger Nachrichten. 18. Juni. 1976; 10) *Derman.* Drei Schwestern, die nicht ihr Leben dürfen. – apa-Kulturdienst. Wien. 17. Juni. 1976; 11) Pi. Spiel vom unerreichbaren Glück // Die Welt der Frau. 26. Juni. 1976.

[400]См. примеч. 399(11).

[401]См. примеч. 399(10).

[402]См. примеч. 399(7).

[403]См. примеч. 399(2).

[404]См. примеч. 399(6).

[405]См. примеч. 399(4).

[406]См. примеч. 399(7).

[407]См. примеч. 399(3).

[408]См. примеч. 399(3).
[409]См. примеч. 399(9).
[410]См. примеч. 399(2).
[411]См. примеч. 399(5).
[412]См. примеч. 399(9).
[413]См. примеч. 399(5).
[414]См. примеч. 399(7).
[415]См. примеч. 399(3).
[416]См. примеч. 399(10).
[417]См. примеч. 399(3).
[418]См. примеч. 399(9).
[419]См. примеч. 399(7).
[420]См. примеч. 399(7).
[421]См. примеч. 399(9).
[422]См. примеч. 399(10).
[423]См. примеч. 399(2).
[424]См. примеч. 399(3).
[425]См. примеч. 399(10).
[426]См. примеч. 399(7).
[427]См. примеч. 399(2).
[428]См. примеч. 399(2).
[429]См. примеч. 399(3).
[430]См. примеч. 399(3).
[431]См. примеч. 399(2).
[432]См. примеч. 399(2).
[433]См. примеч. 399(10).
[434]См. примеч. 399(2).
[435]См. примеч. 399(2).
[436]См. примеч. 399(9). Выступая на последнем представлении, восьмидесятилетняя А. Гесснер совершила поистине подвиг. Утром 19 июня "мим Бурга упала в своей квартире, получив зияющую рану на затылке. Несмотря на это тяжелое ранение головы, она после того как ей была оказана врачебная помощь во флорисдорфской больнице, заявила, что не может испортить последнее представление, и в тот же вечер выступила в спектакле" – 399(8).
[437]См. примеч. 399(1).
[438]См. примеч. 399(9).
[439]Neue Freie Presse. 13. Okt. 1916.
[440]Ibid.
[441]Die Zeit. Morgenblatt. 13. Okt. 1916. Далее до следующей сноски цитируется по данному источнику.
[442]Die Schaubühne. 12. Jg., Bd. 2. S. 417–418.
[443]См. примеч. 439.
[444]Österreichische Volkszeitung. 13. Okt. 1916.
[445]См. примеч. 442.
[446]Neue Wiener Tagblatt. 13. Okt. 1916.
[447]Ibid.
[448]См. примеч. 439.
[449]Ibid.
[450]См. примеч. 446.
[451]См. примеч. 439.
[452]См. примеч. 446. Актер исполнял роль Лопахина также на "Народной сцене" (Берлин) в октябре 1918 г.
[453]См. примеч. 446.
[454]Neue Freie Presse. 31. Jan. 1927. Далее до следующей сноски цитируется по данному источнику.
[455]*E.* Tschechows "Kirschgarten" in der Josefstadt // Österreichische Volksstimme. 18. April. 1948. Далее до следующей сноски цитируется по данному источнику.
[456]Спектаклю посвящены рецензии: 1) *Kauer*. Dichter der Wende. Tschechows "Kirschgarten" im Akademietheater // Volksstimme. 16. Mai. 1960; 2) *h. h. h.* ⟨*Hahnl H.H.*⟩ Ein Tschechow-Fest im Akademietheater // Arbeiter Zeitung. 17. Mai. 1960; 3) *H. Z.* Tschechows "Kirschgarten" // Neue Front. 28. Mai. 1960; 4) *Dr. J.* Melancholie einer untergehenden Welt // Volksblatt. 17. Mai. 1960; 5) *Kindermann H.* Das Schauspiel vom Untergang Alt-Russlands // Österreichische Neue Tageszeitung. 17. Mai. 1960; 6) *Rollett E.* Zwischen Requem und Komödie // Wiener Zeitung. 17. Mai. 1960; 7) *Weigel H.* Viele Kirschen verderben den Garten. Das Unzulängliche der "Kirschgarten" – Inszenierung Gielens wird Ereignis durch Käthe Gold // Illustrierte

Kronen-Zeitung. 17. Mai. 1960; 8) *O. B.* Gewitterschwüle unter alten Kirschbäumen // Neues Österreich. 17. Mai. 1960; 9) *Weiser P.* Ein melancholischer "Kirschgarten" // Kurier. 16. Mai. 1960; 10) *Blaha P.* Josef Gielens grossartige Schaubühne der Seele // Express. 17. Mai. 1960; 11) *Fontana O.M.* Tragiekomödie zwischen den Zeiten. Tschechowes "Kirschgarten" blüht in Wiener Akademietheater // Salzburger Nachrichten. 16. Mai. 1960; 12) *Togberg F.* Ein Garten voll mit reifen, edlen Früchten. Josef Gielens Inszenierung von Tschechows "Kirschgarten" im Akademietheater // Presse. 17. Mai. 1960. Auch: Tugberg F. Das fünfte Rad am Thespiskarren. Theaterkritiken. München; Wien, 1967. Bd. 2. S. 444–445; 13) *Wickenberg E.G.* Wiener Akademietheater: "Der Kirschgarten" // Tiroler Tageszeitung. 23. Mai. 1960.

[457]См. примеч. 456(3).

[458]См. примеч. 456(1).

[459]См. примеч. 456(6).

[460]См. примеч. 456(10).

[461]См. примеч. 456(5).

[462]См. примеч. 456(1).

[463]См. примеч. 456(11).

[464]См. примеч. 456(13).

[465]См. примеч. 456(5).

[466]См. примеч. 456(7).

[467]См. примеч. 456(5).

[468]См. примеч. 456(8).

[469]См. примеч. 456(13).

[470]См. примеч. 456(5). Название пьесы Гуго фон Гофмансталя "Der Schwierige" (1921).

[471]См. примеч. 456(3).

[472]См. примеч. 456(5).

[473]См. примеч. 456(8).

[474]См. примеч. 456(10).

[475]См. примеч. 456(11).

[476]См. примеч. 456(8).

[477]См. примеч. 456(7).

[478]См. примеч. 456(1).

[479]См. примеч. 456(10).

[480]См. примеч. 456(7).

[481]См. примеч. 456(11).

[482]См. примеч. 456(6).

[483]См. примеч. 456(11).

[484]См. примеч. 456(13).

[485]См. примеч. 456(5).

[486]См. примеч. 456(11).

[487]См. примеч. 456(2).

[488]См. примеч. 456(1). *Марлитт* (Eugenie Marlitt, 1825–1887) – автор многочисленных развлекательных романов, печатавшихся в "журнале для семейного чтения" "Gartenlaube", рассчитанном на буржузную невзыскательную публику.

[489]См. примеч. 456(8).

[490]См. примеч. 456(7).

[491]См. примеч. 456(13).

[492]По данным, сообщенным нам заведующей литературной частью Бургтеатра д-ром Сузанной Цагнер в письме от 25 февраля 1985 г.

Спектаклю посвящены рецензии: *West A.* Ein Zeitalter wird abgeholzt // Volksstimme. 1. März. 1983; 2) *Hahnl H.H.* Hochgeputschte Melodramatik // Arbeiter Zeitung. 1. März. 1983; 3) *Steiner I.* Viel Unkrant in der Seelenlandschaft // Volksblatt. 1. März. 1983; 4) *Kathrein K.* Fleckerlteppich nach Art des Hauses // Die Presse. 1. März. 1983; 5) *Thun E.* Ein Mann sieht Rot // Wochenpresse. 1. März. 1983; 6) *Axmann D.* Geschlägerte Poesie // Kurier. 1. März. 1983; 7) *Plakolb L.* Ungereimtes, unglückliches Leben // Salzburger Nachrichten. 1. März. 1983; 8) *Thuswaldner W.* Einblick in russische Seelen // Salzburger Nachrichten. 1. März. 1983; 9) *Wickenberg M.G.* Atmosphäre ohne Pause // Die Welt. 2. März. 1983; 10) *Wimmer K.* Kampf um Bäume und Muβe // Kleine Zeitung. 1. März. 1983; 11) *Reimann V.* Weihrauch und russische Seele // Kronen Zeitung. 1. März. 1983; 12) *Schäffer E.* Den Morgen durch ein Stück gewiesen // Neue Zeit. 1. März. 1983; 13) *Schneider M.* Interessanter "Kirschgarten" ohne alle Patina an der Berg // Süd-Ost-Tagepost. 2. März. 1983; 14) *Beer O.F.* Eine Oper von Tschechow // Süddeutsche Zeitung. 8. März. 1983.

[493]См. примеч. 492(1).

[494]См. примеч. 492(12).

[495]См. примеч. 492(1).

[496]См. примеч. 492(2).

[497]См. примеч. 492(7).

[498]См. примеч. 492(10).
[499]См. примеч. 492(1).
[500]См. примеч. 492(10).
[501]См. примеч. 492(11).
[502]См. примеч. 492(10).
[503]См. примеч. 492(3).
[504]См. примеч. 492(9).
[505]См. примеч. 492(4).
[506]См. примеч. 492(5).
[507]В.Э. Мейерхольд писал Чехову 8 января 1904 г.: «В третьем акте на фоне глупого "топотанья" – вот это "топотанье" нужно услышать – незаметно для людей входит ужас. Вишневый сад продан. Танцуют. "Продан". Танцуют. И так до конца». – Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 448. См. комментарий Э.А. Полоцкой – XIII, 576.
[508]*Benning A.* Notizen zum Stück // Anton Pawlowitsch Tschechow. Der Kirschgarten. Burgtheater. Saison 1982/83. H. 4.
[509]См. примеч. 492(14).
[510]См. примеч. 492(3).
[511]См. примеч. 492(6).
[512]См. примеч. 492(7).
[513]См. примеч. 492(3).
[514]См. примеч. 492(4).
[515]См. примеч. 492(14).
[516]См. примеч. 492(8).
[517]См. примеч. 492(4).
[518]См. примеч. 492(1). Враждебно настроенная к спектаклю А. Беннинга К. Катрайн упрекала режиссера в эклектизме: "Так чрезмерно возвышенное следует за избитыми, банальными затеями, досадно необязательное за прекрасными и великими местами, актеры играют в ужасающем стилистическом и языковом хаосе, который, кажется, в одном случае обязан этим Нестрою, в другом – Хорвату, в третьем – французскому фарсу" – 492(4). Впрочем, такой упрек прозвучал только из уст этого критика, остальные видели в Беннинге самобытного и значительного художника.
[519]См. примеч. 492(14).
[520]См. примеч. 492(4).
[521]См. примеч. 492(12).
[522]См. примеч. 492(7).
[523]См. примеч. 492(8).
[524]См. примеч. 492(13).
[525]См. примеч. 492(2).
[526]См. примеч. 492(11).
[527]См. примеч. 492(4).
[528]См. примеч. 492(2).
[529]См. примеч. 492(13).
[530]См. примеч. 492(11).
[531]См. примеч. 492(14).
[532]См. примеч. 508.
[533]См. примеч. 492(4).
[534]См. примеч. 492(10).
[535]См. примеч. 492(8).
[536]См. примеч. 492(1).
[537]*Blaha P.* Josef Gielens grossartige Schaubühne der Seele // Express. 17. Mai. 1960.

[538]Автор обзора выражает глубокую благодарность за помощь в работе над ним проф., члену АН Австрии, председателю Комиссии по литературоведению АН Австрии, декану Института славистики при Венском университете Гюнтеру Вытженсу, директору Бургтеатра Ахиму Беннингу и заведующей литературной частью Бургтеатра д-ру Сузанне Цаглер, Петеру Урбану – переводчику, сотруднику "Издательства авторов" во Франкфурте-на-Майне, д-ру Вольфгангу Ф. Шварцу из Саарландского университета, советнику по вопросам культуры Посольства Австрии в СССР д-ру Леопольду Мелихару. Особая признательность Австрийскому федеральному театральному союзу и г-же Кристине де Гранси за предоставленные в наше распоряжение фотографии, часть которых воспроизводится в данной книге.

ЧЕХОВ В АНГЛИИ

ПЕРЕВОДЫ
(проза и письма)

Обзор М.А. Шерешевской

1

Имя Чехова впервые появилось в англоязычной печати в 1889 г. на страницах английского еженедельника "Атенеум". В обзоре "Литература европейских стран за июль 1888 г. – июнь 1889 г." (раздел "Россия") Чехов был представлен англичанам как "приятный" автор небольших психологических этюдов и неудачливый драматург, в чьей пьесе "Иванов" "нет действия, а главные герои представляют собой невероятную смесь разноречивых качеств, что приводит читателя в недоумение"[1]. Два года спустя американский журнал "Шёт стори. Э мэгазин оф фэкт энд фикшен"* впервые познакомил своих читателей с рассказом Чехова "Дома" в переводе Изабел Ф. Хепгуд[2], уже зарекомендовавшей себя переводами Толстого. До начала XX в. "английская чеховиана" пополнилась всего двумя новыми публикациями: в лондонском журнале "Темпл бар" в 1897 г. были напечатаны переводы двух рассказов Чехова – "Пересолил" и "Тоска"[3], – а в тридцатитрехтомном издании "Универсальная антология; собрание лучших образцов литературы – древней, средневековой и современной" (т. 31) был помещен перевод рассказа "Тиф"[4]. В основном же редакторы и издатели упорно отвергали присылаемые им переводы. Во всяком случае предложение англичанина В.Д. Чайлдса в 1898 г. и русской знакомой Чехова О.Р. Васильевой в том же году приняты не были[5]. Очевидно имели место и другие предложения, которые также были встречены отказом. Неудивительно, что Чехов, которому сначала Чайлдс, а затем О.Р. Васильева сообщали о неудачных попытках поместить свои переводы в Англии, отвечал последней: "...мне кажется, для английской публики я представляю так мало интереса, что решительно все равно, буду ли я напечатан в английском журнале или нет" (9 августа 1900 г. – Письма, IX, 97).

Такое медленное освоение Чехова английскими переводчиками было, возможно, помимо обычной боязни издателей потратиться не незнакомое читающей публике имя, вызвано также и тем обстоятельством, что в выборе русских авторов они в значительной мере прислушивались к мнению политических эмигрантов из России, прежде всего революционного народника С.М. Степняка-Кравчинского[6], пользовавшегося симпатиями радикальной английской интеллигенции. В своих публичных лекциях, статьях и публикациях С.М. Степняк-Кравчинский широко пропагандировал творчество Тургенева, Толстого, Салтыкова-Щедрина и тех писателей, которых считал их непосредственными последователями – Н. Успенского, В. Слепцова, Г. Успенского, Вл. Короленко. Чехов же, в его глазах, явно не входил в число литераторов, разоблачающих "мерзости русской жизни". Характерно, что в составленную им антологию "Русский юмор" (1895 г.), куда наряду с гоголевской "Женитьбой", горбуновскими сценками из городского быта, сатирическими сказками

* Здесь и далее учитываются американские издания, которые были распространены в Англии (как и в других англоязычных странах) и, таким образом, являлись фактом английской культуры.

Салтыкова-Щедрина вошли также поздние рассказы Н. Успенского и Г. Успенского, не нашлось места ни для одного рассказа Чехова[7].

Тем не менее, деятельность эмигрантов-народников в значительной мере подкрепила уже возникший интерес к русской литературе в целом и содействовала его устойчивости в более широких литературных, читательских и даже академических кругах. Одним из проявлений этого интереса было образование в начале 90-х годов Англо-русского литературного общества, регулярно, с 1893 по 1916 г., печатавшего Отчеты[8], а также учреждение в 1900 г. кафедры славянской филологии в Оксфордском университете, положившее начало изучению русского языка студентами некоторых английских университетов[9].

С другой стороны, все возрастающая популярность Чехова и внимание, оказываемое его творчеству критикой, как на родине, так и за рубежом – в других западноевропейских странах, – не могло не возбудить желания в англоязычном мире познакомиться с ним. Первым истолкователем Чехова в Англии стал английский журналист и литератор Р.Э.К. Лонг[10], неоднократно посещавший Россию начиная с 1898 г. в качестве специального корреспондента различных английских и американских газет. Ему же принадлежат составление и перевод первых сборников[11] рассказов Чехова, вышедших в Англии в 1903 и 1908 гг.

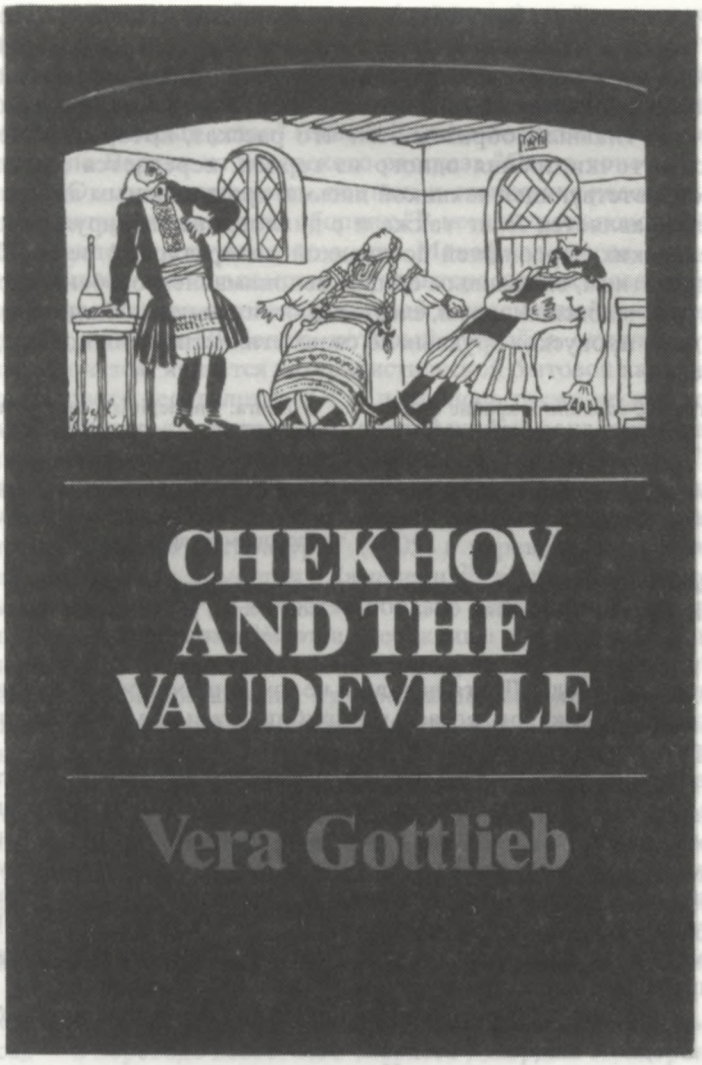
Статья Р.Э.К. Лонга "Антон Чехов", появившаяся в 1902 г. на страницах английского журнала "Фортнайтли ревью"[12], и почти одновременно в американском журнале "Ливинг эйдж"[13], была вплоть до 1911 г. единственной публикацией на английском языке, сообщавшей некоторые сведения о жизни и творчестве русского писателя.

Лонг увидел в Чехове писателя, чье творчество целиком вышло из мрачных 80-х годов, когда "отказ от всех надежд на политическое возрождение, ограничение любой гражданской деятельности и закрытие всех путей для личной инициативы" привели русскую жизнь к застою, лишенному радости упования. "В этой обстановке, – писал Лонг, – когда все мало-мальски значительное подавлялось, рутинная повседневность приобрела гигантские размеры. И именно Чехову суждено было заняться этим материалом. Его темами стала тупая оцепенелость деревенской жизни, пошлая суета городской, бессмысленность существования без мечты и идеала... Как по кругу тем, так и по творческому методу, – заключает Лонг, – Чехов – художник бесполезно протекающей жизни"[14]. Судьбы его героев – отнюдь не героических – демонстрируют безуспешность борьбы с окружающей их средой, жить в которой, не впадая в отчаяние, могут либо люди пустые и легкомысленные, либо низкие душой. Первых Чехов описывает с грустным юмором, вторых безжалостно разоблачает. По беспощадности обнажения человеческой низости Чехова можно сравнить только со Свифтом. Но в отличие от английского сатирика он предельно объективен: никогда не морализирует и никогда не делает никого из героев рупором своих идей. В этой объективности изображения, по мнению Лонга, чрезвычайная сила чеховского художественного метода. Его картины обладают исключительной правдивостью и жизненностью.

В заключительной части статьи Лонг отрицательно отзывается о пьесах Чехова, полагая, что драматургия противопоказана его таланту.

Во вступительной статье к сборнику рассказов Чехова "Черный монах и другие рассказы", которые он издал в своих переводах, Р.Э.Л. Лонг повторил те же мысли о Чехове, добавив, что в целом творчество Чехова выражает "пессимизм, навеянный фатализмом и отрицанием своего времени, но смягченный юмором и апатией"[15].

Эта интерпретация чеховского творчества, совпадая с высказываниями о Чехове М. Вогюэ[16] и Ив. Странника[17], явно была навеяна не только прочтением рассказов и пьес Чехова, но и критики на них в русских журналах. Характерен и подбор рассказов в обоих сборниках: первый включал, кроме заглавного, рассказы "На пути", "Задача", "Дома", "В ссылке", "Скрипка Рошильда", "Отец", "Враги" (в английском переводе "Две трагедии"), "Спать хочется", "В усадьбе", "Событие",



ЧЕХОВ. РАННИЕ РАССКАЗЫ.
Лондон, 1982
Составление и перевод П. Майлса и Х. Питчера
Суперобложка

"Палата № 6" – всего двенадцать рассказов, а второй – пятнадцать: "Поцелуй", "Верочка", "В суде", "Панихида", "Тайный советник", "Беглец", "Свирель", "Попрыгунья", "Рассказ старшего садовника", "Устрицы", "Бабы", "Горе", "Зиночка", "Княгиня", "Мужики".

В этом подборе обращают на себя внимание две харатерные черты – отсутствие юмористических рассказов Чехова и невнимание к хронологии: рассказы размещены в произвольном порядке. Последнее останется неизменным и для всех последующих изданий рассказов Чехова как в Англии, так и в Америке вплоть до конца 40-х годов нашего столетия.

Перевод рассказов Чехова выполнен Лонгом в основном без смысловых искажений, хотя почти в кажом рассказе есть одна-две прямых словарных ошибки или неточности. Например, о черном монахе у Чехова сказано, что на его лице "выделялись черные брови" (т. 8, с. 240), у Лонга: "выделялись черные пятна" (black spots, op. cit., p. 24); слово "удел" (т. 8, с. 243) переведено "идеал" (ideal, p. 28),

"обойденный счастьем" (т. 8, с. 254) – "избалованный счастьем" (spoiled by happiness, p. 84), "воро́ны" (т. 6, с. 36) превратились в "во́ронов" (ravens, p. 166) и т.д.

Однако беда этих переводов была не в отдельных смысловых ошибках, а в стилистическом несоответствии, значительно меняющем всю тональность рассказов. Вызвано это главным образом тем, что рассказ, который у Чехова почти всегда ведется с точки зрения одного из героев, передается Лонгом, явно не владеющим соответствующей техникой письма, традиционным авторским повествованием. Не справляется Лонг также и с диалогом, нивелируя речевые характеристики чеховских персонажей до гладкой литературной речи. К этим двум основным недостатком, вызванным общим непониманием особенностей стилистической структуры чеховской прозы, следует добавить также обилие амплификаций, упрощений и даже пропусков трудных по своих стилистике или по передаче реалий мест. Например:

У Чехова: "Внутри все *сарайно* и крайне непривлекательно" (В суде, Соч., V, 343)	У Лонга: "Inside, it is a barn, painfully comfortless" (The kiss and other stories, p. 56; "Внутри это сарай, крайне неуютный.")
"Но какой неспокойный, неровный тон, какой нервный, почти *болезненный задор*" (Черный монах, Соч., VIII, 237)	"But all breathed restlessness and sickly irritation" (Ibid., p. 19; "Все дышало беспокойством и нездоровым раздражением.")
"Я, братуша, не мужик простой, *не из хамского звания*, а дьячковский сын..." (В ссылке, Соч., VIII, 43)	" I, brother, am no simple mujik, but a sexton's son" (Ibid., p. 111) подчеркнутое в русском тексте пропущено).

В результате переводы Лонга давали в целом верное представление о сюжете и героях чеховских рассказов, но весьма приблизительное об их стилистическом своеобразии и языковой структуре.

Тем не менее, при всем несовершенстве чеховских переводов Лонга появление их имело большое значение. Да и стилистическое их несходство с подлинником мало кому дано было заметить: в начале века лишь очень немногие в Англии могли прочесть Чехова в оригинале. Кроме того, в переводах русской художественной прозы видели в первую очередь средство познакомиться с условиями жизни, взаимоотношениями, бытом, мыслями и т.д. тех, кто населял Российскую империю. Именно за это – за то, что "мистер Лонг своими превосходными переводами приобщил нас к русскому образу мысли и русской жизни" благодарил переводчика рецензент в "Отчетах англо-русского литературного общества" за 1909 г.[18]

Первым, кто отметил рассказы Чехова как художественное открытие, как новую манеру, был Арнольд Беннетт, один из крупнейших английских романистов и новеллистов первой четверти XX в. Прочитав в начале 1909 г. обе книги, на которые ему предстояло писать рецензии для литературно-художественного журнала "Нью эйдж", он записывает в своем дневнике: "Чехов производит на меня все более и более сильное впечатление, и мне все больше и больше хочется написать много очень коротких рассказов в его манере"[19]. Особенно Беннетт восхищается рассказом "Палата № 6". Свою рецензию Беннетт начинает с утверждения, что «среди вышедших в последнее время беллетристических книг наибольшего внимания, пожалуй, заслуживает сборник рассказов Антона Чехова "Поцелуй и другие рассказы" в переводе Р.Э.К. Лонга»[20]. Обойдя молчанием предложенную Лонгом интерпретацию Чехова, Беннетт обращает внимание читателей прежде всего на особенности художественного метода русского реалиста: "Он достиг предельного реализма... Ни одна крупица правды им не упущена и не преувеличена. Никаких умствований, никаких потрясающих подвигов виртуозности, все звучит просто, искренне, почти по-детски"[21]. Указав на то, что для современного писателя в рассказах Чехова заключен "глубокий смысл", он завершает свой разбор словами: "Эти два тома необходимы каждому образованному человеку"[22].

Другой крупный английский беллетрист, Фрэнк Свиннертон, который заинтересовался сборником "Поцелуй и другие рассказы" в 1911 г. под впечатлением первой

постановки "Вишневого сада" в Англии (см. ниже), впоследствии вспоминал: "Поцелуй" показался мне совершенством в жанре новеллы"[23].

Очевидно, по сборнику "Черный монах и другие рассказы" впервые познакомились с творчеством Чехова новеллистка Кэтрин Мэнсфилд: сюжет ее ранней новеллы "Ребенок, который устал" ("The child-who-was-tired", 1910) почти целиком повторяет историю Варьки из чеховского рассказа "Спать хочется", вошедшего в сборник Лонга[24]. Однако тональность, поэтика и стилистика рассказа, впоследствии вошедшего в ее натуралистический сборник "В немецком пансионе" (In the German pension, 1911), свидетельствует о том, что Мэнсфилд, тогда еще начинающая писательница, при первом знакомстве не заинтересовалась особенностями художественной манеры Чехова, пропагандистской и преемницей которого она стала в зрелые годы. Ее новелла "Ребенок, который устал", в отличие от чеховского рассказа "Спать хочется" является натуралистической бытовой картинкой[25].

В течение первого десятилетия XX в. появилось также несколько английских переводов из Чехова в американской, английской и канадской периодической печати. Причем предпочтение отдавалось рассказам более или менее "фабульным". Так, дважды переводился рассказ "Страшная ночь"[26], был опубликован новый английский вариант рассказа "Спать хочется"[27], рассказ "В суде" вошел во второй том "Антологии русской литературы" (1905) в переводе ее составителя Л. Винера[28], канадский журнал поместил "Хамелеон"[29], в следующем американский – "Произведение искусства"[30]; в качестве образца детективного жанра "Шведская спичка" вошла в 4-й том серии "Лучшие детективы мира"[31], в 1909 г. бостонский журнал напечатал "Каштанку"[32], в 1910 г. лондонский – "Шуточку"[33]. В том же году впервые были опубликованы три рассказа Чехова в переводе Констанс Гарнет[34], хорошо известной и высоко ценимой англоязычным читателем переводчицы русской классики – Гончарова, Островского, Толстого. Год спустя, 28 мая 1911 г., на сцене Олдвич Тиетр (Лондон) была впервые представлена пьеса Чехова – "Вишневый сад" – в постановке Общества любителей сцены. Английский текст был выполнен Констанс Гарнет[35]. Эта постановка почти не имела успеха у зрителей[36]. Правда, среди восхищавшихся драматургией Чехова были Бернард Шоу, Фрэнк Свиннертон и другие подлинные ценители новаторского искусства. Возможно, что именно этот "провал" повлиял на решение Констанс Гарнет отложить работу над переводами Чехова, к которым она вернулась лишь пять лет спустя.

Тем временем, в 1912 г., в Лондоне вышла книга "Две пьесы: Чайка; Вишневый сад"[37] в переводе известного слависта Джорджа Колдерона. Переводы Колдерона, снабженные предисловием, в котором он давал свое толкование особенностям чеховской драматургии, пояснения трудных мест и реалий, во многом содействовали популяризации пьес Чехова в Англии, дав толчок к дальнейшим их постановкам и переводам.

Совсем иной характер имело осуществленное в том же году широко распространенное в Англии американское издание: «Пьесы Антона Чехова: "Дядя Ваня", "Иванов", "Чайка", "Лебединая песня"» в переводе Мэриан Фелл[38]. В предисловии к сборнику она повторяла уже известную англоязычному читателю трактовку творчества Чехова как изображение последних – мрачных для России – лет конца XX в. "В эти хмурые годы, – писала Мэриан Фелл, – в глухих деревнях прозябало крестьянство, порабощенное нуждой и непосильным трудом, а в застойных провинциальных городишках – образованные классы, порабощенные бездельем и скукой. Большинство так называемых "интеллигентов", которым некуда было деть свою энергию, находили забвение в водке и карточной игре; лишь немногие, самые идейные, задыхались в этой душной атмосфере, проклиная в отчаянии засасывающую их среду и питая жалкую надежду на счастье для всего человечества через "двести-триста лет". Вот эту-то трагедию их существования и нарисовал Антон Чехов – ныне самый любимый, пожалуй, в России современный писатель"[39].

Драматургия Чехова рассматривалась Мэриан Фелл прежде всего как ряд сцен, достоверно изображающих русскую действительность "глухих" 80–90-х годов XIX в. Художественные открытия Чехова не привлекли ее внимания. Берясь за перевод, она явно не ставила себе задачу дать стилистически адекватный текст чеховских диалогов. Не обладая необходимыми знаниями ни русской жизни, ни русской культуры и имея очень поверхностное представление о творчестве Чехова в целом[40], она не сумела создать даже более или менее приемлемый подстрочник. Ее перевод пестрит ошибками – словарными, географическими, этническими, историческими, неправильными датами, перепутанными именами, перевранными числами[41]. В английской и американской печати эти переводы должной оценки не получили и тремя годами позже Мэриан Фелл опубликовала два сборника рассказов Чехова под заглавиями: "Рассказы о русской жизни" и "Русские силуэты. Еще несколько рассказов о русской жизни"[42]. Подборка и расположение рассказов в первом сборнике произвольные, во втором сделана попытка разместить материал тематически по трем разделам: "Рассказы о детстве", куда отнесены "Мальчики", "Гриша", "Кухарка женится", "Житейская мелочь" и другие; "Рассказы о юности", включающие "Шуточку", "После театра", "Злой мальчик" и другие, и "Свет и тени", объединившие рассказы "Хористка", "Ионыч", "На подводе", "Тайный советник", "Печенег", "Архиерей" и ряд других. За несколькими исключениями, все эти произведения публиковались на английском языке впервые.

И эти чеховские переводы Мэриан Фелл – хотя словарных и прочих ошибок в них было несколько меньше, чем в переведенных ею пьесах, – не давали англоязычному читателю даже приблизительно верного представления о художественном своеобразии, лексическом богатстве и синтаксической непринужденности языка и стиля Чехова. Достаточно привести в качестве примера несколько строк из ее английского варианта чеховского "Ваньки", сравнив его с соответствующим отрывком подлинника, чтобы убедиться в стилистическом несоответствии перевода оригиналу:

"Ванька" – Чехов, Соч., V, 479	"Little Jack" – Stories of Russian life, p. 99
...А вчерась мне была выволочка.	I had a dragging yesterday. (Вчера меня выволокли; a dragging – отглагольное существительное, образованное переводчицей от глагола to drag = тащить, волочить, не передает переносного значения слова "выволочка" = "наказание, сопровождающееся битьем и трепкой за волосы" – см. Ушаков. Толковый словарь русского языка. М., 1935. Т. I. С. 439).
Хозяин выволок меня за волосья и отчесал шпандырем за то, что я качал ихнего ребенка в люльке и по нечаянности заснул.	My master dragged me into the yard and beat with a stirrup (побил стременем!) because I went to sleep without meaning to (не имея к тому намерения) while I was rocking the baby (качая малютку).
А на неделе хозяйка велела мне почистить селедку, а я начал с хвоста, а она взяла селедку и ейной мордой начала мне в харю тыкать...	Last week my mistress told me to clean (= очищать от грязи, вымывать) some herrings and I began to clean from the tail, and she took it and poked his head into my face (ткнула ее головой мне в лицо)...
А еды нету никакой. Утром дают хлеба, в обед каши и к вечеру тоже хлеба, а чтоб чаю или щей, то хозяева сами трескают...	I have nothing to eat. I get bread in the morning, and porridge for dinner, and bread for supper. My master and mistress drink up (выпивают!) all tea and the soup...

Разговорный синтаксис передан грамматически правильными оборотами, а характерная просторечная лексика (вчерась, выволочка, отчесал, ихнего ребенка, по нечаянности, ейной мордой, мне в харю тыкать, трескают) стилистически

нейтральной (yesterday, to beat, the baby, his head, my face, to drink up, etc.) и даже книжной (without meaning to).

Само название "Маленький Джек", несомненно, как отметила А. Тове[43], ассоциирующееся у читателей с сентиментальными детскими книжками типа "Маленькие мужчины" или "Маленькие женщины" Луизы М. Элкот, чудовищно дисгармонировало с общим тоном рассказа и его русским бытом.

На протяжении всего текста обеих книг Мэриан Фелл упорно заменяет живую, колоритную, индивидуально окрашенную лексику чеховских рассказов – и в авторской речи и в речи персонажей – наиболее нейтральной, лишенной каких бы то ни было эмоциональных или экспрессивных оттенков словами. И хотя приводимое ниже суждение К. Чуковского о ее переводах относится к пьесам, оно справедливо и для ее переводов всего Чехова. Определяя для себя, "в чем же заключается главное бедствие" чеховских переводов Мэриан Фелл, Чуковский приходит к выводу, что это "тот пресный, бесцветный и скаредный стиль, который она навязывает произведениям Чехова, вытравляя из чеховских книг – систематически, страница за страницей – каждую образную, колоритную фразу, каждую живую интонацию"[44].

Напротив, у английских читателей, судивших о переводах М. Фелл без знания русских оригиналов, они поначалу не вызвали возражений. "Яркие, остроумные, эти русские истории и очерки, – отзывался о сборнике "Рассказы о русской жизни" рецензент Англо-русского литературного общества, – отличаются своеобразным ароматом, а приятная плавность достоверного перевода придают им особую привлекательность"[45]. Однако, говоря о втором сборнике и по-прежнему очень высоко оценивая сами рассказы, автор отзыва уже не выражает восторгов по поводу их перевода, и заключительная фраза звучит скорее иронически: "Переводы Мэриан Фелл читаются очень гладко, а крупный шрифт не утомляет глаз"[46].

Такой же неумелой попыткой создать английский адекват чеховской прозы был сборник "Степь и другие рассказы"[47] в переводе Эделин Листер Кей, заслуживший отрицательный отзыв в литературно-критическом еженедельнике "Атенеум"[48]. Текст, как отмечал рецензент, пестрел буквализмами, иногда доходящими до бессмыслицы, неудобочитаемыми транслитерациями собственных имен (например, Schtshedrin вместо принятого Shchedrin) и русских реалий, которые переводчицей не объяснялись.

Тем не менее, даже эти чрезвычайно слабые переводы внесли свой вклад в знакомство англичан с Чеховым. Именно книга Кей, по всей очевидности, дала толчок творческим поискам Кэтрин Мэнсфилд, которые в конечном итоге привели ее к преобразованию поэтики английской short story и заслужили ей имя "английского Чехова". Рассказ "Прелюд" (Prelude, начат в 1915 г.), знаменующий ее переход к новой, "чеховской", манере, несет на себе явные следы воздействия повести "Степь"[49].

Ко времени появления двух сборников, подготовленных американской и английской переводчицами, в Англии уже вышли куда более квалифицированные переводы С.С. Котелянского[50].

С.С. Котелянский был выходцем из России. Прибыв в Англию в 1911 г. и оставшись там, очевидно, как политический эмигрант, он три года спустя подружился с Д.Г. Лоренсом, а через него вошел в кружок молодых литераторов во главе с Дж.М. Марри, группировавшихся вокруг журнала "Ритм" (1911–1913). На страницах этого журнала звучали призывы к обновлению английского реализма начала века, в котором, по мнению Д.Г. Лоренса, К. Мэнсфилд и других писателей, сотрудничавших с Дж.М. Марри, слишком много внимания уделялось изображению внешних условий жизни человека и слишком мало его внутреннему миру и общим философским вопросам бытия. Именно в этой среде с особым жаром восприняли уроки Достоевского[51], увидев в нем писателя, противостоящего натурализму, писателя, открывавшего пути проникновения в сокровенный мир человеческой души. С этой же стороны искали подход и к Чехову. Он интересовал прежде всего

как мастер психологической прозы, как новатор, изменивший поэтику традиционной новеллы, как писатель, который, по выражению А. Беннетта, "достиг предельного реализма"[52].

Этот поворот в отношении к Чехову был несомненно обусловлен также и изменением оценок его наследия в русской, французской, а вслед за ними и в англоязычной критике.

Переводы из Чехова для первой книги – "Пари и другие рассказы" (1915)[53] – были выполнены С.С. Котелянским в соавторстве с Дж.М. Марри[54]. Помимо заглавного рассказа, в сборник вошли "Скучная история", "Припадок", "Несчастье", "После театра", "Житейская мелочь" и ряд других, всего тринадцать рассказов, из которых только два – "Враги" (включен в сборник Лонга 1903 г.) и "Злой мальчик" (напечатан в журнале "Инглиш Ревью" за 1910 г. в переводе К. Гарнет) – были уже известны англоязычным читателям.

Переводчики не предваряли свой чеховский сборник вступительной статьей, однако подбор рассказов говорил сам за себя. Представляя Чехова английскому читателю, Котелянский и Марри менее всего рассматривали его как художника мрачной русской действительности на рубеже XIX и XX вв., а его произведения как иллюстрации к теме "Россия и русские". Чехов интересовал их главным образом как автор психологической новеллы, поэтому сделанный ими выбор падал на те рассказы, в которых первостепенную роль играет свойственный Чехову тончайший анализ "подробностей чувств", а основой сюжета являются движения души – происходящие в ней колебания, изменения, переходы и сдвиги, – скрытые за обыденным течением повседневной жизни. В отличие от Лонга и Фелл, они предпочитали рассказы с наименьшим числом деталей национального быта, без густого "местного колорита", отвлекавшего внимание от общечеловеческих психологических и общефилософских проблем.

Характерно, что реалии в переводе С.С. Котелянского, особенно в этом сборнике, несколько затушеваны: характерные русские названия заменены близкими по значению общеевропейскими. Так, в рассказе "Припадок" "зала" переводится "салон" (salon), "хозяйка" – "мадам" (madame), "падшая" – "проституткой" (prostitute), "портер" превращается в "шампанское" (shampagne), а "кабак" в английский public house и т.д.

В отличие от своих предшественников Котелянский уделяет внимание передаче ритмического рисунка чеховской прозы, лирического настроя чеховского пейзажа. Его переводы отличает большая тщательность в прочтении оригинала[55]. Тем не менее, он также не сумел, да, видимо, и не пытался воспроизвести живую разговорную речь чеховских диалогов, исключительно богатых разнообразными оттенками и индивидуальными характеристиками как в лексике, так и в синтаксисе. Другим недостатком переводов Котелянского в сборнике "Пари", от которого он избавился с годами, было наличие буквализмов.

Второй сборник переводов С.С. Котелянского (в соавторстве с беллетристом Гилбертом Кэнненом) "Дом с мезонином и другие рассказы" (1917)[56] – характеризует та же направленность. Кроме заглавного рассказа в него вошли: "Тиф", "В ссылке", "Дама с собачкой", "Гусев", "Моя жизнь". Только два последних появились на английском языке впервые: рассказы Чехова приобрели популярность у англоязычного читателя и их усиленно переводили (в том числе и такие известные переводчицы с русского как Р.С. Таунсэнд и К. Гарнет) по обе стороны океана[57].

Несмотря на то, что новые переводы Котелянского были совершеннее предыдущих (впоследствии они переиздавались и использовались составителями антологий и сборников[58]), в дальнейшем он почти прекратил работу над художественными произведениями Чехова, выступая в основном в качестве переводчика его эпистолярной прозы, мемуаров о нем и других материалов о его жизни и творчестве[59].

2

В 1916 г. почти одновременно в двух издательствах – лондонском и нью-йоркском – вышли первые две книги тринадцатитомного собрания "Рассказы Чехова" в переводах Констанс Гарнет[60], заслуженно считавшейся современниками лучшей переводчицей русской прозы[61]. Свою переводческую деятельность Констанс Гарнет начала в 1893 г. Овладев русским языком – учителем ее был политический эмигрант Феликс Волховский, – она стала переводить роман И.А. Гончарова "Обыкновенная история". Этот ее первый опыт был одобрен С.М. Степняком-Кравчинским, отредактирован им и опубликован в 1894 г. С тех пор и вплоть до конца 20-х годов XX в. К. Гарнет, за исключением нескольких коротких перерывов, работала над переводом русской классики. Первым ее значительным вкладом в знакомство англоязычных читателей с русской литературой было собрание романов, повестей и рассказов И.С. Тургенева, выходившее в ее переводах с 1894 по 1899 г. Вслед за ними ею была переведена "Гроза" Островского (1899), "Анна Каренина" и "Война и мир" Л. Толстого (1901 и 1904 г. соответственно), и ряд других менее крупных его произведений. Особый успех у английских читателей имел ее перевод – в 1912 г. – романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы".

"С 1912 года, – пишет К. Хайлбрун, биограф семьи Гарнет, – и, пожалуй, вплоть до второй мировой войны для большинства современников ее имя олицетворяло перевод с русского"[62].

Однако, хотя именно переводы из Достоевского "(Братья Карамазовы" были лишь первым из переведенных ею произведений великого русского романиста, составивших английское собрание в тринадцати томах), заслужили ей признание не только в Англии, но и за ее пределами, любимыми писателями переводчицы, как и ее мужа, критика Эдуарда Гарнета (1868–1937), были Тургенев и Чехов.

С произведениями Чехова К. Гарнет, очевидно, познакомилась во время своей первой поездки в Россию в 1894 г.[63] Через год после возвращения на родину она обратилась к Чехову с письмом[64], в котором просила о разрешении перевести на английский язык "Чайку" для постановки в Независимом театре. В начале письма упоминалось о том, что она с восхищением прочитала рассказы Чехова и несколько из них перевела. Однако первые публикации чеховских рассказов в переводах К. Гарнет относятся к более позднему времени. К тому же, начало ее работы над произведениями Чехова не было для нее многообещающим: спектакль "Вишневый сад", поставленный по ее английскому тексту, как уже было сказано, успеха не имел. Тем не менее, К. Гарнет продолжала работать над рассказами полюбившегося ей писателя, урывая время в перерывах между переводами романов Достоевского. Во всяком случае, когда несколько лет спустя ей предоставилась возможность опубликовать свои переводы из Чехова, у нее почти сразу нашлось материала на два сборника. Вот как об этом рассказывает Фрэнк Свиннертон:

«Однажды на вечере у Р.А. Скотт-Джеймса, где собралась литературная братия и друзья дома, я встретил Эдуарда Гарнета.

– Я слышал, вы написали рецензию на издание чеховских писем в России, – сказал я.

– Написал, – подтвердил он.

– Мы – т.е. "Шатто и Уиндус" – только что выпустили томик писем Достоевского. А чеховские письма стоило бы перевести?

Он замялся, не отводя от меня взгляда.

– Не думаю, – начал он. Затем, вспомнив, что я обратился к нему от имени "Шатто и Уиндус", добавил: – Ваше издательство на редкость инициативно!

– Стараемся, как можем, – ответил я. – А я горячий поклонник Чехова.

– Вот как? Вот как? – заулыбался он мне. – Жена как раз собирается перевести один-два его рассказа.

– Я видел несколько ее переводов в "Нью Уикли".

– Да? – он помолчал, – "Хейнеман сейчас решает вопрос об их издании. Но как

будто большого энтузиазма не проявляет. Если он откажется, возможно, ваше издательство?..

– Конечно, – сказал я. Впрочем, я, кажется, выразился более осторожно: "Пожалуй".

Вот и все... Хейнеман отказался издавать рассказы Чехова. В моем издательстве нам, после некоторых усилий, удалось убедить шефа отважиться на эксперимент и выпустить два чеховских тома. Он считал рассказы "трудным" товаром, но, питая большое доверие к моим суждениям, в конце концов перестал возражать. Вся честь последующего успеха принадлежит миссис Гарнет. Однако восхищение Чеховым среди английских писателей и читателей началось именно с этих двух "пробных" томов, выпущенных в 1916 г. И оно было столь пламенным и столь всеобъемлющим, что я не в силах не заявить о той крошечной, чисто технической роли, которую и я тут сыграл»[65].

Собрание "Рассказы Чехова" в переводах Констанс Гарнет включало 201 прозаическое произведение – 188 из 240, отобранных Чеховым для прижизненного, "марксовского", издания и 13 из появившихся в нем посмертно. Более 100 рассказов, в том числе: "Именины", "Дуэль", "Соседи", "Рассказ неизвестного человека", "Бабье царство", "Три года", "Убийство", "Ариадна", "Случай из практики", "Новая дача", "Невеста" – увидели свет на английском языке впервые. Были представлены все рассказы и повести зрелого Чехова (за исключением рассказа "Неприятность" и рассказа "У знакомых", не включенного в прижизненное издание), а также многие из тех, которые принадлежали периоду А. Чехонте, в том числе и несколько, не включенных в "марксовское" собрание.

Издание не ставило себе никаких научных целей. Отбор ранних произведений определялся, очевидно, вкусами и возможностями переводчицы. При расположении рассказов по томам хронология не учитывалась. За основу, можно считать, был взят тематический принцип. "Диапазон охватываемых Чеховым тем, сцен и ситуаций так необъятен, – писал в предисловии к первому тому Э. Гарнет, – что для удобства мы классифицируем его рассказы по следующим рубрикам: а) короткие юмористические сценки, которых он написал несколько сотен, в основном, в юности; б) рассказы о горожанах – об "интеллидженсиа"; сцены семейной и домашней жизни, из которых "Дуэль" и "Три года" – изображение московской атмосферы и среды – самые длинные; в) рассказы о провинции, в которых описываются ее многообразные типы – помещики, чиновники, доктора, священнослужители, учителя, купцы, кабатчики и т.д.; г) рассказы о деревенской жизни – оседлых людях; д) рассказы о людях странных, деклассированных – разного рода бродягах; е) психологические этюды, как, например, "Черный монах", "Палата № 6"[66].

Примерно этой классификации и придерживается К. Гарнет, распределяя рассказы по томам. Так, первая книга Собрания может быть определена как "Женские типы" (в нее вошли: "Душечка", "Ариадна", "Поленька", "Дом с мезонином"), вторая охватывает преимущественно рассказы об "интеллидженсиа", городской и сельской ("Дуэль, "Хорошие люди", "Соседи", "Княгиня" и др.), шестая показывает деревенскую жизнь и деревенские типы ("В овраге", "Мужики", "Новая дача", "Егерь", "Счастье" и др.), седьмая священнослужителей ("Архиерей", "Святой ночью", "Кошмар", "Перекати-поле", а также "Убийство" и "Степь"); в нескольких томах собраны "психологические этюды", в двенадцатом томе – рассказы о детях ("Детвора", "Гриша" и дргуие), и животном мире ("Налим", "Белолобый", "Нахлебники", "Каштанка" и другие), в одиннадцатом и тринадцатом – в основном, рассказы раннего периода, причем в последнем помещены сценки и этюды, не включенные Чеховым в прижизненное Собрание сочинений. Такое размещение материала было традиционным: по тематическому принципу распределял свои сочинения Бальзак в "Человеческой комедии", свои романы Золя и т.д. Оно показывало Чехова как художника русской жизни, с одной стороны, как исследователя человеческих типов и психологии, с другой.

Представленные в таком значительном объеме, в добросовестных переводах К. Гарнет, выгодно отличавшихся от предшествующих богатством литературной лексики и выдержанных в едином стилистическом и ритмическом ключе, английские тексты "Рассказов Чехова" давали возможность судить о тематике и поэтике, основных принципах художественной манеры и мироощущении русского писателя. Вступительная статья Э. Гарнета, предпосланная 1-му тому "Рассказов..." также имела большое значение для ориентации англоязычных читателей в творчестве Чехова.

Свои рассуждения об искусстве Чехова (позднее предисловие получило название "Чехов и его искусство") Гарнет начинает со ставшего уже традиционным сравнения Чехова с Мопассаном; но останавливается не столько на сходстве, сколько на различиях "французского и русского мастера". "Искусство этих двух законченных (unflinching) реалистов, исследующих мотивы человеческих поступков, проникнуто страстными поисками правды и поэтическим чувством красоты. Но если духовная атмосфера у Мопассана отличается ясностью, отточенностью, резкостью с оттенком жесткой, холодной рассудочности, то у Чехова она более теплая и мягкая, согретая более доброй почвой... Это различие художественных темпераментов нормандца и русского отличает по сути дела различие традиций и духовных ценностей в их национальных культурах. В качестве иллюстрации можно привести то, как Чехов изображает двух гадких женщин – Ариадну и жену-хищницу из рассказа "Супруга". Характерно, что и ту и другую он показывает глазами доброго, благодушного мужчины, который при всем своем раздражении не способен судить с жестокостью и злостью. Чехову часто грустно смотреть на людей, но он редко относится к ним с презрением; он смотрит на человеческую натуру милосердным взглядом мудрого доктора, знающего по опыту, что она такая, какая есть, и иной быть не может"[67]. Далее Гарнет обращает внимание читателей на предельный объективизм, присущий Чехову в показе жизни и человека, и в этом отношении противопоставляет его Достоевскому: "Заметьте, что в отличие от Достоевского Чехов почти никогда не отождествляет себя со своими грешниками и страдальцами; он стоит где-то рядом со своими персонажами, тихо наблюдая за ними и регистрируя их внешние обстоятельства и чувства с такой полнотой, что нам уже некого судить". Достигается же эта полнота вовсе не перечислением всех "внешних обстоятельств и чувств", а передачей "сути ситуации и человеческих мнений с помощью нескольких нот из всей гаммы их меняющихся чувств". Картина пейзажа, которую рисует Чехов, импрессионистична, но его "гибкий и ясный метод воспроизводит пульс и биение жизни, ее тяжесть, ее текучесть, ее движущие силы, ее ритм и изменения удивительно уверенно и свободно"[68].

С издания "Рассказы Чехова" в переводах К. Гарнет, которым сопутствовали "Письма Чехова к семье и друзьям" (1920) и два тома пьес (1923), началось то увлечение и восхищение Чеховым в странах английского языка, которое не ослабевает и по сегодняшний день. В непосредственных откликах на "Рассказы Чехова" и "Письма" – рецензиях и статьях, печатавшихся в английской и американской прессе начала 20-х годов – наибольшее внимание уделялось особенностям чеховского искусства – "гуманности его реализма" (статья Дж.М. Марри в "Атенеуме" так и называлась "Гуманность Чехова")[69]. Все они так или иначе опирались на вступительную статью Э. Гарнета к первому тому этого собрания. В большинстве этих откликов искусство Чехова противопоставлялось натурализму, не шедшему дальше внешних показаний о жизни человека. "Его рассказы вновь и вновь ставят перед нами вопрос о реализме, – писал Л. Вульф в статье "Чехов" – рецензии на три первых тома Собрания. – «Ибо Чехов, как отмечает Э. Гарнет и многие другие, более чем несомненно принадлежит к мопассановской школе "законченных реалистов". Но это утверждение нас, в конечном итоге, никуда не приводит, и мы с полным правом задаем вопрос: что же такое этот "законченный реализм". Ответ прост, когда дело идет о старом фотографическом и кинематографическом реалисте. Для него было достаточно

заключить под обломки книги кусок унылой, неприкрытой жизни: такова была цель его искусства, и само его Искусство... Но если Чехов "законченный реалист", то такого рода "законченный реализм" не является его целью»[70]. Чехова, по мнению Вульфа, отличает от Золя и его школы то, что за повседневной обыденностью, которую он рисует, за "кусочком реальной жизни", мастерски схваченном в его рассказах, он видит более глубокие пласты, в которые и приглашает заглянуть читателя. Его произведения "оставляют у читателя чувство незавершенности, ощущение того, что на другой стороне страницы еще что-то есть, чувство озадачивающего вопроса". Именно в этом приглашении к размышлению Вульф видит особенность и значение чеховского реализма.

Новизну поэтики чеховского рассказа отмечали Дж.М. Марри, У. Джерарди[71] и многие другие, написавшие о Чехове сразу по выходе в свет тринадцатитомного издания его рассказов[72]. Неудивительно, что творческий метод Чехова, новаторская поэтика его новеллы нашли немало приверженцев и подражателей среди молодых английских новеллистов, усилиями которых – в первую очередь Кэтрин Мэнсфилд и Альфреда Эдгара Коппарда – английская short story получила совершенно новое направление[73].

"И по сей день Чехов продолжает оказывать действенное влияние на рассказ, – писал двадцать лет спустя Г.Э. Бейтс, новеллист и критик, в своей книге "Современная новелла" (Modern short story. L., 1942), – "в этом жанре он значительно опередил нас, и никому, даже самому Мопассану, за ним не угнаться..."[74]

Стилистическая достоверность переводов Гарнет не подвергалась сомнению. Напротив, как и предыдущие работы К. Гарнет, ее чеховские переводы вызвали множество похвал у современников и последующего поколения. Практически на протяжении почти полувека – вплоть до середины 50-х годов – в странах английского языка читатели составляли свои суждения о чеховской прозе в основном по гарнетовским переводам. Ими зачитывались и восхищались Дж. Голсуорси и Конрад, К. Мэнсфилд и Коппард, позже О'Коннор и О'Флаэрти, Дж.Б. Пристли и Г.Е. Бейтс; их цитировали все писавшие о Чехове, начиная от Дж.М. Марри и кончая У.Г. Брэфордом[75].

"Читаю Чехова в переводе Констанс с огромным удовольствием", – писал Дж. Голсуорси Э. Гарнету по выходе первого тома Собрания в 1916 г.[76]

"Благодарю, дорогой, за том Чехова. Такое наслаждение, что не выразить словами. Высочайшее искусство. Высочайшее. Передайте Вашей жене мое восхищение, возрастающее с каждой страницей ее перевода", – писал ему же Дж. Конрад в 1922 г.[77]

Переводы миссис Гарнет с русского, – утверждал критик Дж.М. Марри, – настолько совершенны, что "следующее поколение еще охотнее признает, сколь многим Англия обязана ее таланту"[78].

В этом хоре похвал только несколько голосов выразили неуверенность в адекватности английских текстов русским оригиналам. Одним из них был голос Вирджинии Вульф: «Из всех, кто за последние двадцать лет наслаждался Толстым, Достоевским и Чеховым, – писала она в статье "Русская точка зрения" – хорошо если один, в лучшем случае двое, могли читать по-русски. Наши представления об особенностях русских классиков формировались критиками, не умевшими ни слова прочесть по-русски, не видавшими России, даже не слыхавшими, как русские говорят на своем языке и вынужденными рабски и слепо доверять переводчикам.

Иными словами, мы судили и судим о целой литературе, лишенной своего стиля. Если мы меняем в предложении каждое русское слово на английское, к тому же, слегка преобразуя его значение, звучание, удельный вес, ударение – то что же остается, кроме приблизительного, огрубленного смысла. После такой обработки великие русские писатели напоминают людей, которые, претерпев землетрясение или железнодорожную катастрофу, утратили не только свою одежду, но и нечто большее – манеры, своеобразие, характер"[79].

В. Вульф несомненно говорит здесь не только об английских переводах русских классиков, а скорее о прозаическом переводе в начале XX в. в целом, и сетует она не на К. Гарнет, усилиям которой, безусловно, отдавала должное, а на ограниченные возможности современного ей перевода художественной прозы, который не был еще способен создавать хотя бы примерный стилистический адекват.

Необычайную осторожность проявил в оценке английских переводов Чехова и автор первой английской книги о нем У. Джирарди. Отмечая исключительную поэтичность, насыщенность и музыкальность чеховской прозы, он высказал опасение, что она вообще не может быть передана на иностранном языке и что переводы Гарнет "лучшие среди заведомо обреченных быть плохими"[80].

Заметим также, что такая тонкая художница, как Кэтрин Мэнефилд, пристально изучавшая поэтику чеховской новеллы, читавшая и перечитывавшая его рассказы (выписками из произведений Чехова в переводах К. Гарнет заполнены ее записные книжки)[81], не высказывает никаких суждений относительно стиля и языка столь любимого ею писателя.

Переводы Гарнет сделали чеховскую прозу чрезвычайно популярной в странах английского языка.

Рассказы Чехова с их новой, отличной от традиционной поэтикой – отсутствие внешней фабулы, сугубая объективность в подаче жизненного материала, в котором была скрыта, "утоплена" точка зрения автора, как бы отсутствующего в своем произведении, мнимая незавершенность повествования, скорее ставившего перед читателем вопрос, нежели его решавшего – вызвали много подражаний. Однако английским последователям Чехова не всегда было дано увидеть его новаторство во всех его аспектах и поворотах. Им было ясно то, от чего он отказался, но то, что он внес в искусство рассказа, оставалось нередко вне поля их зрения. Они не замечали, что идея, выводы, этический урок были заложены в образной системе, в самой ткани его новеллы, что исключительную роль в ней играло точно найденное слово, индивидуализация речевой характеристики каждого персонажа, эвфония и многое другое, что реализуется через словесный рисунок художественного произведения. Все это оставалось им недоступным: в переводах, через которые они знакомились с Чеховым, ничего этого не было. Вот почему "подражание" Чехову нередко шло по ложному пути, сводясь к изъятию фабулы и регистрации обстоятельств будничной жизни или регистрации так называемого "потока сознания". Именно такое направление в следовании Чехову, которое господствовало в западной новеллистике, особенно в англоязычной, преимущественно на Британских островах, в 20–30-е годы, подвергает критике Джон Голсуорси.

"Я бы сказал, что во многих странах за последние двадцать лет, – писал он в 1932 г., – Чехов был самым мощным магнитом для молодых новеллистов. Это очень большой писатель, но его влияние оказалось в основном пагубным. Потому что метод, которым он так непринужденно пользовался, кажется легким, но в действительности он очень труден для Запада. К тому же, Западная Европа познакомилась с его творчеством в период, когда писателями овладело беспокойство и когда им очень хотелось выйти в люди, не затрачивая особых усилий..."[82]

Есть все основания сказать, что творческий метод Чехова мог показаться молодым новеллистам "легким" только потому, что таким он представлялся им по недостаточно адекватным переводам, в значительной мере скрадывавшим стилистическое и языковое мастерство русского писателя.

На протяжении трех следующих десятилетий после выхода в свет "Рассказов Чехова", которые переиздавались в начале 1930-х и полностью в 1950 г., прозу Чехова по обе стороны океана читали в основном в переводах К. Гарнет. Неоднократно – в 1927, в 1928, в 1938, в 1949, в 1950[83] – издавались и переиздавались однотомники избранных рассказов Чехова в ее переводах. Авторы большинства антологий, включая рассказы Чехова, также широко пользовались гарнетовскими переводами[84].

* * *

Уже первые тома "Рассказов Чехова" не могли не вызвать у англоязычного читателя интереса к личности русского новеллиста. Тем более, что критика – пока еще весьма скудная – выводила особенности художественного метода писателя из его душевного склада. Будь то ранние интерпретаторы Чехова, которые, подобно Р.Е.К. Лонгу, видели в его творчестве выражение глубокого пессимизма, или более поздние, которые, подобно Дж.М. Марри, объясняли поэтику чеховских произведений "гуманностью" Чехова, они подводили к выводу, что путь к Чехову-художнику лежит через знакомство с Чеховым-человеком.

Назревшей потребности обрести представление о личности Чехова должна была отвечать книга "Письма Антона Чехова к семье и друзьям"[85], составленная по шеститомнику "Письма А.П. Чехова, под редакцией М.П. Чеховой". М., 1912–1916. Английское издание писем было подготовлено К. Гарнет, которая работала над ним одновременно с работой над переводами для тринадцатитомного Собрания "Рассказы Чехова". В книгу "Письма Антона Чехова к его семье и друзьям" вошли отрывки из двухсот девяноста трех писем Чехова, начиная с письма к брату М. Чехову от 1 июля 1876 г. и кончая письмом к Марии Чеховой, датированным 28 июня 1904 г. "Из 1890 писем[86], – писала во вступительной заметке переводчица, – мною отобраны те, которые наилучшим образом отображают жизнь Чехова, его характер и суждения"[87]. Книгу открывало жизнеописание Чехова, воспроизводившее с некоторыми купюрами и вставками биографический очерк, написанный Михаилом Чеховым для шеститомника писем. Этот очерк впервые знакомил англоязычного читателя с существенными подробностями биографии Чехова и в течение долгого времени вместе с письмами служил источником для тех беллетризованных биографий, которые в расчете на широкого читателя писались в странах английского языка[88].

При отборе отрывков, из которых за редкими исключениями состоит книга "Письма...", К. Гарнет уделила наибольшее внимание той части эпистолярного наследия Чехова, которая, характеризуя его отношения с членами семьи, в то же время дает представление о наиболее важных событиях его жизни, его окружении и быте. При этом особый интерес составительницы вызвали те фрагменты (нередко в 5–6 строк), в которых Чехов, говоря о своем нездоровье, жалуется на безденежье и тоску, и тем не менее проявляет жизнелюбие и мужество. Большое место отведено дневникам путешествий: описаниям поездки в Таганрог 1887 г. (письма к сестре М.П. Чеховой), в Крым 1888 г. (письма к сестре и брату М.П. Чехову), путешествие на Сахалин в 1890 г. (письма к сестре, матери, издателям Н.А. Лейкину и А.С. Суворину), впечатления от пребывания за границей в 1891 г. (письма к сестре, брату И.П. Чехову, писательнице М.В. Киселевой). Наряду с этим в подборку включены выдержки из писем, освещающие врачебную и общественную деятельность писателя (письма к земскому начальнику в Нижегородской губ. Е.П. Егорову и к помещику А.И. Смагину в декабре 1891 г. о мерах по борьбе с голодом), а также его деловые и литературные связи с издателями, писателями, редакторами (отрывки из писем к Н.А. Лейкину 1885–1887 гг., письмо к Д.В. Григоровичу от 28 марта 1886 г., значительное число отрывков из писем к А.С. Суворину, начиная с письма от 21 февраля 1886 г. и кончая письмом от 1 июля 1903 г., отрывки из писем к А.Н. Плещееву, Д.Ф. Батюшкову, И.Л. Леонтьеву-Щеглову и другим). Обширно цитируются письма к М. Горькому. Приведены, хотя менее полно, высказывания Чехова по этическим (письмо к брату Н.П. Чехову – март 1886 г.) и эстетическим вопросам (письма к А.С. Суворину, писателям Ал.П. Чехову, М.В. Киселевой, Е.М. Шатровой, Л.А. Авиловой и другим), в том числе и мнения о русских классиках XIX в. (в основном известных английскому читателю – Гончарове, Тургеневе, Достоевском, Толстом) и некоторых зарубежных романистах, а также мысли о современном театре и драматургии (отрывки из писем к Вл.И. Немировичу-Данченко, К.С. Станиславскому и другим).

Перевод писем был сделан К. Гарнет с присущей ей тщательностью и за

исключением немногочисленных мест точно передавал содержание и в основном тональность подлинников – их лаконичность, доброжелательный юмор и лиричность[89]. Все это несомненно содействовало раскрытию перед англоязычным читателем человеческого облика Чехова. Книга "Письма..." вызвала незамедлительные отклики у английских и американских критиков, в особенности у тех, которые не соглашались видеть в Чехове "певца сумерек" и проповедника безнадежности и пессимизма.

«...По мере того, как мы читаем его письма, – писал Дж.М. Марри в статье "Гуманность Чехова"[90], посвященной изданию книги "Письма..." в переводах К. Гарнет, – в нас постепенно растет убеждение, что он был героем, более того, что он и есть подлинный герой нашего времени.

Знаменательно, что, читая его письма, мы забываем, что имеем дело с художником. С первых же строк мы очарованы Чеховым-человеком, направившим свои усилия (о которых в силу присущей ему сдержанности нам приходится догадываться самим) на то, чтобы беспрестанно работать над бесконечно сложным материалом современного ума и души, и в собственном случае вылепившим из него совершенное, положительное и в высшей степени обаятельное существо»[91].

Останавливаясь на письме молодого Чехова к брату Николаю, Марри добавляет: "В этом письме перечислены все качества, которые были присущи самому Чехову. Он поставил себе задачу стать Человеком новой нравственности (new humanity) и стал им"[92]. Новаторство Чехова-художника Марри выводит из чеховской гуманности – гуманности нового типа, которая, по мнению Марри, рождалась из "чувства свободы, достигаемого огромным усилием, направленным на воспитание в себе дисциплины и нравственного совершенства".

"Чистота души – вот то преобладающее впечатление, которое оставляет Чехов. Он сознательно добивался и достиг душевной красоты, и именно в этом ⟨...⟩ кроется секрет его величия как художника и его значения для нас сегодня"[93].

Другой английский критик – Р. Линд – опирается на сборник "Письма...", чтобы подвергнуть резкой критике концепцию творчества Чехова, выдвинутую в статьях Л. Шестова[94]. Главу о Чехове в своей книге о современной литературе "Книги и их авторы" Линд полемически называет "Воображаемая безнадежность Чехова"[95], опровергая в ней основной шестовский тезис: "Чехов был певцом безнадежности... Настоящий, единственный герой Чехова – это безнадежный человек".

Приведя пространные цитаты из "Писем...", Р. Линд указывает на общественную деятельность Чехова: поездка на Сахалин, самоотверженная работа по поддержке голодающих крестьян, борьба с эпидемией холеры, хлопоты по устройству Народного дома в Москве, постройка школ и т.д. Отрицая шестовское обвинение Чехова в политическом индифферентизме, Линд напоминает о той страстности, с какой Чехов откликнулся на дело Дрейфуса.

Чехов-человек и Чехов-художник в глазах Линда нераздельны. Реализм Чехова, по его мнению, не имеет ничего общего ни с "безысходным реализмом" (disheartening realism) писателей конца XIX – начала XX в., ни с литературой, пытающейся навести на жизнь идеализирующий глянец. Вывод этот Линд делает, опираясь на творчество Чехова и на его литературные взгляды, почерпнутые из выдержек, опубликованных в сборнике "Письма...". Он приводит прежде всего высказывание писателя из письма к М.В. Киселевой от 14 января 1887 г. ("Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле. Ее назначение – правда безусловная и честная ⟨...⟩ литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью..." Ссылается он и на письмо к Е.М. Шавровой от 16 сентября 1891 г. ("У Ноя было три сына ⟨...⟩ Пишущие не должны подражать Хаму").

Особенность реализма Чехова заключается, по мнению Линда, в том, что Чехов относится к своим героям не как судья, а как беспристрастный свидетель, дающий свои показания с чувством сострадания и терпимости. "В Чехове, как ни в

одном другом писателе последних лет, правда и нежность слиты воедино. Он говорит нам правду – даже жесточайшую правду – с добрым чувством. Нередко он пишет так, словно он доктор, делающий обход больного мира. Но к этому больному миру он относится с любовью"[96].

"Письма..." становятся настольной книгой для новеллистки К. Мэнсфилд. Выписки из чеховских писем занимают большое место в ее "Записных книжках" начиная с 1920 г., неоднократно упоминаются они и в письмах к мужу и друзьям[97].

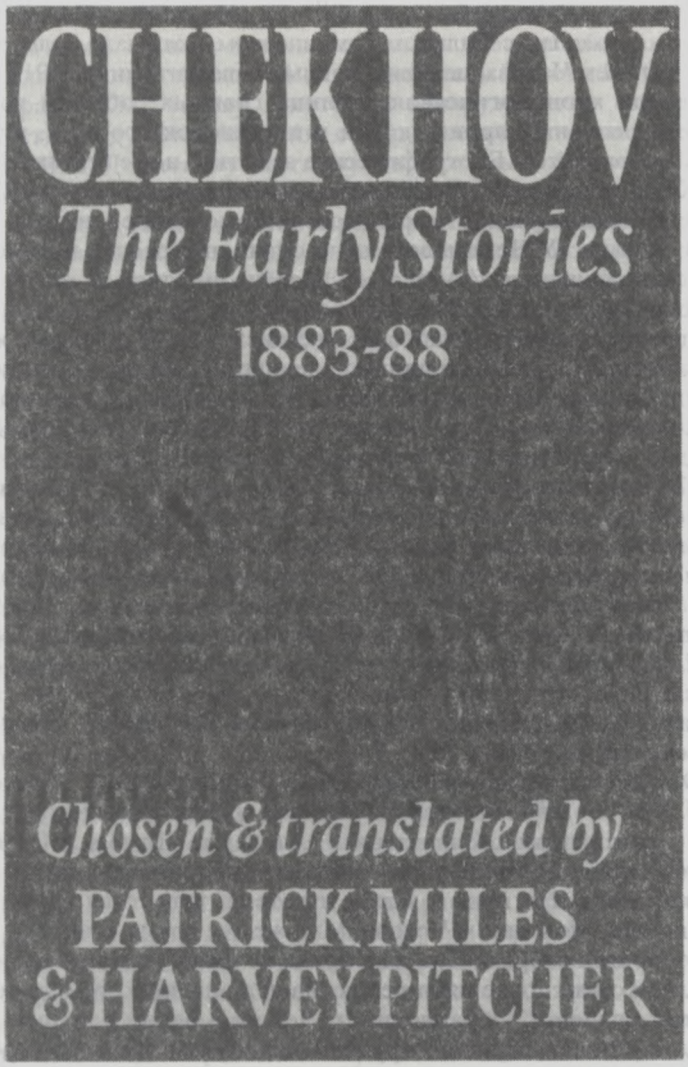
Знакомство в Англии и Америке с письмами Чехова несомненно содействовало более глубокому прочтению рассказов и пьес писателя, которые начиная с 20-х годов прочно вошли в репертуар английских, а позднее и американских театров. С другой стороны, издание "Писем..." усилило интерес к личности Чехова, желание узнать о нем от него самого и от тех, кто был ему близок. В том же 1920 г. в журнале "Атенеум" вслед за пространной статьей Дж.М. Марри о Чехове в связи с выходом в свет книги "Письма..." появился "Дневник Антона Чехова"[98] в переводе С.С. Котелянского и К. Мэнсфилд, а американское издательство выпустило книгу "Воспоминания Максима Горького, Александра Куприна и И.А. Бунина об Антоне Чехове"[99] в переводе С.С. Котелянского и Л. Вульфа. Необычайно увеличился интерес к творческой лаборатории Чехова. В 1921 г. почти одновременно лондонский журнал "Меркури" и нью-йоркский "Фримен" публиковали "Записные книжки Антона Чехова" в переводе С.С. Котелянского и Л. Вульфа[100]. В том же году "Записные книжки" вместе с "Воспоминаниями Максима Горького о Чехове" вышли в Англии отдельным изданием[101].

В течение последующих четырех лет в Англии и в США было опубликовано три сборника избранных писем Чехова: в 1924 г. – "А. Чехов. Письма о новелле, драме и на другие литературные темы", в 1925 г. – "Жизнь и письма Антона Чехова" и "Письма Антона Павловича Чехова к Ольге Леонардовне Книппер".

Сборник "Антон Чехов. Письма о новелле, драме и на другие литературные темы" (составитель и редактор Луи С. Фридлянд)[102] оказался на редкость своевременным. Он отмечал потребности, назревшей в читательских и литературных кругах, глубже и систематичнее познакомиться с эстетическими воззрениями русского писателя, чья драма и в особенности новелла стали в 20-е годы одним из существенных факторов литературного процесса сначала в Англии, а затем и в других англоязычных странах (прежде всего в Ирландии и США). «Когда, в конце концов, "чеховская новелла" была принята, – пишет по этому поводу американский литературовед Д. Брюстер, – многие читатели почувствовали глубокое удовлетворение, начиная понимать, что традиционная short story искажала человеческую психологию, сводя ее к установившейся схеме, и фальсифицировала живое впечатление от жизни»[103]. Стремление следовать поэтике чеховской новеллы, которая "утвердилась как новая форма" сначала в Англии, а затем и в США, было, по наблюдениям Д. Брюстер, особенно сильным в середине 20-х годов[104].

"Письма о новелле..." были адресованы в первую очередь литераторам – новеллистам и драматургам. Книга состояла из четырнадцати разделов, в каждом из которых были собраны высказывания Чехова по различным эстетическим вопросам: о поэтике и технике письма повествовательных жанров, прежде всего новеллы (разделы 1, 4, 9, 10) и драмы (разделы 5, 6, 8), мысли об идейной позиции художника и его отношении к жизненному материалу (разделы 11, 12), о театре (раздел 7) и ряд других. В подборку, помимо отрывков, уже известных англоязычному читателю по книге "Письма..." (1920) в переводах К. Гарнет, вошло значительное число выдержек из писем, вошедших в русский шеститомник 1912–1916 гг., но не включенных английской переводчицей в упомянутую книгу, а также ряд писем или выдержек из писем, опубликованных в русской печати в разные годы (письма к Я.П. Полонскому, письмо к В.Э. Мейерхольду[105] и другие).

"Мысль – отобрать из обширной переписки Чехова письма, посвященные литературе и театру, и издать их отдельной книгой, – писал в рецензии на фридлендовское издание Джон Б. Пристли, – безусловно, очень удачна. Влияние



А. ЧЕХОВ. ИЗБРАННЫЕ РАССКАЗЫ.
Под редакцией С. Коновалова
Обложка

Чехова всегда было огромно, и оно отнюдь не кончилось. Лучшие из наших современных новеллистов охотно признают, что они многим обязаны Чехову – постоянно и с неизменным восторгом перечитывая его, они, с одной стороны, черпают вдохновение в его мастерстве, с другой, изучают его критические замечания об искусстве рассказа"[106].

Именно раздел "Искусство рассказа", в котором были собраны письма Чехова к различным писателям с анализом их творчества и рядом советов, Пристли считал наиболее ценным. Очень высоко ставя поэтику чеховской новеллы, Пристли приветствовал утверждение ее в современной английской литературе, полагая, что знакомство новеллистов с указаниями Чехова поможет им овладеть художественным методом, "где кажущаяся простая объективность изложения служит выражению тончайшей субъективности автора". "То, что этот метод прививается в современной литературе, – заключал он свою статью, – самое большое счастье для нее"[107].

Книга "Жизнь и письма А. Чехова"[108], составленная С.С. Котелянским и переведенная им совместно с Филипом Томлинсоном, включала более трехсот писем и извлечений из писем Чехова, опубликованных в шеститомнике 1912–1916 гг. Свод писем предваряла хронологическая таблица главных событий жизни Чехова, публикаций его основных произведений и постановок его пьес, а также статья Е. Замятина "Антон Чехов. Биографические заметки" и две статьи М.П. Чехова.

Книга "Жизнь и письма..." была задумана Котелянским еще в 1919 г. и начата в соавторстве с К. Мэнсфилд, о чем свидетельствуют два ее письма. В мае 1919 г. она писала В. Вульф: "У Чехова есть одно очень интересное письмо, которое на следующей неделе появится в "Атенеуме". Задача писателя не решение вопроса, а постановка вопроса. Главное – поставить вопрос. Тут-то, по-моему, и проходит черта, отделяющая писателя подлинного от лже-писателя"[109]. В начале января 1920 г. она сообщала мужу: "...посылаю длинное чеховское письмо. Если не пожелаешь воспользоваться им для своих целей, то отдай, пожалуйста, на машинку и отошли экземпляр Котелянскому для нашей книги"[110]. Болезнь и смерть К. Мэнсфилд (1923), очевидно, задержали работу над этим изданием. К тому же, как уже было сказано, в 1920 г. вышла книга "Письма..." в переводах К. Гарнет, которая, получив высокую оценку читателей и критики, удовлетворила запросы книжного рынка. В 1923–1924 гг. Котелянскому удалось опубликовать часть из переведенных им чеховских писем в журнале "Адельфи" – подборку писем к Горькому, письмо к Александру Чехову (апрель 1883) (переведено совместно с К. Мэнсфилд), к А.С. Суворину от 18 октября 1888 г. (переведено совместно с Дж.М. Марри), письма к О.Л. Книппер[111]. Тогда же, очевидно, начались переговоры с лондонской фирмой "Casssel & Co" об издании нового тома писем Чехова. Чтобы гарантировать согласие издателей, Котелянский обратился к М. Горькому с просьбой принять участие в работе над книгой.

«...В 1919 г. вместе с Katherine Mansfield, – сообщал он М. Горькому в письме от 12 августа 1924 г. – я начал печатать перевод из шеститомного издания "Писем А.П. Чехова" в английском еженедельнике "Атенеум". Письма А.П. Чехова вызвали здесь очень большой интерес, и я собрался составить том избранных писем в английском переводе. Но пока я искал издателя, известная здесь переводчица успела опубликовать том писем Чехова. Мне же все время казалось, что можно и нужно сделать лучшее собрание писем Чехова, но найти издателя в последние годы было трудно. Наконец, после пяти лет, я нашел английского издателя, который согласен выпустить новое собрание писем Чехова в одном большом томе (между прочим, ни я, ни мой английский сотрудник не получим платы за перевод, так как издатель не уверен, будут ли покрыты его расходы по изданию)...

В переговорах с издателем я указал ему, что, если бы удалось получить Ваше предисловие, то успех нового тома писем А. Чехова можно было бы считать обеспеченным. Издатель с этим согласился, но, к сожалению, не может предложить Вам больше, чем 20 фунтов стерлингов за предисловие.

Просьба: Не найдете ли возможным написать статью о Чехове (содержание и размер на Ваше усмотрение) для книги "Письма А.П. Чехова" в одном томе, на английском языке; гонорар 20 фунтов. Причем, статью Вашу необходимо иметь здесь весьма скоро, ввиду того, что манускрипт "писем" должен быть доставлен до 15 сентября...[112]

Хотя при работе над составом книги "Жизнь и письма А. Чехова" Котелянский черпал из того же источника, что и Гарнет – шеститомного издания "Письма А.П. Чехова" (М., 1912–1916), – его подборка значительно отличается от гарнетовской. Котелянский ставил своей задачей дать возможность английским читателям проследить по письмам Чехова его писательский путь – формирование и развитие Чехова-художника, историю рождения и создания его произведений, рост его морального и художественного авторитета в литературных и театральных кругах, осознание им своего новаторства в новелле и драме. Быт и уклад средней русской семьи, впечатления Чехова от его поездок по России и выездов за границу

и т.д. представлялись Котелянскому (в отличие от Гарнет) "несущественными для английских читателей"[113] и не нашли отражения в его подборке. Котелянский познакомил англоязычных читателей с циклом писем Чехова 1876–1877 гг. к его двоюродному брату М.М. Чехову, в которых обнаруживается огромное человеческое достоинство будущего писателя, со значительным числом писем к брату Александру и И.Л. Леонтьеву-Щеглову, в которых Чехов критикует их произведения и дает им советы по технике письма, с письмами к В.А. Тихонову (в том числе и от 7 марта 1889 г., где дана характеристика писателей 80–90-х годов), с рядом писем, остававшихся до тех пор неизвестными англоязычным читателям, к А.С. Суворину, связанных с делом Дрейфуса и участием в нем Золя, с письмами к литераторам и театральным деятелям – В.Ф. Комиссаржевской, И.А. Бунину, В.В. Вересаеву (Смидовичу), С.А. Найденову, Н.Е. Эфросу и другим. В целом из более 300 писем и выдержек, помещенных в книге "Жизнь и письма А. Чехова", свыше 200 были представлены на английском языке впервые. "Это в высшей степени интересная книга" – восклицал Леонард Вульф в рецензии на книгу "Жизнь и письма...", опубликованной в журнале "Нейшн и Атенеум"[114].

К сожалению, перевод писем Чехова, выполненный Котелянским и Ф. Томлинсоном, страдал тяжеловесностью. По мнению С. Карлинского "излишняя приверженность букве оригинала придает многим предложениям и даже абзацам двусмысленность, делая некоторые непонятными"[115]. Недостатки перевода С.С. Котелянского и Ф. Томлинсона были особенно ясно видны в тех случаях, когда помещенные ими материалы совпадали с материалами, отобранными и переведенными К. Гарнет для книги "Письма..." (1920), которым они уступали в языковом и стилистическом отношении.

Книга "Письма Антона Павловича Чехова к Ольге Леонардовне Книппер" (1925)[116] явилась последней в гарнетовской "чеховиане", составившей в целом семнадцать томов. Источником для английского издания "Писем..." (1925) послужила вышедшая в Берлине книга "Письма А.П. Чехова к О.Л. Книппер" (1924)[117],которая была полностью воспроизведена К. Гарнет, включая "Вступительную заметку Ел. Коншиной и краткие воспоминания – "Несколько слов об А.П. Чехове, 1898–1904" – О.Л. Книппер, предварявшие публикацию писем.

При передаче чеховских писем на английском языке К. Гарнет в основном удалось сохранить их тон. Однако у нее не нашлось того же многообразия словесных форм для шутливо-нежных обращений, ласковых прозвищ, уменьшительных наименований и т.д., которыми так богаты эти письма. Чеховские "милая, милюся моя, миленькая, дуся и т.д." переводятся словом "darling", а для передачи "актриса, актрисуля, актрисочка, актриска" в словаре Гарнет оказалась только одна форма – "actress" и т.д. Это, естественно, упрощает и обедняет эмоционально-экспрессивную гамму чеховских писем.

Переводы эпистолярной прозы Чехова усилили интерес англоязычных читателей к его жизненному и творческому пути, окружению, оценке современников. В 1927 г. усилиями С.С. Котелянского была опубликована книга переводов воспоминаний о Чехове "Антон Чехов. Литературные и театральные мемуары"[118]. Книга состояла из введения и трех разделов. Вводная часть включала биографические материалы: краткую автобиографию писателя, составленную им для юбилейного альбома выпускников 1884 г. медицинского факультета Московского университета[119]; воспоминания Ал.П. Чехова (А. Седого) о детских годах брата ("Антон Павлович – лавочник" и "Чехов – певчий"), а также его расказ "Завтра экзамен", в котором выведена семья Чеховых[120]. В первый раздел, посвященный оценкам литературной деятельности Чехова, вошли: статья Ю.В. Соболева об особенностях писательского метода Чехова – сокращенный перевод книги: *Соболев Ю.* О Чехове. Творческий путь. (Опыт исследования). М., 1915; отрывок из воспоминаний М.П. Чехова о первых шагах А.П. Чехова на литературной стезе[121], отрывок из воспоминаний Вл.Г. Короленко[122], записи из дневника А.С. Суворина[123], высказывания Л.Н. Толстого о Чехове по воспоминаниям М.А. Горького[124], записям

А.Б. Гольденвейзера[125], а также воспоминания Ал.И. Куприна и И.А. Бунина[126]. Раздел заканчивался отрывками из воспоминаний Горького о Чехове, перевод которых публиковался Котелянским ранее[127]. Во втором разделе были собраны материалы, характеризующие отношения Чехова с Московским художественным театром. Раздел открывался переводом статьи Н.Е. Эфроса "Чехов и Московский художественный театр" и заметки Вл.И. Немировича-Данченко под тем же названием[128]. За ними следовал перевод публикации Л.А. Сулержицкого "Из воспоминаний об А.П. Чехове в Художественном театре" (со слов И.П. Чехова, К.С. Станиславского, А.Л. Вишневского и др.)[129]. В заключение приводился отрывок из статьи Л.Н. Андреева "Письма о театре"[130]. Третий раздел составили переводы произведений А.П. Чехова, либо не печатавшиеся при его жизни (одноактная пьеса-шутка "Татьяна Репина"[131]), либо вошедшие в прижизненное Собрание чеховских сочинений (рассказы "На кладбище", "В почтовом отделении", "В Москве"), переводы которых публиковались С.С. Котелянским ранее[132]. В целом книга "Антон Чехов. Литературные и театральные мемуары" давала английскому читателю ряд ценных и достоверных сведений и материалов, значительно дополнявших портрет писателя и его окружения. О ее популярности в Англии и США свидетельствуют неоднократные переиздания.

3

Вплоть до конца 40-х годов новые переводы повестей и рассказов Чехова создавались относительно редко, а новые сборники писем Чехова и вовсе не появлялись. Основные усилия переводчиков были направлены на расширение "чеховского репертуара": читателя знакомили с тем, что не вошло в гарнетовское собрание. Это относилось прежде всего к юношеским произведениям Чехова – юморескам и разного рода сценкам, которые в переводах Гарнет были представлены в незначительном числе. В 30-х годах и позже – в 40-х – они эпизодически появлялись на страницах английской газеты "Нью стейтсмен энд нейшн", американского журнала "Голдн бук мэгэзин" и других[133].

Однако юмористические рассказы Чехова не давались английским переводчикам. Примером тому может служить первая и до 1975 г.[134] единственная попытка собрать юморические рассказы Чехова под одной обложкой – сборник "Девять юморесок" в переводе И. Гольдберга и Г.Т. Шниткинд, выпущенный в 1918 г. в Нью-Йорке[135]. Сборник включал ряд уже переводившихся на английский язык рассказов и четыре – "Месть", "То была она", "Неосторожность" и "Пассажир I-го класса" (озаглавленный "Такова слава!" – "Such is fame!"), – которые были представлены по-английски впервые. Два последних, правда, впоследствии вошли в гарнетовское собрание. В кратком предисловии переводчиков к сборнику Чехов-юморист сравнивался с О'Генри. Различие между двумя новеллистами составители сборника видели лишь в некотором несходстве композиционных принципов: "Многие чеховские рассказы, – писали они, – напоминают картину без рамы – безграничный русский простор, в рассказах же О'Генри обрамление часто важнее самой картины"[136]. Целью сборника было представить читателю "русского О'Генри" (хотя не обошлось и без традиционной параллели с Мопассаном). Намерение свое переводчикам реализовать не удалось, главным образом из-за неумелого перевода, который в лучшем случае можно считать более или менее добросовестным подстрочником.

Были и попытки дать прозу Чехова в несколько ином, чем она прозвучала в переводах К. Гарнет, ключе. В 1926 г. одновременно в Лондоне и Филадельфии вышли две книги, представлявшие чеховскую прозу в переводах А.Е. Шамо. В первую – "Попрыгунья и другие рассказы"[137] – наряду с новыми вариантами таких уже неоднократно переводившихся на английский язык повестей и рассказов, как "Черный монах", "В овраге", "Крестьяне", "Анна на шее" и другие, были включены образцы ранней чеховской прозы – "Грач" и "Предложение" (рассказ для девиц). По мнению переводчика, ему также принадлежала честь "открытия" англоязычному читателю рассказа "Страшная ночь". Однако эта сценка, о чем

А.Е. Шамо не знал, уже дважды печаталась в американских журналах. Вторая книга содержала юношескую повесть Чехова "Драма на охоте"[138], переводившуюся на английский язык впервые.

В задачи Шамо входило, с одной стороны, познакомить англоязычного читателя с еще не известным ему Чеховым («Эти юношеские попытки, – писал он в предисловии к "Драме на охоте" – интересны тем, что показывают развитие и рост замечательного таланта, изменение его метода...»[139]). С другой – дать по-новому прочитанного Чехова. Основное художественное стилистическое своеобразие рассказов Чехова Шамо видел в будничности материала и простоте стиля. «Его темы взяты из окружающей его жизни, – писал он в предисловии к "Попрыгунье". – В его рассказах нет героических характеров; все персонажи – обыкновенные люди, крестьяне, которых он встречал, разные слои городского населения, с которыми ему приходилось сталкиваться. Они не совершают великих дел, не ставят себе возвышенных целей; немногие пытаются – но большей части безуспешно – исправить зло, которое видят вокруг. Чехов любит писать о людях заурядных, неудачливых, нищих духом, придавленных, несчастных, но под его талантливым пером они обретают для нас интерес: благодаря нескольким живым, характерным штрихам они живут и читатель узнает в них те типы, какие встречаются ему в повседневной жизни. Публика сразу поняла, какая сила искусно спрятана за простотой стиля"[140].

Однако "простота стиля" обернулась в самих переводах Шамо стилистической скудостью. Лексика его переводов, как правило, менее книжна, чем в соответствующих текстах К. Гарнет, но при этом намного беднее. Не сумел он также принципиально изменить синтаксис: даже в диалогах он сохраняет полнооформленный, грамматически правильный строй литературной речи. Таким образом, новой стилистической интерпретации чеховской прозы у Шамо не получилось, и его перевод, не улучшив предшествующих, не внес ничего существенно нового (если не считать, как уже указывалось, несколько впервые переведенных им юношеских произведений Чехова[141]) в английскую Чеховиану.

Исключительная популярность Чехова в Англии, как и в Америке, имела и свою оборотную сторону. Он стал желанным автором для издателей, заинтересованных в финансовом успехе. Так, в 1929 г. в Нью-Йорке вышел однотомник, включавший избранную прозу и пьесы Чехова[142], с явно коммерческими целями. Он был составлен из различных переводов (в том числе и Шамо, как наиболее "простых"), слегка отредактированных, а в ряде случаев и адаптированных. Длинные рассказы и повести – "Черный монах", "Анна на шее", "Мужики", "Драма на охоте", "В овраге" и другие – были, очевидно, для удобства читающей публики, разделены на подглавки, снабженные заголовками. Наибольшее внимание было уделено внешнему оформлению книги, которая, как всякий "бестселлер", получила различные – более или менее дорогие – переплеты.

Немногим лучше был и изданный в 1932 г., также в Нью-Йорке, составленный Р.Н. Линскоттом однотомник "Рассказы Антона Чехова"[143], включавший 22 рассказа в переводах различных авторов.

* * *

После окончания второй мировой войны – войны с фашизмом, победа над которым была одержана, благодаря героическим усилиям и жертвам советского народа – на Британских островах и в США значительно оживился интерес к русской литературе. В ней искали объяснения тем чертам "русской души", которые проявились в беспримерной стойкости и мужестве защитников Бреста и Москвы, Ленинграда и Сталинграда. Этот новый подход к наследию русских классиков, в частности, Чехова, отметил в своем предисловии к однотомнику чеховских писем, озаглавленному "Из личного архива Антона Чехова" (1948)[144], американский публицист и литературовед Мэтью Джозефсон:

«Русские Чехова, жившие пятьдесят лет назад, – писал он, – не только предавались меланхолии. Напротив, ими владел дух утопического оптимизма, помогав-

ший побороть отчаяние. Мы видим их, обращающими взоры не на злосчастную действительность, а в будущее, на которое они уповают, и слышим, как они, подобно героям "Вишневого сада", восклицают: "Какой прекрасной, какой неизмеримо лучшей будет жизнь!" в грядущие годы. Ту же веру обнаруживаем мы у русских и в наши дни, в недавнем прошлом, наполненном бедствиями войны массовыми трагедиями»[145].

Творчество Чехова, по мнению Джозефсона, созвучно и англичанам, и американцам, в особенности последним, также и в силу "внутренних причин": в силу неудовлетворенности социальным устройством и политическим положением своих стран в первые послевоенные годы, которые, вопреки ожиданиям, не принесли им уверенности в прочности мира на Земле.

«Чехов изображал последствия социальной несправедливости своего времени – настроения разочарованности и обеспокоенности. Эти настроения оказались близкими душевному состоянию так называемого "потерянного поколения" 20-х годов; они близки и нам, в 40-х, после второй великой войны, когда не только русские, но и американцы, и народы всей Земли жаждут мира, единого содружества всей планеты, тогда как общество, в котором мы живем, движется в направлении, возмущающем разум»[146].

Третья причина нового приобщения к Чехову, на которую указывал М. Джозефсон, – его новаторство в поэтике драмы и новеллы, предварившие и в какой-то мере определившие кардинальные повороты в прозе и в драматургии XX в.:

"...хотя Чехов писал главным образом в 80-е и 90-е годы прошлого столетия, когда только рождалось поколение, увлекавшееся Марселем Прустом и Джеймсом Джойсом, тонкость его психологического анализа заставляет видеть в нем предшественника этих более поздних экспертов по части подсознательного мира души. Но если техника Джойса и Пруста отбивала охоту следовать им, то чеховская поэтика, казавшаяся на первый взгляд простой, вызвала широкое подражание"[147].

Книга "Из личного архива Антона Чехова" должна была вновь открыть перед литераторами и читателями двери в творческую лабораторию Чехова. Однако она оказалась более интересной по замыслу, чем по исполнению. Новых материалов она не включала, а лишь по-новому компоновала старые. В нее вошли "Записные книжки" и "Дневник" в переводе С.С. Котелянского и Л. Вульфа, а также отрывки из писем в переводе К. Гарнет. Последние были разбиты тематически (хотя хронологический принцип при этом не нарушался) и снабжены заголовками, как, например: "Талант и дисциплина", "Цена славы", "Ответственность писателя", "Общее и специальное", "Научный метод", "О театре" и т.д. Значительное место в подборке занимали высказывания А.П. Чехова о Льве Толстом, о Максиме Горьком, много внимания уделялось истории провала "Чайки", триумфу "Вишневого сада" в МХТ.

Главным недостатком этой подборки писем Чехова была крайняя отрывочность приводимых в ней цитат, вырванных из необходимого контекста. Такого рода "обработка" чеховских высказываний обедняла его мысль, лишала ее присущей ему четкости и глубины, не говоря уже о том, что читатель не имел возможности составить себе сколько-нибудь полное представление об эпистолярном стиле Чехова.

Следующий однотомник – "Избранные письма Антона Чехова" (1955)[148], выпущенный известной американской писательницей Лилиан Хеллман, отличался от предшествовавших как по составу, так и по оформлению. Большая подборка чеховских писем, начиная с письма к Н.А. Лейкину от 12 октября 1885 г. и кончая письмом к М.П. Чеховой от 28 июня 1904 г., была сделана по первому русскому научному изданию "Полное собрание сочинений и писем Чехова" в 20 томах (Письма т.т. 13–20), осуществленному в 1944–1951 гг. Это позволило значительно расширить знакомство англоязычных читателей с эпистолярным наследием Чехова. В книгу вошло около тридцати писем, не переводившихся ранее на английский язык, в том числе, ряд писем к Ал. Чехову 1887–1888 гг., к М.И. Чайковскому от

16 марта 1890 г., к В.М. Лаврову от 10 апреля 1890 г., к П.Б. Бычкову от 4 мая 1892 г., к В.И. Яковленко от 30 января 1897 г., к Л.А. Авиловой от 21 октября 1898 г. и другие. Впервые перевод писем давался в основном полностью или с небольшими купюрами.

При отборе материала для книги : "Избранные письма Антона Чехова" Хеллман руководствовалась стремлением полнее раскрыть человеческий и нравственный облик Чехова-писателя. В состав однотомника она включила главным образом письма, характеризующие его литературную и общественную деятельность, отношение к общественным событиям, высказывания по эстетическим и этическим вопросам, а также ряд писем, иллюстрирующих факты его писательской биографии.

Подбор писем, принцип полного, а не частичного (как у Гарнет, Котелянского и других) перевода должны были, по замыслу составительницы, содействовать окончательному опровержению "чеховской легенды", рисующей его мрачным пессимистом, певцом отчаявшихся и никчемных людей.

"Мне непонятно, как можно считать Чехова пессимистом, – писала Лилиан Хеллман в биографической заметке, предварявшей публикацию писем Чехова. – Я не знаю другого писателя, который бы с большей ясностью заявлял, что верит в будущее. Между состоянием отчаяния и грустным настроением разница огромная. Чехову часто бывало грустно, но в целом он был человеком веселым, жизнерадостным, ровным, приветливым и любящим шутку"[149].

Состав сборника и предисловие, написанное к нему Лилиан Хеллман, были приняты читателями и критикой с одобрением. Однако переводы С. Ледерер вызвали возражения.

«Новая подборка (чеховских писем. – *М.Ш.*), предложенная Л. Хеллман, – писал в рецензии на "Избранные письма..." известный новеллист Фр. О'Коннор, – отличается большей сообразностью и лучше скомпонована, чем составленная некогда К. Гарнет. Кроме того, ее предваряет превосходное введение, написанное составительницей. Однако переводы С. Ледерер (следует цитата. – *МШ*), на мой взгляд, менее изящны и вряд ли более точны, чем переводы К. Гарнет ⟨...⟩ Русский язык – трудный язык, но если неточности в переводе рассказа или пьесы, художественный эффект которых зависит не только от логически верного значения слова, не столь уж пагубен, то, когда дело идет о передаче мысли, ошибка в переводе может создать непреодолимый барьер между читателем и автором»[150].

Неумелость переводчицы значительно снизила ценность издания. Тем не менее на протяжении последующих лет американский читатель за неимением лучшего пользовался и продолжает пользоваться книгой "Избранные письма Антона Чехова" очень широко[151].

4

Юбилейные чеховские годы: 1954 – пятидесятилетие со дня смерти, 1960 – столетие со дня рождения, были отмечены чрезвычайным интересом к Чехову в странах английского языка, особенно в Великобритании и США. Увеличилось число чеховских спектаклей, переизданий переводов его прозы и драматургии; в периодической печати публиковались юбилейные статьи. Однако наиболее значительным можно считать появление в 1950–1960-м гг. нескольких монографий, посвященных жизни и творчеству Чехова[152]. Последнему обстоятельству несомненно содействовало как значительное оживление чеховедения в Советском Союзе, так и укрепление культурных связей между советскими и зарубежными исследователями, в свою очередь способствовавшее расширению и углублению работы славянских кафедр английских и американских университетов.

Выход первого Полного собрания сочинений и писем А.П. Чехова (1944–1951) и ряда литературоведческих работ, в которых наметился поворот в отношении к его личности и творчеству, к поэтике его произведений [153], не замедлил сказаться и на английской чеховиане. Непосредственно это проявилось в том, что переводчикам стали доступны многие ранние литературные работы Чехова, не включавшиеся в

предыдущие издания его сочинений. С другой стороны, суждения советских чеховедов нашли отклик и были использованы английскими и американскими исследователями, послужив во многом опорой для их концепций и выводов.

Английские монографии о Чехове оказали активное воздействие и на перевод. Хотя в отличие от критиков 20-х годов, судивших о Чехове в основном без знания его родного языка, английские чеховеды 50–60-х годов – Магаршак, Хингли, Виннер, Симмонс и другие – изучали его творчество и связанные с ним материалы по русским источникам, свои анализы, суждения и выводы они адресовали англоязычной аудитории и, следовательно, излагали их по-английски, иллюстрируя выдержками и цитатами в переводе на английский язык. Однако оказалось, что принятые переводы, в том числе и переводы К. Гарнет, вызывавшие восхищение ее современников, стилистически неадекватны подлинникам и не могут служить должной иллюстрацией в серьезном исследовании. Р. Хингли, например, решительно отказался пользоваться имевшимися вариантами, заменив их своими. Остальные авторы подвергали приводимые ими переводы значительной переработке и редактуре[154]. Вывод о необходимости пересмотра английских текстов Чехова напрашивался сам собой. Тем более, что нарекания по адресу гарнетовских переводов начали раздаваться еще в довоенные годы. Правда, поначалу они касались только переводов пьес. Еще в 1938 г. американские театральные критики указывали на тяжеловесность диалогов в гарнетовских вариантах, приветствуя новые переводы Старка Янга как значительный шаг вперед по отношению к работам его предшественницы. По мнению критики тех лет, Гарнет не владела сценическим диалогом и даже воздвигала "языковой барьер" между сценой и театральным залом[155]. Вслед за Янгом переводчики стали один за другим предлагать свои варианты чеховских пьес: на протяжении двух десятилетий число переводов "Чайки" возросло до 17, "Вишневого сада" до 12 и т.д. В 50-е годы на неполноценность гарнетовских переводов стали указывать все более настойчиво. Впоследствии, как бы подводя итог этой "ревизии", Хингли писал в приложении к своей монографии "Новая книга о жизни Антона Чехова":

«Хотя Гарнет далеко не самый несведущий переводчик Чехова, ее английский язык портит налет неестественности. Читатели, не владеющие русским языком, нередко относили эту черту на счет отражения переводчицей некой соответствующей особенности оригинала; а между тем какими бы качествами ни отличался язык Чехова, неестественностью он никоим образом не страдает. Исследование показывает, что экзотическая окраска, присущая гарнетовским и некоторым другим переводам, не более как результат поспешности, с которой они выполнялись. Именно "переводизм", а не какой-либо придуманный стилистический прием, придают гарнетовскому Чехову тот оттенок языковой отдаленности, которая порою человеку некомпетентному нравится как специфически "русский"»[156].

Однако раскритиковать старые переводы было куда проще и быстрее, чем создать новые, соответствующие как современным представлениям об особенностях чеховского языка и стиля, так и высоким требованиям стилистической адекватности, предъявляемыми во второй половине XX в. к искусству перевода. Чеховская "простота" могла быть воссоздана только в результате тщательного и вдумчивого отбора языковых и стилистических средств. А на это даже самым талантливым и знающим переводчикам нужно было время. Поэтому неудивительно, что 50-е годы не дали новых вариантов уже известных в переводах чеховских вещей. Юбилейные 50-е и в Англии, и в Америке прошли под знаком расширения знакомства с Чеховым. Более 60 рассказов 1882–1887 гг. был представлены в четырех сборниках, вышедших на протяжении этих лет в Лондоне (в 1953 г. – "Роман с контрабасом и другие рассказы" в переводе А. Фицлайэн и К. Зиновьева, в 1960 г. – "Ранние рассказы" в переводе Н. Готлиб[157] и в Нью-Йорке (в 1954 г. "Неизвестный Чехов" в переводе А. Ярмолинского, в 1959 г. – "Петров день и другие истории" в переводе Ф.Г. Джонза)[158].

Примечательно, что эти переводы, каковы бы ни были одаренность и знания

переводчиков, делались с учетом замечаний, высказанных по адресу К. Гарнет. Все их отличает большее или меньшее использование разговорной речи, ее лексики, идиоматики и синтаксиса. Наиболее последовательным, систематически следующим поставленной перед собой задаче переводчиком выступил А. Ярмолинский, чей пример в какой-то степени определил характер и двух других американских авторов, воссоздавших по-английски ряд рассказов А. Чехонте.

А. Ярмолинский обратился к Чехову еще в конце 40-х годов; часть своих переводов чеховских произведений он включил в однотомник "Портативный Чехов"[159] (1947), куда вошло 28 рассказов, две пьесы ("Медведь" и "Вишневый сад") и подборка из 19 писем, в основном также в переводе Ярмолинского. Книга была снабжена вступительной заметкой, перечнем важнейших биографических дат и избранной библиографией. Впервые рассказы были размещены в сборнике в хронологическом порядке, правда, с некоторыми смещениями.

Свои задачи как составителя сборников чеховской прозы и переводчика Чехова Ярмолинский сформировал в предисловии к тому "Неизвестный Чехов"[160], куда вошли 20 рассказов, сценка "О вреде табака" в двух вариантах, несколько очерков и отрывки из путевых записок "Остров Сахалин", ранее не воспроизводившиеся по-английски. Предлагая англоязычному читателю познакомиться с ранними рассказами Чехова – они составляли в сборнике львиную долю, – Ярмолинский указывал, что эти рассказы «с самого начала (...) свидетельствовали о подлинном чувстве смешного, о сатирической жилке, об остром глазе на характерную деталь во нешности и поступках, об остром слухе к живой речи, о проявлении того "таланта человечности", с присущими ему всепониманием и состраданием, которые и обозначают писателя по имени Чехов»[161]. Иными словами, как составитель Ярмолинский ставил себе задачу показать развитие чеховского таланта, а как переводчик стремился передать по-английски указанные им выше чеховские черты.

Рассказы следовали в строго хронологическом порядке. В переводе значительно шире, чем у предшествующих переводчиков, использовалась разговорная лексика и идиоматика, включая американизмы: например, a slew of aristocratic schoolmates ("куча институтских подруг-аристократок" – "Оба лучше", 1885), chuck it! ("наплюй!" – "Водевиль", 1884) и др. Ярмолинский вводил даже более низкие, чем у Чехова, разговорные обороты, например, I give him a dressing ("я его распекаю" – "Двое в одном", 1883), chumming with ("...за панибрата" – "Староста", 1885), when in his cups ("когда был пьян" – "Perpetuum mobile", 1884) и т.д., компенсируя ими в целом более высокий регистр речи персонажей в переводимых им рассказах. В ряде случаев переводчик пытался проиллюстрировать полуграмотную речь: например, у Чехова: "...могу без скромности и всяких там репрессалий сказать тебе" ("Староста") в переводе Ярмолинского: "... I can tell you without false modesty and without exadjuration" (вместо правильного exaggeration); у Чехова: "...физиомордия, знаешь, этакая това" (там же), в переводе Ярмолинского: "And his physiogmony too ...(вместо правильного physiognomy) и т.д. В речи персонажей впервые широко используются стяженные формы вспомогательных и модальных глаголов don't, doesn't, ain't, can't, многократное отрицание.I wasn't doing no one no harm и другие лексические, морфологические и синтаксические структуры, отклоняющиеся от грамматической нормы.

Таким образом, язык персонажей получил куда более живое, естественное, приближающееся по интонации, манере, лексике и идиоматике звучание к языку чеховских героев. Именно поэтому удачными оказались переводы тех ранних рассказов, в которых повествование ведется от имени героя с характерной речевой окраской ("Оба лучше", "Староста") или же, где диалог преобладает над авторским текстом ("Винт", "Утопленник"). Менее удачным оказался перевод трех рассказов зрелого периода "Неосторожность", "У знакомых", "Мужики". В них, как и во всех произведениях Чехова последних лет, в авторском повествовании преобладает несобственно-прямая речь, т.е. такое повествование, которое грамматически оформлено как авторская речь, но по своей лексике, некоторым синтаксическим

структурам и интонации совпадает с речью того из персонажей, с чьей точки зрения в данном отрывке, части, главе и т.д. ведется рассказ. Этот, как и другие приемы объективизации авторской речи характерны для зрелого Чехова, но и в ранних его рассказах речь персонажа нередко проникает в речь автора, накладывая на нее свой отпечаток[162]. Ярмолинскому, как правило, не удавалось передать такого рода повествование хотя к 50-м годам англоязычная литература, как английская (Джойс, Вульф, Мэнсфилд, Кэри, Грин и многие другие), так и американская (Ш. Андерсон, Хэмингуей, Фолкнер, Сэлинджер и многие другие) уже имела огромный опыт по использованию этого приема, унаследованного частично и от Чехова.

В 60-е годы, на протяжении пяти лет (с 1961 по 1965 г.), английские и американские издатели опубликовали восемь сборников[163], в которых предлагались новые английские варианты таких уже неоднократно переводившихся рассказов Чехова, как "Черный монах", "Дом с мезонином", "Дама с собачкой" и другие. Все это были попытки – удачные и неудачные – воссоздать чеховскую прозу в ее стилистической неповторимости, во всем богатстве ее интонаций, с лексическим разнообразием и синтаксисом, характерным для современного психологического письма, одним из пионеров которого был Чехов. Задаче сделать языковую фактуру перевода адекватной поэтическому духу подлинника сопутствовала другая, ее обусловливавшая: только воссоздав чеховскую прозу в ее подлинном стилистическом ключе, можно было полностью разрушить годами питавшую мнения англоязычной аудитории легенду о Чехове – певце "хмурых людей" и о Чехове – печальнике о никчемности "интеллиджентсиа" с ее тонкой, но не приспособленной к тяготам современной жизни душой. И та, и другая точка зрения на Чехова если и не получила прямого подтверждения в стилистике английских переводов его прозы 20-х годов, то, во всяком случае, не разрушалась ею. Напротив, усредненный, "переводческий" язык ранних английских вариантов позволял делать неправомерные выводы о якобы "серой тональности" чеховского языка, которой одни находили оправдание в том, что она подобна колориту "черно-белой гравюры мастера, чьи тончайшие градации чиароскуро заменяют яркую цветную гамму"[164] (Э. Гарнет), другие в том, что "этот серый тон русского писателя соответствует умонастроению, господствующему в послевоенной Англии" (Д. Мирский)[165].

Разрушить "легенду" не только при помощи тщательного анализа содержания и образов чеховской новеллы, но и дав ей иное языковое обличье в переводе, показав всю палитру его красок, языковых приемов и средств – такова была задача.

«Подзаголовок книги Нины Тумановой (о Чехове. – *М.Ш.*) – "Голос сумеречной России"[166] – резюмирует все ложное и неразумное, воплотившееся в этом стереотипе», – писала Р.М. Мэтью в послесловии к новым переводам А. Даннинген шести повестей Чехова – "Палата № 6", "Дуэль", "Скучная история", "Моя жизнь", "Именины" и "В овраге". Нам предлагают видеть в Чехове наблюдателя человеческих "безмозглостей", сочетающего едкий юмор с всепрощающей жалостью, чьи нежные, воздушные "этюды настроений" улавливают вибрации человеческой души и мягко увещевают соотечественников жить лучше... Да, Чехов несомненно был мудр, сострадателен, неравнодушен к людям, но он был также суров, скептичен, даже безжалостен, в том смысле, что не боялся приводить свидетельства всей глубины и необъятности человеческой тупости, как не боялся изображать насилие, тайное и явное, уродовавшее жизнь его современников"[167].

Венцом этих усилий создать "нового" английского Чехова, в полной, по возможности, мере соответствовавшего тем концепциям его творчества и поэтики, которые опирались на глубокое и всестороннее изучение его жизненного и писательского пути, было предпринятое в 1964 г. академическое издание пьес и поздних прозаических сочинений Чехова в переводе Р. Хингли, которое было завершено им в 1980 г.[168]

Практически как переводчик Чехова Р. Хингли выступил еще в 1950 г.: свою первую книгу о русском новеллисте и драматурге – "Чехов. Очерки жизни и творчества" – он, как уже упоминалось, иллюстрировал собственными переводами.

Признавая заслуги К. Гарнет, "сослужившей великую службу английским читателям, открыв им в начале 20-х годов доступ к произведениям Чехова"[169], он тем не менее считал существенным недостатком гарнетовского "Собрания рассказов А.П. Чехова" (1916–1922) произвольное расположение в нем чеховской прозы. Хингли видел в этом одну из причин того факта, что рассказы и повести Чехова, являющиеся, по его мнению, самой ценной частью чеховского наследия, пользуются в Англии меньшей популярностью, чем его пьесы. Читающая публика не имела возможности должным образом оценить Чехова-новеллиста, так как в гарнетовском собрании "образцы чеховского зрелого, обдуманного стиля шли вперемежку с разного рода ранними юморесками, набросанными наспех, чтобы погасить срочный счет бакалейщика"[170].

Книга Хингли, написанная с учетом новых материалов и работ советских литературоведов о Чехове, во многом содействовала более правильному восприятию Чехова в Англии[171]. Значительное место в книге было уделено стилю и языку чеховской прозы, а также вопросу о воспроизведении ее на иностранных языках.

Прослеживая творческую эволюцию Чехова, Хингли, вслед за многими советскими исследователями, ведет ее от ранних бытовых сценок, пародий и юморесок, в которых отмечает сатирическую направленность в духе гоголевской традиции, к психологическим рассказам 1886–1887 гг., наметившим основные черты поэтики чеховской новеллы, и далее к зрелому творчеству 1888–1904 гг., когда эти черты воплотились в законченную систему, открывавшую новые пути в психологической прозе XX в. и в значительной мере определившую ее развитие.

Касаясь языка и возможностей перевода чеховских произведений, Хингли указывает на разноречивость мнений в английской критике на этот счет. У. Джирарди в своей книге о Чехове[172] отмечал лаконичность его языка, музыкальность его прозы и считает, что она много теряет при переводе. Напротив, Д.С. Мирский утверждал, что проза Чехова не обладает какой бы то ни было мелодикой, язык ее, как и язык драм, бесцветен, лишен индивидуальности, а все герои говорят на одном – чеховском языке. Само собой разумелось, что переводить Чехова не может составить большого труда. Излагая это суждение Мирского, Р. Хингли не без сарказма комментирует, что "не только по этим вопросам компетентные судьи разойдутся с ним во мнениях"[173].

Сам Хингли придерживается противоположной точки зрения. Опираясь на высказывания Горького – "Как стилист Чехов недосягаем, и будущий историк литературы, говоря о росте русского языка, скажет, что язык этот создали Пушкин, Тургенев и Чехов"[174], Хингли видит в чеховской прозе пример исключительной динамичности и музыкальности. Он отмечает как существенную особенность стиля Чехова чрезвычайную точность в выборе "раскрывающей" (suggestive – буквально – наводящей на мысль) языковой детали. Не случайно между книгой Хингли о Чехове и первым изданным им томом переводов из Чехова прошло почти пятнадцать лет. Столько же заняла работа над "Оксфордским Чеховым".

Оксфордское издание сочинений Чехова – "Оксфордский Чехов" (The Oxford Chekhov) – включает 9 томов, из которых в три первых вошли все драматические произведения Чехова, а в остальные шесть его художественная проза, начиная с повести "Степь". Тома выходили не в порядке обычного следования, а по мере их готовности: в 1964 г. – т. 3: "Дядя Ваня, Три сестры, Вишневый сад, Леший"; в 1965 – т. 8: "Рассказы 1895–1898 гг.", в 1967 – т. 2: "Платонов, Иванов, Чайка", в 1968 – т. 1: "Одноактные пьесы", в 1970 – т. 5: "Рассказы 1889–1891 гг.", в 1971 – т. 6: "Рассказы 1892–1893 гг.", в 1975 – т. 9: "Рассказы 1898–1904 гг.", в 1978 – т. 7: "Рассказы 1893–1895 гг." и в 1980 – т. 4: "Рассказы 1888–1889 гг.". В приложениях к каждому тому включены относящиеся к соответствующему периоду отрывки из литературного наследия Чехова, не публиковавшиеся при его жизни. В пределах 4–9 томов все рассказы и повести Чехова размещены в хронологическом порядке с учетом расположения, принятого в Полном собрании сочинений и писем Чехова в 20-ти томах 1944–1951 гг., а с выходом в свет Полного собрания

сочинений и писем в 30-ти томах, (с 1974 г.) за основу взято это последнее Собрание. По текстам этих же изданий делался перевод. Таким образом, в английских вариантах приняты во внимание те разночтения и изъятия, которые явились результатом запретов царской цензуры и были затем восстановлены в советских изданиях. В комментариях использованы новые материалы, опубликованные в т. 68 за 1960 г.

Каждый том предварен предисловием, в котором оговорены некоторые переводческие решения, касающиеся данного тома, и критико-биографическим очерком, охватывающим соответствующий период жизни и творчества Чехова. Приложения, следующие за основными текстами, освещают историю их замысла, работу над ними, прослеженную по письмам, записным книжкам и воспоминаниям современников. Приводятся основные варианты текста. В примечаниях дается реальный комментарий, а также буквальный перевод и толкование отдельных мест, которые в силу тех или иных причин потребовали от переводчика функциональных замен. В конце каждого тома приведена избранная библиография, где указываются источники, существующие английские переводы, биографическая и критическая литература на английском и русском языках, сборники писем и мемуаров, переведенные на английский язык, а также русские работы по истории периода, использованные при работе над томом.

Определяя переводческие задачи нового издания, Р. Хингли писал: «Мы пытались пользоваться современным английским языком, живым, но не вульгарным (lively without being slangy). Более всего мы стремились исключить тот "переводческий язык", который в прошлом так часто придавал переводам русской литературы ненатуральное, если не сказать нарочитое, специфическое звучание, имеющее очень мало соответствия чему-нибудь в русских оригиналах"[175].

В связи с этой общей задачей – дать стилистически верный языковой эквивалент – Р. Хингли ставит и ряд частных, ранее не привлекавших внимания английских переводчиков Чехова. Это прежде всего передача собственных имен персонажей, в том числе, развернутой системы русских уменьшительных и ласкательных имен на английский язык, где такая система практически отсутствует; это способы выражения разного рода экспрессивно-эмоциональных слов и оборотов, в том числе и бранных; обозначение средствами английского языка различных установлений и учреждений, типичных для России конца XIX – начала XX в. (например, земство) – т.е. все то, что относится к области "непереводимого в переводе". Особое внимание уделено труднейшей проблеме – переводу просторечья и тех форм лексико-грамматических отступлений от правильной речи, которые вызваны социальной, профессиональной или иной другой принадлежностью персонажа. В последнем случае Хингли широко использует приемы целостного преобразования и компенсации[176].

Длительная подготовка к работе над переводами текстов, тщательно обдуманный выбор общего стилистического и языкового ключа не могли не сказаться на качестве переводов Р. Хингли. В них впервые в какой-то мере передана та "непревзойденная энергия краткости" и та "музыкальная тональность речи", которые отмечали в прозе Чехова все писавшие о его стиле. Достигается это прежде всего тем, что Р. Хингли, в отличие от своих предшественников, опыт которых он по собственному признанию тщательно изучал, отказался от копирования русского синтаксиса, предлагая всякий раз весьма удачные адекватные русским синтаксическим структурам английские решения.

Например:

Эта тонкая, красивая, неизменно строгая девушка с маленьким, изящно очерченным ртом всякий раз, когда начинался деловой разговор, говорила мне сухо: "Это для вас неинтересно". ("Дом с мезонином") – IX, 178)

"This won't interest you", I was coldly told by this slim, handsome, always severe girl with the small, exquisitely outlined mouth, whenever conversation turned to some practical matter. (The Oxford Chekhov, v. VIII, p. 100)

Употребив специфическую английскую форму страдательного оборота I was told и соответственно изменив как субъектно-объектные отношения в предложении,

так и порядок следования прямой речи и комментария к ней, Хингли добился адекватной интонации, краткости и выразительности предложения.

Или:

А ее сестра, Мисюсь, не имела никаких забот и проводила жизнь в полной праздности, как я... ("Дом с мезонином") – IX, 178)	Her sister Zhenya was a carefree person. Like me she lived a life of utter idleness... (The Oxford Chekhov, v. VIII, p. 101)

Русское предложение, в котором состояние выражено глагольной формой с дополнением (не имела забот, проводила жизнь) в одном случае переданы по-английски глаголом-связкой с предикативным членом (was a carefree person), что естественно для английского синтаксиса, а в другом изменен порядок слов и введен глагол с дополнением, выраженным однокоренным существительным (lived a life of..) – специфическая для английского языка синтаксическая структура (cognate object).

Строя синтаксис своих переводов подобным образом, Р. Хингли добивается естественного звучания английских чеховских текстов, сохраняет правильную интонацию и правильное распределение логических и эмфатических ударений как в повествовании, так и в диалогической речи.

Главная же особенность переводов Хингли в том, что в них в значительной мере воссоздается несобственно-прямая речь, характерная для стиля зрелого Чехова, который широко использовал эту лексико-синтаксическую структуру в повествовании. Именно через этот стилистический элемент реализовалась чеховская объективность в показе жизненных явлений и раскрытии человеческой психологии. Английские тексты чеховских переводов Хингли построены, как правило, с учетом тех необходимых вкраплений, которые делают авторское повествование близким по духу и тональности к речи того героя, чье ви́дение является в рассказе господствующим. Это воссоздание несобственно-прямой речи, последовательно проведенной Хингли во всех переводах чеховской прозы, делает его тексты по сравнению с предыдущими интонационно более адекватными чеховским.

"Оксфордский Чехов" вызвал большой интерес в английской критике, в целом оценившей это новое английское собрание сочинений Чехова весьма положительно. "Ни один русский автор не был еще представлен английским читателям с такой полнотой, как представлен им Чехов на страницах этого издания" – писал один из рецензентов "Оксфордского Чехова", критик К. Браун[177]. Переводческие принципы Хингли нашли полную поддержку у рецензента, считающего, что по сравнению с предшествующими переводами, включая гарнетовские, значение которых он никоим образом не отрицает, "английский Чехов" Хингли отличается естественностью звучания, в особенности в диалогах.

Еще более хвалебный отзыв переводы Хингли получили у английского исследователя чеховской прозы Д. Рейфилда, полагавшего, что «появление "Оксфордского Чехова" в значительной мере снимает языковые барьеры»[178], существующие для восприятия Чехова англоязычным читателем.

Более трезвой точки зрения придерживается известный английский критик В.С. Притчет[179]. Оценивая переводы Хингли в основном положительно, он, тем не менее, далек от того, чтобы считать их безупречными и указывает, что в своем стремлении оживить диалог, Хингли иногда теряет меру, используя просторечные формы и слэнг, относящиеся к значительно более позднему, чем чеховский, периоду. В целом его высказывания подтверждают мнение К. Чуковского, что, хотя "к чеховским тексам переводчики стали относиться любовно и бережно, но даже перед самыми лучшими из них встают порой почти непреодолимые трудности..."[180] При всем внимании к передаче просторечья и различных экспрессивно и эмоционально окрашенных форм языка, отклоняющихся от грамматической нормы, он, как пишет Чуковский, воспроизводит их далеко не всегда, и язык перевода во многом уступает подлиннику в лексическом многообразии и колоритности.

"Оксфордский Чехов" подытожил работу над созданием нового "английского Чехова" и в известной мере ограничил число попыток на этом поприще других

переводчиков. В 70-е годы, за редкими исключениями [181], ежегодно публикуемые сборники прозаических произведений зрелого Чехова являлись либо переизданиями старых переводов, в том числе и ранних[182], либо удешевленными выпусками переводов Р. Хингли, рассчитанными на широкие круги читателей.

Переводы Р. Хингли из прозы Чехова ограничились произведениями зрелого периода. В 1980 г. издание "Оксфордский Чехов" прекратилось, однако работа по воссозданию новеллистического наследия Чехова на английском языке на этом по-видимому не закончилась. В 1982 г. в Лондоне вышел однотомник "Чехов. Ранние рассказы, 1883–1888"[183], составленный и переведенный английскими чеховедами П. Майлзом и Г. Питчером, уже известными своими переводами из Чехова и работами о нем. Однотомник включил тридцать пять рассказов. Все они уже в разное время переводились на английский язык, некоторые, как, например, "Страшная ночь", "Ванька" (1886), "Верочка", "Поцелуй" по многу раз. Цель нового однотомника, как указывают в предисловии составители-переводчики, состояла в том, чтобы показать становление Чехова-новеллиста и передать характерные стилевые особенности его ранней прозы, которая, как подчеркивают П. Майлз и Г. Питчер, и сама по себе представляет большой интерес. Как переводчики Майлз и Питчер следуют принципам, заявленным Р. Хингли: они добиваются стилистического соответствия, широко используя все виды функциональных замен и уделяя особое внимание передаче несобственно-прямой речи, которую считают "одним из тончайших приемов показа характера"[184] у Чехова. Стремясь сохранить в диалогах индивидуальные речевые характеристики, они вводят просторечные обороты на всех языковых уровнях. Например:

–... С каковой гайкой он и задержал тебя. Так ли это было? – Чаво? – Так ли это было, как объясняет Акинфов? – Знамо, было. ...Мы из гаек грузила делаем. – Кто это – мы? – Мы, народ...
("Злоумышленник" – IV, 84)

"... And he detained you with the said nut in your possession. Is that correct?
"Wossat?" "Did all that happen as Akinfov has stated?" "Course, it did ... We make sinkers of them nuts..." "Who do you mean – we?" "Us folks... "Chekhov. The early stories. 1883–88. Op. cit. P. 45.

Стяженная форма, с фонетическими отклонениями "Wossat", избыточное слово – местоимение them – them nuts, объектный падеж местоимения us вместо we, существительное folks в разговорном значении "родня, близкое окружение" – все это придает репликам героя рассказа, крестьянина Дениса Григорьева, соответствующее оригиналу звучание.

Впервые переводчики попытались передать так называемые "говорящие имена", которыми пестрят ранние юмористические рассказы Чехова. Червякову из рассказа "Смерть чиновника" дана фамилия Kreepikoff от английского to creep (произносится kri:p) – ползать, пресмыкаться; конторщику Самолучшеву из рассказа "Жалобная книга" – Paragonsky, от английского paragon – лучший образец, идеал; надзирателю Очумелову из рассказа "Хамелеон" – Moronoff от moron – слабоумный, идиот; домовладельцу Трупову из рассказа "Страшная ночь" – Kadavroff от cadaver – труп и т.д.

Усилия Майлза и Питчера вдохнуть новую жизнь в английский перевод раннего Чехова вызвали много одобрительных откликов[185], хотя излишняя "модернизация" ими текста за счет американизмов, в последнее время проникших в разговорный английский язык, встретили справедливые нарекания В.С. Притчета[186].

Это неустанное и неуклонное стремление по возможности максимально приблизить английские тексты к подлинникам, постоянный и неубывающий спрос на его книги более всего другого свидетельствуют о любви к Чехову в странах английского языка. Он пользуется признанием не только как "писатель для писателей", у которого последующие поколения учатся методу, технике, приемам письма, но и как писатель, необходимый широкой читательской аудитории, сердца которой он неизменно трогает и ум которой все больше и больше питает. Подобно Шекспиру в России, Чехов в англоязычных странах, в особенности в Англии, воспринимается как "свой", вошедший в национальную литературу писатель.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1]"The Athenaeum". 1889. N 3219. July 6. P. 26–28.

[2]"Philosophy et home". Tr. by Isabel F. Hapgood // Short Stories. A magazine of fact and fiction. 1891. October. P. 64–72. В наиболее полной англоязычной библиографии по Чехову: *Munir Sendich.* Anton Chekhov in English: A Comprehensive Bibliography of Works About and By Him (1889–1984) – переводы учтены во второй части: Part two. Translations (Russian Language Journal. Русский язык. Ed. by S. Senderowich. Cornell University and M. Sendich. Michigan State University. V. XXXIX. 1985. N 132–134. P. 339–379).

[3]"Two tales from the Russian by Anton Tchechov: The biter bit. Sorrow" // Temple Bar. A London magazine. 1897. V. III. P. 104–113. То же в журнале "The Livingage" CCXIII (June 26, 1897), p. 879-892.

[4]The universal anthology; a collection of the best literature, ancient, medieval and modern... ed by Richard Garnett. L. V. 31. 1899. P. 398–403. Английское название "Сестра" (The Sister).

В 1903 г. были переведены: "В семье" (In exile. Transl. by R.E.C. Long – The Fortnighgtly review. L., 1903.V. 80. P. 529–535), "Предложение" ("A marriage proposal". Transl. by W.H.H. Chambers // *Bates A.* The drama; its history, literature and influence on civilization. L. 1903. V. 18. P. 175–192).

[5]В письме к А.П. Чехову от 19 июня 1898 г. В.Д. Чайлдс сообщал: "Я только что получил Ваше открытое письмо. Мои переводы не пойдут..." (II. VII, 728). В 1897 г. с просьбой о разрешении перевести ряд рассказов на английский язык к Чехову обращался В. Стерн (II. VII, 718). О.Р. Васильева, знакомая Чехова по Ницце, в 1898 г. обратилась к нему с просьбой разрешить ей: "перевести кое-что из ⟨...⟩ рассказов" (Там же, 516). Когда в письме от 20 июля 1898 г. Чехов поинтересовался: "А как Ваши переводы?" (Там же, 242), Васильева ответила: "Что касается переводов моих, то я недавно писала в редакцию одного английского журнала "New Age", думаю послать на рассмотрение Вашего "Егеря" (Там же, 594). Перевод этот опубликован не был. В том же письме О.Р. Васильева сообщала со слов Ф. Волховского: "...еще год назад целый том Ваших рассказов переведен на ан(глийский) язык хорошей переводчицей, но... до сих пор странствует от одного издателя к другому" (Там же). Этой переводчицей, возможно, была Констанс Гарнет, которая в письме от 11 декабря 1896 г., обращаясь к Чехову за разрешением перевести на английский язык "Чайку", писала: "Я с восхищением прочла несколько Ваших рассказов и, переведя один-два на английский язык, сейчас пытаюсь познакомить с ними нашу читающую публику. Короткие повествования обычно не в чести у английских читателей, однако мы надеемся найти в молодом поколении достаточное число любителей, способных оценить психологическую достоверность и тонкое мастерство Ваших рассказов". С.: *Алексеев Н.А.* Письма к Чехову от его переводчиков // Вестник истории мировой литературы. 1961. № 2. С. 103.

[6]*С.М. Степняк-Кравчинский* (1851–1895) – революционер-народник – с 1884 г. поселился в Лондоне. Вынужденный жить в эмиграции, он посвятил себя делу пропаганды идей русской революции "среди заграничной публики". В 1888 г. по его инициативе было образовано "Общество русской свободы", а с 1890 г. начал издаваться орган этого общества "Free Russia", где наряду с политическими и экономическими статьями появлялись переводы из русских писателей.

[7]The Humour of Russia. Tr. by E.L. Voynich, with an Introduction by Stepniak. L., 1895.

[8]The Anglo-Russian literary society proceedings, 1893–1916. Рецензия на статью E.M. де Вогюэ "Антон Чехов" (*Vogue E.-M.* Littérature Russe. Anton Tchekhoff// Revue des Deux Mondes. 1902. LXXI Année. T. VII. P. 201–217) в этом издании в 1902 г. (№ 35) и раздел о Чехове в статье Дж. Колдерона о русской литературе (*Calderon G.* Beauties of Russian Literature) в 1905 г. (№ 43) принадлежат к наиболее ранним откликам английской критики на творчество Чехова.

[9]См.: *Григорьев А.Л.* Русская литература в зарубежном литературоведении. Л., 1977. С. 70–71.

[10]Роберт Эдуард Крозьер *Лонг* (1872–1938) – английский журналист и литератор. В 1898 г. приехал в Россию, чтобы взять интервью у Л. Толстого, в 1899 г. находился в России в качестве специального корреспондента английской газеты "Дейли", а затем в 1906–1907 гг. в качестве корреспондента различных английских и американских газет.

[11]The black monk, and other stories; translated from the Russian by R.E.C. Long. L., 1903; The kiss and other stories; translated from the Russian by R.E.C. Long. L., 1908.

[12]*Long R.E.C.* Anton Tchekhoff // The Fortnightly review. 1902. V. 78. P. 103–118.

[13]То же. Living age. 1902. N 234. P. 720–727.

[14]"The Fortnightly review". Op. cit. P. 104.

[15]The black monk and other stories. Op. cit. P. IX.

[16]См. примеч. 8.

[17]*Strannik I.* "La pensée russe contemporaine". P., 1903. Во вступительной статье к сборнику Лонг ссылается на эту книгу, считая название главы о Чехове "Неспособность к жизни" (L'impuissance de vivre) весьма удачным. Странник Иван – псевдоним Анны Митрофановны *Аничковой* (1868–1935), проживавшей в Париже и сотрудничавшей во французских журналах "Revue de Paris", "Revue Bleu", "Figaro" и других.

[18]The Anglo-Russian literary society proceedings. 1909. P. 54, 67.

[19]*Bennet A.* The journal of Arnold Bennett, 1896–1928. N.Y., 1933. P. 320.

[20]Цит. по: *Bennett A.* Books and persons. Being comments on a past epoch, 1908–1911. L., 1915. P. 117.

[21]Ibid. P. 117–118.

[22]Ibid. P. 119.

[23]*Swinnerton F.* Background with chorus. A footnote to changes in English literary fashion between 1901–1917. L., 1956. P. 144.

[24]"Один из ее (Мэнсфилд. – *М.Ш.*) рассказов, опубликованных в "New age" был плагиатом чеховской новеллы", – замечает по этому поводу Фрэнк Свиннертон (Swinnerton Fr. Op. cit. P. 148). См. также: *Schneider E.* K. Mahsfield and Chekhov // Modern language notes. 1939. V. 5. P. 304–339. Однако не исключена возможность, что Мэнсфилд впервые прочла рассказы Чехова в немецком переводе. См.: *Alpers A.* Katherine Mansfield. A biography. N.Y., 1953. P.124.

[25]См.: *Шерешевская М.А.* К. Мэнсфилд и Чехов // Ученые записки ЛГУ. № 234 (Серия филологических наук. Вып. 37). Л., 1957. С. 213.

[26]"Fugitive coffins: a weird Russian tale" by Anton Petrovich (sic) Tschechoff. Tr. from. the Russian by Grace Eldredge // Short stories. A magazine of fact and fiction. N.Y. 1902. July. P. 50–53; A terrible night // Current Literature. N.Y. 1907. V. 42. P. 112–114.

[27]Sleepyeye // Cosmopolitan magazine. N.Y. 1906. V. 41. P. 151–156.

[28]"Anthology of Russian literature". N.Y.; L. 1902. V. 2. P. 459–467. Во вступительной заметке составитель Л. Винер писал: "...все его (Чехова, – *М.Ш.*) произведения отмечены пессимизмом, а все персонажи таковы, что, кажется, подлежат лечению у психиатра. Русская публика его очень любит, но иностранцы, прочтя его книги, закроют их, восхищаясь его талантом и содрогаясь при мысли о беспросветных жизненных обстоятельствах, в которых существует русское общество" (Там же. С. 459).

[29]A street scene in Russia; from "Chameleon" // The Canadian magazine. Toronto. 1905. V. 24. P. 556–557.

[30]"A work of art; the story of a gift". Tr. from the Russian by Arcibald J. Wolfe // Short stories. A magazine of fact and fiction. N.Y. 1906. January. P. 53–56.

[31]Safety match // Library of world's best mystery and detective stories, ed. by Julian Hawthorne. N.Y. 1908. V. 4.

[32]Kashtanka // New England magazine. Boston. 1909. New series. V. 30. P. 564–577.

[33]Just for a lark! // The English review. L. 1910. V. 6. P. 625–628.

[34]"Three sketches", tr. by Constance Garnett // The English review. 1910. V. 4. P. 385–392. (В подборку вошли рассказы: "Злой мальчик", "В усадьбе", "Знакомый мужчина".)

[35]Впоследствии перевод "Вишневого сада" вошел в книгу: *Tchekhov A.* Plays, from the Russian by Constance Garnett. L., 1923. V. 1.

[36]*Swinnerton F.* Background with Chorus. Op. cit. P. 142.

[37]"Two plays". The seagull. The cherry orchard. T. R.with an intr. and notes by George Calderon. L., 1912.

[38]"Plays by Anton Tchekhoff: Uncle Vanya, Ivanoff, The seagull, The swan song." Tr. from the Russian, with an intr. by Marian Fell. N.Y., 1912. L., 1912. Мариан *Фелл* (Marian Fell, псевдоним Marian F. Vans Agnew, 1886–1942) – американская переводчица Чехова и Короленко.

[39]Plays by Anton Tchekhoff. Op. cit. P. 3.

[40]На стр. 11, предваряя текст перевода, М. Фелл дает "Список произведений Антона Чехова в хронологическом порядке", поражающий своей безграмотностью. Так, под рубрикой "Романы (sic!) и рассказы" значатся: "Забавные люди", 1887 г. (очевидно, имеется в виду сборник "Невинные речи"); "Старые женщины России", 1894 г. (имеется в виду рассказ "Бабы", вышедший в России отдельным изданием в 1894 г.); "Каштановое дерево", 1895 г. (имеется в виду рассказ "Каштанка", 1891 г., который с 1882 г. по 1899 г. ежегодно выходил отдельным изданием). В разделе "Разное" числятся "Остров Сахалин", "Мужики", "Жизнь в провинции" (имеется в виду "Моя жизнь". Обе повести вышли отдельным изданием под общим заглавием: "Рассказы. 1) Мужики, 2) Моя жизнь", изд. А.С. Суворина. СПб., 1897). В этот же раздел включен сборник "Детвора", 1899 г. Сборник вышел в России отдельным изданием в 1889 г.

[41]См.: *Чуковский К.И.* Мед и деготь // Театр и искусство. 1916. № 37. С. 746–747. Частично повторено в книге: *Чуковский К.И.* Высокое искусство. О принципах художественного перевода. М., 1964. С. 14–17, и в книге: *Чуковский К.И.* О Чехове. М., 1967. С. 194.

[42]*Tchekhoff A.* Stories of Russian life, tr. from the Russian by Marian Fell. N.Y., 1915; *Tchekhoff A.* Russian silhouttes, more stories of Russian life, tr. from the Russian by Marian Fell. L., 1915; N.Y., 1915.

[43]*Това А.Л.* Переводы Чехова в Англии и США // Научные доклады высшей школы. 1963. № 1. С. 150.

[44]*Чуковский К.И.* Высокое искусство. С. 16.

[45]Anglo-Russian literary society proceedings. 1915. N 72. P. 45.

[46]Ibid. N 74. P. 73.

[47]*Tchekhov A.* The steppe and other stories / Tr. by Adeline Lister Kaye. L., 1915; N.Y., 1916.

[48]The Athenaeum. 1915. June 5. N. 4571. P. 505.

[49]См.: *Шерешевская М.А.* Мэнсфилд и Чехов. С. 214–218.

[50]Самуил Соломонович *Котелянский* (Koteliansky S.S., 1880–1955) – английский переводчик русской классики. Сыграл значительную роль в увлечении русскими писателями целой группы английских литераторов. "Надо полагать, – пишет английский литературовед Дж.Дж. Зитарук, – что своим знакомством с произведениями русских писателей Вирджиния Вульф, Кэтрин Мэнсфилд и Дж.М. Марри частично обязаны переводческой деятельности Котелянского" (*Zytaruk G.J.* The Quest for Rananim. D.H. Lawrence's letters to S.S. Koteliansky, 1914–1930. L., 1970. P. XXVIII).

[51]Джон Миддлтон *Марри* (Murry John Middleton, 1889–1957) – автор первой английской книги о Достоевском (*Murry J.M.* Fyodor Dostoevsky. L., 1916), оказавшей большое воздействие на восприятие Достоевского в Англии. См.: *Лурье М.М.* Миддлтон Марри о Достоевском // XXI Герценовские чтения. Л., 1968.

[52]*Bennett A.* Books and persons. Being comments on a Past Epoch, 1908–1911. L., 1915. P. 117 (см. *ЛН.* Т. 68. С. 807).

[53]Anton Tchekhov. The bet and other stories // Tr. by S.S. Koteliansky and J.M. Murry. Dublin, 1915; Boston, 1915.

[54]Так как родным языком С.С. Котелянского был русский, большая часть его переводов, особенно в начале его переводческой деятельности, была выполнена в соавторстве с английскими литераторами – Дж.М. Марри, К. Мэнсфилд, Г. Кэнненом, Л. Вульфом, Ф. Томлинсоном, Д.Г. Лоренсом, которые редактировали его английский текст. См. об этом: *Woolf L.* Kot // The New Statesman and Nation. 1955. V. XLIX. N 1248. P. 170–172. Впоследствии при переизданиях Котелянский снял имена своих соавторов с титулов.

[55]Сб. "The bet and other stories" получил положительный отзыв в литературно-критическом еженедельнике "Атенеум". См.: The Athenaeum. 1915. December 18. N 4599. P. 480.

[56]*Tchekhov A.* The house with the mezzanine and other stories / Tr. from the Russian by S.S. Koteliansky and Gilbert Cannan. N.Y., 1917; L., 1920.

[57]В 1917 г. только в различных периодических изданиях и антологиях появилось семь переводов чеховских рассказов (Dushitchka) // The Pagan. N.Y., 1917. V. II. N 5. P. 3–11; The trousseau // The Touchstone. N.Y., 1917. V. I. P. 376–380; A work of art // A Russian anthology in English. L., 1917. P. 4–9; The darling, The bet, Vanka – Best Russian short stories. N.Y., 1917. P. 134–159; The trousseau // The Warner library... N.Y., 1917. V. 6. P. 3600e–3600i). Составители сборника «"Скрипка Ротшильда" и другие рассказы» (Rothschild's fiddle and other stories. N.Y., 1917) даже имели возможность сделать выбор, взяв те переводы, которые считали лучшими.

[58]См.: *Chekhov A.* The kiss and other stories // Kansas, 1921 (Little Blue Book. N. 24); *Tchekhoff A.* Plays and stories / Tr. by S.S. Koteliansky. L., 1937; N.Y., 1938, то же 1958. Неоднократно публиковался рассказ Чехова "Пари" в переводе Котелянского (см.: *Heifetz A.* Chekhov in English. A list of works by and about him. N.Y., 1949. N 38, 83, 88, 109, 111).

[59]В 1920 г. Котелянский опубликовал переводы трех рассказов Чехова: "На кладбище", "В почтовом отделении", "В Москве" в литературно-критич. еженедельнике "Атенеум". Вошли также в сб.: *Tchekhov A.* Literary and theatrical reminiscences / Tr. and ed. by S.S. Koteliansky. L., 1927 и в сб.: Plays and stories. Op. cit. В 1925 г. в переводе Котелянского отдельным изданием вышла пьеса "Леший" (*Tchekhov A.* The wood demon. A comedy in four acts / Tr. by S.S. Koteliansky. L., 1925; N.Y., 1926). Им же переведена одноактная пьеса-шутка "Татьяна Репина" (Tatiana Repin. L., 1925. V. 12. P. 579–597; Plays and stories. Op. cit.).

[60]*Tchekhov A.* The darling and other stories / From the Russian by Constance Garnett. L., 1916; N.Y., 1916 (The tales of Tchehov. V. I); The duel and other stories / From the Russian by Constance Garnett. L., 1916; N.Y., 1916 (The tales of Tchekhov. V. II). Все издание – 13 томов – выходило в течение семи лет: с 1916 по 1922 г.

[61]Об оценке переводческой деятельности К. Гарнет см.: *Тове А. Л.* Констанция Гарнет – переводчик и пропагандист русской литературы / Русская литература. 1958. № 4. С. 193–199, а также: *Heilbrun C.G.* The Garnett family. N.Y., 1961. P. 163–166.

[62]*Heilbrun C.G.* The Garnett family. Op.cit. P. 185.

[63]Ibid. P. 179–180.

[64]См. примеч. 5.

[65]*Swinnerton F.* Background with chorus. Op. cit. P. 173–174. См. также: *Swinnerton F.* An autobiography. Garden City (N.Y.), Doubleday, 1936. P. 127–128.

[66]*Garnett E.* Introduction // *Tchehov* A. The darling and other stories. Op. cit. P. 5. Позднее "Введение" вошло как первый раздел в статью Гарнета "Чехов и его искусство" (*Tchehov* and his art // London quaterly review. 1921. V. 236. N 469. P. 257–269); включено также в книгу: *Garnett E.* Friday nights, Literary criticism and appreciations. L., 1922. P. 41–62.

[67]*Garnett E.* Friday nights. Op. cit. P. 42.

[68]Ibid. P. 43–45.

[69]*Murry J.M.* The humanity of Tchehov // The Athenaeum. 1920. V. 152. P. 299–301.

[70]*Woolf L.* Tchehov // The New Statesman. L., 1917. V. 9. P. 496–498.

[71]См. "Английские писатели и критики о Чехове", публ. Шерешевской М.А. // *ЛН.* Т. 68. С. 813–814, 819–823.

[72]*Heifetz A.* Chekhov in English. Op. cit. См. также: *Субботина К.А.* Творчество А.П. Чехова в оценке английской критики 1910–1920-х годов // Русская литература. Л., 1964. С. 139–146.

[73]См.: *Brewster D.* East-West passage. A study in literary relationship. L., 1954. P. 232–235. См. также: *Пучкова Г.А.* Кэтрин Мэнсфилд и традиции А.П. Чехова; Альфред Коппард и Чехов (К вопросу о традициях Чехова в английской новеллистике 20-х годов XX века) // Ученые записки МГПИ им. В.И. Ленина. 1966. Т. 245. С. 121–142, 143–158.

[74]*Bates H.E.* Modern short story. L., 1942. P. 85.

[75]См.: *Bruford W.H.* Chekhov and his Russia, a sociological study. L., 1948.

[76]*Galswarthy J.* Letters from John Galswarthy, 1900–1932 / Ed. by Edw. Garnett. L., 1934. P. 227.

[77]*Conrad J.* Letters from J. Conrad, 1895–1924 / Ed. by Edw. Garnett. L., P. 311–312.

[78]*Murry J.M.* Fyodor Dostoyevsky. A critical study. L., 1916. p. XIII.

79*Woolf V.* The Russian point of view // Woolf V. The common reader. L., 1925. P. 222–223. См. рус. перевод в кн.: Писатели Англии о литературе. М., 1981. С. 282–288.

[80]*Gerhardi W.* Anton Chekhov. A critical study. N.Y., 1923. P. 22.

[81]См.: *ЛН.* Т. 68. С. 816–818.

[82]*Galsworthy J.* Four novelists in profile // Galsworthy J. Candelabra. Selected essays and addresses. L., 1932. P. 229–230. Фрагмент статьи в русском переводе см.: *ЛН.* Т. 68. С. 811.

[83]См.: *Heifetz A.* Chekhov in English. Op. cit. N 21, 28, 33; *Yachnin R.* Chekhov in English. A selective list of works by and about him, 1949–1960. N.Y., 1960. N 22, 46, 48.

[84]См.: *Heifetz A.* Op. cit. N 40, 42, 46, 48, 49, 55, 61, 79, 82, 84, 100, 117, 118.

[85]Letters of Anton Tchehov to his family and friends; tr. from the Russian by Constance Garnett. L., 1920; N.Y., 1920.

[86]Имеются в виду 1890 писем, опубликованных М.П. Чеховой в шеститомнике "Письма А.П. Чехова" / Под ред. М.П. Чеховой. М., 1912–1916.

[87]Letters of Anton Tchehov... Op. cit. P. 1.

[88]В 1937 г. такого рода биография была опубликована в США (*Toumanova N.N.* Anton Chekhov, the voice of twilight Russia. N.Y., 1937), а в 1960 г. в Англии (*Saunders B.* Tchehov, the man. L., 1960). Ни та, ни другая книга научного значения не имеют.

[89]В 1973 г. составитель и комментатор очередного сборника избранных писем Чехова С. Карлинский, отдавая дань восхищения переводческому таланту Констанс Гарнет, отмечал в предисловии: "Несмотря на отдельные ошибки, ей удается передать тон и дух чеховских писем с изобретательностью и точностью, с которыми пока еще никто не сравнялся" // Anton Chekhov's life and thought Selected letters and commentary. Tr. from the Russian by Michael H. Heim in coll. with S. Karlinsky. Berkeley, 1973. P. IX.

[90] *Murry J.M.* The humanity of Tchekhov // Athenaeum. 1920. V. 159. P. 299–301. Вошла в статью "Мысли о Чехове", опубликованную в книге: *Murry J.M.* Aspects of literature. Op. cit. P. 82–90. Частичный русский перевод см.: *ЛН.* Т. 68. С. 813–814.

[91] The Athenaeum. 1920. V. 159. P. 300.

[92] Ibid.

[93] Ibid. P. 301.

[94] Статья Л. Шестова "Творчество из ничего" (1905) была переведена на английский язык и вошла в книгу: *Shestov L.* Anton Chekhov and other essays. Dublin and London, 1916. P. 3–60.

[95] См.: *Lynd R.* Books and authors. L., 1922. Ch. X "The alledged hopelessness of Tchehov". P. 223–229. N.Y., 1923. P. 213–220.

[96] *Lynd R.* Books and authors. N.Y., 1923. P. 220; рецензии на "Письма Антона Чехова..." появились также в американских журналах: The Freeman. 1920. V. I. P. 93–95; Yale Review. 1922. V. II. P. 399–406.

[97] См.: *Mansfield K.* The scrapbook of Katherine Mansfield / Ed. by J.M. Murry. N.Y., 1942. P. 143–144, 154–159, 278–279; The letters of Katherine Mansfield / Ed. by J.M. Murry. L., 1928. V. 1. P. 242; V. 2. P. 113, 152, 218, 226, 249.

[98] The diary of Anton Tchehov / Tr. by S.S. Koteliansky and K. Mansfield // The Athenaeum. 1920. V. 152. P. 460–461.

[99] Reminiscences of Anton Chekhov by Maxim Gorki, Alexander Kuprin and I.A. Bunin / Tr. by S.S. Koteliansky and L. Woolf. N.Y., 1921. Воспоминания Горького о Чехове публиковались и ранее: в 1905 г. в американском журнале (Personal recollections of Anton Pavlovitch Chekhov / Tr. by L.B. Gorin // The Independent. N.Y., 1905. V. 59. P. 299–304) и в 1911 г. в английском журнале (What Tchekov thought of it / Tr. by D. Wienstein // The English Review. L., 1911. P. 256–266).

[100] The note-books of Anton Tchekov // The London Mercury. 1921. V. 3. P. 285–295; The Freeman. N.Y., 1921. P. 79–80, 104–105.

[101] The note-books of Anton Tchekhov, together with Reminiscences of Tchekhov by Maxim Gorky / Tr. by S.S. Koteliansky and L. Woolf. Richmond (Eng.), 1921.

[102] *Chekhov A.* Letters on the short story, the drama and other literary topics / Selected and ed. by Louis S. Friedland. N.Y., 1924; L., 1924.

[103] *Brewster D.* East-West passage. Op. cit. P. 233.

[104] Ibid. P. 232–235.

[105] Три письма к Я.П. Полонскому впервые опубликованы в кн.: Слово. Сб. 2. М., 1914. С. 223–234; письмо к В.Э. Мейерхольду (начало октября 1899 г.) впервые опубликовано в кн.: "Ежегодник императорских театров". Вып. V. 1909. С. 10–11.

[106] *Priestley J.B.* "Chekhov' as critic" // The Saturday Review. 1925. 17 Oct. P. 446. Частичный русский перевод см.: *ЛН.* Т. 68. С. 826–827.

[107] Ibid.

[108] The life and letters of Anton Tchekhov / Tr. and ed. by S.S. Koteliansky and Philip Tomlinson. L., 1925.

[109] The letters of K. Mansfield. Op. cit. V. 2.. Речь идет о письме к А.С. Суворину от 27 октября 1888 г., в котором Чехов писал: "...Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника" (П. III, 46).

[110] K. Mansfield's letters to J.M. Murry. 1913–1922. L., 1951. P. 450. Несколько писем А. Чехова в переводе С.С. Котелянского и К. Мэнсфилд были опубликованы в журнале "Атенеум" – The Athenaeum. 1920. V. 152. P. 460–461.

[111] "Letters of Tchehov to Gorki" / Tr. by S.S. Koteliansky // Adelphi. L., 1923. V. I (November). P. 504–510; A letter of Anton Tchehov // Ibid. 1924. V. 2 (june). P. 38–45; Tchehov and his wife. Letters / Tr. by S.S. Koteliansky // Ibid. 1924. V. 2 (august), 224–235.

[112] Архив А.М. Горького. КГ-П 39. 92.

[113] The life and letters of Anton Tchekhov. Op. cit. P. 1.

[114] *Woolf L.* "Chekhov's letters" // The Nation and Athenaeum. 1925. V. 36. № 20. P. 717.

[115] Anton Chekhov's life and thought. Op. cit. P. IX.

[116] The letters of Anton Pavlovich Tchehov to Olga Leonardovna Knipper / Tr. from the Russian by Constance Garnett. L., 1925; N.Y., 1925.

[117] Письма А.П. Чехова к О.Л. Книппер. Берлин, 1924.

[118] Anton Tchekhov; literary and theatrical reminiscences / Tr. and ed. by S.S. Koteliansky. L., ltd., 1927.

[119] См.: Т. XVI. С. 271–272.

[120] Переводы этих воспоминаний сделаны по кн.: *Соболев Ю.* Антон Чехов. Неизданные страницы. М., 1916.

[121] *Чехов М.* Об А.П. Чехове // О Чехове. Воспоминания и статьи. М., 1910. С. 269–275 (отрывок).

[122] Перевод сделан по: *Короленко Вл.* Памяти Антона Павловича Чехова // О Чехове. Воспоминания. С. 79–83 (отрывок).

[123] См.: *Суворин А.С.* Дневник / Ред. и предисл. Мих. Кричевского. М.; Пг., 1923. С. 125, 147, 164–165, 294–295.

[124] Отзывы Толстого о Чехове, по воспоминаниям Горького, Котелянский мог перевести по русским текстам: 1) *Горький М.* Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Изд. 2. Берлин; Петербург; Москва, 1922. С. 2, 20, 61–62, 70, 78 (или по другим изданиям этих мемуаров); 2) *Горький М.* Заметки. О Льве Толстом // Беседа. Берлин, 1923. № 1. Май–июнь. С. 181; 3) *Горький М.* Воспоминания. Изд. "Книга". Берлин. 1923. С. 76–77, 82.

[125] *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого (Записи за пятнадцать лет). Том 1. М., 1922. С. 31, 38, 70, 71, 90, 146.

[126] Перевод сделан по: *Куприн А.* Памяти Чехова // О Чехове. С. 93–128; *Бунин И.А.* А.П. Чехов // Там же. С. 11–24.

[127] См. примеч. 94.

[128] *Эфрос Н.Е.* Чехов и Московский художественный театр // Московский художественный театр. Пьесы Чехова. Альбом "Солнца России". № 7. СПб., 1914 (без пагинации); *Немирович-Данченко Вл.И.* Вступительная заметка // Там же.

[129] *Сулержицкий Л.А.* Из воспоминаний об А.П. Чехове в Художественном театре // Лит.-худ. альманах изд-ва "Шиповник". Кн. 23. СПб., 1914. С. 148–193.

[130] *Андреев Л.Н.* Письма о театре (отрывок) // Лит.-худож. альманах изд-ва "Шиповник". Кн. 22. СПб., 1914. С. 882–884.

[131] Перевод сделан по книге: *Чехов М.П.* Антон Чехов. Театр, актеры и "Татьяна Репина". Пг., 1924. С. 79–99.

[132] *Tchekhov A.* Two sketches: At the cemetry, 2. At the post-office; A Moscow Hamlet // The Athenaeum. L., 1920. V. 153. P. 198–199, 882–884.

[133] См.: *Heifetz A.* Chekhov in English. Op. cit. № 37, 41, 43, 45, 47, 53, 56, 60, 63, 64, 69, 77.

[134] Chuckle with Chekhov: a selection of comic stories by Anton Chekhov / Chosen and tr. by H. Pitcher in coll. with J. Forsyth, Cromer, Swallow House Books, 1975.

[135] *Chekhov A.* Nine humorous tales / Tr. and with an intr. by I. Goldberg and H.T. Schnitkind. Boston, 1918.

[136] Ibid. P. III.

[137] *Chekhov A.* The grasshopper and other stories / Tr. and with an intr. by A.E. Chamot. L., 1926; Philadelphia, 1926. Шамо Альфред Эдвард – английский переводчик Чехова.

[138] *Chekhov A.* The shooting party / Tr. by A.E. Chamot. L., 1926; Philadelphia, 1926.

[139] The shooting party. Op. cit. P. X.

[140] The grasshoper and other stories. Op. cit. P. 14.

[141] В 1946 г. в Лондоне вышел третий сборник рассказов Чехова в переводе А.Е. Шамо: *Chekhov A.* Short stories / English translation by A.E. Shamot. L., 1946 (содержащий "Цветы запоздалые", "На реке", "Ушла" и еще шесть рассказов А. Чехонте, переведенные на английский язык впервые).

[142] *Chekhov A.* The works. One volume edition. N.Y., 1929.

[143] The stories of Anton Tchekhov / Ed. with an intr. by R.N. Linscott. N.Y., 1932.

[144] The personal papers of Anton Chekhov / Intr. by Matthew Josephson. N.Y., 1948.

[145] Ibid. P. 11.

[146] Ibid. P. 26.

[147] Ibid. P. 12.

[148] The selected letters of Anton Chekhov / Ed. by Lillian Hellman. Tr. by Sidonie Lederer. N.Y., 1955.

[149] Ibid. P. 5.

[150] *O'Connor Fr.* He had an unerring nose for humbug of any sort // The New York Times Book Review. 1955. Apr. 24. P. 5.

[151] В 1973 г. в Нью-Йорке вышел еще один сборник избранных писем Чехова: Letters of Anton Chekhov, – появившийся затем вторым изданием в Беркли под заглавием: Anton Chekhov's life and thought... Berkley, 1973. Книга включает 185 писем Чехова в новых переводах М.Г. Хайма и С. Карлинского.

[152] *Hingley R.* Chekhov. A biographical and critical study. L., 1950; N.Y., 1950; *Magarshack D.* Chekhov, the dramatist. L., 1951; Chekhov as a dramatist. N.Y., 1952; *Magarshack D.* Chekhov, a life. L., 1952; *Bruford W.H.* Anton Chekhov. New Haven, 1957. В том же году в Лондоне вышел перевод книги: *Ермилов В.В.* Антон Павлович Чехов, 1860–1904 (*Yermilov Vl.Vl.* Anton Pavlovich Chekhov, 1860–1904. L., 1957).

[153] См.: *Полоцкая Э.А.* Чехов (личность, творчество) // Время и судьбы русских писателей. М., 1961. С. 322–328.

[154] См.: *Simmons E.J.* Chekhov, a biography. Boston; Toronto, 1962; *Winner Th.G.* Chekhov and his prose. N.Y., 1966.

[155] См.: *Виннер Т.Г.* Чехов в Соединенных Штатах Америки // *ЛН.* Т. 68. С. 785–786.

[156] *Hingley R.* A new life of Anton Chekhov. N.Y., 1976. P. 331. Как указывает К.Дж. Хайлбрун, Констанс Гарнет всегда работала, "подгоняемая тяжелыми финансовыми обстоятельствами". После перевода "Войны и мира" (1902) она почти потеряла зрение и в дальнейшем пользовалась услугами лектрис, читавших ей русский текст вслух, сама же диктовала по-английски. "Констанс Гарнет, – приводит Хайлбрун цитату из воспоминаний Д.Г. Лоренса (*Lawrence D.H.* A composite biography. V. II. Madison, 1958. P. 413), – сидела в саду, трудясь над своими великолепными переводами. Обычно, кончив страницу, она не глядя, сбрасывала ее вниз и начинала следующую. Груда росла и росла, буквально доходя ей до колен, и каждая страница была чудом" // *Heilbrun C.G.* The Garnett family. Op. cit. P. 164. Быстрота исполнения перевода, восхищавшая современников К. Гарнет, в 50-е годы, когда требования к этому виду искусства изменились, рассматривалась уже скорее как недостаток.

[157] *Chekhov A.* The Woman in the case and other stories / Tr. by April Fitz Lyon and Kyril Zinovieff. 1953; *Chekhov A.* Early stories / Tr. by Nora Gottlieb. L., 1960.

[158] The unknown Chekhov. Stories and other writings hitherto untranslated / Tr. with an intr. by Avrahm Yarmolinsky. N.Y., 1954; *Chekhov A.* St. Peter's day and other tales / Tr. by Fr.H. Jones. N.Y., 1959.

[159] The portable Chekhov / Ed. and with intr. by Avrahm Yarmolinsky. N.Y., 1947. Книга неоднократно переиздавалась – в 1954, 1956, 1957, 1958, 1959, 1968, 1976 гг.

[160] The unknown Chekhov. Op. cit.; книга переиздавалась в 1958, 1959, 1969 гг.

[161] Ibid. P. 12.

[162] См.: *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971; *Кожевникова Н.А.* Об особенностях стиля Чехова (несобственно-прямая речь) // Вестник Московского университета. Сер. VII. 1963. № 2. С. 51–62.

[163] *Chekhov A.* Selected stories / Newly translated by Ann Dunningan. With a foreward by E.J. Simmons. N.Y., 1961; *Chekhov A.* Selected stories / Tr. with an intr. by J. Coulson. L., 1963; *Chekhov A.* Seven short novels / Tr. by Barbara Makanowitsky. N.Y., 1963; The image of Chekhov, forty stories in the order in which they were written / Newly tr. and with intr. by Robert Payne. N.Y., 1963; *Chekhov A.* Lady with lapdog and other stories / Tr. and with an intr. by D. Magarshack. Baltimore, 1964; *Chekhov A.* The thief and other tales / Tr. from the Russian by Ursula Smith. N.Y., 1964; *Chekhov A.* Late-blooming flowers and other stories / Tr. by S.C. Chertok and J. Gardner. N.Y., 1964; *Chekhov A.* Ward Six and other stories / A new translation by Ann Dunningan. With an afterward by R.W. Matthewson. N.Y., 1965; Shadows and light. Nine stories by A. Chekhov. Selected and translated by Miriam Morton, Garden city (N.Y.), 1968.

[164] *Garnett E.* Tchehov and his art // Garnett E. Friday nights. Op. cit. P. 43.

[165] *Mirsky D.S.* Chekhov and the English // The Monthly Criterion. 1927. V. VI. № 4. P. 292.

[166] Речь идет о книге: *Toumanova N.N.* Anton Chekhov, the voice of twilight Russia. Op. cit.

[167] *Chekhov A.* Ward Six and other stories. A new translation by Ann Dunningan. Op. cit. P. 380.

[168] The Oxford Chekhov / Tr. and ed. by R. Hingley. L.; N.Y., 1964–1980. V. I–IX.

[169] *Hingley R.* Chekhov, a biographical and critical study. Op. cit. P. 6.

[170] Ibid. Со значительно более резкой критикой гарнетовских переводов выступил Д. Магаршак в своем введении к сборнику пьес Чехова, который подчеркнуто озаглавил: "Подлинный Чехов" // The real Chekhov. L., 1972.

[171] См.: *Гиленсон Б.* Новые английские работы о Чехове // Вопросы литературы. 1958. № 7. С. 222.

[172] *Gerhardi W.* Anton Chekhov, a critical study. Op. cit. P. 20.

[173] *Hingley R.* Chekhov, a biographical and critical study. Op. cit. P. 217; цитируется статья Д.С. Мирского "Чехов и англичане" – см. выше, примеч. 165.

[174] Ibid. P. 216; цитируется статья М. Горького «По поводу нового рассказа А.П. Чехова "В овраге"».

[175] Preface to The Oxford Chekhov. V. VIII. L., 1964. P. X.

[176] В этой связи приводим выдержки из полемики между К.И. Чуковским и Р. Хингли по поводу перевода просторечья в рассказе Чехова "Убийство". Говоря о трудности передачи чеховской лексики во всей ее полноте и многообразии на иностранный язык, К.И. Чуковский приводит пример из перевода Р. Хингли: "В 1965 г. в Лондоне в издательстве "Oxford University Press" вышел восьмой том Собрания сочинений Чехова в переводе Хингли (Hingley), автора книги о нем (1950). Там слово *леригия* переведено *религия* (47), *гравилий – гравием* (51), *малафтит – малахитом* (52). И только грызь передана соответственно: ructure вместо канонического rupture (46)... Профессор Хингли неплохой переводчик, порою он даже передает музыкальную тональность чеховской повествовательной речи, но, воспроизводя диалоги чеховских персонажей, он обедняет их колоритную речь, делает ее бескрасочной, пресной..." (*Чуковский К.И.* О Чехове. М., 1967. С. 198–199).

В ответ на эту критику Хингли в предисловии к шестому тому "Оксфордского Чехова" объяснял, что, поскольку приводимая Чуковским просторечная лексика не может быть передана по-английски на соответствующем языковом (лексическом) уровне – искажение слова malachite не дало бы необходимого стилистического эффекта, – при переводе была использована просторечная форма на уровне морфологии: "Именно передавая соответствующий оттенок, я и перевел the pillars WAS done to look like malachite" (The Oxford Chekhov. V. VI. P. XI) (выделено ед.ч. was вместо грамматически правильного were). Приведены и другие примеры компенсаций на различных языковых уровнях. Поэтому, заключает Хингли, "я никак не могу признать себя виновным в тяготении к рутинной гладкости, противоречащей стилистическим установкам Чехова" (The Oxford Chekhov. V. VI. Op. cit. P. XI).

Тем не менее переводчик явно учел замечание К.И. Чуковского, так как в работе над последующими томами просторечный элемент в лексике был им усилен.

[177] *Brown C.* All or nothing (рец. на The Oxford Chekhov. V. V "Stories. 1889–1891" / Tr. and ed. by Hingley R.) // Spectator. 1970. March 21. V. 224. P. 380.

[178] *Rayfield D.* Chekhov. The Evolution of his art. L., 1975. P. 2.

[179] См.: *Pritchett V.S.* A fast Heart-Beat // New Statesman and Nation. 1976. Febr. 13. V. 91. № 2343. P. 192.

[180] *Чуковский К.И.* О Чехове. Указ. соч. С. 194.

[181] *Chekhov A.* The sinner from Toledo and other stories / Tr. by Hinchcliffe A. Rutherford, 1972; The short stories by Anton Chekhov / Tr. by Helen Muchnic. Avon (Connecticut), 1973; *Chekhov A.* Short stories / Tr. and with an intr. by Fen E. L., 1974.

[182] Начиная с 1970 г. издательством Books for libraries Press (Издательство для библиотек) было переиздано несколько ранних переводов: Кей (1970), М. Фелл (1970), а также издан сборник "Самые знаменитые произведения Чехова" (The best works of Anton Chekhov), куда вошли различные переводы; в других издательствах вышел ряд сборников, включивших разные переводы: *Chekhov A.* Peasants and other stories / Selected and with an intr. by Wilson E. N.Y., 1977; Anton Chekhov's short stories. N.Y., 1979.

[183] *Chekhov.* The early stories, 1883–1888 / Chosen and tr. by Patrick Miles and Harvey Pitcher. L., 1982.

[184] The early stories, 1883–1888. Op. cit.

[185] *Asquith Cl.* Master of the story // The Standard. 1982. June 9; *Johnson C.A.* Early promise // The Yorkshire Post. 1982. June 10; Sparkling squibs // The Scotsman. 1982. June 19, etc.

[186] *Pritchett V.S.* Chekhov: the artist as outsider // The Sunday Times. 1982. June 27. P. 41.

ЧЕХОВ В АНГЛИЙСКОЙ КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Обзор М.А. Шерешевской и М.Г. Литавриной*

Популярность Чехова в Англии носит особый характер. Для английских читателей и зрителей Чехов, в отличие от других иностранных писателей, стал "своим", какими стали в России Шекспир, Бернс, Байрон, Диккенс. Рассказы и пьесы Чехова оказали сильнейшее воздействие на формирование современной английской литературы – в первую очередь ее новеллистики и драматургии. Неудивительно, что английская критика и литературоведение уделяли и уделяют Чехову очень большое внимание. Английская чеховиана насчитывает более двух десятков солидных монографий, а число журнальных статей, рецензий и откликов на переводы чеховских произведений, на постановки его пьес превышает несколько сотен[1].

В предлагаемом ниже обзоре "прочтение" новеллы и драмы Чехова английской критикой прослеживается на посвященных ему монографиях. В обзоре также частично учтены разделы и главы из книг по истории и теории новейшей литературы, в которых отразилась судьба Чехова в Англии.

1

Отдельные беглые критические замечания о творчестве Чехова появились в английской прессе, когда в Англии о нем знали только по нескольким переведенным рассказам. Впервые Чехов был упомянут в обзоре П. Милюкова "Литература европейских стран за июль 1888 г." (раздел "Россия"), напечатанном в одном из июльских выпусков литературно-критического журнала "Атенеум" за 1889 г.[2] Более обстоятельная оценка творчества Чехова появилась в книжном обозрении "Review of Reviews" за июль–декабрь 1891 г.[3] Ее автор, Е.Дж. Диллон, отмечал широкий диапазон социальных типов в рассказах Чехова и художественные достоинства его прозы, указывая, что Чехов – "писатель, легко подхвативший и с изяществом носящий тургеневский плащ"[4]. Однако при всей глубине трактовки и "удивительной верности русской натуре", от рассказов Чехова веет такой безысходностью, что "невозможно прочесть пять–шесть из них подряд, не впав в тоску"[5]. В дальнейшем это суждение о Чехове как о чрезвычайно мрачном писателе, почерпнутое из русской критики, будет на разные лады повторяться в английской печати вплоть до начала 20-х годов.

С 1902 г. имя Чехова встречается на страницах английских периодических изданий более или менее регулярно. Так, в журнале "Атенеум" за этот год о Чехове говорилось дважды: в рецензиях (без подписи) на переводы рассказов М. Горького[6] его называли в ряду ведущих русских писателей – наследников реализма Толстого. Чехову уже целиком посвящена анонимная заметка "Пессимизм современной русской литературы", помещенная в "Отчетах англо-русского литературного общества" за 1902 г., кн. 35[7]. Отзываясь на французские статьи о Чехове Мельхиора де Вогюэ[8], автор заметки представлял Чехова как "выразителя философского нигилизма". Художником "протекающей без пользы жизни" называл Чехова и его первый переводчик на английский язык Р.Е.К. Лонг, напечатавший о нем статью в журнале "Фортнайтли ревью"[9]. В том же духе характеризовали Чехова А.Е. Китон[10], Ч. Бринтон[11], Дж. Колдерон[12], М. Беринг[13] в посвященных его прозе (Китон, Бринтон) или драматургии (Колдерон, Беринг) работах. При всей

высокой оценке чеховского мастерства, они повторяли с некоторыми вариациями суждения русской критики 90-х – 900-х годов о пессимизме Чехова. Такое же мнение высказывали о Чехове те иностранные авторы – Брюкнер, Перский[14], – чьи обзоры современной русской литературы англичане читали в переводах.

По мере более широкого знакомства с чеховской прозой и драматургией эта точка зрения находила среди английских критиков все меньше сторонников. Несколько сборников чеховских рассказов, вышедших в английских переводах на протяжении 1903–1915 гг., постановки его пьес в Глазго (1909) и в Лондоне (начиная с 1911 г.) достаточно познакомили англичан с творчеством Чехова, чтобы вызвать более самостоятельные оценки. Так, английские писатели-реалисты – Арнольд Беннет, Дж.Б. Шоу, Дж. Голсуорси, Фр. Свиннертон – обратили внимание на художественные открытия Чехова, благодаря которым, говоря словами А. Беннета, он достиг "предельного реализма"[15].

«Чехов обладает юмором и добротой, – писал о чеховской прозе Е.М. Форстер, рецензируя новые переводы его рассказов на английский язык в 1915 г. – Но, пожалуй, главный его дар – дар негативного свойства: Чехов достигает эффекта тем, что отказывается от патентованных эффектов. Редактор одного английского журнала, специализировавшегося на рассказах, как-то заявил: "Рассказ, каким я его вижу, должен раскручиваться с треском (must go with a slap)". Если сей редактор прав, Чехов неправ... В таких рассказах как "Степь" не происходит ничего такого, чего не могло бы произойти в повседневной жизни – т.е. в нем нет никакого "треска" – но само сцепление происшествий таково, что они вызывают чувства, рождаемые только поэзией. Чехов – если уж навешивать на него ярлыки – одновременно и реалист и поэт»[16].

После первой мировой войны Чехов приобретает в Англии широкий круг читателей и зрителей. Начиная с 1920 г. его пьесы с неизменным успехом идут на сценах нескольких лондонских театров; завершается начатое в 1916 г. тринадцатитомное собрание "Рассказы Чехова" в переводе Констанс Гарнет[17]. Все спектакли по пьесам Чехова, как и книги переводов его прозы, писем и т.д. регулярно рецензируются в английской прессе – в "Атенеум", "Нью Стейтсмен", "Нейшн", "Санди Таймс", "Обзервер" и других газетах и журналах[18].

Исключительный интерес к Чехову в Англии был вызван несколькими причинами. Прежде всего война обострила внутренние противоречия в жизни страны, усилила и углубила мировоззренческий кризис, коснувшийся в первую очередь английской интеллигенции. Для художников-гуманистов война с еще большей силой поставила вопрос о ценности человеческой личности.

Именно как художника-гуманиста, открывшего более глубокие пласты человечности в духовном мире человека, увидели в Чехове критики Э. Гарнет и Дж.М. Марри. Оба они придавали особое значение любви Чехова к человеку, "чистоте души" Чехова, считая их основой его *мировоззрения* и творчества. "Беспристрастная объективность современного ученого и глубокая человечность ⟨...⟩ восприимчивого художника" определяют, по мнению Гарнета, особенности чеховского реализма. "Он был гуманистом во всем. Он смело смотрел в глаза действительности, не забывая при этом и о собственной душе", – писал Дж.М. Марри в статье, озаглавленной "Гуманность Чехова"[19].

Самых горячих поклонников творчество Чехова нашло в кругу так называемых "блумсберийцев" – писателей, критиков, искусствоведов, объединившихся вокруг романистки Вирджинии Вульф. Именно в этой группе был создан настоящий "культ" Чехова, искусство которого Вульф и близкие к ней литераторы объявили воплощением пропагандируемых ими принципов.

Выступая с критикой современной им английской реалистической литературы, главным образом критического реализма, представленного социальными романами А. Беннета, Дж. Голсуорси, Г. Уэллса, блумсберийцы в качестве основного недостатка их художественного метода выдвигали то, что жизнь и судьба человека объяснялись ими сугубо "материальными" факторами, целиком выводилась из соци-

альных условий существования, тогда как внутренний мир либо вовсе игнорировался, либо получал самое поверхностное освещение. "Они заняты телом, а не духом..." – декларировала В. Вульф в своем программном памфлете "Современная литература" (1919). Поэтому, как писала она далее: "...они пишут о несущественных вещах; затрачивают массу искусства и массу труда, выдавая незначительное и преходящее за истинное и вечное"[20].

Обвиняя А. Беннета, Дж. Голсуорси, Г. Уэллса в поверхностном изображении жизни, она призывала писателей следующего поколения сделать главным объектом художественного исследования "непознанные глубины психологии", сознание, душу, для раскрытия которых традиционные приемы литературного анализа были, с ее точки зрения, неприемлемы. Наряду с содержанием социального реалистического романа начала XX в. резкой критике подвергалась также и его форма – непременная фабула, любовная интрига, традиционная – счастливая или несчастливая – развязка и т.д. Все эти, по мнению Вирджинии Вульф, литературные условности мешали воплощению "правды жизни" в романе, под которой ею прежде всего понималось изображение психологии.

"Жизнь – это не ряд симметрично развешенных светильников, – писала она. – Жизнь – это светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окружающая нас с первого проблеска сознания и до последнего вздоха. Задача романиста – передать эту изменчивую, непознанную, необъятную субстанцию с наименьшей по возможности примесью чуждого ей и внешнего"[21].

В русских писателях – Толстом, Достоевском, а более всех других, в Чехове – блумсберийцев привлекал их интерес к внутреннему миру человека. «Именно душа – одно из главных действующих лиц русской литературы, – писала Вирджиния Вульф в памфлете "Русская точка зрения" (1919). – Тонкая и нежная, подверженная бесконечному числу причуд у Чехова, куда более необъятная, склонная к жесточайшим болезням и сильнейшим лихорадкам у Достоевского, она остается основным предметом внимания»[22].

Этот интерес к "исследованию души" в русской литературе, вершиной которого блумсберийцы считали творчество Чехова, и привело, по их мнению, к созданию новых художественных структур, прежде всего в жанре новеллы и драмы.

«Только писатель нового направления и только русский писатель мог, пожалуй, заинтересоваться ситуацией, из которой Чехов извлек рассказ, названный им "Гусев" ⟨...⟩ Акценты расставлены в таких неожиданных местах, что вначале кажется, будто в рассказе вообще ничего не выделено, и только, когда глаза привыкают к полумраку и начинают различать отдельные предметы, мы замечаем, как, в полном соответствии со своим видением мира, Чехов отобрал одно, другое, третье и, поместив все вместе, создал нечто совершенно новое»[23].

В своих рассуждениях о задачах и формах современной художественной литературы, прежде всего романа и новеллы, Вирджиния Вульф, как отмечает Г. Фелпс, "неоднократно ссылается на рассказы Чехова"[24].

Однако при всем преклонении блумсберийцев перед искусством Чехова их знания о нем были весьма ограничены. Неудивительно, что именно в этой среде в первую очередь появилась потребность в более обстоятельном и полном обзоре и истолковании творчества русского писателя, чем это могли сделать в своих статьях Э. Гарнет и Дж.М. Марри, не владевшие русским языком и судившие о Чехове по переводам.

Такой обстоятельной работой о творчестве Чехова была вышедшая в Лондоне в 1923 г. первая английская монография о русском писателе – "Антон Чехов. Критическое исследование"[25]. Ее автор – Уильям Джерхарди[26] – родился и вырос в Петербурге, где его отец владел бумагопрядильной фабрикой. В отличие от других английских почитателей русской литературы Уильям Джерхарди знал ее в подлинниках. Чехов был его любимым писателем, что сразу сблизило его с блумсберийцами, когда в начале 20-х годов он вернулся в Англию. Свое знание русской действительности и русского языка Джерхарди использовал в романе из русской жизни

"Тщетность" (Futility, 1922), написанном, как ему казалось, в духе Чехова. Он посвятил свое выпускное сочинение в Оксфордском университете анализу творчества Чехова. Это выпускное сочинение, за которое Джерхарди удостоился степени бакалавра, сравнительно быстро нашло издателя – факт, свидетельствующий о том, что рассказы и пьесы Чехова начали пользоваться популярностью в Англии.

"Ваша книга о Чехове очень меня интересует, – писала ее автору новеллистка К. Мэнсфилд, активно содействовавшая выпуску в свет монографии о Чехове, когда работа над ней была еще не закончена. – Сейчас как раз самое время для такой книги ⟨...⟩ Чехова понимают очень плохо. Его все время рассматривают под каким-нибудь одним углом зрения, а он из тех, к кому нельзя подходить только с одной стороны. Нужно охватить его со всех сторон – увидеть целиком..."[27].

Именно такой попыткой дать цельный творческий портрет Чехова и должна была стать книга Джерхарди, в которой, как значилось в предисловии, ее автор намеревался рассмотреть идейные основы творчества Чехова, познакомить читателя с основными фактами жизни писателя и с особенностями его творчества.

Творчество Чехова оценивается в монографии как новая, более высокая ступень в развитии литературы, конечная цель которой – раскрыть жизнь в ее многогранности, в ее, по выражению Джерхарди, "текучести, сложности и неуловимости"[28]. Чехову, как он считает, удалось преодолеть ограниченность художественного видения трех основных существующих в современной литературе направлений, каждое из которых отражало жизнь в более или менее упрощенном варианте.

"Романтическая" литература, – рассуждал Джерхарди, – передает иллюзорную сторону жизни, отрывая ее от основных фактов материальной действительности; так называемая "реалистическая" литература, оперирующая действительными фактами с прямолинейностью, возможной разве что в рыцарском романе и игнорирующая иррациональную, иллюзорную сторону жизни, только льстит себе, что "верна жизненной правде"; наконец, что касается "литературы психоанализа", этой шаткой структуры, то в ней применяются такие средства, которые умаляют ее художественность, и в итоге каждое из этих направлений по необходимости беднее, худосочнее, чем гармоническое соединение их основных элементов"[29]. Заслуга Чехова в том, что в его творчестве гармонически сочетаются достоинства всех трех направлений. "Его искусство, – продолжал Джерхарди, – это искусство создания достоверного аналога жизни такой, какая она есть. А жизнь такая, какая она есть – это материальные факты, плюс все романтические иллюзии и мечты, плюс все тайные, сокровенные чувства, догадки, предположения, которые существуют наряду с "официальной" голой жизнью фактов"[30].

По мнению Джерхарди, в основе новизны и оригинальности чеховского искусства лежит его отношение к явлениям действительности. В отличие от своих литературных предшественников – классиков XIX в. – Чехов отказался от полярных, альтернативных оценок, завещанных формальной логикой, согласно которой существует либо "да", либо "нет", либо " правда", либо "ложь" и т.д. Чехов судит о реальном мире, учитывая все промежуточные ступени, градации и оттенки. "Во всякой неправде, – пишет Джерхарди, – Чехов видел скрытую правду ... Индивидуализируя каждое явление, он всегда видел неизбежность любого поступка, вытекающего из совокупности всех обусловивших его обстоятельств, и скрытая за неправдой правда возбуждала в нем сострадание. Именно это и делает его великим художником"[31].

Взгляд Чехова на жизнь не был ни «пессимистическим, ни "мрачным", как считали многие критики. Также совершенно неверно мнение, будто его рассказы и пьесы выражают "безысходность человеческого существования"[32]. Напротив, его никогда не покидала надежда на лучшее будущее как для отдельного человека, так и для человечества в целом. Знаменательно, что многие его высказывания в письмах, так же как и высказывания его героев – Вершинина, Трофимова и других – перекликаются с суждениями Г. Уэллса. Оба писателя верят в прогресс науки, с

развитием которой земля со временем "превратится в сад". (Джерхарди приводит множество параллельных высказываний из произведений русского и английского писателей.) При этом Чехов понимал, что сад этот – дело рук самих людей, и пока они не осознают своих возможностей преобразить жизнь, они обречены на пустое, никчемное существование, наполненное ненужными страданиями. Отсюда чувство жалости к человеческой слепоте, которое возбуждают чеховские рассказы и пьесы.

Анализируя поэтику и технику чеховской новеллы, которым в книге уделяется основное внимание, Джерхарди видит их художественную новизну прежде всего в том, что Чехову удалось облечь новеллу в форму, гибко и тонко воспроизводящую реальную действительность. Главное достоинство и особенность чеховского реализма заключается для Джерхарди в отказе от фабулы – этого традиционного стержня художественной прозы.

"Существенное различие между старой манерой и новой (пионером которой является Чехов), – пишет он, – заключается в том, что представители старой манеры игнорировали неуловимую текучесть жизни ... Реализм дочеховский был не более как условность. По мере того как писатели перестали бояться вводить в литературу незначительные случайности, из которых и состоит живая жизнь, реалистическая литература стала больше походить на нее. Однако даже Флобер, даже Тургенев, даже сам Толстой продолжали придерживаться старой традиционной формы – крепко сколоченного костяка, именуемого фабулой. Правда, они предпочитали "истории", почерпнутые непосредственно из жизни, но все же "истории" с соразмерным, законченным и явно спланированным расположением частей. А это разрушало иллюзию живой жизни"[33].

Новаторство Чехова, по мнению Джерхарди, в том, что "правда жизни" воплощена им не только в содержании рассказов, но и в их форме, отражающей реальную действительность во всей ее совокупности, ее текучести и изменчивости. "Сама текучесть жизни составляет одновременно и форму и содержание его рассказов"[34], – заключает Джерхарди.

Однако "бесфабульность" или "бессобытийность" чеховской новеллы, которую Джерхарди демонстрирует на ряде рассказов и повестей разных лет, вовсе не означает – что всячески подчеркивается автором книги о Чехове – утрату художественной целостности, превращение художественного произведения в нанизывание всех и всяческих фактов из жизни героя или в фиксацию его ассоциативного "потока сознания" – метод, избранный Джеймсом Джойсом в его романе "Улисс" (1922). Искусство Чехова – в отборе тех, кажущихся незначительными, мелких подробностей обыденного существования, которые сопоставленные друг с другом и сведенные воедино, образуют многообразную, многоаспектную картину, раскрывающую прежде всего духовный мир современного человека. "Незначительные случайности", которые отбирает Чехов, служат для передачи состояния его героев и их манеры мыслить, ненавязчиво и правдиво выражая внутренние движения их сокровенного " я". Таким образом, чеховская поэтика основана на умелом отборе и сочетании "незначительных случайностей"[35].

Новые художественные принципы, освоенные Чеховым, утверждаются им на различных уровнях и компонентах его новеллы и драмы – не только в построении произведения, но и в приемах характеристики героев, в структуре описаний природы, где вместо традиционной "живописи словом" (word-painting) используется однадве выразительных детали, и в "эмоциональной сдержанности", определяющей тональность повествования, и во введении лейтмотивов, которые служат для выявления скрытых движений сознания героя, а также в ряде других приемов, каждому из которых посвящается отдельный раздел. Джерхарди первым в английской критике указал на исключительную музыкальность чеховской прозы и на значение этой музыкальности в его художественной системе.

Книга Джерхарди внесла существенный вклад в "прочтение" Чехова в Англии и положила начало филологическому изучению его произведений. Она вызвала много критических откликов как в Англии, так и в США. Среди ее первых рецензентов

был уже завоевавший себе известность новеллист А.Э. Коппард, впоследствии испытавший влияние чеховского художественного метода. Как справедливо отметил Ч.П. Сноу, главная заслуга Джерхарди состояла в том, что он "первым в Англии глубоко интерпретировал Чехова для своих собратьев по профессии"[36]. Оставаясь до 1947 г. единственной английской монографией о творчестве Чехова, книга Джерхарди выдержала несколько переизданий и впоследствии, когда чеховская новелла и драма стали предметом изучения английских славистов, не утратила своего значения, прочно войдя в основной фонд английской чеховианы.

При всем том нельзя не учитывать, что на суждения Джерхарди о Чехове наложили свою печать художественные искания группы "Бумсбери" и прежде всего ее идейного вдохновителя – Вирджинии Вульф. Те проблемы, которые затрагивает Джерхарди в связи с творчеством Чехова, во многом перекликаются с вопросами, волновавшими блумсберийцев, а его трактовки и оценки личности Чехова, содержания и поэтики его творчества, сама терминология, используемая в книге, очень близки высказываниям представителей группы "Блумсбери". Не случайно самую восторженную рецензию исследование Джерхарди получило у критика Дезмонда Маккарти – одного из членов этой группы: "Недавно вышла книга, которую ни один любящий Чехова читатель не должен оставить без внимания. Это лучшее критическое исследование из всех, какие мне доводилось читать. Оно без сомнения займет прочное место на полках библиотеки критической литературы"[37].

2

После окончания второй мировой войны в Англии чрезвычайно повысился интерес к русской и советской литературе. Значительно активизировалась работа кафедр славистики английских университетов. В 1945 г. была открыта русская кафедра в Оксфордском университете, в 1948 г. в Кембриджском университете было создано славянское отделение, в 1949 г. кафедра русского языка и литературы открылась в Лондонском университете[38]. Изучение и интепретация русской литературы стало делом не столько критики, сколько историков литературы, русистов, владеющих русским языком и осведомленных о русской истории, культуре, о русском укладе жизни. Концепции творчества русских классиков, и в первую очередь Чехова, сложившиеся в конце XIX – начале XX в., все чаще и все активнее стали подвергаться коренному пересмотру. Для изменения представлений о личности Чехова и трактовок его творчества, бытовавших в Англии, начиная с 10–20-х годов, большое значение имела книга К.И. Чуковского "Чехов как человек", изданная на английском языке в 1945 г.[39]

Основываясь на большой мемуарной литературе и переписке писателя, К.И. Чуковский решительно перечеркивал усердно навешивавшиеся на Чехова его ранними критиками, а вслед за ними и многими зарубежными поклонниками, ярлыки, приписывавшие Чехову пессимизм, аполитичность, равнодушное созерцательство, следование программе "малых" дел" и тому подобное. Приведя ряд факторов из биографии писателя, его высказывания по социальным и политическим вопросам, рассыпанные в его письмах и мемуарах о нем, проследив и проанализировав общественную деятельность Чехова, его отношения с литераторами, художниками, вообще с людьми, причастными к искусству, показав его заботу о членах семьи, главой которой он стал чуть ли не с восемнадцати лет, Чуковский представил английским читателям совершенно иной облик Чехова чем тот, который рисовала английская критика, начиная со статьи Е.Дж. Диллона в 1891 г. Чуковский обращал внимание англичан на чеховскую гуманность, сдержанность, скромность, терпимость – черты, неизменно присутствовавшие в английских портретах Чехова, – а также на его исключительное радушие, душевную широту и жизнерадостность, не оставлявшие его даже в период болезни и упадка сил, – качества, которые английские критики чаще всего упускали из виду. Немалое место в книге Чуковского отводилось характеристике Чехов-врача, общественного деятеля,

наставника молодых литераторов. Наконец, что имело особенно существенное значение, Чехов-автор был четко отделен от своих героев, жизненные позиции которых нередко приписывались их создателю английскими критиками.

Английские филологи-слависты не преминули в свою очередь начать кампанию по "опровержению легенды", как назвал поворот в английском чеховедении советский критик А. Наркевич[40]. В 1947 г. в Лондоне вышла книга У.Х. Брэфорда "Чехов и его Россия. Социологическое исследование"[41]. В отличие от критиков 20-х годов, в первую очередь "группы Блумсбери" (В. Вульф, У. Джерхарди) и близких к ним по духу (Д.П. Мирский), пытавшихся рассматривать Чехова как творца некоей квинтэссенции человеческой натуры и отрицавших значение социальной типизации в его произведениях, Брэфорд ставил себе задачу "рассмотреть творчество Чехова как продукт определенного времени, определенной страны"[42]. Впервые в Англии творчество Чехова рассматривалось в социальном аспекте.

Само построение книги, включавшей девять глав, из которых семь были посвящены изображению Чеховым русской действительности 1880–1900-х годов (гл. II "Россия в изображении Чехова. Страна и народ. Общая характеристика", гл. III "Крестьянство", гл. IV "Помещики", гл. V "Чиновничество, правосудие, полиция", гл. VI "Церковь", гл. VII "Интеллигенция: врачи, учителя и т.д.", гл. VIII "Представители промышленности, торговли, городские обыватели"), обилие ссылок на социологические, статистические, этнографические исследования о России второй половины XIX – начала XX в., а, главное, попытка использовать художественное творчество Чехова как источник информации о жизни страны, говорили о полемической направленности исследования Брэфорда. Уже в предисловии он выражал несогласие с концепциями Д.П. Мирского, чьи книги о русской литературе[43], включавшие высказывания о Чехове, широко использовались английскими литературоведами. Мирский не считал возможным рассматривать русскую классику как источник сколько-нибудь достоверных знаний о России. Брэфорд же, напротив, утверждал, что именно русская литература с ее высокоразвитым социальным сознанием и тесной связью с окружающей действительностью давала право социологу использовать ее как материал для своего исследования. Сопоставляя работы русских и английских литературоведов и критиков о Чехове, Брэфорд обращал внимание на то, что соотечественники писателя делали предметом своего изучения главным образом содержание его творчества (прежде всего – идейное, социальное), тогда как англичан в основном занимала форма. И хотя некоторые советские чеховеды, абсолютизировавшие социальный подход к творчеству писателя, вызывали возражения Брэфорда, в целом он предпочитал опираться на советскую чеховиану, считая, что авторы английских работ о Чехове проглядели "конкретный жизненный фундамент" его творчества. Не уяснив себе критический характер нарисованных Чеховым картин, они "приняли за глобальное осуждение жизни как таковой то, что на деле было обвинением по адресу современной Чехову российской действительности[44]. Подлинное понимание возможно лишь тогда, утверждал Брэфорд, когда сама Россия, ее история перестанут быть для англичан "терра инкогнита". Отсюда двухаспектность книги, в которой должна была предстать Россия, "увиденная глазами Чехова"[45] и Чехов как художник своей страны и эпохи. В заключительной главе Брэфорд пытается сформулировать позицию Чехова по отношению к окружающей его действительности и выстроить шкалу его нравственных ценностей. Брэфорд показывает, что чеховская объективность не имеет ничего общего с безразличием, что каждая написанная Чеховым жизненная картина неизменно освещена светом его собственных идеалов, четких представлений о добре и зле.

Этическое кредо Чехова выводится Брэфордом из якобы присущей ему – как всякому русскому – приверженности к догматам православной церкви. По мнению Брэфорда, не только произведения, но и письма Чехова "отличаются христианскими этическими представлениями"[46]. Под рубрику христианства подводятся также и чеховская нетерпимость ко лжи, насилию над личностью, унижение человеческого достоинства, его кодекс порядочности. Более того, Брэфорд утверждает, что

"талант гуманности", который английская критика особенно отмечает в Чехове, – результат привитого с детства религиозного чувства, которое не смогло уничтожить даже научно-естественное, материалистическое образование, важность какового для мировоззрения и метода Чехова несомненна. Вслед за Гарнетом, Брэфорд отмечает связь между Чеховым-художником и Чеховым-врачом. Аналитический метод, приобретенный в результате занятий медициной, научил Чехова распознавать корни явлений, рассматривать человека в его общественных связях. Однако, по мнению Брэфорда, мир Чехова-художника определяется также в значительной степени и его приверженностью к христианским заповедям. Все это Брэфорд пытается доказать на образах священнослужителей в рассказах Чехова, которым в книге отведена обширная глава.

Художественные открытия Чехова, поэтика и стилистика его произведений не анализируются Брэфордом, считающим, что эти вопросы находятся за пределами его "социологического исследования". Тем не менее, он отмечает мастерство психологического рисунка у Чехова в его "биографиях настроения" (термин, заимствованный у Д.П. Мирского, на которого Брэфорд охотно опирается в оценке чеховского художественного мастерства) и придает большое значение тому, что Чехов умеет показать "влияние подсознательных моментов на человеческое поведение"[47]. При этом Брэфорд не забывает подчеркнуть, что даже в тех рассказах, где, по его мнению, преобладает интерес к физиологическому и психологическому состоянию героя (а к ним английский литературовед относит "Именины", "Припадок" и "Скучную историю"), социальная типизация отнюдь не исчезает, а только отступает на второй план. Это особый тип рассказов, в основном о людях интеллигентного труда (professionals), для которых характерна "невозможность взаимного понимания", "непреодолимая изоляция друг от друга".

Несомненная ценность монографии "Чехов и его Россия", несмотря на ее ограниченность – и в отношении материала (ряд значительных произведений Чехова не попали в поле зрения Брэфорда) и по характеру анализа (многие рассказы только названы под соответствующей рубрикой или же истолкованы весьма поверхностно) – состояла в том, что Брэфорд взглянул на русского классика под иным углом зрения, чем это долгие годы было свойственно английским критикам, и тем самым положил начало разрушению укоренившихся в Англии стереотипов: Чехов – певец "русских сумерек" и "хмурых людей" или: Чехов – поэт больной человеческой души и тщетности человеческих усилий изменить что-либо к лучшему в существующей действительности.

Книга Брэфорда "Чехов и его Россия. Социологическое исследование" открыла список английских монографий о Чехове, оказавших влияние на изменение восприятия чеховской новеллы и драмы в Англии. Начатое Брэфордом развенчание "чеховской легенды" было продолжено в книгах Р. Хингли и Д. Магаршака.

Одна из задач, которую ставил себе Р. Хингли, автор книги "Чехов. Исследование жизни и творчества"[48] – первой в Англии обстоятельной научной биографии Чехова-писателя, – положить конец все еще бытовавшему в 50-х годах среди английских читателей и критиков ложному представлению о Чехове как о "нежной, страдающей душе" и "мудрому наблюдателю с грустно-задумчивой улыбкой и истомленным болью сердцем" (явный намек на "блумсберийских" почитателей Чехова). Признавая заслуги советских чеховедов в освоении чеховского наследия, Хингли не упускал случая упрекнуть тех из них, кто видит в Чехове сознательного "ниспровергателя современного ему общества" (метя главным образом в В.В. Ермилова, с книгой которого "Антон Павлович Чехов, 1860–1904"[49] он то и дело полемизирует, хотя отдельные ее положения и оказали воздействие на его восприятие Чехова).

Одной из причин, по которой "чеховская легенда" смогла на долгие годы утвердиться в Англии, Хингли считает то обстоятельство, что в гарнетовском тринадцатитомном собрании рассказов Чехова[50] его проза была представлена хаотично, без какого-либо следования хронологическому порядку. Английские читатели и критики

не могли судить о той эволюции, которую проделал русский писатель от своих ранних юмористических набросков до повестей и рассказов последних лет. Поэтому образ Чехова-человека и Чехова-писателя получился абстрактным, туманным. Главный пафос книги Хингли – осветить жизненный и творческий путь писателя на конкретном фоне, показав среду, которая его питала и от которой он отталкивался, показать, как постепенно менялись его вкусы и взгляды, как формировались черты новаторства в чеховской новелле и драме.

Книга состоит из двенадцати глав, большая часть которых уделена главным этапам в жизни и писательской эволюции Чехова – детство и отрочество в Таганроге, первые литературные опыты (вернее, "заработки", так как побудительной причиной обращения молодого Чехова к литературе Хингли считает материальную нужду), работа в "Осколках", в "Новом времени", переломные годы – 1888–1890 (определившие идеологический и художественный поворот Чехова), годы путешествий, мелиховский период, работа с Московским Художественным театром и последний – ялтинский – период. Четыре главы – "Успехи и сомнения" (гл. 5), "Чеховская картина России" (гл. 8), "Литературные взгляды Чехова" (гл. 10) и "Подход к драме" (гл. 11) – посвящены непосредственному анализу чеховской прозы и драматургии.

Приводя факты биографии Чехова, почерпнутые целиком из русских источников – писем Чехова, писем к нему, воспоминаний его родных и современников, – Р. Хингли уделяет основное внимание тем факторам, которые, по его мнению, сыграли существенную роль в становлении личности Чехова или в его творческом развитии. Так, в картине детства на передний план выносятся суровость домашней обстановки, деспотизм отца, тяготы религиозного воспитания, казарменный дух гимназии – все это, как комментирует Хингли, с одной стороны, закаляло характер будущего писателя, с другой, вызывало в нем сильное отталкивание. В целом же, считает Хингли, Таганрог не наложил большого отпечатка на молодого Чехова: "произошло только то, что обычный жизнерадостный паренек превратился в обычного жизнерадостного молодого человека"[51].

Вслед за Гарнетом, Хингли придает большое значение естественно-научному образованию, полученному Чеховым в Московском университете, полагая, что оно укрепило в нем объективный подход к жизненным явлениям. Занятия медициной сыграли и в дальнейшей жизни Чехова значительную роль, во многом расширяя его круг общения с людьми самых различных социальных пластов – например, в Воскресенске и в Мелихове. Путешествию Чехова на Сахалин, так же как и его поездкам за границу, в книге отведено очень мало места: очевидно, по мнению Хингли, эти поездки не внесли существенных изменений ни в жизненные взгляды писателя, ни в его творчество. Так же предельно кратко охарактеризован ялтинский период.

Говоря о личности Чехова, Хингли утверждает, что образ писателя идеализирован мемуаристами и литературоведами. Чехову с самого начала были свойственны противоположные, даже взаимоисключающие черты: общительность и крайняя, граничащая со скрытостью сдержанность, широкая гостеприимность и отсутствие близких друзей, духовное одиночество, любовь к бесшабашному веселью, шутке, розыгрышу и раннее чувство ответственности, предельная скромность и отмечаемая рядом мемуаристов надменность. (Противоречивость черт личности Чехова станет одной из основных проблем, рассматриваемых во второй книге Рональда Хингли: "Новое жизнеописание Чехова", вышедшей в 1976 г.).

В отличие от многих других зарубежных исследователей творчества Чехова, Р. Хингли считает его основной заслугой и наивысшим достижением в литературе художественные открытия в жанре новеллы, и хотя отнюдь не отвергает чеховского новаторства в драме, все же ставит ее на второе по значению место. К созданию новой формы социально-психологической новеллы Чехов, как пытается показать Хингли, шел постепенно, поэтапно. Первые его произведения – юмористические поделки в духе типичной продукции этого рода, заполнявшей в начале

80-х годов предшествующего века многочисленные журнальчики. Следующий шаг Антоши Чехонте – работа в лейкинских "Осколках". В этой школе он приобрел навык "экономии художественных средств", которая впоследствии станет одной из важнейших черт его стиля. В целом же, хотя в эти годы среди его рассказов появляется несколько сатирических, молодой писатель целиком еще находится в пределах существующей традиции, а большинство его рассказов по-прежнему остаются безобидными юморесками со всем присущим им набором комических средств ("говорящие имена", каламбуры, неправильное употребление слов, жаргонизмы и т.д.). Однако сочетание комического с серьезным, даже трагическим, что все чаще становится характерным для Антоши Чехонте, в итоге приводит его "в сферу серьезного". Годы 1885–1887 оказываются переломными: писателя-юмориста Антошу Чехонте вытесняет автор психологических повестей и рассказов – Антон Чехов. Именно в этот период вырабатываются основные черты новой чеховской манеры, отвечающие содержанию психологической новеллы. В отличие от новеллы "дочеховской" традиции – подчеркивает Хингли – в чеховской новелле интерес к чрезвычайному событию уступает место интересу к подробностям внутреннего мира героя, поводом для освещения которого служат случайности повседневной жизни. Повествование становится "безавторским", предельно объективным, и ведется с точки зрения одного из героев, чаще всего главного. Особое значение приобретает лирическая атмосфера – "настроение" (Хингли употребляет это слово по-русски в транслитерации), создаваемое благодаря преобладанию в повествовании "воспринимающего" героя. Соответственно изменяется характер и роль ряда других структурообразующих элементов повествования и диалога.

Эта новая, "чеховская" форма новеллы получила свое окончательное решение, по мнению Хингли, в повести "Степь" и ряде рассказов конца 80-х годов – "Именины", "Припадок", "Скучная история", – которые Хингли, вслед за О. Элтоном[52], называет "клиническими этюдами", рассматривающими случаи "состояния духовного или физического нездоровья"[53]. Эти рассказы несут в себе заряд критического отношения к обществу, породившему состояние нездоровья, – отношения, которое впоследствии значительно усилится.

Особенно важным в жизни и творчестве Чехова Хингли считает 1892 год, когда с переездом в Мелихово Чехов окунается в общественную жизнь и, фактически порвав с Сувориным, сближается с "прогрессивными литературными деятелями", как Хингли называет редакторов "Русской мысли" Лаврова и Гольцева. В повестях и рассказах мелиховского периода все большее значение приобретает социальная тематика, отчетливее звучит авторская оценка, в особенности в тех случаях, когда речь идет об отрицательных или нежелательных, с точки зрения Чехова, жизненных явлениях или теориях. Так, Хингли отмечает "открытую атаку на толстовство" в "Палате № 6", протест против существующих социальных условий в большинстве произведений 90-х – 900-х годов. Почти все они трактуют острые социальные проблемы русской жизни, связанные с положением основных общественных классов – капиталистов ("Случай из практики", "Бабье царство"), крестьянства ("Мужики", "В овраге", "Новая дача"), интеллигенции ("Моя жизнь", "Жена", "Учитель словесности" и др.). Все они достаточно четко выражают мироощущение их автора, его социальные и политические воззрения: "... не примыкая ни к каким политическим партиям, он (Чехов. – *М.Ш.*) мало-помалу занимал по отдельным вопросам позиции, все более и более совпадающие с воззрениями левого крыла"[54].

Неоднократно и по многим поводам, открыто и скрыто, полемизируя с советскими литературоведами (главным образом с В.В. Ермиловым, чья книга о Чехове в 1950 г. еще не была известна английским читателям в переводе), Хингли все же признает, что многие взгляды Чехова на общественное развитие России, его равнодушие к религии (в этом вопросе Хингли расходится с Брэфордом), научность его подхода к явлениям действительности – близки марксизму.

Одна из последних глав книги – десятая – целиком посвящена анализу стиля и языка зрелых произведений Чехова. Хингли указывает на исключительную музы-

кальность и емкость языка чеховской прозы и на значение этих качеств в общей художественной системе Чехова. В заключении к книге упоминалось о воздействии чеховской новеллы и драмы на творчество английских и американских писателей – Б. Шоу, Дж.Б. Пристли, Шервуда Андерсона, К. Мэнсфилд, Э. Хэмингуэя и других.

Пафосом полемики с английскими интерпретациями творчества и личности Чехова, с одной стороны, и стремлением открыть своим соотечественникам "подлинного Чехова"[55], с другой, были проникнуты книги Д. Магаршака – "Чехов-драматург" и "Чехов. Жизнь"[56], – вышедшие одна за другой в 1951–1952 гг.

Монография "Чехов-драматург" посвящена, как явствует из ее заглавия, только одной, на взгляд ее автора, – главной, части художественного наследия русского классика. В книге прослежена эволюция чеховской драматургии и рассмотрены ее художественные принципы на материале четырех новаторских – "великих пьес" – "Чайки", "Дяди Вани", "Трех сестер" и "Вишневого сада". Магаршак считал крайне актуальным истолковать новые формы чеховской драматургии, так как, хотя в Англии любят в первую очередь Чехова-драматурга, но подлинного Чехова не знают. Английская режиссура и театральные критики, прежде всего Д. Маккарти[57], рецензии которого на протяжении более двух десятилетий сопровождали почти все лондонские постановки чеховских пьес, интерпретировали чеховскую драматургию вопреки ее истинному смыслу. Д. Маккарти последовательно убеждал читателей и зрителей в том, что пьесы Чехова – это "драмы крушения надежд", и восхищался его умением удивительно тонко передавать "атмосферу вздохов, зевков, самоупреков на фоне поглощения водки и бесконечных чаепитий с бесплодными словопрениями"[58]. Новизна же чеховской драматургии в понимании Маккарти сводилась к созданию "пьесы без сюжета и каких-либо театральных эффектов"[59]. Эта неверная, по мнению Магаршака, трактовка чеховского новаторства явилась причиной произвольных режиссерских решений, приведших к значительным искажениям образов и, более того, самой сути чеховских пьес на английской сцене в течение трех десятилетий. (В пылу полемики Магаршак берет под сомнение и опыт МХАТ, ссылаясь на письма Чехова в связи с трактовками Станиславским "Вишневого сада". Однако Магаршак – автор серьезной книги о Станиславском[60] – не забывает указать, что отклонения, допущенные ее первыми постановщиками, носили принципиально иной характер, чем те передержки, в которых повинны многие современные английские и американские режиссеры).

Споря с ошибочным мнением, будто в пьесах Чехова отсутствует действие, Магаршак напоминает, что Чехов писал свои пьесы для сцены и – подобно Шекспиру – для определенных исполнителей. Уже поэтому его пьесы насыщены действием, однако действие в них отличается особой спецификой, меняющейся по мере развития его драматургии.

Все пьесы Чехова, и прежде всего многоактные, разделяются Магаршаком на две основные группы: "прямого действия" (к ним вместе с водевилями отнесены "Платонов" и "Иванов") и пьесы "непрямого действия" ("Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад"). Промежуточным звеном между традиционным – первым – типом и новаторским – вторым – является начальный вариант "Дяди Вани" – пьеса "Леший".

Художественную эволюцию Чехова-драматурга Магаршак тесно связывает с эволюцией мировоззрения писателя. Именно чеховская драма наиболее полно и явно отразила поиски ее автором "общей идеи", которые в конечном итоге составили философское содержание четырех главных пьес.

Пьесам "прямого действия" посвящена вторая часть книги ("Plays of Direct Action"). Здесь все драматические события (например, самоубийство Иванова) совершаются на глазах у зрителей, каждый акт завершается традиционной кульминацией – концовкой "под занавес", диалоги и в особенности монологи написаны в соответствии с театральными условностями, а некоторые из них страдают даже напыщенностью. В этих пьесах сказывается первоначальная приверженность

Чехова к авторской позиции объективного свидетеля, наиболее яркий пример которой Магаршак видит в одноактной пьесе "На большой дороге" – натуралистической именно в силу нежелания автора выразить свою оценку главного персонажа. "Стремление рассматривать жизнь беспристрастно, не вставая ни на чью сторону, превратило эти пьесы в драмы крушения надежды"[61], – пишет Магаршак, имея в виду не только пьесу "На большой дороге", но и "Платонова" (которому дает очень высокую оценку) и "Иванова". Но впоследствии это нагнетание внешнего драматизма "оскорбляло его ⟨Чехова⟩ чувство правды"[62], толкая на поиски новых путей.

Однако новое давалось не сразу. Переходный период, которому в книге отведена третья часть – "Transition" – представлен в творчестве Чехова пьесой "Леший", сочетающей в себе некоторые особенности его ранней и зрелой драматургии. "Леший", по мнению Магаршака, несет на себе явную печать толстовского влияния, и Чехов-моралист берет в этой пьесе верх над Чеховым-художником, мешая ему реализовать уже сформулированный им для себя принцип: в пьесе, как и в подлинной жизни, люди должны приходить и уходить, есть и играть в карты, а в это время слагается их счастье или разбиваются их жизни, о чем сами герои не знают"[63].

Пьесы "непрямого действия", которым посвящена четвертая часть книги ("Plays of Indirect Action"), принадлежат к программным произведениям Чехова. Их нравственный импульс – поиски смысла жизни, утверждение необходимости труда и творчества. Именно поэтому они являются не драмами "крушения надежд", а, напротив, "драмами мужества и надежды"[64]. Этот тезис доказывается Магаршаком на детальном анализе "Чайки", которую он считает пьесой о становлении художника, а главную сюжетную линию видит в "борьбе Нины Заречной за право считать себя актрисой – борьбе, которая увенчивается ее полной победой над всеми несчастьями и невзгодами"[65]. Надежда на лучшее будущее звучит также в финалах трех других "великих пьес". Надеждой наполнены последние слова Сони в "Дяде Ване" – "мы отдохнем...", в которых Магаршаку слышится отзвук фразы "отдохнешь и ты", заканчивающей стихотворение Гёте "Ночная песня странника" в переводе Лермонтова. Иными словами сонино "мы отдохнем" менее всего предполагает "холодный сон могилы"[66], как это склонны считать английские интерпретаторы Чехова, а, напротив, означает "безмятежный, счастливый отдых людей, потрудившихся на совесть и на славу"[67]. В той же тональности выдержан финал "Трех сестер". Наконец, даже прощание с родовым гнездом, которым завершается "Вишневый сад", вовсе не было представлено Чеховым как трагическое событие. Это выражено не только в репликах Ани и Трофимова, но также и тем, что Чехов назвал пьесу "комедией".

В пьесах "непрямого действия" основным драматургическим стержнем вместо традиционной цепочки действий становится выявление внутренней сущности героев через их отношение друг к другу, через реакцию друг на друга и оценки собственных и чужих поступков, совершаемых в самой обыденной обстановке повседневной жизни. Отказ от традиционного "прямого действия" повлек за собой ряд структурных преобразований. В первую очередь, изменились функция и характер диалога. Реплики утратили свое первонаначальное назначение – сообщать сведения о персонажах, выражать их чувства прямым текстом – и стали главным образом сигналами внутреннего состояния героев. Бытовая речь уступила место "поэтической прозе". Значительную роль в драматической структуре пьес "непрямого действия", как стремится доказать Магаршак, играют элементы древнегреческой драмы – узнавание, перипетия, хор и ряд других – в сильно преображенном виде.

Книга Магаршака о драматургии Чехова заняла видное место в английской чеховиане[68]. Хотя английская критика неоднократно касалась художественных особенностей чеховских пьес – о них писали Дж. Колдерон, М. Беринг, В. Вульф, не говоря уже об упоминавшемся выше Д. Маккарти[69], – монография "Чехов-драматург" стала своеобразной точкой отсчета, от которой в дальнейшем отправ-

лялся, принимая или опровергая ее положения, почти каждый английский автор, писавший на эту тему – одну из ведущих в английском чеховедении.

Вторая книга Магаршака – "Чехов. Жизнь" – вызвала меньше сочувствия в научных и критических кругах. Описание жизни Чехова, составленное Магаршаком, носило сугубо беллетристический, а в отдельных своих частях даже сенсационный характер. Стремясь сказать "новое слово" и в этой области, Магаршак, целиком доверившись воспоминаниям Л.А. Авиловой, переводчиком и комментатором которых он выступил в 1950 г.[70], сделал основной упор на рассказ о "большой любви" Чехова, объясняя ею ряд крутых поворотов в личной и творческой судьбе писателя, в том числе и его поездку на Сахалин.

Убедительны в книге "Чехов. Жизнь" страницы, посвященные роли Толстого в жизни и творчестве Чехова. Хотя Магаршак останавливается главным образом на "толстовском семилетье" (1885–1892), что несколько сужает границы темы Толстой–Чехов, в его книге впервые в английской критике со всей определенностью заявлено о том, что Толстой сыграл значительную роль в становлении Чехова-художника. Магаршак подчеркивает общность социально-политической основы творчества обоих русских классиков: "Чехов, как и Толстой, – писал он, – оставался наиболее решительным оппонентом царского самодержавия"[71]. Именно идеи Толстого о назначении искусства, считает Магаршак, заставили Чехова пересмотреть свою раннюю позицию авторской объективности. Влияние Толстого сказалось на ряде чеховских рассказов второй половины 80-х годов – "Несчастье", "Сапожник и нечистая сила", "Письмо", "Нищий", а также на пьесе "Леший". Отголоски толстовского влияния Магаршак обнаруживает и в "Дяде Ване". Вместе с тем Толстой был величайшим авторитетом для Чехова в вопросах литературы и творчества. Поиски им собственной "серьезной цели", считает Магаршак, несомненно "проходили через толстовский материк"[72], а преодоление толстовства (которое Магаршак связывает с поездкой Чехова на Сахалин, где, столкнувшись лицом к лицу с безмерными, нечеловеческими страданиями, он убедился в несостоятельности толстовского учения о непротивлении злу насилием) оказалось мощным творческим импульсом. Из полемики с Толстым родилось одно из совершеннейших произведений Чехова – "Палата № 6", открывшее новый – зрелый – период в его творчестве[73]. Именно с этого рассказа, считает Магаршак, началось и постепенное развенчание Чеховым суворинского авторитета.

Завершает ряд английских послевоенных монографий о русском классике книга У.Х. Брэфорда "Антон Чехов"[74], представляющая собой популярный очерк творчества писателя. Рассчитанный на широкую читательскую аудиторию (в книге отсутствует научный аппарат: библиография, ссылки на источники и т.д.), очерк Брэфорда, тем не менее, в какой-то мере суммировал основные точки зрения, высказанные в конце 40-х – начале 50-х годов английскими русистами на творчество Чехова, и подвел последнюю черту под так называемой "чеховской легендой".

Очерк включает три раздела, из которых первые два посвящены Чехову-новеллисту, а последний Чехову-драматургу. Юмористические миниатюры Антоши Чехонте, почти неизвестные английским читателям в переводах (Брэфорд опирается на гарнетовское тринадцатитомное издание рассказов Чехова), практически во внимание не принимаются, и творчество Чехова рассматривается начиная с 1885 г. Рассказы 1885–1888 гг. трактуются Брэфордом как сцены из жизни различных социальных слоев России (причем отмечается исключительная широта охвата социальных типов), написанные в реалистической традиции, идущей от Гоголя и Гончарова. Чехова от его предшественников, по мнению Брэфорда, отличает "более острое чувство правды", которым он отчасти обязан своему медицинскому образованию, открывшему ему научный подход к явлениям действительности. Особенно подчеркивается характерный для ранних рассказов принцип авторской объективности. "Эта объективность,– считает Брэфорд,– дань разочарованной, сугубо материалистической эпохе, принцип, который мы обнаружим и у Мопассана, высоко ценимого Чеховым"[75].

Именно в ранний период творчества – "в суровой школе юмористических журналов"[76]– сложился стиль чеховской новеллы: краткость, концентрация всего содержания рассказа в одном, часто незначительном, эпизоде из жизни героя, в котором просматривается его прошлое и будущее, "настроение", выражающее "микроклимат души", т.е. то внутреннее состояние героя, которое до Чехова передавалось только лирической поэзией. Все эти черты чеховского стиля сохранились в его новелле и впоследствии, не меняясь, а лишь оттачиваясь и совершенствуясь.

Рассказы зрелого периода (1888–1904) Брэфорд делит на "социальные" и "психологические". К социальным рассказам он относит "Огни", "Пари", "Княгиня", "Бабы", "Палату № 6", "Мужики" и другие рассказы о крестьянстве, рассказы о "русском капитализме", куда попадает также повесть "Три года", и несколько других. К "психологической новелле" отнесены "Именины", "Припадок", "Скучная история", "Дуэль". Для рассказов первого типа характерны, по Брэфорду, интерес к целой социальной группе, для второго – к отдельной личности. Психологические рассказы не являются, однако, только "биографиями настроения" (термин, заимствованный Брэфордом у Мирского). Они неизменно рисуют также и определенную социальную ситуацию, а характеристика героя дает четкое представление о породившей его среде. Более того, в этих рассказах речь идет не только об индивидуальной психологии, но, главным образом, о противопоставлении вообще "человеческого нечеловеческому"[77].

С другой стороны, социальные рассказы в силу того, что в них неизменно передана нравственная атмосфера, достигают того высокого предела обобщения, когда выведенные в них ситуации и типы воспринимаются на уровне символов. В доказательство этого положения Брэфорд приводит известное высказывание Ленина о "Палате № 6".

Чеховская драматургия также делится Брэфордом на два периода: ранний и зрелый.

Ранние пьесы – "Платонов", "Иванов", "Леший" (первая и последняя, как и водевили, которые, по мнению Брэфорда, сочинялись Чеховым только ради денег, в очерке лишь названы) – написаны на гётевскую тему: о том, что "с годами идеалы, исповедуемые в юности, неизбежно тускнеют"[78]. Однако материалом для этих пьес служит русская действительность 80-х годов, что придает им большую социальную остроту. Основное внимание уделено пьесе "Иванов".

«"Иванов" – пишет Брэфорд,– рисует последнюю стадию разочарования шестидесятника-либерала того периода, с которого начинались так называемые великие реформы и деятельность земств»[79].

Такой поворот темы, считает Брэфорд, был новым в русской драматургии. Не вполне обычной была и форма пьесы; хотя общая структура сохраняла ряд традиционных элементов мелодрамы: концовки "под занавес", статичность характеров и т.д., значительную роль играло также "настроение", достигаемое особой согласованностью диалогов и монологов.

"Герои словно думают вслух; даже говоря друг с другом, они характеризуют себя, подвергают самоанализу. Вместе с тем каждый высказывается об Иванове, в результате чего он предстает перед нами в кривых зеркалах многих личных мнений. Каждое отдельное суждение о нем находит объяснение в психологии говорящего и вносит свой штрих в его портрет, но ни одно из них не отвечает подлинной правде о нем и не выражает мнение самого автора"[80].

В своем "Иванове", заключает Брэфорд, Чехов сделал первый шаг на пути создания нового типа драмы, которая позволяла зрителям постигать внутреннее состояние героев, драмы особой структуры, не соответствующей традиционным представлениям о комедии или трагедии. В зрелый период творчества Чехов довел эту структуру, которую Брэфорд определяет словосочетанием "психологический натурализм", до совершенства.

В своем анализе пьес зрелого периода Брэфорд в основном совпадает с Магаршаком. Так, он считает, что во всех четырех "великих пьесах" Чехов

"изгоняет со сцены активное действие", создавая драму, "приспособленную к показу внутренней жизни"[81]. Основную тему "Чайки" Брэфорд определяет как становление художника, а героиней пьесы объявляет Нину, которая " в конечном итоге утверждает себя как актриса и будет жить для своего искусства"[82]. Вслед за Магаршаком Брэфорд находит в "Чайке" ряд элементов греческой трагедии.

Однако Брэфорд категорически не согласен с навязываемым, с его точки зрения, Магаршаком Чехову-драматургу "оптимизмом". Четыре "великих пьесы", как и рассказы зрелого периода, имеют точный исторический и социальный адрес. Это пьесы об интеллигентах, понимающих, что "дальше жить так невозможно", но бессильных что-либо изменить в окружающей их действительности и в течении собственных жизней. И "Дядя Ваня", и "Три сестры", и отчасти "Вишневый сад" написаны на тему о "растраченном попусту времени, об упущенных возможностях, о трагическом разбазаривании того лучшего, что есть в жизни"[83]. В общей тональности чеховских пьес, в особенности в "Трех сестрах", Брэфорду слышится скорее ирония, чем сочувствие к их героям. Мечты трех сестер о будущем, считает Брэфорд, выполняют ту же функцию, что и цитаты из Марка Аврелия, за которые прячется доктор Рагин. Ни один из персонажей чеховских пьес не может считаться рупором автора, и единственное пророчество, к которому следует отнестись всерьез,– это слова Тузенбаха о "здоровой и сильной буре".

* * *

Из работ, частично посвященных Чехову, несомненное значение имела книга английского журналиста Гилберта Фелпса "Русский роман в английской художественной литературе" (1956)[84], в которой прослеживается история знакомства с крупнейшими русскими писателями в Англии и основные направления воздействия русских классиков XIX в.– Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова – на английскую прозу конца XIX – начала XX в. Ставя вопрос о причинах увлечения русской литературой в Англии, в особенности в период, последовавший за первой мировой войной, Фелпс пытается найти ответ в специфике развития самой английской литературы, которая, при всем богатстве своих национальных ресурсов и традиций, всегда обогащалась за счет других культур. Русское влияние сыграло значительную роль в оживлении английской реалистической прозы, в известной мере переживавшей кризис на рубеже XIX и XX в. Из великих русских классиков наибольшее значение для английской литературы, по мнению Фелпса, имели Тургенев и Чехов с их сдержанной эмоциональностью, тонким лиризмом, мягкими пастельными тонами и отточенностью формы.

Отмечая популярность Чехова в Англии, Фелпс, тем не менее, подчеркивает, что в 20-х годах только очень немногие английские поклонники Чехова подымались до истинного понимания идейной направленности его творчества (как, например, Б. Шоу). Несмотря на "культ" Чехова в литературных кругах – прежде всего близких группе "Блумсбери" – понимание русского писателя было поверхностным, на что сетовал, например, в конце 20-х годов Дж. Голсуорси[85].

Однако уже в 20-х годах "чеховская новелла" пустила в Англии прочные корни. В числе первых пропагандистов и практиков чеховского художественного метода Фелпс отмечает Кэтрин Мэнсфилд, считавшую себя ученицей Чехова[86]. С новеллой Мэнсфилд традиционная английская short story, в основе которой лежал острый сюжет, получила совершенно новое направление.

Высоко оценивая новеллу Мэнсфилд и ее значение для изменения курса английской short story, Фелпс, тем не менее, указывает, что английская ученица Чехова во многом уступает своему учителю. Ей прежде всего не хватает ни чеховского понимания "социальной обусловленности поведения человека, ни его здравомыслия, ни объективности, ни высокой взыскательности"[87]. Многому научившись у Чехова, английская новеллистика все же не сумела преодолеть, считает Фелпс, отнюдь нечеховские – сентиментальность, тематическую узость, чрезмерную стилистическую утонченность.

Воздействие чеховской прозы Фелпс обнаруживает также в творчестве романистов В. Вулф и Е.М. Форстера.

"Русское влияние...– пишет в заключении Фелпс,– стало частью нашего культурного климата, и мы вдыхаем его так же естественно, как воздух... Безусловно, не будет преувеличением сказать, что великие русские писатели стали частью традиции английской художественной литературы"[88].

Чрезвычайно высоко оценивая коммуникативную функцию русской литературы, Фелпс приводит цитату из отклика на раннюю публикацию одного из произведений Толстого, которое в равной мере можно отнести и к Чехову:

"Почитав его, встаешь уже не англичанином, и не русским, а просто человеком, глубоко взволнованным, с пробудившейся совестью"[89].

3

1960 год был объявлен ЮНЕСКО годом Чехова. Столетие со дня рождения Чехова ознаменовалось новой волной интереса к русскому писателю на Западе – интереса уже вполне устойчивого. В Англии Совет искусств Великобритании объявил о дополнительной финансовой поддержке любому театру, ставящему спектакли по чеховским пьесам. Только в Лондоне на этот призыв откликнулось сразу три театра. В 1960 г. в "Юнити тиэтр" шла "Чайка" (в новом переводе Д. Магаршака) и в театре "Олд Вик" (в переводе К. Гарнет), а "Ройял Корт тиэтр" осуществил постановку сокращенного варианта пьесы "Платонов". В начале 60-х годов вышли переиздания рассказов Чехова в переводах К. Гарнет (в 1961 г.– однотомник, а в 1962 г.– двухтомник), сборники рассказов в новых переводах Джесси Кулсон (1963) и Д. Магаршака (1964). Началась подготовка "Оксфордского Чехова", первая книга которого – том третий, содержащий пьесы "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад" и "Леший",– вышел в 1964 г., последующие тома – на протяжении 60-х и 70-х годов. Критика отметила юбилейный год выпуском в свет популярной книги Беатрис Сондерс "Чехов как человек"[90], написанной в традиционном для Англии жанре художественной биографии. Само название книги, повторявшей заглавие английского издания книги Чуковского, говорило о том, что ее автор задался целью охарактеризовать особенности личности русского писателя, выявить его жизненную позицию.

Работа Сондерс проникнута преклонением перед русским писателем – Человеком с большой буквы. Пафос книги – показать, что в любое, даже самое тяжелое историческое время, как характеризуется Сондерс конец XIX – начало XX в. в развитии России, духовно богатая и здоровая человеческая личность всегда способна найти широкое поле деятельности. Чехов дорог английскому биографу многогранностью своей натуры, умением сочетать творческую деятельность литератора с общественно-полезной деятельностью врача, просветителя, радетеля о народном благе. Иными словами, Беатрис Сондерс видит в Чехове идеал человека, в котором все прекрасно, и который на собственном примере, с очень ранних лет воспитывая себя, показал, что этот идеал может и должен быть осуществлен. "Вся его жизнь была одним нескончаемым напряженным усилием, постоянной и отчаянной борьбой"[91],– пишет она с восхищением.

Однако в книге, свидетельствующей об искренней влюбленности автора в своего героя, есть упрощения и ошибки. Жанр художественной биографии, как он практикуется многими западными писателями, допускающими крайнюю субъективность в изложении фактов, лирические отступления и т.д., наложил печать на книгу Сондерс. Стремление к чрезмерной беллетризации текста, недостаточная осведомленность в политической и экономической жизни России, наивные представления о русском быте – все это снизило ценность биографии писателя, о котором в первых строках книги было сказано, что "на протяжении большей части своей жизни он отдавал себя служению литературе, почти как святому делу, и, в конечном итоге, пожертвовал ей своим здоровьем и счастьем"[92]. Художественному творчеству писателя в книге уделено ничтожно мало внимания. Из всех рассказов и повестей

Чехова были упомянуты, да и то вскользь, рассказы: "Тина" (с. 48) в связи с письмом к М.В. Киселевой от 14 января 1887 г., в котором Чехов выражал свои эстетические позиции (о том, что в последующие годы взгляды Чехова претерпели некоторые изменения, не было сказано ни слова); "Черный монах" (с. 113), "Душечка" (с. 121–122) – последний в связи с отношением к этому рассказу Толстого, "Архиерей" (с. 164) – в доказательство того, что, хотя в конце жизни Чехов "уверял, будто бросил литературу, тем не менее, и по старой привычке нет-нет, да и сочинял какую-нибудь новеллу"[93].

Несколько больше внимания уделено чеховским пьесам, в особенности "Иванову", "Чайке", "Трем сестрам" и "Вишневому саду". ("Леший" только упоминается, а "Дядя Ваня" характеризуется как вариант "Лешего"). Сондерс больше интересует внешняя история – постановки, сценические удачи и неудачи, нежели новаторство Чехова-драматурга. В трактовке "Чайки", "Трех сестер" и "Вишневого сада" в целом весьма традиционной для довоенной критики все-таки слышатся отголоски концепции Магаршака[94]. (Например, о финале "Вишневого сада": "Чехов показывает, что молодежь наделена мужеством; что в поисках новой жизни нужно опираться на молодежь. Старый уклад отмирает, молодежь должна шагать впереди с развернутыми знаменами, и тогда, возможно, остальные последуют за ней"[95].)

Книга Сондерс – единственная монография в Англии о Чехове, выпущенная в 60-е годы, была не столько вкладом в английскую чеховиану, сколько свидетельством того, что новое понимание Чехова-художника и Чехова-человека проникло уже к широкому читателю.

Скудость новых работ о Чехове на протяжении 60-х годов не говорила, однако, об утрате интереса английских критиков и славистов к "своему" русскому писателю. Англоязычная критическая литература о Чехове пополнилась в это десятилетие двумя серьезными монографиями, написанными заокеанскими авторами – американскими исследователями Эрнестом Дж. Симмонсом "Чехов. Биография"[96] и Томасом Виннером "Чехов и его проза"[97]. Обе книги были благожелательно приняты английскими чеховедами и взяты ими на вооружение[98].

Книга Э. Дж. Симмонса "Чехов. Биография" – самое полное описание жизни русского писателя из всех, опубликованных до сих пор в англоязычных странах. "Загадка личности Чехова,– утверждает ее автор в предисловии,– может быть решена (если это вообще возможно) только через выявление огромной массы частностей, определивших и придавших значение важным периодам приливов и отливов прожитых им сорока четырех лет"[99].

Симмонс стремится привести все зафиксированные в литературе о Чехове факты, сопоставляя их толкование в различных источниках. В книге использовано подавляющее большинство воспоминаний о Чехове, появившихся к 1960 г. в советской (главным образом) и зарубежной печати, произведения Чехова, его письма, письма его адресатов (в том числе и неопубликованные), архивные документы. Аннотированная библиография, являющаяся одновременно и списком источников, на которые опирается Э.Дж. Симмонс, содержит свыше ста пятидесяти названий и практически охватывает всю известную мемуарную литературу о Чехове, книги, посвященные его жизни и творчеству.

Жизнь Чехова рассматривается Э.Дж. Симмонсом в двух аспектах: становление личности и становление художника. Основное внимание уделяется первому вопросу, в решении которого Э.Дж. Симмонс придерживается в целом традиционных для западных исследователей трактовок. Прежде всего говорится о нравственном самовоспитании Чехова- разночинца, естественника, очень рано обретшего трезвый материалистический взгляд на мир, демократа, ценившего "свободу от всех удушливых жизненных условностей, от регламентаций под давлением авторитетов, от произвола чиновников, от всего, что терроризирует и угнетает человеческий дух"[100],– и в равной степени подозрительно относящегося как в правым, так и к левым политическим партиям.

"Как бы ни жаждал Чехов улучшений в социальном укладе России, революю-

ционером он не был,– пишет Симмонс.– И теперь (речь идет о 1898–1900 гг.), как и в юности, глубоко скептическое отношение к искренности политических организаций направить свои усилия на совершенствование дел человеческих не внушало ему желания присоединиться ни к одной"[101].

Эта концепция политической позиции Чехова явилась причиной того, что социальный фон почти отсутствует в книге Симмонса. Немногие упоминаемые политические события в жизни России и Запада, которые попадают в поле зрения, трактуются только в связи с частной жизнью Чехова. (Например, дело Дрейфуса – в связи с сообщениями об охлаждении Чехова к Суворину.)

Много места отведено отношениям Чехова с Л. Мизиновой, Л. Авиловой и О. Книппер. В отличие от Д. Магаршака, принявшего на веру мемуары Л. Авиловой и положивших их в основу своей концепции в книге "Чехов. Жизнь", Симмонс, сопоставив свидетельства этой корреспондентки Чехова с данными, почерпнутыми из его писем к другим адресатам, с воспоминаниями Лейкина, Суворина и других современников, приходит к выводу о неточности и крайней субъективности ее суждений. В дальнейшем большинство английских и американских исследователей будут опираться на этот вывод. Симмонсом прослежены все перипетии любви и брака Чехова и О.Л. Книппер. Посвящая последнему периоду жизни Чехова треть иследования – свыше двухсот страниц – и останавливаясь главным образом на его внутрисемейных отношениях, Симмонс исходит из убеждения, что в трудном и необычном супружестве Чехова наиболее всесторонне и полно проявились его личные черты – сдержанность, мягкость, ироничность, гуманность (столь ценимые англичанами свойства в "их" Чехове!). В этой части книги особенно ясна симпатия автора к своему невымышленному герою.

Чехов-художник занимает в книге Симмонса подчиненное место. В ней указаны основные этапы его творчества, которое традиционно делится на раннее (до 1888 г.) и зрелое (1888–1904), упомянуты и частично рассмотрены некоторые ранние и большинство зрелых произведений Чехова. Однако литературное творчество Чехова интересует Симмонса в основном в биографическом плане: либо как художественная реализация событий его жизни, знакомств, впечатлений, наблюдений и связанных с ними мыслей и чувств, либо как одна из сторон его многообразной деятельности, в которой проявлялись его личные свойства. И хотя в книге отдается должное новаторству Чехова в новелле и драме, дальше необходимых констатаций Симмонс в своей книге о Чехове не идет, да и не ставит себе такой задачи. Естественно поэтому, что вскоре после биографического труда Симмонса появилась как бы дополняющее ее исследование поэтики и стилистики чеховской новеллы – монография американского слависта Томаса Виннера "Чехов и его проза".

Книга Виннера уже предметом своего исследования – тематика, поэтика и стилистика чеховской новеллы – противостояла получившему распространение в Англии тезису Д. Магаршака, утверждавшему в своих работах 50-х годов превосходство драматургии Чехова над его прозой и отводившего чеховским рассказам и повестям второстепенное место. Не вступая в полемику с английским критиком, Виннер самим ходом анализа чеховской прозы доказывал значение художественных открытий русского писателя в жанре новеллы – открытий, определивших ее поворот в сторону психологической прозы и приведших, в конечном итоге, к значительному ее преобразованию.

"Новая литературная форма, созданная Чеховым,– констатирует Виннер,– по сути дела положила начало современной новелле. Многие русские писатели рубежа веков, включая Бунина, Куприна и даже Горького, в какой-то мере являются его учениками... В западной литературе влиянию Чехова и сегодня еще не видно конца"[102].

Конструктивным стержнем книги является рассмотрение эволюции чеховской новеллы, которая, по мнению Виннера, прошла через три основных этапа: юмористические и сатирические рассказы 1880–1887 гг., которые Чехов, сотруд-

ничавший в различных журналах, писал, не выходя, в основном, за пределы существовавших реалистических традиций; рассказы 1888–1893 гг., когда основной темой его творчества становится "контраст между миром душевной чуткости и красоты, с одной стороны, и миром вульгарности и уродства, с другой"[103] и ее различные модификации: духовное одиночество человека, vie manquée ("о людях, проглядевших жизнь" по выражению Горького[104]) и другие состояния, для выражения которых Чехов разрабатывает новые формы письма; рассказы 1893–1904 гг., где темы предшествующего периода получают более глубокое и социально обоснованное звучание, а найденные стилистические и языковые приемы доводятся до совершенства.

Рассказам первого периода в книге из тринадцати глав отведено две: "Начало литературной деятельности. Чехов-юморист" и "Первые серьезные рассказы. От Антоши Чехонте к Антону Чехову". В них Виннер вычленяет стилистические черты, характеризующие раннего Чехова (лаконизм художественных средств, переосмысление композиционных элементов "малого жанра", особенности речевых характеристик и т.д.) и темы и мотивы, в особенности в рассказах 1886–1887 гг. ("социальная несправедливость, беспомощность маленького человека перед законом, иллюзорность человеческой мечты"[105] и т.д.), которые потом будут полнее и углубленнее разработаны в зрелом творчестве Чехова.

Основное внимание американского автора уделено рассказам поздних периодов: 1888–1892 и 1893–1904 гг., между которыми практически не проводится четкой грани. Рассказы группируются тематически с соблюдением хронологического принципа. При определении тематики зрелой чеховской прозы Виннер опирается в основном на советское чеховедение, исходя из интерпретаций и трактовок, предложенных в работах Ю. Соболева, Л. Гроссмана, А. Дермана, А. Роскина, Г. Бердникова, З. Паперного и других, и внося в них некоторые незначительные коррективы. Среди важнейших чеховских тем, кроме указанных выше, Виннер отмечает: философскую – "Поиски общей идеи" (рассказы "Скучная история", "Гусев", "Дуэль", "Палата № 6", "Черный монах"); социальные – "Крестьянство", "Буржуазия"; социально-этические – "тема нарциссизма" (рассказы "Княгиня" и "Попрыгунья") и "жизни в футляре" ("Крыжовник", "Человек в футляре", "О любви", "Ионыч"). Какой бы темы ни коснулся Чехов, начиная с повести "Степь", содержанием его творчества, считает Виннер, является показ торжества вульгарности, бездуховности, уродства (для определения которых используется русское слово "пошлость" в транслитерации (poshlost) над поэзией и красотой. Эта общая характеристика зрелых рассказов Чехова составляет для Виннера как бы отправную аксиому. Смысл его исследования в том, чтобы показать систему художественных средств, с помощью которых Чехов передает свое ви́дение читателю, заражает его настроением своих героев, вводит в сокровенную, внутреннюю жизнь их мыслей и чувств.

Важнейшим приемом чеховского письма Виннер считает выразительную, весомую ("метонимическую" в его терминологии) деталь, которая не только всегда несет функциональную нагрузку, но, вбирая в себя самое существенное в характере, обычаях, настроениях героя и его окружения, определяет лаконичность чеховского повествования. Именно "метонимические" детали, которые Виннер классифицирует как звуковые, цветовые, детали бытовой обстановки, речевой характеристики и т.д., позволяют Чехову показать всевозможные проявления пошлости. Другой чеховский прием, подробно исследуемый Виннером и иллюстрируемый многими примерами,– использование нескольких сменяющихся повествовательных точек зрения: героя, автора, второстепенных персонажей. Корректируя друг друга, они, как правило, выявляют авторскую оценку. Огромное значение Виннер придает звуковому строю чеховской прозы, ее эвфонической и ритмической инструментовке, которую пытается показать на ряде транслитерированных примеров. Чеховская звукопись, по мнению Виннера,– один из важнейших приемов создания настроения, а в ряде случаев и передачи отношения автора к своему

герою[106]. К новаторским приемам Чехова причисляются также литературные аллюзии. Виннер сближает ряд мотивов и сюжетов чеховских рассказов с античными мифами. Так, повторяющееся в рассказе "Княгиня" сравнение героини – эгоистичной аристократки – с птичкой, должно, на взгляд Виннера, вызвать в памяти читателя образ сирен из гомеровской "Одиссеи", полудев-полуптиц, зачаровывавших и губивших последовавших за ними людей. В основе сюжета "Ариадны" Виннер видит миф об Ариадне и Тезее, а история Душечки напоминает ему, вслед за Ренато Поджиоли[107], миф об Эроте и Психее. "Подобное использование литературных аллюзий,– пишет Виннер,– часто применяемый Чеховым прием, который в силу контраста между значением данного мотива или сюжета в мифе или литературном произведении и значением в рассказе Чехова, содействует выявлению иронии"[108]. Виннеру также принадлежит одно из первых упоминаний имени Чехова рядом с именем Генри Джеймса "еще одного писателя, герои которого ищут смысла жизни"[109]: в рассказах Джеймса "Мадонна будущего" (1873) и "Зверь в чаще" (1903) он обнаруживает ту же тему – о посредственности, вообразившей себя гением,– на которую написан "Черный монах".

Обогащенная концепциями предшествующих исследователей Чехова, книга Виннера "Чехов и его проза" давала английским читателям и критикам более точный ориентир для знакомства с чеховской новеллой, чем делали это предшествующие ей работы английских авторов.

* * *

В центре внимания английской критики 60-х годов по-прежнему оставался Чехов-драматург. Чеховские "великие пьесы" не только не утратили популярности (о чем говорят регулярные их постановки ведущими английскими театрами[110]), но – более того – стали предметом острой полемики как на сцене, так и в текущей печати[111]. Первоначальные трактовки чеховской драматургии в духе трагедии безвольных, унылых людей, оплакивающих свою жизнь, практически почти уже не находили сторонников.

«Мы переделали последнюю пьесу Чехова по своему образцу и подобию,– писал английский критик К. Тайнен в связи с лондонскими гастролями МХАТ в 1964 г.,– переделали так же основательно, как некогда немцы перекроили на свой лад Гамлета. Наш "Вишневый сад" – это патетическая симфония, исполненная в элегической тональности. Мы наполнили ее тоской по прошлому, свойственной нашей культуре, но чуждой Чехову...»[112]

В то же время концепция "оптимистического", волевого Чехова, писавшего "драмы мужества и надежды", каким он представлен в монографии Д. Магаршака "Чехов-драматург", не нашла отклика среди английской режиссуры.

В театре 60-х годов возобладали в основном две тенденции. Зрелые мастера английского театра – Д. Гилгуд, М. Сент-Дени, Л. Оливье,– пересмотрев прежнюю концепцию Чехова, стали видеть в Астрове, Войницком, сестрах Прозоровых и других героях его пьес людей стойких, способных преодолевать гнет обстоятельств. Итогом их трезвой, сдержанной, порою ироничной трактовки чеховских образов было уже не отчаяние, а вера в человека, в его возможности противостоять бездуховности окружающей его социальной среды.

Встречная тенденция, проявившаяся в спектаклях "Инглиш Стейдж Компани" – "Чайки" (1961 г., режиссер – Т. Ричардсон), "Трех сестер" (1967 г., режиссер – Л. Андерсон) и "Дяди Вани" (1970 г., режиссер – Э. Пейдж) – властно сближала героев Чехова с английской современностью 60-х годов. Примечательно, что все постановки режиссеров-авангардистов шли в переводах, заказанных драматургам "новой волны": "Чайка" – в переводе Энн Джелико, "Три сестры" – Эдварда Бонда, "Дядя Ваня" – Кристофера Хемптона. Чеховские герои заговорили языком персонажей литературы "рассерженных молодых людей" – современным слэнгом городской молодежи. Судьба молодого поколения (Треплев в "Чайке") читалась как трагическая, поколение "отцов" – Аркадина и Тригорин, Вершинин и сестры

Прозоровы, Войницкий и Астров – подвергалось резкой критике. Их образы трактовались с нотой язвительного обвинения в безволии, никчемности, фразерстве. Чехов выступал обличителем моральной несостоятельности своих героев.

"Жесткий Чехов" английских режиссеров-авангардистов пришелся по вкусу многим английским (в особенности американским) литературоведам и театроведам. Его все чаще стали рассматривать как предтечу экзистенциалистов, как драматургического предшественника Сэмюэла Беккета с его разрывом слова и смысла, глухой стеной "некоммуникабельности", тотальным одиночеством человека, заброшенного в нелепый, враждебный мир.

Однако далеко не вся англоязычная критика склонялась к сближению Чехова с театром абсурда. С другой стороны, не находила поддержки и "оптимизация" чеховской драматургии, в которой большинство английских исследователей Чехова обвиняли советское литературоведение. Новое решение пытались найти в контексте развития современной драмы. В этом отношении интересны главы, посвященные Чехову в ряде английских работ по истории и теории драмы. Примером может служить глава о Чехове-драматурге, включенная Раймондом Уильямсом в книгу "Драма от Ибсена до Брехта" (1968 г., переработанное и дополненное издание его же книги "Драма от Ибсена до Элиота, 1954 г.)[113].

В трактовке чеховской драматургии Уильямс исходит из своей общей концепции эволюции драмы, в основу которой он кладет понятие "структуры чувства", означающее духовный, интеллектуальный климат эпохи. Каждая эпоха в развитии человечества, утверждает Уильямс, рождает свою форму драмы, строго обусловленную свойственной ей "структурой чувства". Пьесы Чехова – неотъемлемая часть "натуралистической драмы" конца XIX – начала XX в., давшей "прозаические пьесы Ибсена, ранние пьесы Стриндберга, пьесы Чехова, Синга, Пиранделло, Гауптмана и Шоу"[114], с одной стороны, и продукт конкретной социальной среды русского общества, с другой. Последнее обстоятельство создает отличие чеховской драмы от западноевропейской – отличие, которому Уильямс придает больше значения, чем общности с ними. Духовная ситуация, характерная для России, вывела на сцену в пьесах Чехова не драматического героя-одиночку, как, например, у Ибсена, а целую социальную группу – интеллигенцию, переживавшую период застоя и упадка сил, как свою личную трагедию. Если в пьесах Ибсена и Гауптмана герой борется за свободу от группы, среды, общества, то у Чехова несвобода осознается всей социальной группой, целым общественным слоем. Тупик, к которому неизбежно приходил в своей борьбе с враждебным ему обществом ибсеновский герой-одиночка, постепенно перемещался внутрь. Ловушка оказалась в самом протагонисте. Герой превратился в негероя. Именно отсюда – от того, к чему пришел Ибсен,– начал Чехов. В своих зрелых пьесах он "пишет не о поколении периода борьбы против несовершенных социальных условий, а о поколении, вся энергия которого ушла на осознание собственной несостоятельности и бесплодности"[115]. Это "поражение без битвы"[116], эта объединяющая всех интеллигентов духовная драма, это отсутствие поступков при обилии слов, считает Уильямс, продиктовало Чехову совершенно особенный тип драмы. В его пьесах нет внешней динамики, нет резкого противопоставления персонажей друг другу и драматической борьбы между ними. Пропасть между словом и делом героев порождает двойственное отношение к ним – не только сопереживание, но и иронию, усмешку – отсюда чеховское соединение трагического и комического. Диалог тяготеет к монологам, герои стремятся исповедаться, вынести самим себе приговор и если занимаются драматизацией своего положения, и без того тяжкого, как бы взывая к нашему участию, то тут же "снимают" это впечатление иронической самоаттестацией или каким-либо компрометирующим этот драматизм признанием. Автор не заставляет нас впадать в сентиментальность и вовремя предупреждает, что не надо всему верить на слово. Наибольшее достижение этого чеховского эффекта "двойственности" – "Вишневый сад", где ключевым моментом для определения нашего отношения к персонажам является, по мнению Уильямса, введение

автором понятия "недотепа". Таков здесь каждый, и слово это является для пьесы ключевым[117].

Источником драматизма чеховских пьес стали муки обращенного внутрь сознания. Поэтому, жалуясь на жизнь, говоря порознь, иногда бессвязно и невпопад, чеховские герои выражают одно и то же общее настроение. Так складывается знаменитая чеховская атмосфера. При этом через соло каждого героя проходит "человеческий голос", общий лейтмотив, который не дает рассыпаться чеховскому диалогу.

Несмотря на чрезвычайно высокую оценку чеховской драмы, Уильямс тем не менее считает, что драматургия Чехова несет на себе печать ограниченности натуралистической драмы:

«Пожалуй, ни один драматург не выражает в такой полной мере принципы натуралистического театра, как Чехов. В нем сосредоточены все его добродетели, все его таланты, достигающие в какой-то мере гениальности. Но ему свойственна и вся его ограниченность. В результате: "когда поднимается занавес... в комнате с тремя стенами эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди ходят, пьют, любят, носят свои пиджаки..." Чехов и сам, при всех своих оговорках, в высшей степени умещается среди этих сомнительных божеств»[118].

Если для Раймонда Уильямса драма Чехова – это определенный, уже пройденный этап в историческом развитии европейской драмы, то для Дж.Л. Стайана[119] характерно восприятие Чехова в контексте современной западноевропейской культуры – Чехов для него стоит в одном ряду с итальянским кинематографом неореализма и драматургией "сердитых молодых людей". Чехов предвосхитил формы драматургического письма XX в., получившего развитие в пьесах О'Нила, Т. Уильямса, Р. Болта.

Чехов-драматург всегда соблюдает "баланс" жизни, соотношение радости и горя в ней, и в этом Стайан видит основную особенность его метода. Каждое событие, каждое человеческое проявление рассматриваются им как бы с двух или нескольких сторон, и главный эффект пьесы Чехова – "непередаваемое словами ощущение того, что собственно, это значит – жить"[120]. Чехов перенес центр тяжести на те вещи, которые никогда ранее никем не рассматривались как нечто достойное внимания. Стайан сравнивает известную чеховскую формулу: "Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни" – с утверждением Метерлинка, что в старике, спокойно сидящем около лампы, больше драматизма, чем в великих путешествиях и роковых страстях. Метерлинк и Чехов приближались к одной цели, но с разных сторон. Первый искал разрешения проблемы в трагедии, второй – в комедии. Заслуга Чехова-драматурга, считает Стайан, в том, что он впервые перенес внимание с характеров на отношения между людьми – причем, на отношения не в исключительных, экстремальных обстоятельствах, а на стыке наиболее обычных "общих мест" человеческой жизни. Отсюда сдержанность средств, контур вместо подробного описания, " стенограмма общения", так как слишком многое, главное понятно без слов.

Наиболее продуктивным открытием Чехова Стайан считает жанр его пьес – "нейтрализацию патетического комическим, что стало наиболее яркой характеристикой драматургии XX в.". Для Стайана Чехов – создатель "печальной" (или "мрачной") комедии – жанра, чрезвычайно характерного для мироощущения большинства современных драматургов Запада.

Ощущение, которое возникает у нас в конце чеховской пьесы – сложнейший синтез, в котором не так-то легко обнаружить составляющие его элементы, в частности "трагический" и "комический". Поэтому финалы чеховских пьес не терпят упрощения, каковым представляется Стайану интерпретация Д. Магаршака, оптимизирующего концовки чеховских пьес. Так, для Стайана "Три сестры" не "пьеса надежды", как ее называет Д. Магаршак, а "пьеса смирения"[121]. Правда "Трех сестер" заключена именно в параллельности заключительных реплик Ольги и Чебутыкина, которая подчеркивает, что нет конечных ответов на жизненные

вопросы. Мы не можем сказать, что ждет сестер – горе или радость. Именно поэтому, добавляет Стайан, чтобы избежать каких-либо авторских подсказок аудитории, не произносить жизни конечный приговор – Чехов выбрал особую форму драмы – " печальную комедию". Называя Чехова "печальным комедиографом", Стайан пытается передать диалектику чеховского жанра. Многое в его суждениях предвосхищает те выводы, к которым придут английские критики следующего десятилетия.

Вопрос о жанровом своеобразии чеховских пьес неоднократно привлекал внимание также и английских теоретиков драмы. Почти одновременно свое решение этого вопроса – причем прямо противоположное – предложили Джеффри Бреретон в книге "Принципы трагедии" (1968) и Доротея Крук в книге "Элементы трагедии" (1969)[122]. Первый относит чеховские пьесы к жанру комедии, вторая, напротив, считает их трагедиями. Аргументация как того, так и другого в пользу своей точки зрения не лишена интереса.

Уникальная драматургическая структура, создателем которой был Чехов, обнаруживает себя наиболее отчетливо и полно, по мнению Бреретона, в трех последних его пьесах – "Дяде Ване", "Трех сестрах" и "Вишневом саде" ("Чайку" Бреретон не относит к "зрелому Чехову"). В этих пьесах использованы трагические ситуации и мотивы: крушение надежд, безответная любовь, разлука любящих и т.д. Однако вместо обычных для таких ситуаций и мотивов трагически-масштабных решений, Чехов предлагает "повседневные", в формах обыденной жизни, тем самым приглушая их трагическое звучание и переводя в комический регистр. "Там, где любой драматург постарался бы воспользоваться конфликтом для нагнетания страстей, Чехов уводит действие в сторону"[123].

Ни один из чеховских персонажей также не вырастает в трагическую фигуру. Нет в его драматургии и идеальных героев. Более того, попытки создать себе кумир, как это происходит, например, в "Дяде Ване", неизбежно развенчиваются по ходу действия: объект преклонения низводится с пьедестала, причем ситуация не подымается до трагизма, происходит не потрясение, а "узнавание". Душевные состояния героев не подходят под определение трагического. "Они не ощущают себя участниками борьбы за счастье или власть. Знают, что несчастны и с тоской вздыхают о прошлом или будущем, т.е. о том, что находится за пределами их жизни; но ни один из этих запредельных миров не притягивает их достаточно сильно, и трагическая дихотомия не возникает"[124].

Герои чеховских пьес вызывают наше сочувствие, но не восхищение и уважение, как этого требует трагедия. Их судьба волнует и трогает нас, потому что они не подняты на котурны и не поставлены в положение, когда мы можем смотреть на них сверху вниз. Герои Чехова находятся на одном уровне со зрителями – не выше и не ниже. Этому, на взгляд Бреретона, содействует "естественный" диалог, стимулирующий нашу симпатию к героям. Но симпатия – чувство недостаточное по отношению к трагическому герою.

Таким образом, чеховские пьесы, заключает Бреретон, не соответствуют уровню трагедии, и поэтому правильнее считать их, как сам автор, комедиями. Однако эти комедии совершенно особые: они включают трагическое содержание, которого традиционные комедиографы всегда избегали (трагические ситуации обыгрывались в комедиях лишь в пародийном и саркастическом плане).

Д. Крук подходит к тому же вопросу с других позиций. Чехов, напоминает она, назвал комедиями только "Чайку" и "Вишневый сад"."Дядя Ваня" имеет подзаголовок "сцены из деревенской жизни", а "Три сестры" определены словом "драма". К тому же, необходимо принять во внимание, что в русском и английском понимании термины "трагедия", "драма", "комедия" различны по содержанию. То, что у англичан именуется словом "трагедия", в русском употреблении чаще всего обозначается словом "драма". Это же слово в конце XIX в. употреблялось для "мелодрамы", наводнявшей тогда европейскую и русскую сцену. Называя "Чайку" и "Вишневый сад" комедиями, Чехов, вполне возможно, хотел подчеркнуть, что они

не должны трактоваться как мелодрамы. Что же касается слова "комедия", то его значение в английском и русском употреблении расходятся еще дальше. Английская комедия – легкая, шутливая, развлекательная пьеса, которую русские скорее всего назвали бы "фарсом". Русская комедия в силу сложившейся национальной традиции не только смешна, но и серьезна. В ней ставятся значительные нравственные и социальные проблемы; и хотя часто высмеивается мелочность и абсурдность в поведении людей, показаны также и их страдания, и величие духа. Следовательно, русское слово "комедия" близко к тому значению, в каком оно выступает в "Божественной комедии" у Данте. В этом смысле, считает Д. Крук, оно и использовано у Чехова.

Содержание чеховской драматургии соответствует тому, что вкладывается в понятие "трагедия": все четыре чеховские пьесы рисуют процесс разрушения определенного уклада жизни, со всей его безнадежностью и беспощадностью. В изображаемом в них мире нет основания для жизнеутверждения, а сохранять веру в лучшее будущее способны только молодые люди, которые "могут верить в него лишь так, как это свойственно юности"[125]. Чеховские герои – жертвы эпохи безвременья, "позорного состояния общества", в чем Крук видит преобразованный мотив трагического позора и ужаса – один из фундаментальных элементов "универсальной трагической схемы".

Трагическое содержание чеховской драматургии не бросается в глаза, так как оно скрыто под тонким налетом иронии. Но ирония эта сдержанная, мягкая, она не снимает трагизма, а лишь предостерегает: не принимайте за чистую монету то, что говорят герои, хотя и не мешает отнестись к их высказываниям вполне серьезно. Именно серьезного отношения к своим героям и их бедам ждет от нас Чехов, называя комедиями пьесы, которые по сути и ряду существенных признаков скорее соответствуют жанру, который в литературоведении принято называть трагедией.

Спор о жанровом своеобразии чеховской драматургии вряд ли можно считать законченным. Интерес к этой проблеме свидетельствует о ее актуальности, прежде всего для сценического воплощения чеховских пьес, в трактовке которых английские режиссеры и постановщики придерживаются очень разных решений.

4

В 70-е годы получили дальнейшее развитие ведущие направления английской чеховианы – критико-биографическое и исследования, посвященные чеховской драматургии. Только за первую половину десятилетия в Англии вышло девять монографий о Чехове, адресованных специалистам и широкому читателю. Среди последних видное место занимает эссе крупнейшего английского романиста и драматурга Джона Бойнтона Пристли.

На протяжении своей долгой литературной карьеры Пристли неоднократно обращался к творчеству Чехова, с которым познакомился в начале 20-х годов. В 1925 г. он выступил с рецензией на сборник высказываний Чехова о литературе и искусстве, составленный Л.С. Фридландом по письмам писателя[126]. В дальнейшем Пристли уделяет много внимания драматургии Чехова. Трудно назвать книгу Пристли по вопросам литературы и искусства, в особенности драмы, где бы он не сослался на Чехова как на величайшего драматурга современности[127]. В присланной в 1944 г. заметке о Чехове в связи с сороковой годовщиной со дня его смерти для газеты "Литература и искусство", Пристли писал:

"Чехов больше, чем любой другой современный драматург, имеет влияние на серьезный театр в Англии ⟨...⟩ Своим магическим даром Чехов освободил современную драматургию от цепей старых условностей. Более того, он принес в театр свое великое предвидение, горячую надежду на человечество, глубокое, неиссякаемое чувство сострадания"[128].

Книга Пристли "Антон Чехов"[129] принадлежит к жанру художественной биографии, и большую ее часть (шесть разделов из семи) занимает рассказ о жизни писателя. Написанное очень живо с присущими Пристли мягким юмором и афо-

ристичностью, это эссе не претендует ни на полноту материала, ни на новизну концепций. Подбор фактов, как и их освещение, в целом типичны для популярных западных биографий Чехова: тяжелое детство, раннее обращение к литературе ради заработка, встреча с благожелательными издателями – Лейкиным, Сувориным, осознание своего писательского дара, счастливое сочетание естественно-медицинского образования с художническим талантом и глубокой человечностью, стремление к полной независимости и потому недоверие к всяческим группировкам, в том числе и к политическим партиям, филантропическая деятельность "в малом и частном".

Книга Пристли "Антон Чехов" – это суждение писателя о писателе и, естественно, что ее автор воспринимает и судит русского классика сквозь призму собственных эстетических воззрений. Пристли и не скрывает своего субъективного отношения к творчеству Чехова: "Моя критика является сугубо личной..." Романист и драматург, он ценит пьесы Чехова намного выше его прозы. Чеховская новелла, в особенности "среднего периода" (1885–1895) кажется Пристли излишне мрачной ("он перенасытил свои повести несчастьями и настроением подавленности"[130]), объясняя это ограниченными возможностями малого жанра, не позволяющего развернуть характеры и судьбы героев. Другое дело чеховская драматургия, необычайно расширившая возможности сцены в правдивом показе жизни и размышлении о ней.

«Пьеса эта,– пишет Пристли о "Вишневом саде",– не о том, как заколачивают дом и продают сад. О чем же она? О времени и переменах, о человеческой глупости и сожалениях, об ускользающем счастье и надежде на будущее»[131].

В противоположность сторонникам "жесткого" Чехова Пристли считает, что пьесы русского драматурга "отмечены глубоким милосердием, нежностью в отношении всех подлинно страждущих". Для доказательства этого положения он пользуется любопытным приемом: сначала, как бы вставая на точку зрения современного "трезвого" человека, дает ироническую характеристику чеховским персонажам, (Гаев – "безвредный осел", Петя – "пустозвон", Фирс – "давно впал в маразм"), а затем показывает, что, глубоко зная своих героев, Чехов "не судит об этих людях холодно... Он освещает их необычным светом, бесконечно сострадательным, какой может исходить лишь из сознания человека, который, в сущности, прощается с жизнью"[132]. Чехов-драматург, по мнению Пристли, не имеет себе равных в способности прощать своих героев. Эта позиция Пристли нашла последователей среди интерпретаторов чеховской драматургии в 70-е годы, о которых будет сказано ниже.

Драматургия Чехова, констатирует Пристли, "оказала чрезвычайно большое влияние на последующее поколение драматургов... Столь безразличный вначале к сиюминутным требованиям театра, Чехов в конечном итоге освободил и обогатил его"[133].

Значение книги Пристли "Антон Чехов" не в научных открытиях или свежих наблюдениях автора над поэтикой и стилистикой чеховских произведений, а в той высокой оценке Чехова-человека и Чехова-драматурга, которая проходит "подводным течением" через весь ее текст.

"Именно книги, подобные этой,– справедливо пишет В.Б. Катаев,– позволяют понять, что для многих людей в Англии и вообще на Западе Чехов является не только великим автором замечательных произведений, но чем-то большим; в нем ищут моральной опоры, находят в нем нравственный пример, короче – Чехов сейчас многим помогает жить в мире, где "царит неопределенность, страх, скрытое отчаяние"[134].

К жанру критико-биографических разборов можно отнести три английские исследования, вышедшие в 1974, 1975 и 1976 гг.– Вирджинии Люэллин-Смит «Антон Чехов и "Дама с собачкой"»[135], Дональда Рейфилда "Чехов. Эволюция художественного метода"[136] и Рональда Хингли "Новое жизнеописание Чехова"[137].

Все три работы принадлежат питомцам английских университетов: Оксфордского (Хингли и его ученица Люэллин-Смит) и Лондонского (Рейфилд), и в известном смысле представляют их русские кафедры.

Книга Вирджинии Люэллин-Смит исследует тему любви в произведениях Чехова, имеющую, по ее мнению, первостепенное значение для него как художника, который стремился раскрыть внутреннюю жизнь человека и, в отличие от своих предшественников, сосредоточил главное внимание не на политической и социально-философской картине жизни, а был, в основном, "беспристрастным наблюдателем человеческих нравов". Задача книги, как ее определяет Люэллин-Смит,– "показать, какую исключительно важную роль для понимания Чехова – человека и художника – играет характер его отношения к женщине и изображение ее в его произведениях"[138]. Соответственно книга имеет два аспекта – биографический и литературно-критический.

Люэллин-Смит ставит себе цель развенчать "иконописный" образ Чехова, созданный мемуаристами, которые, как утверждается в вводной главе, "проглядели противоречивость, более того, "несовместимость" ряда свойств чеховской натуры, прежде всего "некоторую холодность и кажущееся безразличие, немало содействовавших тому, чтобы другая сторона его натуры – способность сильно чувствовать – осталась незамеченной"[139]. Чеховская "способность сильно чувствовать" проверяется автором книги на взаимоотношениях писателя с Л. Яворской, Л. Мизиновой и Л. Авиловой. Широко привлекаются письма Чехова к этим женщинам, неопубликованные письма самих адресаток и мемуары Авиловой, известные английским читателям в переводе Д. Магаршака[140]. Последние подвергаются критическому анализу. Многие аргументы, использованные Люэллин-Смит, повторяют доводы Е.Дж. Симмонса, на книгу которого она ссылается[141]. По мнению Люэллин-Смит, ни одна из этих трех, до сих пор называвшихся биографами "претенденток" на любовь Чехова, не сыграла сколько-нибудь значительной роли в его эмоциональной жизни и соответственно в жизни его героинь.

Большое место в книге уделено прошедшей через всю жизнь писателя дружбе с сестрой – Марией Павловной – и "трудному" браку с О.Л. Книппер, которая, как полагает Люэллин-Смит, "символически соответствует чеховской романтической героине" (имеются в виду героини его произведений).

Экскурсы в личную, даже интимную жизнь писателя должны, по замыслу автора книги не только пролить более яркий свет на его женские образы, но и решить некоторые принципиальные художественные проблемы, связанные с его творчест-вом,– "так как только в контексте отношений с женщиной – как их испытал сам Чехов и как отразил в своих произведениях – можно увидеть его целиком"[143]. Однако связь между двумя аспектами книги в большинстве случаев оказывается весьма призрачной, а предлагаемые интерпретации неубедительными.

Люэллин-Смит делит женские образы в произведениях Чехова на два типа: "романтическая героиня" и "антигероиня". К первому типу относятся Мисюсь ("Дом с мезонином"), Кисочка ("Огни"), Клеопатра ("Моя жизнь"), Зинаида Федоровна ("Рассказ неизвестного человека") и другие. Все они – хрупки и беззащитны, всем им свойственна "детскость", "непричастность к царящему в мире злу и вульгарности, либо в силу полной неискушенности, либо потому, что, столкнувшись с этим миром, они тем не менее не усвоили себе цинического отношения к жизни"[144]. Напротив, "антигероиня" – Нюта ("Володя"), Ариадна ("Ариадна"), Аркадина ("Чайка"), Ольга Дмитриевна ("Супруга") и другие – дородная, самоуверенная женщина, использующая свою сексуальную притягательность для мужчины, чтобы его эксплуатировать. "Антигероиня втаптывает любовь в грязь, привнося в нее расчет, безнравственность, а главное – играет на половом влечении. Напротив, романтическая героиня возвышает любовь до сфер духовного. В своих отношениях с мужчиной она не бывает вульгарна или жестока и, в отличие от дородной, властной, волевой антигероини, деликатна и уступчива"[145].

Вершиной романтического типа чеховских героинь Люэллин-Смит считает образ Анны Сергеевны ("Дама с собачкой"), а весь рассказ – квинтэссенцией чеховской темы любви – любви, всегда кончающейся несчастливо. Несчастливая любовь,– несчастливая либо в силу внешних обстоятельств, чаще в силу разочарования любящих друг в друге, либо одного из любящих в другом – как и несчастливый брак, усугубляет ощущение человеческого одиночества и резче выявляет тот разрыв, который существует между устремлениями героя и реальной действительностью, неизбежно окунающей его в пошлость.

В анализах Люэллин-Смит есть отдельные интересные наблюдения: например, она указывает, что такие определения, как "толстый", "солидный" неизменно носят у Чехова оценочный, явно отрицательный характер, выявляя сытость, самоуверенность, пошлость персонажа (с. 13), или же проводит свежую параллель между образами фон Корена ("Дуэль") и Лидией Волчаниновой ("Дом с мезонином") и ряд других. Несомненно представляют интерес и некоторые используемые ею архивные материалы из неопубликованных писем к Чехову его адресаток. Тем не менее, в целом работа Люэллин-Смит вряд ли заслуживает восторженных похвал в предисловии Р. Хингли к книге (с. IX-X). Не говоря о том, что предложенная английской исследовательницей схема – "романтическая героиня" и "антигероиня" – вмещает в себя очень незначительное число женских образов (из всех женских персонажей, появляющихся в рассказах и пьесах Чехова, ею упомянуто немногим более двадцати, да и те приписаны к тому или иному типу весьма условно), вне поля зрения Люэллин-Смит, как уже указывалось в отзыве В.Б. Катаева[146], остается большинство узловых произведений Чехова – среди них "Степь", "Палата № 6", "Человек в футляре", "Архиерей",– а многим, разбираемым в книге,– "Скучная история", "Попрыгунья" и другим – дано неверное истолкование[147].

Книгу Дональда Рейфилда "Чехов. Эволюция художественного метода" можно условно назвать биографией творчества. Задача книги, как ее формулирует автор,– «показать эволюцию Чехова-художника"»[148]. Рейфилд рассматривает известные биографические факты с точки зрения их воздействия на произведения Чехова, "наводит мосты" через существующие, по его мнению, "провалы" между Чеховым-драматургом и Чеховым-новеллистом, Чеховым-человеком и Чеховым-художником, Чеховым – автором легковесных юмористических рассказов и Чеховым – автором философских, лирических повествований. Предшествующая английская критика объявляла Чехова то автором "реквиема по вырождающемуся дворянству и гимна новому веку разумности и равенства, который грядет", то писателем, показавшим "абсурдность условий человеческого существования, из которых нет выхода, развитие в которых немыслимо, разумная основа отсутствует, или же представителем высшей фазы реализма, достигшего детальнейшего воспроизведения того, что происходит в отклоняющемся от нормы сознании"[149]. Все эти суждения, по мнению Рейфилда, не помогают создать цельный образ художника.

Творческий путь Чехова по Рейфилду состоит из трех этапов: до 1886 г., с 1887 по 1896 г., с 1897 по 1904 г. Эта периодизация основывается на изменении повествовательной манеры Чехова. Ранние рассказы характеризуются "субъективным повествованием", активно выражающим позицию автора. В прозе второго периода повествование ведется преимущественно с точки зрения одного из героев – "объективное повествование". В последние годы автор-повествователь появляется вновь, но его речь проникнута голосами героев, и этот сплав, сохраняя объективность повествования, позволяет достаточно полно выявить и авторское суждение[150].

Идейно-тематическая эволюция творчества Чехова практически в основном выводится Рейфилдом из биографии писателя, из психологических состояний, вызванных событиями в его жизни или жизни его близких.

Бегло остановившись на детских и отроческих годах Чехова, Рейфилд, в отли-

чие от большинства – в особенности западных – биографов писателя, высказывает мнение, что трудное детство не было "препятствием к последующему развитию"[151]. Напротив, оно стимулировало стремление к самоутверждению и выявлению таланта. Таганрог снабдил будущего писателя достаточным культурным багажом: знанием ритуалов православной церкви, отечественной литературы, интересом к сцене. Ранняя самостоятельность выработала в юноше дисциплину, сдержанность, стойкость – качества, которые впоследствии уберегли его от судьбы неудачника, постигшей старших братьев.

Раннее творчество Чехова почти не рассматривается Рейфилдом: оно, по его мнению, не является оригинальным, во многом повторяет гоголевскую тематику и устоявшиеся комические приемы. Первым подлинным шагом в литературу Рейфилд считает рассказы, печатавшиеся в "Петербургской газете", когда Чехов, вырвавшись из тисков тяжелой нужды, мог позволить себе "писать не для издателя, а для себя"[152]. В этих рассказах – в особенности таких, как "Егерь" (1885),– появляется "новое чувство природы", выразившееся в "осязаемом воссоздании пейзажей"[153], и новое – объективное – отношение к герою, что и привлекло к молодому писателю внимание столичных литераторов – Суворина, Григоровича и других. Роль первого в литературной карьере Чехова Рейфилд оценивает как двойственную: Суворин несомненно стоял между Чеховым и прогрессивными литературными кругами, но, с другой стороны, именно он предоставил ему возможность печататься в издании с большим тиражом, содействуя тем самым его самостоятельности.

Значительное место в книге уделено проблеме «Чехов и Толстой». Все творчество Чехова 1886–1887 гг. рассматривается преимущественно в плане влияния на него учения и художественной манеры Толстого. Так, с толстовским вниманием к психологической детали трактуется Чеховым, по мнению Рейфилда, тема любви, или, вернее, секса, в рассказах "Несчастье", "Ведьма", "Агафья", "Тина". "Толстовскими" объявляются также рассказы "Скука жизни", "Кошмар" и ряд других. После повести "Степь" Чехов, как считает Рейфилд, целиком уходит в разработку психологической прозы, основная тема которой – "толстовское" разоблачение лжи, пропитавшей все сферы человеческой жизни. Мрачность и безысходность этих рассказов – "Огни", "Неприятность", "Именины", "Скучная история" – объясняются личными мотивами: тяжелыми утратами (самоубийство Гаршина, смерть жены Александра Чехова, смерть Николая Чехова), которые понес Чехов за эти годы, нападками на него критики, неудачей, постигшей первую постановку "Иванова". Все это определило, по мнению Рейфилда, его решение ехать на Сахалин.

"Поездка на Сахалин,– утверждает Рейфилд,– изменила Чехова; обострился туберкулезный процесс, и он вернулся с сознанием, что не доживет до средних лет. Всем его рассказам 1891–92 гг. свойственна поэзия смерти и более острое, чем прежде, чувство равнодушия природы к человеку. Сахалин явился, по сути, первым для Чехова соприкосновением с подлинным, неисправимым злом. Все, что ему предстояло описать в своем научном трактате о Сахалине, содействовало видению необратимого падения человека, и это видение зачеркнуло толстовскую этику, которая лежала в основе столь многих его прежних произведений. После Сахалина Чехов уже не может следовать за Толстым в его крестьянский рай, который спасет человечество от Содома и Гоморры урбанистической цивилизации: побывав на Сахалине, Чехов понял, что общественные язвы и несчастье отдельного человека неразрывно связаны между собой"[154].

Не только рассказы, связанные с поездкой на Сахалин сюжетными мотивами, но и многие рассказы мелиховского периода написаны Чеховым, как справедливо утверждает Рейфилд, под неизгладимым впечатлением от "Сахалинского ада". Так, осуждение социал-дарвинизма в лице фон Корена ("Дуэль") рассматривается в связи с сахалинскими впечатлениями. Антитолстовские настроения Чехова выражены в "Палате № 6", где оба героя – Рагин и Громов – "представляют собой как бы две

ипостаси одного лица: Рагин – мыслящего пассивного художника, Громов – страждущую человечность"[155].

Мелиховский период ознаменовался поворотом к социальной тематике, вызванным, как полагает Рейфилд, биографическими причинами: общественной деятельностью, захватившей Чехова в начале 90-х годов и установками журнала "Русская мысль", в котором он в основном в эти годы печатался. Рассказы и повести начала 90-х годов носят "специализированный" характер: в каждом исследуется определенная социальная среда – петербургские высшие круги ("Рассказ неизвестного человека"), фабриканты ("Бабье царство"), московское купечество ("Три года") и т.д. Но главный социальный пласт, который исследует Чехов, опираясь на мелиховский опыт, крестьянство. В изображении русской деревни наиболее четко, по мнению Рейфилда, выявилось расхождение между Чеховым и Толстым. «Чеховские мужики – люди, загубленные пьянством, к которым любой подьячий относится хуже, чем к скоту,– вот, что осталось от "естественного человека". В них нет ничего от нравственного величия толстовского крестьянина, ни грана той поэзии, которой были овеяны крестьяне чеховской "Степи" или, скажем, "Счастья" (1887), лелеявшие мечту найти схороненное сокровище»[156]. Все более мрачная, "апокалиптическая" картина деревни у Чехова находит, согласно Рейфилду, объяснение во все усиливающемся чувстве близкого конца, охватившего писателя после резкого обострения его болезни в 1897 г.

Рассказы конца 90-х – начала 900-х годов трактуются Рейфилдом как экзистенциалистские. В них выражено осознание Чеховым конечности каждого индивидуального бытия, человеческого одиночества и зыбкости человеческого счастья. "Чеховские врачи, юристы, банкиры, учителя все чаще наталкиваются на ту истину, что счастье в том, чтобы пользоваться своими возможностями, действовать в согласии со своими желаниями, успеть расцвести полным цветом, прежде чем наступит твое увядание"[157]. Но именно этой истины не понимают герои трилогии "Человек в футляре", "Крыжовник", "О любви", где каждый по-своему лишает себя счастья, упуская отпущенные ему судьбой возможности. Понимает это Чехов и его "рассказчики". Этой философией существования, утверждавшей в конечном итоге, что "человеку нужен не клочок земли, а весь земной шар, не набор правил, а нравственная смелость исследователя,– не коснеть в том, что есть, а строить свое счастье, причем собственными, а не чужими, руками"[158], проникнуты все последние чеховские рассказы.

Драматургию Чехова Рейфилд, как и Хингли, ставит на второе по значению место в творчестве писателя. Ей отведено всего две небольших главы: глава 8-я "Драматический герой", в которой суммарно рассмотрены все пьесы 80-х годов и "Дядя Ваня" – как вариация "Лешего", и глава 14-я, "Последние пьесы Чехова".

Рейфилд пытается показать новаторство Чехова-драматурга в контексте европейской драмы, полагая, что новые формы его пьес подсказаны драматургией Гауптмана и Метерлинка. В отличие от многих зарубежных исследователей Чехова, Рейфилд считает, что "принципы Московского Художественного театра совпали с тем, что пытался сделать Чехов".

В целом Рейфилд, как отмечал английский рецензент В.С. Притчет, "рассматривает значительно большее число рассказов, чем это обычно делают другие критики"[159]. Однако узко биографический подход при истолковании тематики и структуры чеховских произведений неизбежно приводит в ряде случаев к поверхностным и субъективным толкованиям, это же можно сказать о попытках вогнать рассказы Чехова в прокрустово ложе схемы "толстовские-антитолстовские", или подстроить их под экзистенциализм.

Книга "Новое жизнеописание Чехова" написана Рональдом Хингли с особым намерением – развеять "ореол святости", которым, как утверждает Хингли, окружили образ Чехова советские и некоторые зарубежные литературоведы и

критики. Иконописный портрет не только заслоняет "живого Чехова", но и мешает правильному прочтению его литературного наследия.

"Новое жизнеописание Чехова" практически является развернутой аргументацией в пользу уже выдвигавшегося Хингли – в книге 1950 г.– тезиса о противоречивости личности Чехова. Подтверждение этому тезису Хингли ищет в биографии писателя, используя уже известные документы: письма Чехова и его адресатов, воспоминания современников, суждения критики, но давая им новое толкование. Творчество Чехова привлекается только как биографический материал.

Строя свою концепцию личности Чехова, Хингли исследует не столько факты (хотя все наиболее важные события в жизни Чехова им указаны), сколько оценку их самим Чеховым, его отношение к родственникам, сотоварищам, а также к женщинам, входившим в круг его близких знакомых,– Л. Яворской, Л. Авиловой, Л. Мизиновой. Одним из основных свойств чеховского характера Хингли считает рано выработавшуюся "замкнутость". В поисках "отрицательных" черт, которые оживили бы "иконописный портрет", Хингли пересматривает принятое мнение об отношении А.П. Чехова к сестре, доказывая, что он эгоистически распорядился ее судьбой. Переоценке подвергается также отношение Чехова к молодым писателям, обращавшимся к нему за советом – Чехов, по утверждению Хингли, помогал им не вполне бескорыстно – тешил свое самолюбие. Водились за ним и другие грехи, которые только подтверждают его "человечность".

Главной причиной "замкнутости" писателя Хингли считает его свободолюбие, принципиальную независимость. Так, многолетняя дружба с Сувориным объясняется своеобразным протестом против тех нападок, которым она подвергалась со стороны либеральных деятелей. Чехов, утверждает Хингли, охранял свою независимость от посягательств лавровых и гольцевых даже более ревностно, чем от суворинских попыток им руководить. В независимости коренится и отношение Чехова к толстовству. Философия Толстого, по мнению Хингли, вряд ли "сильно трогала" Чехова, "владела"[160] им, как он писал об этом сам,– скорее "более или менее интересовала и слегка задевала"[161]. Написанные под влиянием толстовства рассказы 1885–1886 гг. (например, "Хорошие люди") Хингли относит к художественно наименее совершенным. Напротив, "антитолстовские" произведения, в первую очередь драма "Иванов", главной моралью которой следует считать – не морализируй! – выявляют сильные стороны чеховского таланта.

Исследованию художественного метода Чехова в книге уделено лишь несколько страниц: небольшой раздел – рассказам, и такой же – пьесам. Первым, как и в книге 1950 г., Хингли отводит главное место в литературном наследии писателя.

Книга снабжена богатым научным аппаратом. В приложении дана аннотированная библиография произведений Чехова, а также краткий обзор англоязычных переводов[162].

* * *

В 70-е годы новое развитие получила тема "Чехов и Толстой", заявленная два десятилетия назад в монографиях Хингли ("Чехов. Исследование жизни и творчества", 1950) и Магаршака ("Чехов. Жизнь", 1952) отдельными главами. Той же теме целиком посвящена монография Логана Спирза "Толстой и Чехов" (1971)[163], в которой вопрос ставится не столько о воздействии старшего писателя на младшего, как это делалось в работах Хингли и Магаршака[164], а о Толстом и Чехове, как выразителях идейного и художественного мира двух поколений XIX в., сопоставление которых "может помочь осветить свойства каждого и, возможно, уточнить прочтение их шедевров"[165]. Отсюда и задание книги: "тщательное определение" сути и метода каждого писателя в отдельности и только попутно сравнение их друг с другом или противопоставление друг другу. Отсюда и структура книги, распадающейся, как уже отмечалось Д. Урновым[166], на два

самостоятельных этюда – о Толстом (первая часть книги) и о Чехове (вторая часть), с необходимыми переключениями между ними.

Во вступительной главе, названной "Толстой и Чехов", Спирз указывает на общие черты в художественном методе писателей. Оба "страстно привержены цели говорить правду, и в своем решении видеть мир трезвым взглядом готовы даже быть жестокими"[167]. Оба в своем стремлении показывать жизнь такою, какая она есть, отвергают сюжетные схемы: и у Толстого, и у Чехова "художественная литература перестает рассказывать занятные истории" (fiction ceases to be story – telling)[168]. Оба видят в искусстве не средство развлечения человека, а способ познания мира. Оба отправляются от основных вопросов человеческого бытия.

Однако при всей близости художественных задач, жизненные принципы и мировосприятие в целом у Толстого и Чехова различны, что обусловливает и значительное различие в художественных решениях.

Толстому необходимо видеть широкую картину мира: он имеет дело с грандиозными событиями, великими движениями масс, исторически значимыми поступками; он рассматривает жизнь своих героев на протяжении длительных отрезков времени, пытаясь на основе большого числа жизненных фактов вынести им приговор. Это положение Спирз стремится подтвердить на детальном разборе романов "Война и мир" и "Анна Каренина", попутно оспаривать нашедшее на Западе сторонников мнение Генри Джеймса, что романы Толстого лишены композиционной целостности и принадлежат к категории "рыхлых громадин" (baggy monsters)[169]. Неизменно ставя в своих романах вопрос о смысле и цели человеческого бытия, Толстой решает его – в особенности в последние десятилетия своей жизни – исходя из своего идеала растворения человека в боге и добре. Проповеди этого идеала, считает Спирз, полностью подчинены художественные произведения позднего Толстого, который "уже не созидает их в процессе написания, а имеет готовые решения"[170], что умаляет их эстетическую значимость. "Великое искусство, – пишет Спирз, – всегда непредсказуемо. В тот момент, когда решения Толстого стали предсказуемы, он перестал принадлежать к числу перворазрядных писателей"[171].

Повести и рассказы Чехова конца 80-х – начала 90-х годов, считает Спирз, "полны откликов на Толстого"[172]. В этом отношении характерны "Именины", "Огни", "Скучная история", а позднее "Мужики", "В овраге", в которых Спирз видит непосредственные переклички с Толстым. Так, "Именины", по мнению Спирза, "возрождают в памяти ссоры между мужчинами и женщинами в "Анне Карениной" (Имеются в виду ссора между Стивой Облонским и Долли в начале романа и между Анной и Вронским – в конце). "В каждом случае женщина остро чувствует свое униженное положение, в которое она поставлена зависимостью от мужчины"[173]. Но хотя судьба героини "Именин" не завершается столь трагично, как история Анны, рассказ этот, по мнению Спирза, даже "менее оптимистичен", чем финал толстовского романа. Трагедия Ольги Михайловны – лишь частный случай общего отсутствия взаимопонимания между людьми, неизбежное следствие того, что "средства человеческого общения, постоянно и самым неожиданным образом разрушаются"[174]. Художественное понятие некоммуникабельности, начало которому положил Чехов, и делает его писателем иного поколения, чем Толстой, и в высшей степени современным художником. А "быть современным художником" для Спирза означает заменять в художественном исследовании жизни констатацию социальных причин зла причинами психологическими, якобы изначально присущими человеческой природе. При этом Спирз зачеркивает значение художественных достижений позднего Толстого, декларируя "внезапное превращение этого всеми признанного гиганта русского искусства в бастион традиционных верований"[175].

Столь же субъективными представляются оценки Чехова. Это ярче всего проявляется в главе, посвященной сопоставительному анализу "Смерти Ивана Ильича" и "Скучной истории". Повесть "Смерть Ивана Ильича", утверждает Спирз, навеяна боязнью смерти, охватившей Толстого на склоне лет, а интерес

читателей к "Смерти Ивана Ильича" всецело объясняется достоверными описаниями физиологии болезни и смерти героя. Напротив, "Скучная история" – исследование того, как "современный человек должен встречать смерть"[176], а ее герой своей честностью перед самим собой, своим отказом отвечать на вопросы, решение которых не знает, завоевывает симпатию и уважение читателей. История Николая Степановича рассматривается Спирзом, используя меткое выражение В. Лакшина, исключительно как "частный случай вечного memento mori"[177], – историко-социальный аспект чеховского рассказа полностью игнорируется.

Стремление "осовременить" Чехова сказывается и в трактовках его драматургии, весьма близких по смыслу и духу к "жесткому Чехову" английских режиссеров 60–70-х годов. Так, "Три сестры" рассматриваются как пьеса "крушения надежд", вызванного самими героями, которые заслуживают поэтому осуждения. "Поначалу ничто не мешало им – по крайней мере, двум сестрам уехать из провинциального города и вернуться в Москву"[178]. Но сестры лишены необходимых современному человеку качеств: умения действовать, решительности и воли.

"Это, пожалуй, мрачнейшее из всех чеховских произведений, а Наташа – одна из самых зловещих в них фигур. При всем том, совершенно ясно, что ее настырная деятельность, ее вторжение в жизнь Прозоровых и ущемление их свободы, – результат их слабости. Наташа создана этими милыми людьми, которых она тиранит и которые становятся ее жертвами.

Чехов смеется над Наташиными жертвами. Он ненавидит пассивность, ибо она порождает зло..."[179]

Хотя в работе есть интересные наблюдения и замечания, но, провозгласив Чехова "современным" художником, а Толстого "несовременным", английский исследователь вырывает их творчество из исторического контекста.

Теме "Чехов – Толстой" уделяет значительное внимание М. Шоттон в своем эссе о Чехове, включенном в сборник "Русская литература XIX века. Очерки о десяти русских писателях" (1973)[180]. Суждение Шоттона о Чехове соединяют весьма противоречивые мнения. С одной стороны, Шоттон полностью отмежевывается от "пессимистического Чехова" Л. Шестова, подчеркивает связь писателя с общественной и литературной средой его времени, указывает на резкое неприятие им буржуазной морали, на его ненависть к самодовольству, пошлости. С другой стороны, пороки в людях Чехов воспринимает, по мнению Шоттона, не как порождение социального бытия, а как имманентно присущие человеческой натуре. Центральным типом в творчестве Чехова, считает Шоттон, является "человек в футляре". "Футляр" – это символ черт характера, которые "ограничивают сознание человека, ущемляют свободу его души, инициативы и воображения, препятствуя достижению высшей, более важной цели"[181]. Тематика чеховских рассказов сводится Шоттоном к изображению таких "футляров" – пессимизма, эгоизма, тщеславия, алчности, пошлости и т.д. Цель Чехова – содействовать нравственному усовершенствованию человека.

Эта цель сближает Чехова с Толстым. Оба писателя, указывает Шоттон, видят свое назначение в срывании "масок", в разоблачении ложных ценностей. Однако, по Шоттону, Чехов унаследовал от Толстого "убеждение в том, что сущность всех человеческих дел, а, следовательно, и литературы, заключена во внутреннем мире человека и что внешние стороны жизни можно объяснить только через проникновение в психологические процессы, которые всегда стоят за ними"[182]. При всех своих различиях в эстетической позиции, и Толстой, и Чехов считали "что конечная основа человеческой жизни с ее добром и злом определяется не политическими и социальными системами или законами, не традиционными нормами морали, а состоянием сознания каждого индивида". Далее делается вывод, что и Толстой, и Чехов придерживались "антимарксистского взгляда на отношение бытия и сознания"[183]. Они считали, что жизнь изменится лишь тогда, когда человек сумеет превозмочь свои инстинкты, когда поймет, зачем живет на земле.

Попытка Шоттона приписать Чехову "врожденную религиозность", как и желание видеть в его творчестве только анализ психологии человека, возвращает английскую чеховиану вспять – к положениям, давно уже пересмотренным и опровергнутым в серьезных, научно обоснованных работах 50-х и последующих годов. В частности, в решении проблемы "Толстой – Чехов" более перспективным представляется путь, избранный Д. Рейфилдом в книге "Чехов. Эволюция художественного метода", где личным и творческим отношениям двух великих художников уделяется немало внимания.

* * *

Особое место в английской чеховиане 70-х годов занимают работы о драматургии Чехова, в которых спор о смысле "великих пьес", начатый в 60-х на английской сцене, был перенесен в литературоведение. Главным предметом дискуссии вновь оказалась "чеховская антропология". Наряду с работами, отстаивающими позиции "жесткого" Чехова, появляются и такие, которые задаются поиском авторских симпатий и тем самым подходят к диалектическому пониманию чеховского гуманизма.

Одним из первых напомнил о чеховском милосердии Дж. Б. Пристли в главе, посвященной драматургии Чехова в книге "Антон Чехов". Развивая ту же мысль, английский критик К. Брамс в книге о драматургии Чехова – "Отражения в озере" (1975)[184] особенно подчеркивала "огромную терпимость" русского писателя к своим персонажам, равную которой в мировой литературе можно встретить лишь у другого великого гуманиста – Вильяма Шекспира. Да, окружающий мир жесток, но отношение Чехова к своим героям отнюдь не жестоко. Напротив, он учит стремиться к гармонии в человеческих взаимоотношениях, тем самым помогая нам, людям XX в., противостоять враждебной бездуховности, "гуманизировать" бесчеловечность современной действительности.

"Мы, живущие среди взрывов бомб, забастовок и борьбы за власть, – пишет К.Брамс, – люди с белой и цветной кожей, слитые в единой цивилизации, которая, множа все новые ужасы (как еще назвать то, что происходит сейчас в Северной Ирландии, где христиане убивают христиан!) дошла до края бездны, – мы хорошо понимаем, о чем предупреждал в своих пьесах деликатный Чехов всех этих равнодушных друг к другу недотеп. Деликатный? Как бы не так! Жесткий, ироничный, негодующий, насмешливый Чехов! Он изображал выдохшееся благородство, идейный тупик, русскую апатию и представлял своих мечтающих, а, чаще всего, рефлексирующих мужчин и женщин страусами, спрятавшими голову под крыло. Он посмеивался над ними, а внутри в нем все кипело от возмущения. Но при этом он понимал их, а понять значит простить. Он возмущался, а лицо его освещала улыбка – мягкая улыбка, с какой отец смотрит на своих неудачливых, непутевых детей, которые, целиком занятые собой и своими проблемами, уже не слушают того, что он им говорит"[185].

Спор английских режиссеров об отношении Чехова к своим героям – сочувственное, ироническое, осуждающее – достижение и издержки того широкого чеховского эксперимента, который проводил театр 60-х и 70-х годов, требовал более глубокого анализа, чем это могли дать разноречивые суждения текущей критики. Как резюмировал положение дел английский чеховед и переводчик Х. Питчер, "Настало время вновь заговорить о Чехове"[186].

В первой половине 70-х годов в Англии вышло четыре монографии о Чехове-драматурге: Д. Магаршак "Подлинный Чехов" (1971), Дж. Л. Стайан "Чехов на сцене" (1971)[187], Х. Питчер "Чеховская пьеса. Новая интерпретация" (1973) и упомянутая выше книга К. Брамс "Отражения в озере" (1975). Все они являются развернутым комментарием к четырем "великим пьесам" Чехова. Такая форма, напоминающая режиссерскую партитуру, имеет в Англии давнюю традицию: именно как комментарий к пьесам "Чайка" и "Вишневый сад" была написана первая работа о драматургии Чехова славистом Дж. Колдероном[188], одним из ранних ее переводчиков, пропагандистов и постановщиков в Англии.

Д. Магаршак в своей книге утверждает, что судьбу Чехова-драматурга в Англии вряд ли следует признать удачной. Свою новую книгу о чеховской драме Магаршак рассматривает, как продолжение и дополнение к первой работе "Чехов-драматург" (1951). Прошедшие двадцать лет, считает он, внесли некоторые изменения в предмет спора, однако суть самого спора о Чехове в английском театре осталась неизменной. Вспоминая слова молодого Чехова, сравнившего сцену с эшафотом, на котором казнят драматургов, Магаршак заявляет: режиссеры – вот "главные палачи Чехова"[189], вот кто в первую очередь несет ответственность за превратную интерпретацию его пьес. Причем, подчеркивает Магаршак, обращаясь к практике современного английского театра, дело заключается не только в пресловутом "культе" Чехова, когда-то созданном блумсберийцами, а в режиссерском диктате, отличающим сегодняшний театр, т.е. в нежелании режиссера прислушаться к голосу автора, в навязывании пьесе чуждых ей идей, постороннего смысла.

В своем предисловии Магаршак предъявляет "иск" не только к режиссерам, но и тем, кто стоит у истоков интерпретации – к переводчикам. Неверное понимание чеховских пьес берет начало в 20-х годах, в первые годы знакомства англичан с пьесами Чехова. По мнению Магаршака, на истолкование чеховской драматургии особенно отрицательно сказалось то обстоятельство, что долгое время перевод с русского был "монополизирован" Констанс Гарнет, далеко не полностью передававшей (и даже, считает Магаршак, искажавшей) своеобразие русского оригинала. Отмечая ряд неудачных и ошибочных мест в переводах К. Гарнет, М. Фелл (со ссылками на мнение К. Чуковского), Е. Фен и других переводчиков, Магаршак указывает, что эти версии могли служить основой для произвольных театральных интерпретаций.

Д. Магаршак далеко не всегда объективно оценивает исторические факты. В названной книге он еще резче, чем ранее, говорит о постановках пьес Чехова в Московском Художественном театре[190]. Утверждение, что Чехова не умеют ставить у него на родине, подтверждается, однако, только одним фактом – постановкой "Чайки" Б.Н. Ливановым (МХАТ, 1968), действительно отмеченной произвольными вторжениями в авторский текст. Тенденциозность критика сказывается на оценках самих чеховских пьес. Так, противореча собственной оценке "Дяди Вани" в первой книге о драме Чехова, где всячески подчеркивалась эволюция характеров, общая перемена "после пронесшейся бури"[191], Магаршак утверждает, что герои этой пьесы статичны, оставляют зрителя холодным наблюдателем.

Вместе с тем книга Магаршака имеет ряд достоинств. Интересна его разработка проблемы чеховских символов. Проблема эта, полагает Магаршак, чрезвычайно актуальна для английского театра и критики. Возражая против упрощенного понимания "Чайки" как драмы любви, он указывает на вторую тему пьесы – тему искусства. Символ чайки, подчеркивает Магаршак, основан на обеих темах пьесы. Буквально каждый герой "Трех сестер", считает он, также наделен символом, выражающим его суть. Это свеча – в руках Наташи, которая как бы подожгла, разрушила прозоровский дом; потерянный ключ от рояля – слова Ирины; одеколон, руки, пахнущие трупом – Соленый; разбитые часы – Чебутыкин и т.д. Большое внимание уделяет Магаршак чеховским ремаркам, подчеркивая, что их соблюдение обеспечивает персонажам на сцене необходимую атмосферу и дает свое решение проблемы жанра чеховских пьес. "Нелепо утверждать, – пишет Магаршак, – что Чехов не знал разницы между комедией и трагедией"[192]. Главное, что делает "Чайку" и "Вишневый сад" комедиями в буквальном смысле этого слова, заключается в том, что эти пьесы основаны на принципе, одинаково характерном как для "низкой", так и для "высокой комедии, а именно: "несоответствие мечты и действительности, столкновение между тем, как вещи случаются в действительности, и представлениями героев об этих вещах"[193].

Магаршак обратил внимание на то, что критика высоко ценит Чехова-художника, но очень мало Чехова-мыслителя[194]. А между тем рассуждения чехов-

ских героев свидетельствуют о глубочайшем философском постижении жизни. (Ошибочно лишь утверждение Магаршака, что некоторые герои Чехова, например, Трофимов, играют роль "рупора автора").

Дж.Л. Стайан, который в своих работах по теории драмы 60-х годов – "Мрачная комедия" и "Элементы драмы" – касался проблемы жанра чеховских пьес, теперь посвящает Чехову специальную книгу, обобщившую его поиски прежних лет, – "Чехов на сцене" (1971), а затем, в серии "Современная драма в теории и на практике" (1981), отводит одну из глав Чехову-драматургу ("Вклад Чехова в реализм")[195].

Книга Стайана "Чехов на сцене" – это развернутый комментарий к чеховским пьесам. Однако сам подход Стайана существенно отличается от путей других исследователей. Центральная проблема всех работ Стайана – это проблема театральной интерпретации. При этом исходным для него является положение, согласно которому драма пишется для сцены и существует исключительно на сцене. Лучшие пьесы Чехова, по мнению Стайана, написаны не просто для театра вообще, но специально для Московского Художественного театра. Однако Стайан отвергает попытки критиков найти единственно верную, окончательную (definitive) интерпретацию чеховской драмы. У каждого поколения свой Чехов, его драмы каждый раз рождаются для сцены заново. Так, сравнивая две редакции "Трех сестер" Московского Художественного театра, 1901 и 1940 гг., Стайан подчеркивает их различие, а затем говорит о новом современном подходе к Чехову, который продемонстрировал, с его точки зрения, М. Сен-Дени в постановке "Вишневого сада", близкой к фарсу. Каждое из этих решений диктовалось временем, определенной средой, представителями которой были постановщики в Англии и России.

Многозначность пьес Чехова Стайан связывает с тем, что у него особую роль приобретает сотворчество зрителя. Подробно тому, как Чехов-прозаик замечал в письме к Суворину от 1 апреля 1890 г.: "Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам", – так же Чехов-драматург рассчитывает на воображение зрителя, его активную роль в ходе спектакля.

Для правильного понимания драматургического метода Чехова, по мнению Стайана, решающее значение имеет анализ таких явлений, как подтекст, или "подводное течение", а также "объективность позиции" автора.

Из того положения, что у Чехова центр тяжести приходится не на текст, а на подтекст, Стайан приходит к выводам, принципиально отличным от тех, которые в работах этих лет делает Магаршак, и позднее, Питчер. Исходя из того, что Чехов предоставляет необычайный простор для истолкований его пьес, Стайан делает вывод: "Толковать пьесу Чехова – все равно, что толковать метафору или стихотворение"[196].

Если Д. Магаршак был склонен к канонизации авторского текста, то Дж. Л. Стайан впадает в другую крайность. Связав множественность интерпретаций чеховской драмы с особенностями метода Чехова-драматурга, богатством его палитры, Стайан фактически пришел к заключению, что авторский образ – всего лишь оболочка, каждый раз заполняемая новым содержанием. Бессмысленно искать, что хотел сказать автор, ибо Чехов, по утверждению Стайана, якобы никогда не говорил о содержании своих пьес; все его замечания касаются лишь драматургической техники, различных приемов, эффектов. Содержание же с полным правом может привноситься извне. Таким образом, Стайан полностью снимает вопрос "о чем написаны эти пьесы", который Х. Питчер называет важнейшим для чеховедения.

Главное содержание работы Дж.Л. Стайана составляет анализ чеховского драматургического новаторства, которое в законченном виде предстало в пьесе "Вишневый сад". Для понимания этой новой формы необходимо учитывать явственную антиромантическую настроенность, присущую Чехову, его стремление

пародировать мелодраматические ситуации и характеры. Рассматривая ансамблевый характер чеховской драмы, Стайан опирается на положения Р. Уильямса, подчеркивая, что в центре пьесы находится не герой, но социальная группа, и драматическое разрешение судьбы отдельного персонажа отступает на задний план перед итогом общей судьбы. Нельзя верить герою Чехова на слово – часто то, что с точки зрения этого героя является трагедией, на самом деле ставится автором под сомнение. Почти каждый персонаж – "герой для самого себя", он сам драматизирует свою жизнь, "носит траур по своей жизни", однако терпит поражение не в результате борьбы за свое счастье, а по причине добровольного отказа от своих притязаний. Вместо того, чтобы вступить в борьбу с окружающим миром, герои Чехова оказываются в постоянной войне с самими собой. Внешние обстоятельства поглотили всех, каждый обнаруживает свою слабость и неспособность борьбы с этими обстоятельствами[197]. Каждый страдает, но каждый и равно виноват в неудачной жизни. Отсюда, по Стайану, двойственный подход Чехова к человеку. Дать герою высказаться, исповедаться, а затем посмотреть на него со стороны, хладнокровно – излюбленный прием Чехова-драматурга, источник "амбивалентности" жанровой природы его пьес. Например, история Нины и Треплева не должна восприниматься как трагедия: их судьбы – часть общей комедии, увядание их чувств, угасание любви – проявление общей нехватки тепла и внимания к людям. Сам же символ чайки означает "юную жизнь, разрушенную человеческим равнодушием"[198]. Однако этот символ несправедливо приписывают Треплеву. Стайан считает, что мы вовсе не должны смотреть на него, как на подбитую птицу, принимать его отношение к себе как к "непонятому Гамлету". Не случайно в течение пьесы Треплев постепенно сам разрушает и, наконец, убивает себя[199].

Однако в "Чайке", по мнению Стайана, Чехов еще не нашел нужного ему жанра. А вот "Дядя Ваня" – уже настоящая чеховская комедия, ибо в центре настоящей чеховской комедии лежит ситуация сама по себе не драматическая, допускающая самые различные к ней отношения читателя. Несмотря на то, что столкновение двух противоположных групп в "Дяде Ване" напоминает трагическую дихотомию, присутствие третьей, индифферентной группы (Марина Васильевна, нянька, Вафля), размывает этот контраст, уменьшает чей-либо приоритет в наших глазах и снимает всякий морализаторский момент.

"Три сестры" и "Вишневый сад" Стайан считает "социальной комедией с антиромантическим сюжетом"[200]. Неосуществимость мечты трех сестер, как и невозможность спасти вишневый сад, зрителю очевидны заранее. Чехов, по Стайану, сосредоточивается на другом: "Неспособность сестер активно противостоять жизни или нежелание Любови Андреевны и Гаева ударить палец о палец, чтобы спасти имение, переносят наше внимание от итога к причине; это демонстрирует нам их человеческую ограниченность и заставляет иронически рассмотреть самое существо их жизни"[201]. Чехов, считает Стайан, показывает, что причина, мешающая сестрам реализовать свое желание, заключена в них самих. Здесь он почти дословно повторяет жесткий приговор трем сестрам Ф. Лукаса и Л. Спирза. Последний писал в своей книге "Толстой и Чехов": "Чехов смеется над наташиными жертвами. Он ненавидит пассивность, ибо она порождает зло. Он не сидит, взявшись за руки, со своими тремя старыми девами (правда, одна из них замужем, но лишь номинально!) и не льет с ними слез"[202].

В "Вишневом саде" перед нами уже не группа, но социальная структура, модель общества. При этом чеховские герои понимаются Стайаном как некие архетипы – молодости и старости, нового и уходящего поколения, прошлого и будущего; на сцене даже не люди, а "вехи времени". В "Вишневом саде", по утверждению Стайана, наиболее ярко проявилась "амбивалентность" чеховского трагикомического видения мира. Чехову удалось здесь добиться впечатления такой "правдивости общей ситуации", которая может быть рассматриваема сразу с нескольких точек зрения. Это, а также особый чеховский прием снижения (undercutting[203]) персонажей, компрометации их речей, поступков, нейтрализации

драматического начала прозаическим, обыденным, стремление противопоставить одну оценку другой, привели к уникальному результату. Главный эффект неповторимой чеховской комедии, "комедии с горьким привкусом" – "сострадать и одновременно оставаться холодным, то есть глубоко постигать правду жизни"[204]. Чеховская конечная задача, по Стайану, – показать, "что истина относительна, заставить зрителя на себе ощутить эту диалектику"[205].

В трактовке Дж. Стайаном мировоззрения Чехова нашли отражение черты, присущие ряду англоязычных работ 70-х годов. В это время многие исследователи уделяют большое внимание медицинской, научной деятельности Чехова, давая ей, как правило, позитивистскую и эволюционистскую интерпретацию. Попытка связать художественные принципы и технику Чехова-писателя с непосредственной деятельностью "Чехова-доктора", врача, "вскрывающего нарывы" или наблюдающего за тем, как пациент "ворочается на больничной койке", видна и в работе Дж. Таллока[206]. Вероятно, поэтому он делает акцент на способности Чехова к острому анализу, умении "диагностировать" причины духовной болезни своих персонажей. Отсюда же – внимание Стайана преимущественно к "отрицательной способности" Чехова, к приемам "снижения", иронического отчуждения[207]. Опираясь на высказывания Чехова до 1890-го года, он практически не затрагивает вопрос о положительных идеалах Чехова. В данном вопросе Дж.Л. Стайан расходится с теми английскими критиками, которые были на более верном пути. Они утверждали, что пафос чеховского творчества – показать, что "жизнь, какая она есть, – это не та жизнь, какой она должна быть"[208].

К исследованию чеховской драмы, – признается Х. Питчер на первых страницах своей работы, его побудило чувство неудовлетворенности подходом к чеховской пьесе большинства критиков, чьи дискуссии чаще всего носят утилитарный характер: как играть ту или иную сцену такого-то акта. Однако рассуждения о драматической технике ни к чему не приведут, пока не будет дан ответ на главный вопрос: о чем написаны эти пьесы? Каков их смысл?[209]

Эта мысль представляется чрезвычайно важной для понимания методологической позиции Питчера. Ведь речь идет о том звене, которое наиболее уязвимо во многих критических концепциях. "Читая советских критиков– пишет Питчер, – я вскоре обнаруживаю несогласие с ними, но у меня чаще всего нет сомнений п о ч е м у (разрядка Х. Питчера.– *М.Л.*) мы не согласны друг с другом..."[210] Такое несогласие "возникает в результате необходимости определить место этого выдающегося и широко признанного автора с точки зрения соответствующей политической идеологии..." Однако, – подчеркивает Питчер, – "при чтении английских критиков это чувство несогласия столь же велико, если не больше". Это чувство несогласия в последнем случае возникает, по мысли Питчера, вследствие того, что "в то время, как советские критики ищут ответа на вопрос: о чем говорится в пьесах Чехова? –западные критики не уделяют этому вопросу внимания, считая его чуть ли не постыдным, стоящим вне науки". В результате непонимания действительного содержания чеховских пьес критики пытаются истолковать их с позиций, почерпнутых на стороне теорий "трагического отсутствия коммуникабельности" (имеется в виду, например, трактовка Чехова у Д.П. Мирского). И хуже всего, по мнению Питчера, что "западное литературоведение продвигается все дальше и дальше в этом направлении – и упрочении сложившегося взгляда на Чехова как одинокого, ироничного, если не циничного, наблюдателя человеческой пошлости и бесполезности"[211].

Х. Питчер задается целью исследовать одну из кардинальных проблем современного чеховедения – проблему авторского гуманизма. Он считает, что настало время провозгласить главным содержанием чеховских пьес не эмоциональную глухоту, а духовный контакт между людьми[212].

Если Дж.Л. Стайан в своих работах 60-х годов отмечал, что у Чехова главный центр тяжести приходится на отношения между людьми, Х. Питчер исходит из того, что Чехов прежде всего драматург "эмоциональной стороны человеческой

натуры". Силовое поле его пьес, полагает критик, образует некая эмоциональная сеть (emotional network), т.е. сложная система эмоциональных взаимоотношений, сигналов, перекличек, недомолвок, связывающих одного человека с другим. Концепция Питчера полемически направлена против "теории некоммуникабельности". Именно глубокий внутренний контакт, эмоциональная отзывчивость – вот что прежде всего характеризует отношения трех сестер, дяди Вани и Сони. Такие персонажи, как Наташа или Серебряков, по мнению Питчера, вводятся Чеховым, чтобы еще больше подчеркнуть бесценность человеческого общения, взаимопонимания. Причем, это взаимопонимание иногда достигается с большим трудом, а порой не достигается вообще – но оно всегда желаемо для чеховских людей, все время ищущих путей друг к другу. И даже когда герои, как Ирина и Тузенбах, отчетливо осознают разделяющую их пропасть, они все равно пытаются перекинуть через нее "мост". Случаи отсутствия отклика с чьей-либо стороны – это не вина, а беда, источник драмы, но никак не следствие "упорного нежелания понять друг друга"[213].

Касаясь вопросов художественной структуры чеховских пьес, Питчер возвращается к некоторым наблюдениям первого английского интерпретатора чеховской драмы – Дж. Колдерона, подчеркивавшего, что пьесы Чехова построены по центробежному, а не центростремительному принципу[214]... Следовательно, заключает Питчер, Чехову интересна не отдельная личность сама по себе, а то в ней, что имеет "надличностное", общечеловеческое значение. Оспаривая мнение Д. Мирского, будто чеховским героям не хватает индивидуальности – он возвращается к мысли Колдерона, что у Чехова каждая строчка окрашена характерностью действующего лица. Питчер особо останавливается на речевой характеристике чеховских героев: свободная от пафоса и риторики, фальшивой многозначительности речь – например, Астрова – источник нашего доверия к персонажу, и, напротив, приторно-слащавая, полная вульгаризмов речь Наташи или напыщенные сентенции Серебрякова – как бы сигнал о неискренности человеческой натуры. Дурной русский язык – всегда у Чехова средство "снижения" персонажа. Х. Питчер, как и Д. Магаршак, говорит о чеховской эвфонии, ее значении для понимания произведения, об особой музыкальности финалов, подчеркивая, что все это практически непередаваемо в переводе[215].

Пытаясь вскрыть законы поэтики чеховской драмы и связать их со своей теорией "эмоциональной сети", Питчер анализирует взаимоотношения чеховского человека с миром. Действие "эмоциональной сети" Питчер обнаруживает уже в предшествовавшей "великим пьесам" чеховской прозе, где глубоко скрытые интимные токи связывают человека с природой. Герои чеховской драмы как бы заключены в свои поместья, они их узники, но в то же время только в этих пределах они чувствуют себя уютно. Выход же за пределы знакомого мира страшит неизвестностью, связан с кореннными переменами, неустроенностью, а чаще всего, как в "Трех сестрах", попытка выйти из круга так и остается неосуществленной. В этом замкнутом мире создается особое "высокое напряжение" – пересечения человеческих "токов", стремлений, тайных чувств, что приводит иногда к драматическим "разрядкам", всплескам, которые живо передаются зрителю. При этом, замечает Питчер, герои Чехова живут не мимолетными увлечениями, а долгими стойкими привязанностями, их настроения, как правило, долгосрочны, а потому они вырабатывают особую жизненную философию, которая и обнаруживает общность их мыслей и чувств. За конкретными историями, судьбами, ровным течением житейской рутины у Чехова встает некая модель Человеческой Жизни.

Питчер полагает, что драматургия Чехова обращена прежде всего к нашим чувствам, а потому зрителю не столько предлагается выносить суждение о каждом персонаже в отдельности, сколько приобщиться к единому эмоциональному настроению пьесы. Нам важны не различия в характерах трех сестер, но объединяющее их стремление "в Москву!". Не случайно, считает Питчер, Чехов положил

в основу своей пьесы переживания женщин – в этом отношении он является последователем автора "Анны Карениной". Однако у Чехова героиня не одна – их три сестры (семейное родство еще больше подчеркивает это единство)[216].

Наименее оригинален Х. Питчер там, где утверждает, что пьесы Чехова – "это не пьесы действия" и не драмы идей, что в разработку традиционной для русской литературы проблемы "лишнего человека" Чехов не внес ничего нового"[217]. Воздерживается Питчер и от четкого определения авторского отношения к изображаемой действительности – позицию Чехова он считает "двусмысленной", легко допускающей противоположные толкования[218]. Чехов-художник, по его мнению, руководствовался прежде всего этическими соображениями. В разделе "Вместо заключения" Питчер пишет об этом так: "Мир, в котором мы живем, полон страданий, и надо изыскивать те чувства, те эмоции, которые могут поддержать нас, с помощью которых мы можем приспособиться к данной ситуации"[219]. В "Вишневом саде" Чехов, по убеждению Питчера, "становится еще менее философичным", его истинная цель – поиски гармонии человеческих взаимоотношений: "Эмоциональные контакты между людьми ⟨...⟩ вот что единственно имеет смысл и составляет основу нашей жизни"[220]. Здесь Питчер перекликается с позицией К. Брамс, о которой говорилось выше.

В целом, книга К. Брамс "Отражения в озере. Комментарий к четырем великим пьесам Чехова" отличается субъективностью подхода. Ее комментарий – скорее, история ее собственного восприятия чеховской драмы. Общее ощущение Брамс – Чехов сложнее, чем он предстает на сцене и в критике.

Чехов – чрезвычайно многогранный драматург, и его пьесы, считает Брамс, следует рассматривать в развитии. Так, надежда на перемену к лучшему, считает Брамс, присутствует в каждой пьесе Чехова, кроме "Чайки", где остается проблематичным исход судьбы Заречной, а выстрел Треплева не оставляет места для какого-нибудь "просветления". Однако после "Чайки" Чехов понял, что "так не заканчивают пьесы"[221] и больше у него не было трагических обрывов действия. Истинно чеховская пьеса, по мысли Брамс – "Вишневый сад": это не трагедия, а "комедия потерь"[222]. Здесь взгляду Чехова присуща уникальная двойственность. Это написано, утверждает Брамс, не о себе, но "о несчастьях других людей"[223]. Чехов смотрит на героев "Вишневого сада" как бы через садовую ограду, как на добрых соседей: не без некоторой иронии, но с сочувствием.

В целом, анализ чеховских пьес у К. Брамс не отличается глубиной и значительно уступает трем другим работам. Наиболее интересно в книге освещен вопрос, отразивший искания английской чеховианы 70-х годов, – об авторском отношении к героям.

Подвела итог английскому изучению драмы Чехова в 70-е годы глава "Вклад Чехова в реализм" в многотомной работе Дж.Л. Стайана "Современная драма в теории и на практике" (1981). Стайан здесь приводит резюме своего исследования чеховской драмы и одновременно стремится, подобно Р. Уильямсу в его работах 60-х годов, определить место русского драматурга в контексте европейской драмы. Новые качества сценического реализма, открытые Чеховым в его пьесах – пьесах, где "жизнь говорит сама за себя" – необыкновенно богатая, таящаяся за текстом внутренняя жизнь, «особый эффект отстранения, уникальная объективность авторской позиции, всегда уместный юмор, "прозрачный лиризм" обеспечили Чехову громадное, всепроникающее влияние на форму и стиль (тип) реалистической драмы XX в.»[224]. Именно после Чехова вся европейская комедия "балансирует между мрачным и пронзительно-трогательным"[225]. Эта связь с Чеховым есть в произведениях всех больших современных драматургов.

В начале 80-х годов в Англии выходит книга Веры Готлиб "Чехов и водевиль"[226]. Появление работы Готлиб – пример специализации исследований в английской чеховиане. Готлиб стремится определить место водевиля, одноактной пьесы в творчестве Чехова и в контексте развития всей русской комедиографии. Тенденция к установлению преемственных связей: между ранней и поздней

чеховской драматургией, между Чеховым и русскими драматургами XIX в., между Чеховым и западноевропейской драмой – отличительная черта работы В. Готлиб. При этом автор книги обнаруживает глубокое знание работ советских литературоведов и театроведов – С. Балухатого, А. Дермана, Г. Бердникова, В. Лакшина, Ю. Юзовского, К. Рудницкого, Т. Шах-Азизовой и других. В. Готлиб широко опирается также на материалы чеховского юбилейного тома "Литературного наследства" (т. 68) и сборники, изданные Институтом мировой литературы АН СССР, в особенности – на статьи, посвященные "малой" драматургии Чехова. Жанровая эволюция драматургии Чехова понимается В. Готлиб как проблема мировоззренческая, поэтому главным для нее является вопрос о соотношении чеховской "объективности" и "сердечности", иронического остранения автора и его сопереживания чувствам героев. При этом Готлиб поддерживает известные суждения исследователей творчества Чехова об отсутствии резких границ между ранним и зрелым Чеховым и показывает, что все водевили Чехова уже содержат зачатки драматургических приемов, которыми он пользовался в "Трех сестрах" и "Дяде Ване".

Анализ чеховской "объективности" В. Готлиб связывает с решением вопроса о традициях и новаторстве драматургии Чехова.

С одной стороны, утверждает она, – "Чехов в глазах своих современников ставил себя в каком-то смысле вне главной традиции русской литературы, постоянными характеристиками которой были реализм и тенденциозность" – и эта его позиция во многом предвосхитила развитие мировой драмы XX в. Сегодня тем, кто знаком с пьесами и взглядами Брехта, чеховская мысль: "чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление", – не показалась бы еретической. "Однако в конце прошлого века идея объективного изображения не была ни своевременной, ни приемлемой для широкого восприятия"[227]. Говоря о влиянии, оказанном Чеховым на дальнейшее развитие европейской драмы, Готлиб высказывает мысли, характерные для многих западных работ о Чехове. Она сопоставляет его пьесы с пьесами Беккетта, проводит параллели между Чеховым-доктором и Чеховым-писателем, повторяет распространенный тезис об отношении автора к своему герою как врача к пациенту. С другой стороны, показывает автор монографии, новаторство Чехова было подготовлено всем предшествующим ходом развития русской драматургии. В Чехове В. Готлиб видит наследника "большой" (пушкинской, гоголевской, тургеневской) и "малой" (т.е. связанной с русским водевилем XIX в.) драматургических традиций.

В исследовании жанра чеховских пьес В. Готлиб развивает идеи, ранее высказывавшиеся в работах М. Валенси, Д. Стайана, Л. Спирза и других англоязычных исследователей 60–70-х годов. Согласно В. Готлиб, переработка Чеховым традиционных элементов драмы с позиций его "объективности" (содержание которой все более усложнялось) дала уникальный жанровый результат, который не может быть определен однозначно. Каждый из элементов сложной жанровой структуры у Чехова выполняет особую функцию, определенным образом взаимодействует с другим и может быть объяснен только через это взаимодействие: "мелодрама используется, чтобы разоблачить мелодраматическое, водевильные трюки подчеркивают печальное, а авторская ирония позволяет соединить объективность и сострадание[228]. Работа В. Готлиб подтверждает, что идея жанровой полифонии пьес Чехова все прочнее входит в английскую чеховиану.

Подобно Вере Готлиб, профессор Ричард Пийс, возглавляющий центр русских исследований университета г. Халл, в своей книге "Чехов: исследование четырех основных пьес"[229] рассматривает Чехова как наследника большой русской драматургической традиции, которая, несмотря на явное следование западным образцам, имеет свое неповторимое лицо.

Чеховское соединение простоты формы с глубиной смысла – характерное явление художественной культуры, символ которой – икона, считает Пийс. В художественной системе Чехова эмоциональное и рациональное, утверждает он, находятся в

состоянии подвижного равновесия, его драма органически сочетает "настроение" и действие, высокий пафос и насмешку[230].

Отмечая глубокое влияние Гоголя, Островского и Тургенева на Чехова, Пийс обращается к тем сторонам истории русской драматургии и театра, которые еще мало изучены английской критикой и литературоведением. В творчестве Чехова-драматурга он видит развитие и новаторское обновление одной из существеннейших, по его мнению, черт русского театра и литературы – аллюзионности. Как ни в какой другой культуре, русский писатель может широко апеллировать к литературной памяти и ассоциациям зрителей и читателей[231]. Создавая свои произведения, Чехов "рассчитывал на читателя", на вовлечение его в творческий процесс. Именно этот момент и явился предпосылкой широкого использования и обыгрывания Чеховым цитат из произведений своих предшественников. Более того, условия жесточайшей двойной цензуры в России "научили" режиссеров и актеров вкладывать необходимый им смысл в те слова, которые на печатной странице выглядят совершенно невинно"[232]. Соответственно и русская публика научилась "читать между строк", быстро распознавать театральный подтекст. Все это и определило, по мнению Пийса, особенности чеховского драматургического метода.

Развивая традиции русской литературы, Чехов "исследует" обломовщину, с точки зрения Пийса – ведущую черту русского национального характера, запечатленную в литературе XIX в. У Чехова обломовщиной в ярко выраженной форме страдают Иванов, Гаев, Сорин, а также молодые, включая трех сестер и Тузенбаха (Обломова, "переодетого Штольцем"). Пийс обнаруживает генетическое родство чеховского героя с его предшественниками в русской литературе, иногда с несколькими. Так, в Иванове Пийс видит не только сходство с Обломовым: в отношении героя и "среды" он видит аналог положению Чацкого в фамусовской Москве, а то, что Иванов "не состоялся", дает повод для параллели с Рудиным. Чехов, по утверждению Пийса, не только по-своему развивал традиции реализма XIX в., но был и в курсе новых эстетических течений, возникших на рубеже столетий. Между тем и символы, и настроение в драме Чехова принципиально отличны от метерлинковских, чеховская недоговоренность чужда мистике. Эволюция чеховского героя, по Пийсу, отражает общие направления литературного процесса в России: от романтизма к реализму, а затем – к новой драме. Ранние герои Чехова – Платонов, Войницкий и Леший – это романтики, явно отчужденные от того мира, в котором они живут. Они не просто вызывают ассоциации с героями раннего периода русской литературы – их самосжигающий романтический эгоцентризм в художественном отношении находится в противоречии с реалистической основой самих пьес. Метод Чехова-драматурга мог развиваться далее, только освобождаясь от героев подобного типа, в то же время появление романтического бунтаря, подобного Треплеву, для Чехова глубоко симптоматично. "Чайка" явилась важнейшим моментом в самопознании художника и рассматривается Пийсом как ключ ко всему творчеству Чехова. Одинокий романтический герой "Чайки" – не только в противоречии с обществом, его окружающим, но, что гораздо более важно, с официальной концепцией театра[233].

"Треплев, проповедующий новые формы – это Чехов, пытающийся найти выход из собственного творческого кризиса"[234], который он переживал в ту пору. Соперничество писателей Тригорина и Треплева – на самом деле художественный спор автора с самим собой. «Две сцены, открывающиеся зрителю в начале "Чайки" – это, в сущности, две концепции театра – с точки зрения Треплева, взаимоисключающие, а на самом деле вбирающие одна другую, – метафорически отражают амбивалентную сущность собственного драматического искусства Чехова»[235]. Диалектическое преодоление противоречий, сочетание разнородных начал, отсутствие четкого разделения на "положительное" и "отрицательное" (отрицательные персонажи в какие-то моменты буквально "купаются" в авторской симпатии), недосказанность – основные черты чеховской драматургической манеры.

Анализируя структуру чеховской драмы, Пийс приходит к выводу, что главным

предметом творчества драматурга и отчасти его методом построения драматического конфликта является "мотив узурпации", который якобы проходит через все пьесы драматурга. В "Чайке" это мотив "узурпации" искусством самой жизни художника (Тригорина: "...я чувствую, что съедаю собственную жизнь"). В "Дяде Ване" это "узурпаторство" Серебрякова, захватившего "власть" в науке (аналогично тому, как Тригорин и Аркадина это делают в искусстве) и мотив человека – безрассудного расточителя и разрушителя природных богатств. Исследуя чеховский протест против "беса разрушения" в людях, Пийс, таким образом, на первый план выдвигает тему Астрова.

Что касается двух последних пьес, то, по мнению Пийса, в них Чехов изображает узурпацию как социальный феномен. В "Трех сестрах" мещанство и обывательщина в лице Наташи и Протопопова вытесняют из жизни культурные ценности, которые отстаивает семейство Прозоровых. В то же время пьеса, считает Пийс, "рождает сомнение в самих этих ценностях, ибо их исповедует семья, живущая исключительно прошлым и рассматривающая будущее лишь как возвращение к потерянным корням и истокам, люди, для которых соблюдение "хороших манер" важнее разумного поступка (следование военной "этике" приводит к бессмысленной трагедии)"[236]. Наиболее полно узурпация как социальный феномен представлена в "Вишневом саде", где в роли главного узурпатора красоты выступает парвеню Лопахин. Однако чеховские узурпаторы – где бы они ни захватывали власть – в искусстве, науке или социальной жизни – никогда не изображаются автором однозначно. Более того, вопрос, кто действительно является "узурпатором" – те ли, кто в силе сейчас, или те, что идут им на смену – никогда не получает у Чехова ясного ответа.

Разделяя точку зрения многих западных литературоведов, выдвигающих у Чехова на первый план "драму некоммуникабельности", и одновременно полемизируя с Х. Питчером, Р. Пийс считает основным содержанием "Трех сестер" "мотив психологической глухоты"[237]. "Все персонажи, – пишет он, – страдают от нежелания выслушать друг друга"[238]. Однако, по мнению автора, данный мотив у Чехова имеет социальный аспект, разработанный в свое время еще Грибоедовым в "Горе от ума". Старшие, нежелающие слушать младших у Чехова (вспомним сцену Раневской и Трофимова) сродни Фамусову, затыкающему уши в ответ на тирады Чацкого. Однако затем Пийс смещает акценты и рассуждает о трагической разобщенности людей у Чехова с позиций, характерных для экзистенциалистской критики. "В мире Чехова, – пишет он, – каждый человек – это остров"[239]. Сестры сами, утверждает он, почти дословно повторяя Логана Спирза, позволяют себя "обокрасть". Сестры Прозоровы "отрезаны" не только от внешнего мира, от желанной Москвы, – особый смысл кроется, по мнению английского исследователя, в ширмах, разгораживающих комнату Прозоровых в III акте. Эту разобщенность не помогает преодолеть даже "общая потеря", общая драма, которую они переживают. Лучшим доказательством отсутствия истинного контакта между членами этой семьи является неудачная попытка Андрея (к этому персонажу Пийс относится с явным сочувствием) объясниться с сестрами в финале III акта.

С точки зрения Пийса, сами символы в чеховских пьесах появились именно из-за незнания героями, чего они хотят, вернее, неумения толком это объяснить, выразить, сформулировать свою жизненную цель. Равно как сама "Москва", вся философия будущего не дает героям "ключ к счастью", она, скорее, нужна им как подпорка, костыль на безрадостной и трудной жизненной дороге. Глубоко символично, по мнению Пийса, начало IV акта, открывающегося криками "ау": герои Чехова, подобно заблудившимся в лесу, окликают друг друга, и многократное повторение в последнем действии этого мотива вносит особую горечь, концентрированно выражая идею "отсутствия коммуникабельности".

Своеобразию интерпретирует Пийс двойное звучание финала пьесы. По его словам, музыка военного оркестра контрастирует у Чехова с "молчащими инструментами", которые олицетворяют сами герои Чехова ("Моя душа как дорогой

рояль, который заперт, и ключ потерян" – Ирина). В итоге "ничего не разрешилось" – лишь "холод и снег, "горечь расставания, потеря идеала, безрадостная перспектива"[240]. Здесь исследование Пийса смыкается с интерпретациями драмы Чехова как драмы "крушения надежд".

Исследование чеховской драмы подводит Р. Пийса к выводу, что она являет собой "логическое и последовательное развитие одной из важнейших тенденций русской драматургии – сосредоточивать внимание зрителя не столько на сюжете, сколько на "портретных" характеристиках, психологии и идеях"[241]. Рассуждением о взаимосвязи национального и общечеловеческого в творчестве Чехова и завершается работа Р. Пийса.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В библиографиях, охватывающих работы о Чехове в Англии и США по 1960 г. и дающих далеко не полный перечень, – *Heifetz A.* Chekhov in English. A List of Works by and about him. N.Y., 1949; *Yachnin R.* Chekhov in English. A Selective List of Works by and about him, 1949–1960. N.Y., 1960 – содержится свыше двухсот названий. В антологии: Chekhov. The Critical Heritage / Ed. by Victor Emeljanov. L., 1981, – включающей статьи, рецензии и отклики на произведения и спектакли по пьесам Чехова в Англии и США, приведено 239 отрывков (монографии и разделы книг не учтены). См. также: *Meister Ch.W.* Chekhov's reception in England and America // American Slavic and East European Review. 1953. V. XII. P. 109–121. В наиболее полной англоязычной библиографии по Чехову: Sendich Munir. Anton Chekhov in English; A Comprehensive Bibliography of Works About and By Him (1889–1984) работы о Чехове учтены в первой части: Part one. Criticism (Russian Language Journal. Русский язык / Ed. S. Senderovich, Cornell University and M. Sendich, Michigan State University. V. XXXIX. 1985. № 132–134. P. 233–338).

[2] The Athenaeum 1889. № 3219. P. 27.

[3] Review of Reviews. L., 1891. July–December. V. IV. P. 79–83.

[4] Ibid. P. 80.

[5] Ibid.

[6] The Athenaeum. 1902. № 3889, 3893.

[7] Anglo-Russian Literary Society Proceedings. 1902. № 35. P. 89–90.

[8] Рецензируется: Vogue E.-M. de Litterature Russe. Anton Tchekhoff // Revue des Deux Mondes. P. 1902. T. VII. P. 201–217.

[9] *Long R.E.C.* Anton Tchekhoff // The Fortnightly Review. 1902. V. 78. New series. P. 103–118; Introduction *Tchekhoff A.* The Black Monk and other stories / Tr. by R.E.C. Long. L., 1903. P. V–IX.

[10] *Keeton A.E.* Anton Tchehov // The Academy and Literature. 1904. V. 66. P. 40.

[11] *Brinton Ch.* A. Tchechov // Critic. 1904. V. XLV. P. 318–320.

[12] *Calderon G.* Beauties of Russian Literature // Anglo-Russian Literary Society Proceedings. L., 1905. № 43. P. 22–23. Высказывания Дж. Колдерона о Чехове см.: *ЛН.* Т. 68. С. 805–808.

[13] *Baring M.* The plays of Anton Tchekov // The New Quarterly. L., 1908. V. I. P. 405–429 (впоследствии вошло в книгу: *Baring M.* Landmarks of Russian Literature. L., 1910).

[14] *Brückner A.* A literary History of Russia / Tr. from the German. L., 1908; *Persky S.* Contemporary Russian Novelists / Tr. from the French. L., 1913.

[15] См.: *ЛН.* Т. 68. С. 800–813.

[16] *Foster S.M.* A. Tchekhoff "The Steppe and other stories"; "Stories of Russian Life" (рецензия) // The New Statesman. 1915. V. V. P. 373–374 (цит. по: *Chekhov.* The Critical Heritage. P. 136).

[17] См. наст. книгу.

[18] См. в книге: The Critical Heritage. P. 185–221, 226–229, 252–285.

[19] См.: *ЛН.* Т. 68. С. 814.

[20] *Woolf V.* Collected Essays. V. 2. L., 1968. P. 104–105.

[21] Ibid. P. 107.

[22] *Woolf V.* Collected Essays. V. I. P. 242.

[23] Ibid. P. 240–241.

[24] *Phelps G.* The Russian Novel in English Fiction. L., 1956. P. 191.

[25] *Gerhardie W.* Anton Chehov. A Critical Study. L., 1923.

[26] Уильям Александр *Джерхарди* (Gerhardie William Alexander, 1895–1977). В справочнике "Весь Петербург" за 1899 г. отец Джерхарди значится как Гергарди Шарль-Альфред, с 1900 г. как Гергарди Карл Васильевич – директор акционерного общества бумагопрядильных мануфактур "К.В. Гергарди".

[27] *Mansfield K.* The letters of K. Mansfield. L., 1928. P. 226.

[28] *Gerhardie W.* Op. cit. P. 18.

[29] Ibid. P. 16.

[30] Ibid.

[31] Ibid. P. 58.

[32] У. Джерхарди явно полемизирует с Л. Шестовым, чья статья о Чехове "Творчество из ничего" была известна в Англии в переводе: *Shestov L.* Anton Chekhov and other essays... / Tr. by S.S. Koteliansky and J.M. Murry. Dublin and London, 1916.

[33] *Gerhardie W.* Op. cit. P. 58.

[34] Ibid.

[35] *Coppard A.E.* Anton Chekhov // Spectator. 1923. N 4980; ср.: *ЛН*. Т. 68. С. 819.

[36] Цит. по: Holroyd Preface в кн.: *Gerhardie W.* Anton Chehov. A Critical Study. L., 1974. P. III.

[37] *Holroyd M.* Op. cit. P. III. Один из исследователей поэтики чеховской новеллы 70-х годов – Доналд Рейфилд – прямо называет книгу Джерхарди "блумсберийской". (См.: *Rayfield D.* Chekhov, the Evolution of his Art. L., 1975. P. 256.)

[38] См.: *Григорьев А.Л.* Русская литература в зарубежном литературоведении. Л., 1977. С. 73.

[39] *Chukovsky K.* Chekhov the Man / Tr. from the Russian by Pauline Rose. L.; N.Y. (1945).

[40] *Наркевич А.* Опровержение легенды о Чехове // Новое время. 1954. С. 6–8.

[41] *Bruford W.H.* Chekhov and his Russia. A Sociological Study. L., 1947.

[42] Ibid. P. VII.

[43] В английской чеховиане Д.П. Мирскому принадлежит несколько работ: статья "Чехов" (Chekhov A.P.) в Британской энциклопедии (впервые опубликована в трехтомном приложении к 13-му изданию 1926 г.: Encyclopaedia Britannica... The Three New Supplementary Volumes. L.; N.Y., 1926. V. I. P. 572–573); глава в кн.: *Mirsky D.S.* Modern Russian Literature. L., 1925; глава в книге: *Mirsky D.* (S.), Contemporary Russian Literature. N.Y., 1926. P. 79–96; статья: Chekhov and the English // Monthy Criterion. L. V. 6. P. 292–309.

[44] *Bruford W.H.* Op. cit. P. VIII.

[45] Ibid. P. VII.

[46] Ibid.

[47] Ibid. P. 204. "Биографиями настроения" Мирский называет "Именины", "Скучную историю" и другие рассказы. См.: *Mirsky D.S.* Contemporary Russian Literature. P. 87.

[48] *Hingley R.* Chekhov. A Biographical and Critical Study. L., 1950.

[49] *Ермилов В.В.* Антон Павлович Чехов, 1860–1904. М., 1949. В 1956 г. вышла в английском переводе в Москве (изд. "Иностр. лит."), а в 1957 – в Лондоне (Sidgwick Publishers).

[50] См. наст. кн.

[51] *Hingley R.* Op. cit. P. 35.

[52] Имеется в виду лекция о Чехове, прочитанная проф. О. Элтоном (Elton Oliver, 1861–1945) в Оксфорде в 1929 г. и вышедшая отдельным изданием (*Elton O.* Chekhov. Oxford, 1929). Элтон в основном суммировал положения, высказанные английской критикой о Чехове в 20-е годы.

[53] Ibid. P. 105.

[54] Ibid. P. 178.

[55] Одно из последних исследований Магаршака о Чехове носит название "Подлинный Чехов" – *Magarshack D.* The Real Chekhov. An Introduction to Chekhov's Last Plays. L., 1972.

[56] *Magarshack D.* Chekhov, the Dramatist. L., 1951; *Magarshack D.* Chekhov, a Life. L., 1952.

[57] Маккарти Дезмонд (MacCarthy Desmond, 1878–1953) – английский критик. Его рецензии на спектакли по пьесам Чехова, публиковавшиеся в "New Statesman" и "New Statesman and the Nation", содействовали популяризации чеховской драматургии в Англии. В своей концепции драматургии Чехова Маккарти опирался на трактовки группы "Блумсбери". Частичный перевод его рецензий см.: *ЛН*. Т. 68. С. 823–825.

[58] *Magarshack D.* Chekhov, the Dramatist. P. 18. Цитируется рецензия Д. Маккарти на спектакль "Дядя Ваня" в Ройял Корт тиэтр 27 ноября 1921 г. См.: *MacCarthy D.* Tchekhov and the Stage Society // New Statesman. 1921. V. 18. P. 455.

[59] *Magarshack D.* Chekhov, the Dramatist. P. 18.

[60] *Magarshack D.* Stanislavsky. A Life. L., 1954.

[61] *Magarshack D.* Chekhov, the Dramatist. P. 121.

[62] Ibid.

[63] Ibid. P. 141. Магаршак дает вольное переложение высказываний Чехова, упоминаемых в мемуарной литературе. См.: *Городецкий Д.* Из воспоминаний об А.П. Чехове // Огонек. 1904. № 29. С. 227; *Арс Г.* Из воспоминаний об А.П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. С. 521.

[64] Ibid. P. 225.

[65] Ibid. P. 192.

[66] Ibid. P. 224.

[67] Ibid.

[68] Книга вызвала много откликов в зарубежной и советской печати. См.: *Наркевич А.* Указ. соч.; *Гиленсон Б.* Новые английские работы о Чехове // Вопросы литературы. 1956. № 7. С. 221–225; *Субботина К.А.* Английские критики 30–60-х годов о своеобразии творческого метода Чехова // Русская и советская литература. Свердловск, 1973. С. 44–60.

[69] См.: *ЛН*. Т. 68. С. 805–806, 821–823.

[70] *Avilova L.A.* Chekhov in my Life. A Love Story / Tr. from the Russian with an intr. by David. Magarshack. L., 1950.

[71] *Magarshack D.* Chekhov. A Life. P. 123.

[72] Ibid. P. 237.

[73] Этот вопрос освещен иначе А.П. Скафтымовым в статье «О повестях Чехова "Палата № 6" и "Моя жизнь"» // Ученые записки Саратовского пединститута. Вып. XII. 1948. С. 71–89.

[74] *Bruford W.H.* Anton Chekhov. L., 1957.

[75] Ibid. P. 24.

[76] Ibid. P. 30.

[77] Ibid. P. 40.

[78] Ibid. P. 41.

[79] Ibid. P. 42.

[80] Ibid. P. 45.

[81] Ibid.

[82] Ibid. P. 49.

[83] Ibid. P. 51.

[84] *Phelps G.* The Russian Novel in English Fiction.

[85] Имеется в виду статья Дж. Голсуорси: *Galswarthy J.* Four Novelists in Profile // English Review. L., 1932. V. LV. P. 485–500.

[86] Речь идет о шутливом четверостишье – надписи, сделанной К. Мэнсфилд в 1917 г. на книге рассказов Чехова, принадлежащей ее мужу Дж.М. Марри:

By all the laws of M. and P.
This book is bound to belong to me.
Besides I am sure you agree
I am the English Anton T.

God forgive me, Tchekhov, for my impertinence (December 12, 1920). (По всем существующим законам / Эта книга должна принадлежать мне / Кроме того, ты несомненно согласишься / Что я являюсь английским Антоном Т. ⟨т.е. Чеховым – Tchekhov⟩. Прости мне, Чехов, мою дерзость. См.: *ЛН*. Т. 68. С. 818.)

[87] *Phelps G.* Op. cit. P. 190.

[88] Ibid. P. 193.

[89] Ibid. P. 139.

[90] *Saunders B.* Tchechov, the Man. L., 1960.

[91] Ibid. P. 7.

[92] Ibid.

[93] Ibid. P. 164.

[94] См. примеч. 56.

[95] Ibid. P. 186.

[96] *Simmons E.J.* Chekhov. A Biography. Boston; Toronto, 1962.

[97] *Winner T.* Chekhov and his Prose. N.Y., 1966.

[98] Ссылки на обе книги, в особенности на книгу Симмонса, постоянно встречаются во всех последующих английских работах о Чехове.

[99] *Simmons E.J.* Chekhov. A Biography. P. 6.

[100] Ibid. P. 425.

[101] Ibid. P. 442.

[102] *Winner Th.* Chekhov and his Prose. P. XVII.

[103] Ibid. P. 40.

[104] Ibid. P. 22. Цит. слова Горького из статьи «По поводу нового рассказа А.П. Чехова "В овраге"» // *Горький*. Собр. соч. в 30 томах. М., 1953. Т. 23. С. 314.

[105] Ibid. P. 35.

[106] К. Чуковский особенно подчёркивает усилия Виннера "наблюдениями над звукописью русского автора ⟨...⟩ убедить иностранцев, что Чехов действительно был отличный стилист". – См.: *Чуковский К.* Американская книга о Чехове // Вопросы литературы. 1967. № 2. С. 212–214. См. также: *Чуковский К.* О Чехове. М., 1967. С. 202–203.

[107] Ibid. P. 215. Poggioli, Renato The Phoenix and the Spider. Harvard University Press, 1967. P. 128–130.

[108] *Winner Th.* Op. cit. P. 69.

[109] Ibid. P. 121; "Хотя интеллектуализм, тяжеловесность и обширные экспозиции, которые характеризуют стиль и метод Джеймса, отличны от поэтического таланта и компактного стиля Чехова, оба писателя пытались выразить, с возможной экономией действия и часто используя смену повествовательных точек зрения, сложную картину внутренней жизни человека" // Ibid. P. 122. Сближению творческих методов Г. Джеймса и А.П. Чехова посвящена книга: *Stowell H. Peter*. Literaty Impressionism. James and Chekhov. Athens., 1980.

[110] См. в наст. кн. обзор П. Майлса.

[111] См.: *Друзина М.В.* Спор о Чехове в современном английском театре // Театр и драматургия. Труды Ленинградского гос. института театра, музыки и кинематографии. Вып. 6. Л., 1976. С. 218–239.

[112] Цит. по: *Тайнен К.* Московская метла // Современный английский театр. Статьи и высказывания театральных деятелей Англии. М., 1963. С. 193.

[113] *Williams R.* Drama from Ibsen to Brecht. L., 1968; *Williams R.* Drama from Ibsen to Eliot. L., 1954. P. 126–137.

[114] *Williams R.* Drama from Ibset to Eliot. P. 11.

[115] Ibid. P. 106.

[116] Ibid.

[117] Ibid. P. 134.

[118] Ibid. P. 135. Цитируются слова Треплева из 1-го действия.

[119] *Styan J.L.* The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy. Cambridge, 1962. P. 82–119.

[120] *Styan J.L.* Op. cit. P. 82.

[121] Ibid. P. 92.

[122] Brereton, Geoffrey Principles of Tragedy: a Rational Examinaton of the Tragic Concept in Life and Literature. L., 1968; Krook, Dorothea. Elements of Tragedy. New-Haven; London, 1969.

[123] *Brereton G.* Op. cit. P. 214.

[124] Ibid. P. 220.

[125] *Krook D.* Op. cit. P. 144.

[126] *Priestley J.B.* Chekhov as Critic // Saturday Review. 1925. Oct. 17. P. 466 (рец. на книгу: Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics, sel. and ed. by L.S. Frieland. N.Y.; L., 1924). См. частичный перевод статьи Пристли в кн.: *ЛН.* Т. 68. С. 826–827.

[127] См.: *Priestley J.B.* The Art of the Dramatist. L., 1957; *Priestley J.B.* Literature and Western Man. L., 1960.

[128] Цит. по: *ЛН.* Т. 68. С. 827.

[129] *Priestley J.B.* Anton Chekhov. L., 1970.

[130] Ibid. P. 66.

[131] Ibid. P. 81.

[132] Ibid.

[133] Ibid.

[134] *Катаев В.Б.* Чехов в Англии семидесятых... (О книгах Дж. Стайана, Д. Магаршака, Х. Питчера, В.Л. Смит и Д.Б. Пристли, посвященных творчеству Чехова) // Русская литература в оценке современной буржуазной критики. М., 1981. С. 250. См. также: *Зверев А.М.* Новые английские и американские исследования о творчестве Чехова (обзор) // Зарубежное литературоведение и критика о русской классической литературе. М., 1978. С. 185–188. Гл. VII–VIII книги Пристли "Антон Чехов" см. в кн.: Чеховские чтения в Ялте. М., 1976. С. 179–186 (перевод Катаева В.Б.).

[135] *Llewellyn Smith V.* Anton Chekhov and the Lady with the Dog. L., 1973.

[136] *Rayfield D.* Chekhov; The Evolution of his Art. L., 1975.

[137] *Hingley R.* A New Life of Anton Chekhov. N.Y., 1976.

[138] *Llewellyn Smith V.* Op. cit. P. XV.

[139] Ibid. P. 2.

[140] См. примеч. 70.

[141] См. примеч. 96.

[142] *Llewellyn Smith V.* Op. cit. P. 131.

[143] Ibid. P. 3.

[144] Ibid. P. 76.

[145] Ibid. P. 83–84.

[146] *Катаев В.Б.* Чехов в Англии семидесятых... С. 244–249. См. также: *Левидова И.* Легенды разрушаемые и творимые // Вопросы литературы. 1975. № 6. С. 270–279; *Nielsen M.B.* Two Women Characters in Cechov's Work and some Aspects of his Portrayal of Women. Oslo, 1975 (Meddelelser. N 8). В последней работе, посвященной анализу образов Маши Кулыгиной и Наташи Прозоровой, М.Б. Нильсен неоднократно полемизирует с положениями и выводами Люэллин Смит (см. с. 28, 33, 36).

[147] *Llewellyn Smith V.* Op. cit.

[148] *Rayfield D.* Op. cit. P. 1.

[149] См.: *Rayfield D.* Op. cit. P. 2.

[150] Эта периодизация явно подсказана Рейфилду исследованием советского ученого А.П. Чудакова "Поэтика Чехова" (М., 1971), которое приводится Рейфилдом в библиографии.

[151] *Rayfield D.* Op. cit. P. 13.

[152] Ibid. P. 38.

[153] Ibid. P. 40.

[154] Ibid. P. 114.

[155] Ibid. P. 130.

[156] Ibid. P. 180.

[157] Ibid. P. 186.

[158] Ibid. P. 193.

[159] *Pritchett V.S.* A Fast Heart-Beat // New Statesman and Nation. 1976. V. 91. P. 192.

[160] Ссылка на письмо А.П. Чехова к А.С. Суворину от 27 марта 1894 г., в котором он писал: "...Толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6–7..."

[161] *Hingley R.* Op. cit. P. 84.

[162] В западной прессе, давшей в основном положительные отзывы о книге Хингли, даже самые восторженные рецензенты вынуждены были признать, что Хингли "переусердствовал" в подборе отрицательных черт и что "письма ⟨Чехова⟩ все же остаются богатейшим источником" для иного толкования личности писателя. – См.: Moss, Howard рецензия на книгу Хингли в The New York Times Book Review (1976. Sec. 7. June 20. P. 1, 29).

[163] *Speirs.* Logan. Tolstoy & Chekhov. Cambridge, 1971.

[164] Спирз явно знаком с книгой советского исследователя В. Лакшина "Толстой и Чехов" (М., 1963), хотя ссылок на нее в монографии нет. Характерно, что, цитируя источники (дневниковые записи Толстого, письма Чехова и т.д.), Спирз отсылает читателя не к имеющимся английским переводам, а к различным работам английских и американских авторов, где они цитируются. Библиография в монографии Спирза отсутствует.

[165] *Speirs L.* Tolstoy & Chekhov. P. 1.

[166] *Урнов Д.М.* Необходимая точка зрения; Толстой и Чехов в творческой ориентации английских и американских писателей // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 304.

[167] *Speirs L.* Tolstoy & Chekhov. P. 146.

[168] Ibid.

[169] Ibid. P. 147.

[170] Ibid. P. 139.

[171] Ibid. P. 140.

[172] Ibid. P. 147.

[173] Ibid. P. 142.

[174] Ibid.

[175] Ibid. P. 203.

[176] Ibid. P. 210.

[177] *Лакшин В.* Толстой и Чехов. 2-е изд. М., 1975. С. 279.

[178] *Shotton M.G.* Anton Chekhov // Nineteenth-Century Russian Literature. Studies of Ten Russian Writers / Ed. by John Fennell. L., 1973. P. 315–336.

[179] Ibid. P. 334.

[180] Ibid. P. 322.

[181] О концепциях подобного рода см.: *Катаев В.Б.* О "врожденной религиозности" Чехова (Б. Зайцев и другие о рассказе "Архиерей") // Русская литература в оценке зарубежной критики. М., 1973.

[182] См.: *Shotton M.G.* P. 322.

[183] См.: *Schotton M.G.* P. 334.

[184] *Brahms C.* Reflections in a Lake. L., 1975.

[185] Ibid. P. 14.

[186] *Pitcher H.* The Chekhov Play. A New Interpretation. L., 1973. P. VII.

[187] *Magarshak D.* The Real Chekhov. An Introduction to Chekhov's Last Plays. L., 1971; *Styan J.L.* Chekhov in Performance. A Commentary on the Major Plays. Cambridge, 1971.

[188] См.: Tchekhoff. Two Plays. The Seagull. The Cherry Orchard. Tr. with an Introduction and notes by George Calderon. L., 1912.

[189] *Magarshak D.* The Real Chekhov. P. 9.

[190] См.: *Magarshak D.* Op. cit. P. 10–11. С этим мнением Магаршака резко расходятся Стайан и Рейфилд. См.: *Styan J.L.* Chekhov in Performance. P. 338–339; *Rayfield D.* Chekhov. The Evolution of his Art. P. 210–211.

[191] См.: *Magarshak D.* Chekhov the Dramatist. P. 225; ср.: *Magarshak D.* The Real Chekhov. P. 80.

[192] *Magarshak D.* The Real Chekhov. P. 11.

[193] Ibid. P. 12.

[194] Ibid. P. 134.

[195] *Styan J.L.* Modern Drama in Theory and Practice. V. I. Cambridge, 1981 (Chekhov's Contribution to Realism).

[196] *Styan J.L.* Chekhov in Performance. P. 341.

[197] Ibid. P. 96. См. также: *Styan J.L.* Modern Drama in Theory and Practice. V. I. P. 89.

[198] *Styan J.L.* Chekhov in Performance. P. 18.

[199] Ibid.

[200] Ibid. P. 149.
[201] Ibid. P. 151.
[202] *Speirs L.* Tolstoy & Chekhov. P. 210.
[203] *Styan J.L.* Chekhov in Performance. P. 247.
[204] Ibid.
[205] Ibid.
[206] *Tulloch J.* Chekhov: a Structuralist Study. N.Y.; Boston; Toronto, 1980, ch. Social Darwinism, Chekhov as a Doctor. Данный подход нашел отклик и в книге: *Gottlieb V.* Chekhov and the Vaudeville. L., 1982.
[207] См.: *Styan J.L.* Chekhov in Performance. P. 340.
[208] См.: *Brustein R.* The Theater of Revolt. Boston; Toronto, 1974. P. 178–179.
[209] *Pitcher H.* The Chekhov Play. P. VII.
[210] Ibid. P. 34.
[211] Ibid.
[212] Ibid.
[213] Ibid. P. 26.
[214] См.: *ЛН.* Т. 68. С. 805–806; *Pitcher H.* The Chekhov Play. P. 12.
[215] Ibid. P. 33 (Д. Магаршак подчеркивал, что для правильного понимания финала "Дяди Вани", слов Сони "мы отдохнем" имеет значение тот факт, что русское "отдохнем" – трехсложное слово, придающее фразе задыхающееся звучание, а английское "rest" – односложное, произносимое отрывисто). – См.: *Magarshak D.* The Real Chekhov. P. 121.
[216] *Pitcher H.* The Chekhov Play. P. 130.
[217] Ibid. P. 2–3.
[218] Ibid. P. 3.
[219] Ibid. P. 213.
[220] Ibid.
[221] *Brahms C.* Reflections in a Lake. P. 18.
[222] Ibid. P. 126.
[223] Ibid.
[224] *Styan J.L.* Modern Drama in Theory and Practice. V. I. P. 91.
[225] Ibid.
[226] *Gottlieb V.* Chekhov and the Vaudeville. Cambridge, 1982.
[227] Ibid. P. 7.
[228] Ibid. P. 11.
[229] *Peace R.* Chekhov: A Study of the Four Major Plays. New Haven; London, 1983.
[230] Ibid. P. 2.
[231] Ibid. P. 6.
[232] Ibid.
[233] Ibid. P. 15.
[234] Ibid.
[235] Ibid. P. 156.
[236] Ibid. P. 155.
[237] Ibid. P. 81.
[238] Ibid. P. 95.
[239] Ibid. P. 96.
[240] Ibid. P. 116.
[241] Ibid. P. 154.

СТРАНИЦЫ О ЧЕХОВЕ В АНГЛИЙСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ*

Обзор Стевена Ле Флеминга (Англия)
Перевод Светланы Ле Флеминг под редакцией М.А. Шерешевской

О признании Чехова в Англии неоднократно писали как в нашей стране, так и за ее пределами[1].

В 1909 г. известный романист и критик Арнольд Беннетт сетовал на то, что Чехов, чьи произведения давно уже переведены на французский и немецкий языки, совершенно неизвестен в Англии[2]. И Беннетт и Кэтрин Мэнсфилд, вероятно, читали Чехова во французских (Беннетт) и немецких (Мэнсфилд) переводах, и, как указывает ряд исследователей, только с появлением переводов Констанс Гарнетт, выходивших с 1916 по 1923 г., широкие круги английских читателей увлеклись прозой Чехова[3]. Это даже вызвало неудовольствие жившего тогда в Англии Д.П. Мирского, который выступил против такого чрезмерного увлечения Чеховым англичан. Правда, его упреки имели не больше значения, чем негативные отзывы о русском писателе Льва Шестова, чья статья "Творчество из ничего" была издана в Англии в 1916 г.[4] Мирский рассматривал Чехова как продукт "безгеройного периода" (1881–1900 гг.) в русской литературе. В статье "Чехов и англичане"[5] Мирский с раздражением – еще большим, чем в книге "Современная русская литература"[6], – ополчался на английских интеллектуалов, нашедших в Чехове болеутоляющее средство, глотать которое было им "так же сладко, как изнемогающему в борьбе с бураном путнику растянуться и уснуть на снегу – сладчайшая духовная смерть!"[7] "Главная идея Чехова, – писал Мирский, – осознавалась как проповедь смирения и отречения, вызванного безнадежностью героических усилий революционеров 70-х годов"[8], что было следствием специфических исторических условий, которые в корне отличались от обстоятельств, сложившихся в Англии после первой мировой войны. Тем не менее, "английской интеллигенции, разочаровавшейся во всех общественно признанных ценностях и бурно освобождавшейся от запретов, сковывавших личность многовековой дисциплиной, чеховские принципы представляются самыми привлекательными, особенно тем ее представителям, кто, обладая недостаточно глубоким умом, не способны обнаружить в них червоточины и, не имея привычки думать, бессознательно поддаются убаюкивающим чеховским ритмам"[9].

Увлечение Чеховым охватило англичан, надо признаться, еще и по той причине, что, упорно лелея некое иллюзорное представление о русском характере, они увидели его воплощение в героях Чехова. Так, например, плодовитый романист и критик Хью Уолпол (1884–1941), находившийся в России с 1914 по 1916 г. в составе организации Красного Креста, поместил в сборнике "Душа России" (1916), выпущенном в Лондоне в честь союзника Англии в первой мировой войне, специальную статью об Епиходове. Уолпол видел в этой роли на сцене Московского Художественного театра Ивана Москвина, и тот произвел на него неизгладимое впечатление.

---

* Под "английскими" мы имеем в виду англоязычных писателей, творчество которых принадлежит английской литературе. Поэтому наряду с мнениями английских, шотландских и уэльских авторов, в обзор включены также выдержки из книг тех ирландских литераторов, чей литературный дар проявился в английской литературе или театре до образования независимой Ирландской республики (1919).

"Вполне сознавая, – писал Уолпол, – что при моем кратком знакомстве с Россией невозможно претендовать на глубокое знание русского театра, я пишу о нем как человек посторонний. Тем не менее, постоянное присутствие в русских пьесах некоего персонажа, которого неизменно изображают с блеском и симпатией, позволяет мне полагать, что именно он выражает собой подлинно типическую фигуру в национальной русской драме. Фигура эта лишена блеска, привносимого фантазией, нет в ней также ни живописи, ни сочных красок, характерных для творений Бакста; она не танцует под музыку Стравинского и не обладает исключительным духовным богатством Дмитрия Карамазова, Шатова или Николая Ставрогина. Фигура эта – просто Епиходов из "Вишневого сада", каким он предстает перед нами в исполнении одного из величайших русских актеров – Москвина, недотепа Епиходов, окончательно запутавшийся в невообразимом хаосе собственных бессвязных мыслей, помыслов, желаний и обманутых надежд"[10].

Высказывались, должен заметить, и противоположные мнения. Так, писатель и журналист Хэмилтон Файф, чья пьеса "Современная Аспазия" в 1916 г. шла на петроградской сцене, ознакомившись ("как только научился читать по-русски") с пятью главными пьесами Чехова и обсудив их содержание с друзьями, пришел к заключению, что "Чехова незаслуженно прославляют в Англии"[11]. По его мнению, причина этого чрезмерного успеха крылась в том, что лица, изучившие русский язык и литературу, "склонны слишком расхваливать то, что в ней начитали, подобно тому, как вернувшийся из дальней страны путешественник любит превозносить ее природу и изделия – отчасти вызвать зависть соотечественников, отчасти чтобы доказать себе, что съездил туда не зря"[12]. В противоположность Уолполу Файф считал, что "пьесы Чехова создают ложное представление о русском характере, которое, если англичане и русские намерены быть настоящими друзьями и уважать друг друга, необходимо стереть из памяти"[13].

Тем не менее благодаря переводам произведений Чехова, постановкам его пьес и критическим разборам творчества в целом, его имя приобрело известность в широких кругах английских читателей и зрителей, и со второй половины 20-х годов Чехов становится литературным критерием, вехой в истории литературы – иными словами, его воспринимают как классика, открывшего новый этап в развитии рассказа и драмы. Отзывы щедрых на эмоции писателей и критиков, равно как попытки найти ключ к чеховскому волшебству, исходя из личных впечатлений, уступили место более обоснованному анализу его мастерства как новеллиста и драматурга.

В 1923 г. в Англии вышла первая книга о Чехове – монография Уильяма Джерхарди "Антон Чехов"[14], которая, способствуя пониманию стиля и мировоззрения русского писателя, была и остается выдающимся вкладом в английскую чеховиану. В монографии Джерхарди, а также в главах широко известных в Англии книг о русской литературе Д.П. Мирского[15] сообщались необходимые факты о жизни и литературной деятельности Чехова, позволявшие английским критикам, среди которых редко кто владел русским языком, пытаться более или менее обоснованно судить о месте Чехова в мировой литературе.

Какое место отводят Чехову в современной литературе английские писатели, критики и литературоведы, видно из предлагаемого обзора неизвестных советским читателям высказываний о Чехове, в общих работах по истории и теории литературы, а также в исследованиях, посвященных не Чехову, а другим писателям. Лишь в одном случае эти материалы дополнены строками из работы, специально посвященной Чехову (рецензия В. Вулф на 7-й том рассказов Чехова).

I
Рассказы Чехова

Чехов приобрел популярность в Англии вначале как мастер рассказа. Уже в 1926 г. его новеллы стали рекомендовать начинающим писателям в качестве образца. Автор одного из многочисленных после первой мировой войны руководств по писанию рассказов, американка Фрэнсис Мелвил Перри, посвятила Чехову большую часть главы "Русские реалисты"[16]. Дав традиционное определение реализма, Перри противопоставила картину действительности у Чехова тем искусственным построениям, которыми отличались – при всем их мастерстве и экономии художественных средств – новеллы Эдгара По и О'Генри. Чехов, утверждала Перри, не ставил себе дидактических целей, тем не менее, как и все другие реалисты, он достигал их благодаря принципу художественного отбора:

«Современные русские писатели – будь то сторонники "искусства для искусства" или завзятые моралисты – сумели, пользуясь реалистическим методом, добиться потрясающих успехов в создании впечатления живой действительности. Многие чеховские рассказы – это сценки из жизни обыкновенных людей, занятых своими обыкновенными делами. Они, по-видимому, вполне соответствуют определению "куска жизни" – "случайно взятые люди, занятые своими случайными делами в случайно выхваченный момент". Создатель их – художник, а не преобразователь общественных нравов. Цель его – воспроизведение действительности. Однако, проанализировав его рассказы, мы обнаруживаем, что, хотя сам он, возможно, и ставил себе задачу воспроизвести действительность такой, какая она есть, задача эта не была для него единственной, и даже там, где она, по-видимому, была единственной, он уже не мог брать факты без разбора, а должен был отбрасывать одно и отбирать другое"[17]. Вскоре критика стала ставить Чехова-новеллиста рядом с Мопассаном, и даже выше него».

«Чехов был во всех отношениях таким же превосходным мастером, как Мопассан, – писал Арнольд Беннетт в статье "Впечатления от русской литературы", опубликованной в упомянутом сборнике "Душа России". – А по тематическому охвату даже превосходил его, поскольку, в отличие от Мопассана, не был помешан на эротике. Чехов написал пропасть "мелочей", не имеющих непреходящего значения, но в лучших своих вещах, он остается непревзойденным мастером и единственным его соперником по силе производимого впечатления можно считать Джозефа Конрада. Ничего прекраснее его "Мужиков", "Палаты № 6", "В овраге" еще никто не написал. В этих рассказах есть все, чем славится Мопассан, плюс необыкновенная чеховская горечь»[18].

1926 г. Янко Лаврин (1887–1986), профессор кафедры славистики Ноттингемского университета, в статье "Чехов и Мопассан", отмечал общее для обоих писателей неприятие современного им общественного уклада: «Однако если у Чехова это находит выражение в безобидной иронии, а позднее в поэтической грусти, то Мопассан предпочитал изливать свое раздражение через намеренно демонстрируемые равнодушие, цинизм и злобный сарказм. Более того, сходный взгляд на жизнь породил сходную технику – лаконичный реализм, в равной мере далекий от "закругленных" сюжетов и от всеядного натурализма их современников и непосредственных предшественников»[19].

Что же до позы холодного равнодушия, принятой, по мнению Лаврина, как Мопассаном, так и Чеховым, она порою может показаться даже нарочитой: "Отбросив традиционные сюжеты как искусственные, оба писателя запечатлевают, словно в моментальном снимке, случайные обрывки повседневной жизни. И поступая так, оба избегают всего, что отдает сенсационностью, нарочитостью, напыщенностью или позой... Словно боясь поддаться искушению, оба и в тоне и в стиле демонстрируют сухую прозаичность, нарочитую естественность, которые в силу своей преувеличенности грозят превратиться в искусственность"[20].

Проводя различие между Чеховым и Мопассаном, Лаврин, в частности,

отмечает, что чеховская сдержанность "вызвана, по-видимому, не специально выработанной художественной техникой, как у Мопассана, а тонкой деликатностью чувств, рожденной жалостью и теплом"»[21].

Имя Чехова неизменно упоминается в английской критике в связи с психологической новеллой Кэтрин Мэнсфилд, открывшей новое направление в современной англоязычной прозе. Сходство между ее рассказами и чеховскими неоднократно отмечалось пишущими о современной английской прозе, а восхищение Мэнсфилд Чеховым запечатлено в ее письмах и дневниках[22].

"Чтобы найти ее учителей, мы должны обратиться к России и к Чехову. Она безусловно тщательно изучала Чехова, но метод, который она извлекла из его рассказов, она сделала собственным, будучи достаточно тонким художником, чтобы быть ученицей, не теряя себя в чужой манере", – писал один из первых исследователей творчества английской новеллистки Мартин Армстронг[23].

Позднее критики, писавшие о Мэнсфилд, уделяли значительное внимание не столько сходству ее тематики и художественного метода с чеховским, сколько различию между обоими художниками. Одни указывали, что ей не удалось достичь вершин чеховского мастерства, другие, что она ставила себе иные, чем Чехов, задачи. Первая точка зрения чаще всего встречается в работах, посвященных истории и практике современного англоязычного рассказа, вторая – в книгах о жизни и творчестве Кэтрин Мэнсфилд, авторы которых стремятся подчеркнуть ее самостоятельность и самобытность. Так, Энтони Алперс, профессор английской литературы Кингстонского университета (Онтарио) в своей книге "Кэтрин Мэнсфилд. Биография" (1954) утверждал:

"На первый взгляд между воззрениями обоих писателей на жизнь обнаруживается близкое сходство, а отсюда и сходство художественной формы, которую они создали для выражения своих взглядов. На самом деле, сходство это мнимое. Их творчество отличалось в самом существенном – в подходе к действительности"[24].

В более поздней и более обстоятельной биографии Кэтрин Мэнсфилд ("Жизнь Кэтрин Мэнсфилд" (1980) Алперс, рассматривая сюжетные совпадения в новелле Мэнсфилд "Девочка, которая устала" и рассказе Чехова "Спать хочется"[25], на которые указала Е. Шнейдер в статье "К. Мэнсфилд и Чехов" (1935)[26], решительно отвергает возможность плагиата английской новеллистки по отношению к Чехову и, более того, отказывается признать "влияние" Чехова на становление ее художественного метода, который, по мнению Алперса, сложился задолго до того, как она познакомилась с повестями и рассказами Чехова. Алперс, а вслед за ним английские литературоведы К. Хэнсон и Э. Гурр (см. ниже) пытаются найти учителей английской новеллистки среди европейских символистов конца XIX – начала XX в. Выводы их, несомненно в значительной мере справедливые для первых лет творчества писательницы, вряд ли приложимы к ее зрелому периоду, отмеченному глубоким интересом к Чехову, писателю и человеку, тщательным изучением приемов его психологического письма и явным стремлением применить их в своих рассказах.

Приводимые ниже выдержки показывают, что главным образом привлекает англичан в рассказах Чехова: это чеховский тон, его мироощущение, хотя в ряде случаев критика и пытается найти его "секрет" только в форме и технике письма[27].

ВИРДЖИНИЯ ВУЛФ (1882–1941)s

В рецензиях на выходившие в течение ряда лет тома "Собрания рассказов А.П. Чехова" в переводе Констанс Гарнетт Вирджиния Вулф настойчиво повторяла свою главную мысль: Чехов фиксирует случайные наблюдения. В этом она, как ни странно, перекликалась с русскими современниками Чехова, обвинявшими его во всеядности и безразличии к отражаемому жизненному материалу. Правда, в отличие от этих критиков, Вулф умела оценить художественный результат, к которому пришел Чехов. В статье "Русский фон" (1919), являющейся рецензией на книгу "Архиерей" и другие рассказы" (седьмой

том собрания рассказов А.П. Чехова"), Вирджиния Вулф писала: «Сейчас уже никто не станет повторять такую глупость, будто "Архиерей" вовсе и не рассказ, а так – расплывчатое, без конца и начала описание того, как некий церковный чин очень огорчился тем, что родная мать обращалась к нему с чрезмерной почтительностью, и к тому же вскоре умер от брюшного тифа. Теперь мы уже усвоили, что подобные – без конца и начала – рассказы имеют полное право на существование; иными словами, вызывая в нас чувство грусти, и, пожалуй, неуверенности, они – монолитный предмет, отбрасывающий тень раздумий и размышлений, – дают нам в то же время точку опоры для души и ума. Может показаться, что фрагменты, их составляющие, оказались рядом случайно. В самом деле, создается впечатление, что Чехов писал рассказы, как курица подбирает зернышки: одно здесь, другое там, это – с правой стороны, то – с левой. А по какой причине одно здесь, другое там, почему это, а не то, нам, по нашему разумению, не объяснить. Его выбор представляется странным. И все же у нас нет сомнения: то, что Чехов отобрал, он отобрал с глубочайшей проницательностью. Он, как его мужик Вася из повести "Степь", который умел на огромном расстоянии различить, как лисица, улегшись на спину, по-собачьи играет лапами, видел то, что другим не дано увидеть. У Чехова, как и у его Васи, благодаря остроте зрения "кроме мира, который видели все ⟨...⟩ был еще другой мир, свой собственный, никому не доступный и, вероятно, очень хороший...»[28].

Четыре года спустя Вулф в письме к Джералду Бреннену, отмечал не столько зоркость чеховского видения, сколько стремление к свежести его художественного восприятия:

"Читала нынче вечером Чехова и никак не могла взять в толк, зачем он то или иное говорит. Его мыслям всегда свойственны неожиданные повороты, но это, мне думается, и есть самое в нем интересное. А, может быть, это свойственно всем русским. Только у французов, да у англичан принято, по-видимому, нанизывать события, словно на нитку бусинки; вот потому-то даже наши лучшие рассказы так скучны"[29].

ДЖОН МИДДЛТОН МАРРИ (1889–1957)

Джон Миддлтон Марри, критик и редактор литературно-художественных журналов "Athenaeum" (1919–1921) и "Adelphi" (1923–1930), был горячим поклонником Чехова. Восхищение Чеховым поддерживалось женой Марри – новеллисткой Кэтрин Мэнсфилд, которая была самой откровенной последовательницей Чехова среди английских писателей. Критические замечания Марри о Чехове по большей части весьма субъективны, как например, приводимые ниже, из лекции "Значение русской литературы" (1922), в которой он пытался объяснить, за что "обожает" Чехова; как и все другие высказывания Марри, они носят сугубо импрессионистический характер. Тем не менее, суждения Марри о гармонии у Чехова в какой-то мере перекликаются с мнением Толстого[30] о способности Чехова соединять разнородные наблюдения, добиваясь единого эффекта.

«Гармония! Когда мы впервые читаем Чехова, само это слово, само понятие это кажется грубой насмешкой силы, создавшей человеческое сознание ⟨...⟩ на память приходит горькая мысль, высказанная Томасом Гарди (быть может, даже чаще, чем когда мы читаем самого Гарди): «"а не является ли сознание человека ошибкой Божьей!" Но так, несомненно, мы думаем только, когда читаем Чехова впервые. При повторном чтении у нас от удивления перехватывает дыхание. Что же он делает с нами, этот волшебник? Какие чары напускает на наши души? Дисгармония – полная дисгармония, а музыка между тем божественна! Отдельные мазки – хаос мазков, а узор неземной! Пальцы, которые дотрагиваются до жизни с тем, чтобы ее разрушить, и одаряют неповторимой красотой все, чего бы ни коснулись! Крайнее отрицание, обернувшееся утверждением! "Нет в мире гармонии!" – восклицает Чехов, а сам звук его голоса перекликается с музыкой небесных сфер»[31].

РАЛЬФ АРНОЛЬД СКОТТ-ДЖЕЙМС (1878–1959)

Подлинный писатель должен проявлять "полную отстраненность" по отношению к изображаемому материалу, – утверждал С. Колридж. Журналист и критик Р.А. Скотт-Джеймс в своей работе по истории критики "Как создается литература" (1928) говорит об "отстраненности" двух видов: естественной и культивируемой как прием.

«Джейн Остин очень близко подошла к "полной отстраненности" о которой говорит Колридж, – пожалуй, даже ближе, чем это требуется для успеха в пределах первого вида.

Но есть "отстраненность" и другого рода, при которой эффект достигается в результате продуманного отчуждения автора от материала. Первым в такой манере стал писать Проспер Мериме. Наиболее зримо она представлена в творчестве Мопассана. Ее культивировали Тургенев и Чехов»[32].

ФРЭНК СВИННЕРТОН (1884–1982)

Фрэнк Свиннертон – автор многих романов, новелл, критических статей, а также мемуаров, по которым его больше всего будут вспоминать. Его живой и яркий рассказ о литературной жизни Англии начала XX в. включает проницательные замечания о современниках, в том числе и о Кэтрин Мэнсфилд. В приводимом ниже отрывке из мемуарной книги "Литература в георгианский период" (1928) Фрэнк Свиннертон касается темы: Мэнсфилд–Чехов:

«Талант ее был не очень крепок, и она легко поддалась влиянию чеховских рассказов. Когда они впервые появились в английских переводах (а Кэтрин Мэнсфилд, вероятно, познакомилась с ними еще до того, как их перевели на английский язык), они произвели огромное впечатление на читателей, многие из которых были также и писателями. Они сразу почувствовали, что после такого новеллиста, как Чехов, им остается только либо подражать ему, либо прекратить свою литературную деятельность, которая теперь утрачивала всякий смысл. Кэтрин Мэнсфилд принадлежала к первой категории: она стала ученицей Чехова, бескорыстной и преданной. Он был ее писатель. Он удовлетворял ее, как и многих других, представление о подлинном художественном мастерстве.

Говоря, что Мэнсфилд подражала Чехову, я не хочу быть превратно понятым. Под "подражанием" я имею в виду не слепое копирование, а вдохновенное, восхищенное изучение метода в сопоставлении со своим – изучение, которое (иногда!) приводит писателя, стремящегося таким образом добиться совершенства, к утрате жизненности и силы в собственных произведениях. Рассказы Мэнсфилд, как и рассказы Чехова, передавали настроения и чувства – более мелкие настроения, менее глобальные чувства, чем у Чехова, но неизменно правдивые. Иногда ее рассказы радовали трепетной красотой. Иногда были хрупкими поделками. Иногда – сентиментальными. Но сама она была очаровательным, трогательным существом, и такой останется в своих рассказах и письмах»[33].

ДЭВИД ДЭЧИС (р. 1912)

Дэвид Дэчис – английский литературовед, автор многих работ и справочных изданий по английской литературе, с 1980 г. – директор Института усовершенствования преподавателей гуманитарных наук (Эдинбург). В статье о Кэтрин Мэнсфилд, вошедшей в его книгу "Писатель и современный мир" (1939), Дэвид Дэчис, возражая тем критикам, которые считали, что в основе сходства между рассказами английской новеллистки и рассказами Чехова лежит якобы свойственный им обоим отказ от интерпретации изображаемых фактов, писал: "Чем бы ни занимались наука и философия, литература изображает факты – реальные и вымышленные. А это подразумевает интерпретацию этих фактов – либо с помощью способа их изображения, либо с помощью отбора, либо и того и другого вместе. Интерпретация фактов и есть то, что, сильно огрубляя, отличает рассказ

от простого изложения событий, трагедию от сообщения о печальных происшествиях (...) Интерпретация есть всегда, а там, где кажется, будто ее нет, она как раз и отличается особенной оригинальностью и глубиной. По мнению многих современных им критиков, Чехов и Мэнсфилд просто компоновали случайные частности. Такое мнение сложилось у этих критиков потому, что они рассматривали обоих писателей с позиций традиционного письма, а не с позиций, с которых эти писатели судили себя сами. Критикам, как правило, требуется значительно больше, чем художникам, времени, чтобы адаптироваться к изменениям, происходящим в культуре"[34].

КЛЭР ХЭНСОН И ЭНДРЬЮ ГУРР

Клэр Хэнсон – преподавательница и Эндрью Гурр – профессор английской литературы университета г. Рединга. В своей книге "Кэтрин Мэнсфилд" (1981) они подчеркивают приверженность английской новеллистки к символизму, что, по их мнению, несовместимо со стремлением следовать тонким чеховским приемам:

«Говоря о Кэтрин Мэнсфилд, принято подчеркивать влияние на ее художественный метод Чехова. Однако куда важнее, пожалуй, рассмотреть зависимость ее прозы от бессюжетной новеллы 90-х годов прошлого века. Образцом для ее ранних рассказов служили новеллы писателей, группировавшихся вокруг "Желтой книги", и именно у них, а не у Чехова, она училась технике стилизованного внутреннего монолога, наплывов из прошлого и видений, которая приобрела столь большое значение в ее творчестве. К 1909 г., когда она, вероятно, впервые познакомилась с рассказами Чехова, его манера письма, надо полагать, показалась ей устаревшей по сравнению с той, какой писалась большая часть английской прозы.

Чехов, вероятно, заинтересовал ее не столько как образец для творческого подражания, сколько как человеческий тип художника, в особенности после того, как она заболела туберкулезом, от которого страдал и русский писатель. Как художники они полностью отличаются друг от друга: прежде всего тем, что Чехов намного реалистичнее Мэнсфилд. Его герои всегда уходят корнями в социальную почву, а течение их жизни и чувств неизменно зависит от социальных сил. Четче всего это различие проявляется при сравнении чеховского рассказа "Спать хочется" с его английским вариантом, созданным Кэтрин Мэнсфилд под названием "Девочка, которая устала" (1909). Рассказ Чехова – сдержанное повествование о патологическом случае, которое убедительно выводится из специфических социальных и психологических обстоятельств. Рассказ Кэтрин Мэнсфилд – символическая притча, в которой отдельные компоненты исходного сюжета преувеличены, а ключевые образы многократно повторяются – скорее для того, чтобы выразить общеизвестную истину: тяжела женская доля!, чем для того, чтобы изобразить конкретный житейский случай. Хотя Мэнсфилд читала рассказы Чехова на протяжении всей своей творческой жизни, неизменно ими восхищаясь, говорить о сходстве этих двух писателей можно лишь в определенных пределах. Бездумное отождествление английской новеллистки с русским классиком приводит только к неверным выводам»[35].

Во второй главе цитируемого исследования Хэнсон и Гурр вновь возвращаются к сравнению рассказов "Спать хочется" и "Девочка, которая устала" с тем, чтобы подтвердить уже высказанную мысль, что у Мэнсфилд символизм преобладает над реализмом.

«События (в обоих рассказах. – *С.Л.Ф.*) действительно почти в точности повторяются. Но – что намного важнее сходства отдельных сюжетных мотивов – структура и акценты весьма различны. Они-то и показывают, что Мэнсфилд вовсе не заимствовала у Чехова его стилистическую манеру и подход к материалу, во всяком случае, не в той мере, в какой заимствовала у У. Патера и О. Уайльда.

Несмотря на ужасный конец, чеховское "Спать хочется" в целом – рассказ реалистический, освещающий проблемы современной писателю жизни. Из варькиных сновидений мы черпаем массу сведений о ее прошлом, ее социальной среде, о событиях ее недавней жизни – смерти отца и нищенстве, – приведших к

нынешнему тяжелому ее положению. Нам ясно, что жизнь Варьки искалечена тяжелой нуждой, внешними социальными силами, над которыми она не властна:

"...Варька видит опять грязное шоссе, людей с котомками, Пелагею, отца Ефима. Она все понимает, всех узнает, но сквозь полусон она не может только никак понять той силы, которая сковывает ее по рукам и ногам, давит ее и мешает ей жить..."

В рассказе Мэнсфилд та же исходная ситуация преподносится и трактуется совершенно иначе. Героиня Мэнсфилд попала в няньки по другой, чем у Чехова, причине: она – незаконнорожденная, а это уже не столько социальный факт, сколько символ. Незаконнорожденность девочки-няньки используется Мэнсфилд для развития главной темы – отвращения женщины к сексуальной жизни и деторождению, – проходящей через весь рассказ и связывающей его с ее более поздними феминистскими новеллами, публиковавшимися в журнале "New Age". Тема эта подчеркивается и другими средствами. У хозяйки маленькой няньки четверо детей, а не один ребенок, как у Чехова, и она ждет пятого. В рассказ введен разговор между хозяйкой и гостьей (отсутствующий у Чехова), в котором подробно обсуждаются тяготы и опасности родов. В конце рассказа ясно надо понять: убийство ребенка – результат приступа отчаяния, которое охватывает няньку при мысли, что ей никогда не вырваться от хозяйки, ее мужа и бесчисленного их потомства (также подчеркивается, что девочка испытывает ужас, вызванный крайней теснотой маленького дома) ⟨...⟩

В новелле Мэнсфилд "Девочка, которая устала" внутреннему состоянию героини уделяется много больше внимания, чем в чеховском рассказе "Спать хочется", и значительно меньше – внешним социальным силам. Новелла Мэнсфилд почти целиком сосредоточена на выявлении душевных движений маленькой няньки: на ее отвращении к хозяйке и хозяйским детям. И объективности у Мэнсфилд меньше, чем у Чехова. Она целиком на стороне няньки, и авторское повествование нередко, так же как в рассказе "Усталость Розабелл", отражает языковые особенности речи героини. Таким образом, по языковой структуре рассказ "Девочка, которая устала" очень близок к новелле "Усталость Розабелл" и другим психологическим новеллам Мэнсфилд, и в этом отношении весьма зримо отличается от чеховских. Правда, в рассказе "Спать хочется" также наличествует символ: зеленый свет, ассоциирующийся со смертью, но в целом, как и все другие произведения Чехова, это рассказ реалистический. Новелла Мэнсфилд в значительно большей степени насыщена символическими сопоставлениями и противопоставлениями. Так, контраст между легко ранимой, впечатлительной девочкой и ее грубыми, толстокожими хозяевами подчеркивается на протяжении всего рассказа неоднократными упоминаниями о том, какие они огромные и грузные, а она – тщедушная и маленькая. Также и по тематическому рисунку новелла Мэнсфилд значительно больше, чем чеховская, тяготеет к символизму. Поступательное движение повествования, так же как в рассказах Джойса, вошедших в сборник "Дублинцы", то и дело "замедляется" или нарушается введением параллелей и лейтмотивов – сугубо символистская техника. Все вышесказанное полностью относится и к двум другим центральным рассказам сборника "В немецком пансионе" – "Фрау Брехенмахер идет на свадьбу" и "День рождения" – факт, который представляется нам существенным, поскольку ранний период в творчестве Мэнсфилд принято считать реалистическим. На самом деле только в самых ранних новеллах, публиковавшихся в «New Age" (таких, как "Воздушная ванна") писательница стремилась создать жанровую сценку в духе натурализма. Во всех более поздних новеллах она использовала символистскую технику письма.

Искусство Мэнсфилд безусловно отличается от чеховского. Оно принадлежит к более позднему периоду, когда писатели, сознательно стремясь уйти в прозе от реализма, заимствовали приемы поэзии. Из многих воздействий, которые испытала на себе Мэнсфилд, чеховское, по сути дела, было для нее в ранние годы творчества наименее значительным»[36].

УОЛТЕР АЛЛЕН (1911–1995)

Уолтер Аллен – критик, журналист, автор ряда книг по истории англоязычного романа и новеллы. В своей книге "Англоязычная новелла" (1981), Аллен предваряет обзор творчества американских, английских, ирландских, канадских и новозеландских новеллистов вступительной главой, которую посвящает общим рассуждениям о форме современной новеллы, где Чехову по праву отведено видное место.

«В какой части света ни заходила бы речь о новелле, неизменно возникает несколько имен: Чехов и Мопассан, затем По, Киплинг, Джойс и, возможно, Мэнсфилд и Хэмингуэй. А это свидетельствует о двух вещах. Новелла, какой она представляется нам сегодня, жанр интернациональный и, по сути дела, сравнительно молодой. Эдгар По, первый по времени в этом перечне, родился в 1809 г., Мопассан – в 1850, Чехов – десятью годами позже. Вот на каком фоне следует рассматривать англоязычную новеллу во всех ее проявлениях.

Однако, говоря так, мы сталкиваемся с рядом проблем, и прежде всего с самой очевидной – необходимостью дать определение новеллы. Что делает новеллу современной? Чем современная новелла отличается от той, которая существовала в прошлые века? Люди рассказывали истории тысячелетиями; одни рассказывали, другие слушали – занятие такое же древнее, как сам язык. Не случайно, новелла называется также рассказом, и, как указывает этимология этого слова, рассказ был некогда устной формой общения, которой удерживали внимание собравшихся вместе людей – слушателей, а не читателей. Сегодня слова "новелла" и "рассказ" – полные синонимы, и попытка провести между ними формальное различие никуда не приводит. Новеллы или рассказы, занимавшие доисторического человека, естественно утрачены, но мы можем судить о них по тем, которые дошли до нас из куда более близкого прошлого – по сохранившимся в сборнике арабских сказок "Тысяча и одна ночь", в "Gesta Romanorum"*, в "Декамероне" Боккаччо и в других. Мы по-прежнему читаем и любим их, но никогда не спутаем с рассказами Чехова или Мопассана. Между теми и этими, даже на первый взгляд, существует коренное различие – различие, которое значительно превосходит разницу между устной и письменной речью. От Чехова и Мопассана, от Киплинга и остальных мы ждем чего-то совсем иного, чем от Шехерезады или Боккаччо. Это-то и заставляет нас ставить перед словом рассказ, говоря о произведениях Чехова, Киплинга и других, определение "современный"»[37].

Воздействие действительности на развитие литературы сказывается даже в "гротескно-преувеличенных образах" романтизма, но в особенности на произведениях писателей реалистической школы:

"Читая великих европейских новеллистов – Тургенева, Мопассана, Чехова, Киплинга, Джойса, Верги, Бабеля, Лоуренса, О'Коннора, Притчета – мы ощущаем за каждым из них присутствие и давление всего общества – темного, многолюдного, разнородного. Это ощущение не менее сильно, когда рассказ сосредоточен вокруг одного лица, одного человеческого характера. Мы чувствуем, что он связан многими невидимыми нитями со своими собратьями, обитающими в живущем по вековым обычаям давно установившемся мире"[38]. Отдавая должное Кэтрин Мэнсфилд, он тем не менее относит ее рассказ "Жизнь Ма Паркер" (1922) к неудачным, свидетельствующим о недостаточном проникновении писательницы в характер главной героини. «Если седоки из чеховского рассказа ("Тоска". – *СЛе Ф.*) воспринимаются нами как типические фигуры из реального мира, то герои новеллы Кэтрин Мэнсфилд не производят такого впечатления. В этой новелле дар Мэнсфилд сливаться со своими героями ей явно изменил – главным образом потому, что она знает их недостаточно. Она была оторвана от простых тружеников: ее среда – писатели и интеллектуалы – люди, подобные Марри, Лоуренсам, Вулфам, а их, кем бы они ни были по профессии, вряд ли можно считать типическими фигурами"[39].

---

* Римские деяния (*лат.*).

II
Пьесы Чехова

С середины 20-х годов начала расти слава Чехова-драматурга, и теперь его часто, вместе с Ибсеном, называют основателем современной драмы. Признание это пришло относительно поздно, хотя Бернард Шоу проявил интерес к его драматургии еще в 1905 г.[40], Морис Беринг посвятил его пьесам восторженную статью[41], а Джордж Колдерон дал серьезный и глубокий комментарий к своему переводу "Чайки" и "Вишневого сада", вышедших под одной обложкой в 1911 г.[42]. Однако только с появлением двухтомника "Пьесы Чехова" в переводе Констанс Гарнетт[43] и монографии Джерхарди о Чехове впервые постановка чеховской пьесы в Англии прошла с относительным успехом, получив признание публики[44].

Если рассказы Чехова в английской критике, как мы видели, обычно называют реалистическими, то его пьесы чаще всего относят к натуралистическому направлению в драматургии, под которым понимают изображение в театре повседневной жизни такой, какая она есть, в отличие от условного театра, представленного в конце XIX – начале XX в. так называемыми "хорошо сделанными пьесами".

«По естественности (In naturalism) пьеса ("Вишневый сад") безусловно превосходит всякую другую, какую мне приходилось видеть или которую вообще когда либо ставили в Англии. Она натуральна до дерзости. Автор, не задумываясь, представляет своих героев такими же нелепыми, какими они были бы в жизни», – писал А. Беннетт в 1911 г.[45].

Лучше всего чеховский "натурализм", по мнению английской критики, воплощен в постановках, которые следуют традициям Московского Художественного театра. Так, Леонор Джордан, директор колледжа Св. Хью (Оксфорд) в своей книге "Теория и практика европейской драмы" (1924), противопоставляет символизм Метерлинка драме Ибсена и Чехова:

«В Московском Художественном театре – самом интересном экспериментальном театре до первой мировой войны – всякий раз, когда ставили пьесы, в которых невидимые силы властвовали над родом человеческим, высоту сценического пространства увеличивали. В результате, люди на сцене выглядели по контрасту пигмеями, хотя были четко видны. Именно так решалось сценическое оформление "Синей птицы", шедшей в Лондоне. Когда же в центре внимания драматурга, как в пьесах Ибсена и Чехова, оказывалась человеческая жизнь, сценическое пространство расширяли, уменьшая его высоту. В итоге, персонажи, выделяясь на фоне заднего плана, доминировали в пьесе. К тому же для метерлинковской пьесы глубину сцены уменьшали, а для ибсеновской или чеховской увеличивали. Причину таких решений следует искать в характере самих пьес»[46].

"Натуралистические" постановки Московского Художественного театра несомненно двигали театральное искусство вперед; вместе с тем, при всей убедительности декораций, воспроизводящих подлинную обстановку, в спектаклях МХТ актер отдалялся от зрителя. Такова точка зрения историка театра и шекспироведа Клиффорда Лича:

"В отличие от елизаветинской сцены здесь (в спектаклях МХТ) персонажи подавляются декорациями. Они принадлежат не стихии зрительного зала или внешнему миру, а четко организованному и упорядоченному миру сцены. Мы неизменно воспринимаем их такими, какими в редкие мгновения, сами того не желая, воспринимаем самих себя – песчинками, обретающими значение только в общем процессе бытия. Целиком отделенные от них авансценой и рампой, мы не переносим на них свойственное нам чувство иллюзорной свободы. Три сестры так и не уедут в Москву, госпожа Раневская лишится своего Вишневого сада – ибо так хочет История. Это вовсе не означает, что Чехов не питает симпатии к своим героям – он даже их в какой-то мере одобряет – но он поступает намного решительнее нас: он не станет из любви к ним, ни как человек, ни как художник, делать вывод, будто они на что-то способны"[47].

Развивая эту мысль, Лич далее приходит к заключению, что в кино, "где сценический мир еще более обособлен, чем в театре Станиславского"[48], актер уже окончательно отрывается от зрителя. А это, в свою очередь, означает, что чеховские пьесы вряд ли можно успешно перенести на экран. А уж маленькому телевизионному экрану они и "вовсе не поддаются". Такого же мнения придерживался Лоренс Китчин, актер и театральный критик: "У Чехова очень многое зависит от одновременного охвата всего ансамбля. В телевизионном фильме, где действие дробится по отдельным камерам (если не снимать с очень далекого расстояния!), разрушается гармония чеховского построения, которая проявляется в результате синхронного восприятия звука и движения из одной неподвижной точки"[49].

Натуральность не исключает элементов театральности. Интересно отметить: Чарльз Чаплин считал Чехова драматургом, глубоко чувствующим эмоциональную силу воздействия сценического искусства, сознающим, что, обращаясь только к интеллекту, драматург уменьшает воздействие пьесы. В своих мемуарах Чаплин писал: "Марк Коннели, драматург, как-то задал такой вопрос: Как нужно писать для театра? Какой подход предпочтителен – эмоциональный или интеллектуальный? По-моему, главным образом, эмоциональный. Потому что на театре эмоции важнее – театр для них и создан: его подмостки, авансцена, красный занавес, вся архитектурная отделка обращены к эмоциям. Конечно, без интеллектуального плана в театре тоже не обойтись, но он вторичен. Чехов это знал не хуже, чем Мольнар и многие другие драматурги. Еще они знали, как важна театральность – основа искусства драмы"[50].

"Натуралистическая" драма в прозе никоим образом не сводится к чисто бытовому уровню. В ней, как неоднократно отмечалось в критике, эмоциональное начало может сочетаться с интеллектуальным, что и приводит к драме, проникнутой поэзией. Это еще в 1949 г. отмечал историк драмы Аллардайс Николл: «Чехов писал свои пьесы прозой, однако, говоря о них, мы то и дело невольно добавляем эпитет "поэтические". Благодаря его художественному методу реальное становится идеальным, частное – общим»[51].

Эту же мысль развивает в своих статьях известный театральный критик Кеннет Тайнен (1927–1980). Иронизируя по поводу возрождения стихотворной драмы в творчестве Т.С. Элиота и Кристофера Фрая, Тайнен в 1954 г. писал: "Тремя мушкетерами-исполинами прозаической драмы были, конечно, Ибсен, Чехов и Шоу; они обеспечили ей достойное положение, а Чехов пошел даже дальше, показав, что в условиях театра с помощью подтекста – т.е. того, что подразумевается, а не того, что открыто высказывается, – прозаическое произведение достигает эффектов, свойственных поэзии"[52].

В 1956 г., рецензируя спектакль по пьесе Яна Далласа "Лицо любви", Тайнен писал: «Засилию стихотворной драмы пришел конец, когда Чехов доказал, что на сцене слова несут не главное значение, а лишь дополнительное, что они не деспотические владыки, а соучастники в общем деле; действуя заодно с "атмосферой" и развитием характера, слова оказались способны в произведении, написанном прозой, производить эффект, свойственный поэзии. Аксиома, гласящая, что высокую драму можно писать только разорванными строками разной длины, была в мгновение ока опровергнута и сразу стала допотопной ересью. Революцию, начатую Ибсеном, завершили Чехов и Шоу, и прозаическая пьеса получила права гражданства в серьезном театре. Рядом с нашими тремя исполинами господа Элиот и Фрай выглядят чем-то вроде двух энергичных тренеров, дающих уроки плавания в пустом бассейне»[53].

Таким образом, поэтичность чеховской драматургии проявляется не столько во внешней форме пьесы, сколько в общем ее воздействии на зрителя. В главе, посвященной особенностям стихотворной драмы в книге "Элементы драмы" (1960), театровед Дж.Л. Стайан писал:

«Тем не менее, верно, что и в прозе можно создавать утонченное и плотное

действие – во всяком случае, Ибсен и Чехов это доказали ⟨...⟩ Мы привыкли слышать, что хорошая пьеса – пьеса в стихах, а пьеса, написанная прозой, – так себе, неудавшийся роман. Такие никчемные суждения результат того, что критик не дает себе труда подумать о "подтексте", который стоит за словом. "Поэзия" коренится в глубине и силе всего драматического действия в целом и лишь косвенно выражена через произносимые слова ⟨...⟩ Согласившись, что поэзия разлита во всей пьесе, мы вправе, как это часто и делается, называть пьесы Чехова "поэтическими", хотя они написаны почти разговорным языком»[54].

Большинству критиков было также трудно согласиться с теми жанровыми определениями, какие Чехов предпослал своим пьесам. Стайан, как будет видно ниже, пользуется термином "мрачная комедия", называя так поздние чеховские пьесы, а "Иванова", которого Чехов назвал "драмой", относит к жанру трагедии – правда, трагедией "на последней грани" – возможно, исходя из того, что пишет о трагическом герое Р.А. Скотт-Джеймс: "В трагическом герое несомненно всегда есть какая-то фатальная слабость, пробуждающая в нас чувство жалости. Но если герой только слаб, он вызывает уже не жалость, а презрение (чеховский Иванов роковым образом близок к этой грани)"[55].

Что касается комедии ("Чайка" и "Вишневый сад" по определению Чехова – комедии), то в этом жанре Чехов несомненно оказал значительное влияние на современную драму. В критике уже отмечалось воздействие специфически чеховского комизма на ряд современных драматургов. Роналд Хейман, автор биографических книг, в том числе и о Толстом (1970), а также ряда работ о театре, находит следы чеховского влияния в пьесах двух современных английских драматургов: Гаролда Пинтера и Алана Эйкборна. Тем самым чеховский комизм приравнивается к алогизму и абсурду:

"Чехов воспользовался алогичностью, присущей спонтанной речи; Пинтер нашел новый способ извлекать смешное из нарушений хода мысли, повторений, оговорок, привычки не слушать собеседника"[56].

«Написав несколько фарсов в духе Фейдо, Эйкборн в начале 70-х возымел желание использовать для своих целей "чеховских героев", ставя их в нелепые положения. Но Чехов придумывал своим героям такие ситуации, где смешное и трогательное перемешано с удивительным чувством меры, у Эйкборна же его герои оказываются в ситуациях – пусть остроумно придуманных и крайне забавных – но слишком явно искусственных»[57].

Дэвид Хирст, критик и преподаватель факультета театра и драматургии Бирмингемского университета, в своем учебном пособии "Комедия нравов" (1979) отмечает сходство некоторых пьес Джона Осборна (за 1960–1970 гг.) с чеховскими, тем самым указывая на еще одну возможность интерпретации "чеховского комизма".

«"Окурок сигары" – единственная пьеса Осборна, которую он назвал комедией нравов. Действительно, развязка других – "В нынешнее время", "Отель в Амстердаме", "К Западу от Суэца" – вряд ли позволяет отнести их к жанру комедии, разве что в том смысле, какой вкладывают в понятие "чеховская комедия". Анализ сложной мотивации человеческого поведения, смешение трагического и комического придают этим пьесам сходство с чеховскими. Однако "чеховские" черты совмещены в них с повышенным вниманием к социальным формам поведения и остроумным диалогом, что создает модификацию и возможность развития комедии нравов»[58].

Несмотря на то, что огромное значение Чехова для Западной драмы было осознано в Англии сравнительно поздно, его пьесы, в конечном итоге, заняли на английской сцене исключительное положение:

"Хотя по количеству пьес, – писал по этому поводу Аллардайс Николл, – Чехов значительно уступает Ибсену, Стриндбергу и Гауптману, качество его драматической продукции таково, что, обозревая достижения театрального искусства на рубеже XIX–XX вв., будущие историки театра, пожалуй, скажут, что ни один дра-

матург не может сравниться с ним: его драматургия достигает по тонкости высшего предела"[59].

В мемуарах Уильяма Джерхарди, опубликованных посмертно, отмечена еще одна, вызвавшая одобрение автора, черта:

"Чехов, чье влияние начало сказываться лишь в 20-х годах, был на голову выше всех шоу и ибсенов, создававших своих героев не для того, чтобы они **были**, а для того, чтобы доказать свою очередную идею"[60].

Признание в Англии славы Чехова-драматурга в более поздние годы подтверждает Клиффорд Лич, который в 1970 г. писал:

"Какую бы национальную драматургию за последние пятьдесят лет мы не взяли, ее невозможно анализировать, не обращаясь к творчеству Чехова"[61].

В сегодняшнем английском театре Чехов занимает такое высокое положение, что его имя произносится как олицетворение широкой разновидности драматических произведений. Именно это имел в виду Питер Брук, говоря в книге "Пустое пространство" о требованиях, предъявляемых драматургу:

"Перевоплощение во все новые и новые характеры – принцип, на котором строится весь Шекспир и весь Чехов,– задача сверхчеловеческая"[62].

В начале 70-х годов слово "Chekhovian" (чеховский) было "наконец" включено в один из английских толковых словарей (A Supplement to the Oxford English Dictionary. Oxford, 1972), в котором значилось:

«Chekhovian А. Прил. Относящийся к, свойственный (или типичный для) произведениям русского писателя Антона Павловича Чехова. Б. Сущ. ("чеховский герой") – герой из чеховской пьесы»[63].

Понятие "Chekhovian", вошедшее в английский язык, по крайней мере, с 20-х годов XX в., применяется и шире. Так, Уилсон Найт, профессор английской литературы Лидского университета, анализируя пьесу Ибсена "Дикая утка", называет "чеховским" одного из главных ее героев – Хелмара Экдаля:

"В главном герое – Хелмаре Экдале – дан превосходный портрет эгоиста и неудачника– портрет, развивающий одну из сторон характера Пера Гюнта, только без неукротимого жизнелюбия последнего. Хелмар – ленив, эгоцентричен, сентиментален; он живет в мире своих эгоистических фантазий, которым так и не суждено реализоваться. Чеховский – по концепции – герой"[64].

В целом британская критика стремится разгадать, в чем заключается сила чеховских пьес, почему они вызывают у английского зрителя сочувствие к психологическим и социальным драмам русских героев. Критики особенно ценят уменье Чехова изображать жизнь такой, какая она есть, избегая привычных для английской драматургии условностей "хорошо сделанных пьес".

АЛЕКСАНДР БАКШИ (р.1885)

Александр Бакши – автор ряда статей о русском и европейском театре, переводчик на английский язык произведений Горького и Владимира Соловьева. Один из первых толкователей чеховской драматургии в Англии, Бакши в книге: "Путь современной русской сцены и другие эссе" (1916) характеризовал ее как "бессюжетную":

«Основная особенность, отличающая их (пьесы Чехова) с первого же взгляда – полное отсутствие драматической фабулы или "действия". Они статичны по самой своей природе, так как изображают только сцены из жизни, и ничего больше. К тому же жизнь, какой она изображена в этих пьесах, бесконечно далека от той, «какую обычно показывают на театральных подмостках. В ней нет резких контрастов света и тени, а участвующие в происходящем на сцене лица созданы в полном противоречии с традиционными рецептами драматического искусства»[65].

Отсутствие действия в чеховских пьесах А. Бакши объяснял историческими обстоятельствами:

"Отчаяние и пессимизм, рожденные бесцельной жизнью, тяга к убаюкивающему идеализму в надежде укрыться от гнетущей среды скрывали бесчис-

ленные варианты трагедии личности – трагедии, которая в силу неизбежности и неизменности хода событий приближалась даже к античной трагедии рока. А Чехов выбирал и шлифовал сюжеты из этой жизни. Тут не разыгрывались драмы; они просто возникали из хаоса окружающей атмосферы. Сама эта атмосфера, ее общий тон становились характерными чертами чеховской пьесы. Быть верным Чехову означало быть верным чеховской атмосфере. Но как передать ее натуралистическими средствами, которыми пользовался Московский художественный театр? Показ внешней стороны вещей – жизни такой, какая она есть, полон контрастов и имеет тенденцию вызывать противоположные чувства. Для чеховской атмосферы важно было создать единство впечатления, а этого можно было достичь лишь путем отбора...

Что до чеховских пьес, то Московский художественный театр нашел для них тональность и создал "атмосферу", используя особый ключ для диалогов и непрерывное действие – сплошной ряд движений и слов, исполняемых и произносимых в полсилы и следующих, при отсутствии контрастов, друг за другом медленным, непрекращающимся потоком. Музыкальность чеховской атмосферы указана самим автором, который то и дело прибегает к звуковым эффектам, чтобы вызвать необходимое впечатление»[66].

ХАРЛИ ГРЕНВИЛЛ-БАРКЕР (1877–1946)

Харли Гренвилл-Баркер – режиссер, драматург, пропагандист театрального искусства, посвятивший театру почти всю свою жизнь. В своей книге "Образцовый театр" (1922), посвященный тому, каким должен быть театр и каким целям следовать, Гренвилл-Баркер, подводя итог спорам, которые велись на рубеже XIX–XX вв., когда создавался Национальный театр, указывал, что наряду со всеми прочими функциями театр должен нести также и воспитательную. Этой части своей грандиозной программы Гренвилл-Баркер уделил главу, озаглавленную "Театр как школа", где пропагандировал идею театральных мастерских, которые позволили бы молодежи приобщиться к работе театра, а театру отобрать тех, кто достоин остаться в нем. В качестве одного из видов занятий Гренвилл-Баркер рекомендовал изучение драматургии: коллективные чтения пьес, дискуссии и семинары. Выбирая материал для этих занятий, он отдавал предпочтение пьесам, в которых основное содержание прочитывалось "между строк", иными словами было перенесено в подтекст:

«... Лучшим примером пьесы, написанной указанным методом, следует считать драмы Чехова, о ком, пожалуй, можно сказать, что он вкладывает между строк несравненно больше, чем в слова. В "Трех сестрах", в "Вишневом саде" слова суть символы, каждая реплика – не более чем указание актеру, как добиться нужного эффекта, а при произнесении монологов, в целом выражающих сущность характера, от исполнителя требуется не столько звучный голос, сколько глубина понимания текста и такт. Поэтому, когда м-р Шоу дает своей пьесе "Дом, где разбиваются сердца" подзаголовок "фантазия на русские темы", тем самым напрашиваясь, по-видимому, на сравнение с Чеховым, он упускает из виду вопрос о технике (очевидно, потому, что техника его не интересует: он занят содержанием!), а для интерпретатора важна как раз техника. Не спорим, хорошую пьесу можно написать как тем, так и другим методом; однако, исходя из принципа: чем больше требуешь от актера, тем больше от него получаешь, следует признать, что для дельного режиссера чеховские пьесы обладают многими достоинствами, которых нет у Шоу. В качестве доказательства от обратного приведем тот аргумент, что сыгранная в чуждой ей манере, пьеса Чехова совершенно непонятна, а пьесе Шоу это никогда не грозит, как бы ее ни сыграли»[67].

Другая характерная особенность чеховской драмы, делающая ее чрезвычайно выгодной для коллективного изучения,– чувство ансамбля, исходя из которого драматург строит эпизоды, заставляя себя "ни на минуту не забывать о каждом персонаже, пользоваться любым случаем, чтобы так или иначе – где только

упомянув о нем, а где предоставив ему слово – дать почувствовать его присутствие. Персонаж должен жить полной жизнью, должен во всем быть верен себе, а это значит, что ему нельзя отказывать ни в единой возможности проявить себя там, где он не отказался сделать это сам"[68].

"Чтобы показать, какая тонкость требуется при подобном построении, обратимся за примером к любой из четырех великих драм Чехова. Прежде всего отметим, что взаимодействие мотивов, составляющих действие, в этих пьесах полностью подчинено – в разрез со всеми существующими правилами и канонами – складу ума и темпераменту выведенных в них персонажей (. . .) так что, не поняв – хотя бы в основном – их характеры, чеховские пьесы просто немыслимо играть, а сами они прозвучат абракадаброй; но понять чеховские характеры можно только, связав их, как и всю пьесу, с более широкой панорамой: с драмой русской жизни, замечательным зеркалом которой были ум и душа Чехова, сумевшего истолковать ее и стремящегося к тому, чтобы его герои – тусклые огоньки (да такие ли уж тусклые, по правде говоря!), освещающие в конечном итоге всю картину,– истолковали бы нам цель его пьес. Ни одно из известных мне драматических произведений не требует такого слаженного ансамбля, как чеховские! И вряд ли будет преувеличением сказать, что эти пьесы – либретто, на которые еще не написана музыка. И вместе с тем шедевры – шедевры особого, благородного рода"[69].

В лекции о форме драмы, прочитанной в Кембриджском университете в 1930 г., Гренвилл-Баркер вновь подчеркнул главенствующее значение персонажа "в драмах человеческого бытия в отличие от драм действия" (под первыми подразумеваются пьесы с глубинным драматическим конфликтом, под вторыми – демонстрирующие его в действии-интриге). "Драма человеческого бытия" воплощена в творчестве Ибсена и его последователей, в частности – Чехова:

«Его достижение в области драмы – прежде всего в том, что после многих поисков он нашел форму и метод, оптимально выражавшие ее содержание. Он не является представителем реализма в общепринятом значении этого термина. Он широко использует монолог, но в его пьесах (в особенности последних) монолог звучит настолько естественно, что ничем не нарушает иллюзию жизненной достоверности. Цель Чехова – показать нам людей такими, какие они есть, живущими своей повседневной жизнью и, следовательно, находящимися в движении; однако "действие", в обычном значении этого слова, доведено в его пьесах до минимума. Совсем без формы он не мог обойтись, и в начале искал ее во внешнем рисунке пьесы, но позднее – в другом: в том, чтобы связать всех персонажей с центральной идеей. В "Чайке" внешний рисунок четко выделяется: действующие лица выступают в сходных сочетаниях. В "Дяде Ване" и "Трех сестрах" действующие лица выступают в самых разных сочетаниях, и каждое несет свою смысловую нагрузку. В "Трех сестрах" и "Вишневом саде" каждый персонаж причастен к главной идее, внося свою лепту в ее раскрытие. С Чехова, по-видимому, начинается новый тип драмы – статический. Однако действие в ней не уничтожается. Оно, как у Ибсена, отнесено в прошлое, но при этом на него направлен более резкий и многосторонний свет.

Подобные формы и метод менее оторваны, чем в драмах другого типа, от своего первоисточника. Материал, послуживший основой для тематики "Вишневого сада", как и для характеров его героев, можно найти в любой точке земного шара. Но благодаря художественной манере, рисующей персонажей такими, какие они есть, и позволяющей им жить такой сценической жизнью, которая воплощает суть жизни реальной, эти персонажи придают пьесе форму и делают ее необычайно живой. При этом они несомненно остаются типично русскими людьми»[70].

Позднее, в 1944 г., в лекции, прочитанной в Принстонском университете (США) Гренвилл-Баркер вновь вернулся к мысли о воспитательной функции драмы, особенно подчеркивая, что в "имплицитной" пьесе, представленной драматургией Чехова, необходимо умное актерское исполнение.

«Пьесы – что нынче, что вчера – пишутся двумя методами: одни требуют открытых – "эксплицитных" – решений, другие, в которых львиная доля смысла выражена "имплицитно", рассчитаны на умных актеров, которые сумеют передать его не словами, и даже не непосредственной игрой, а, главным образом, выявляя узор, сплетающийся из отношений героев, их взаимных оценок и антагонизмов, а диалог подчеркивает значение проступающего таким образом рисунка. Пьесы Марло, как и многие другие более примитивные, целиком "эксплицитны". Таковы же ранние пьесы Шекспира, да и вообще всюду, где это позволяет основная идея и характеры, он тяготеет к "эксплицитности". Напротив, Чехов, частично Метерлинк и Йейтс, предельно имплицитны. И дело здесь не в различии между новой драмой и старой. Вряд ли найдется драматург более эксплицитный, чем Бернард Шоу, да и другие современные драматурги стали в последнее время возвращаться к старой манере; с другой стороны, и половина смысла, вложенная в "Короля Лира" или "Макбета", не выражена в них словами (. . .)

За неимением гениальных исполнителей, согласимся считать за лучшее простоту в исполнении – ровную, пластичную игру, когда актеры показывают нам преимущественно Шекспира, а не только самих себя. Трагедия и так дает нам очень много – особенно лучшие ее сцены. А вот если в "Вишневом саде" (это же относится в значительной степени к поздним эксплицитным и имплицитным пьесам Ибсена) актриса, играющая Раневскую, помимо того, что произнесет и сделает все положенное по роли, не внесет в ее исполнение что-то еще – то, чем в нашем представлении эта героиня должна внешне и внутренне *быть*, в спектакле на месте Раневской будет зиять огромная дыра. Для большинства пьес любого типа значение личности актера, одушевляющего и воодушевляющего написанный драматургом характер, существенно (при условии, оговоренном выше, что изображаемый характер не подменяется демонстрацией собственного "я"), но для "имплицитных" решительно необходимы незаурядные исполнители: из этого исходит и это предполагает искусство драматурга. Что, в свою очередь, требует величайшего по зрелости искусства актеров»[71].

РОНАЛЬД ПИКОК (1907–1993)

Рональд Пикок – председатель Ассоциации научных работников в области гуманитарных наук, автор ряда работ о театре.

В книге "Поэт и театр" (1946) Пикок посвятил Чехову отдельную главу, в которой рассматривает, каким путем постепенно усиливающееся психологическое направление создает в чеховской драме то художественное своеобразие, которое отличает ее от пьес с динамическим сюжетом или открытым социально-философским конфликтом как, скажем, у Ибсена. Поэтическая трактовка темы у Чехова, тем не менее, не отчуждает мысль от чувства[72]. В более поздней своей книге – "Критика и вкус" (1972) – Пикок утверждает, что в любом художественном произведении: "воображение, мысль, форма – нерасчленимы, и, следовательно, образ мыслей автора, его философия (включая религиозные верования и нравственные нормы), выраженная латентно, или "имплицитно" составляет те главные критерии, по которым судят литературное произведение. Предпочтет ли художник выразить свои убеждения имплицитно или же в той или иной степени эксплицитных дидактических монологах, зависит от особенностей его личности и творческого метода»[73].

"В своих романах Манн рисует картину жизни и человеческие характеры, выражающие конфликт идей на уровне расхождения в личных убеждениях и взглядах; объективные столкновения героев передают субъективный конфликт в душе самого Манна. Более изощренным, но не менее убедительным примером могут служить пьесы Чехова. Они насыщены анализом социальных аспектов жизни, но выражено это косвенно – через неблагополучие героев, их чувства, крушение их надежд и удары судьбы. Через своих героев Чехов показывает нам недуг, охвативший целый класс русского общества – русского буржуазного общества – в начале двадцатого века"[74].

ЭРИК БЕНТЛИ (р. 1916)

Эрик Бентли, английский драматург, режиссер и театровед, в своей книге "Драматург как мыслитель" относит пьесы Чехова к разновидности "натуралистической драмы", занявшей в XX в. место буржуазной мелодрамы XIX в. Но чеховский "натурализм" ему представляется лишь ширмой, скрывающей новаторство драматурга.

«У лучших драматургов кажущаяся хаотичность эпизодов вскоре стала маской, за которой они скрывали свое истинное лицо.

Это особенно видно на примере Чехова. Случайному зрителю премьеры, едва умеющему проследить за обычным "однолинейным" развитием фабулы, чеховская пьеса может показаться типичным "куском жизни" – ибо Чехов несомненно играет в заядлого поборника натурализма. А так как консервативный ум всегда воспринимает новую форму как нечто бесформенное, чеховский метод остается для него незамеченным. На самом деле, если обычное развитие фабулы принято обозначать термином "линейное", то узор, разработанный Чеховым, мы предложили бы называть "пространственным". Чехов берет группу персонажей, объединяя их поочередно или всех вместе вокруг ключевой темы и ситуации. Развитие пьесы, таким образом, состоит в постепенном выявлении темы и ситуации через "случайные", если угодно, эпизоды, тщательно отобранные драматургом на основе драматического и ритмического – можно сказать, даже музыкального – принципов. Цель чеховской игры в натурализм сходна с той, которую преследует, маскируясь натуралистом, Ибсен: показать ироническое отношение к миру своих героев, создать противоречие между видимой поверхностью и глубинной сердцевиной своего искусства»[75].

«Чехов не разглагольствовал с умным видом о новых формах. Он не разглагольствовал, он действовал. В достижениях его искусства открываются подлинные возможности, которые дают теория "куска жизни" и отказ натуралистов от "хорошо сделанной пьесы". Чехов достигает иллюзии "куска жизни", прибегая к более, а не менее, изощренным построениям, чем авторы буржуазной мелодрамы. Его "натурализм" означает отказ от симметрии в фабуле и замену этого примитивного приема изящным сооружением из значительно более сложных компонентов – ритма, лейтмотива, темпа и общей панорамы»[76].

РЭЙМОНД УИЛЬЯМС (1921–1988)

Рэймонд Уильямс – театровед и критик, профессор драмы Кембриджского университета, автор известной работы "Драма от Ибсена до Элиота» (1952, повторное, переработанное издание – "Драма от Ибсена до Брехта", 1968), в одной из глав которой, посвященной Чехову, Уильямс рассматривает роль символа в натуралистической драме на примере "Чайки".

«В этой пьесе символ играет иллюстративную роль, и сверх того является центром эмоционального воздействия. Выше я определил его функцию как "усилитель значения происходящего", что, по-видимому, нуждается в пояснениях. Этот очень типичный для натурализма прием явно выступает здесь как равноценная замена словесного выражения центральной идеи пьесы. Символ – *намек* на глубинный план. На поверхностном, иллюстративном, уровне его смысл выражен четко. Соответствия для него указаны ясно и тщательно. На любом другом уровне, в том числе и на символическом, на котором его принято толковать, значение его в высшей степени нечетко, а при серьезном анализе напрашивается вывод, что это просто лирический жест.

"Чайка" – классический пример того, с какими проблемами сталкивается драматург в период господства натурализма. Основное содержание чеховской пьесы представлено через изображение повседневной жизни, а главными чертами этой жизни, какой ее видел Чехов, были крушение надежд, пустота, ослепленность иллюзиями, апатия. И эта гнетущая атмосфера усугублялась неспособностью

персонажа выразить свои мысли и чувства словами – неспособность, на которую за последние семьдесят лет спустя сетует чуть ли не каждый известный писатель»[77].

Но просто изображать обыденную жизнь такой, какая она есть, никак ее не комментируя, означало бы, по мнению Уильямса, пройти мимо серьезных проблем, и потому в пьесах Чехова иногда один герой – а иногда и несколько – проявляют способность высказаться:

«В "Чайке" этой способностью обладает, в частности, Тригорин, а также Треплев – оба писатели, к тому же русские писатели. Но даже в подобном случае автор не удовлетворяется одними словами, а старается наметить общий рисунок: ведь и эти герои задуманы как подлинные – "реальные" – люди, и, следовательно, их суждения могут носить чисто личный, им одним присущий характер. И тогда, в последней попытке разрешить возникшую трудность, драматург вводит такой прием как символ – чайку»[78].

Чеховский "натурализм", считает Уильямс, следует в значительной мере отнести на счет Станиславского. Отношение самого писателя к "плоским и пошлым картинам" и к "плоской и пошлой морали" ясно выражены в монологе Треплева из 1-го действия пьесы: "А по-моему, современный театр – рутина, предрассудок..." – говорит он. И отсюда Уильямс делает вывод, что в "Чайке" Чехов пытался создать нечто большее, чем иллюзию реальной жизни:

«Произошло фактически вот что: Чехов изобрел драматическую форму, которая во всем расходилась с большинством принятых условностей. Чтобы добиться для такой пьесы успеха, Станиславскому и Немировичу-Данченко пришлось, как известно из их воспоминаний, создать новые приемы исполнения и постановки – преобразовать прямолинейную, бьющую на эффект манеру игры с чеканным произнесением текста в почти неощутимую, сигнализирующую. Проведенная ими реформа была огромным шагом вперед в развитии театра, и сейчас еще – семьдесят лет спустя – не утратила своего значения. Однако (в чем нет ничего удивительного), когда Чехов увидел, *что* они делают с его пьесой, его это не удовлетворило. Писатель непреклонно честный, до щепетильности точный, он ставил проблемы, которые не могли иметь полного разрешения. Унаследованные от старого театра приемы игры были либо вообще слишком грубы и резки, либо, после того как их слегка рафинировали, чтобы передать внутренний мир человека, лишь частично пригодны для этой цели. На сцене пьесой Чехова завладел другой талант – талант режиссера, нашедшего способ ее воплощения, но, как явствует из помет Станиславского на его экземпляре "Чайки", не без внесения некоторых дополнений и изменений, обеспечивающих ей сценический успех. Речь идет о важнейшем моменте в истории драмы: перед нами гениальный писатель, вставший на путь создания новой драматической формы, но сотворившей ее столь необычайной и экспериментальной, что она легко могла сломаться, и тогда, чтобы поддержать ее, изобрели новый род театрального искусства. Чеховскую "Чайку" принято считать триумфом – а следовало бы рассматривать также и как кризис!– натуралистической драмы и театра»[79].

Чеховское новаторство означало преобразования в драматургической технике. Однако, по мнению Уильямса, ряд приемов, успешно применявшихся в художественной прозе, оказались непригодными в драме: поэтика тонких намеков оставляла зияния, которые необходимо было заполнять.

«Чеховское воссоздание течения живой жизни производит несомненно сильное впечатление. Его художественные построения возведены с куда большей утонченностью и изысканностью, чем у кого-либо из его современников. В прозе его метод дал неоценимые результаты. Однако этот метод, как мне представляется, хорош именно в прозе. В обнаженной, экономичной, неизбежно эксплицитной структуре драмы, даже наитончайшее сплетение случайных происшествий и разговоров оставляет впечатление чего-то недописанного. Прием общих описаний, которыми в романе, по сути, выявляют целый строй чувств, крайне трудно применить в пьесе. В итоге отдельные сцены повисают в воздухе и, как в ибсеновской "Дикой утке" –

создается впечатление дробности, вызванное отсутствием объединяющего начала. А так как всякий пробел необходимо заполнить, на выручку приходит "атмосфера". Прием этот – жалкий компромисс. Герои, которые в художественной прозе выражают много больше, чем свое индивидуальное "я", здесь, в силу условий изображения, выступают изолированно, сами себя характеризуя. Изображение сводится к характерной примете, к речевому знаку, присловью, вроде соринского "И все", которым тот сопровождает чуть ли не каждую свою реплику. Ибо так строится характер, на что справедливо указывает Стриндберг в своем предисловии к "Фрёкен Юлии": "Сценический характер мало-помалу превратился в некую фигуру, устойчивую и завершенную; от нее ничего не требовалось, кроме какого-нибудь физического недостатка – кривой ступни, деревянной ноги, красного носа; или же в речь персонажа вводилась фраза вроде "Вот славно-то", "Баркис согласен" или нечто подобное". Как ни удивительно, но и у Чехова, тонкого мастера подлинной, почерпнутой из жизни, детали появляются – неоднократно появляется – такого рода устойчивый, закрепленный признак персонажа»[80].

В первой редакции своей книги Уильямс, указывая на неумение натуралистов понять и истолковать изображаемый "кусок жизни", относил этот упрек и к Чехову. Во втором издании Уильямс отмечает, что в последних чеховских пьесах появляется социальное видение, хотя, в отличие от ибсеновских драм, а также "Иванова" и, в какой-то мере, "Чайки", в них нет борьбы личности против безысходности и застоя общественной жизни. В этих пьесах, утверждает Уильямс, Чехов изображает не борьбу, а бессилие.

«В "Трех сестрах" и "Вишневом саде" намечается уже нечто новое: в них нет противопоставления жаждущего освобождения борца и довольной своими жизненными обстоятельствами группы; стремление к освобождению охватило всю группу, но вместе с тем приобрело характер безнадежности, ушло внутрь, фактически стало поражением еще до начала борьбы. Иными словами Чехов пишет не о поколении, вступившем в борьбу против лживых социальных устоев, а о поколении, чья энергия потрачена на осознание собственной несостоятельности и бессилия. Драматургические условности изображения подобной борьбы были ясно очерчены: одинокий герой, противостоящая ему группа, затем действие, приводящее к схватке – не до того уровня, когда наступают перемены (положение, которое Ибсен не мог себе представить), а когда усилия и сопротивление героя, убеждения и чувство долга заводят его в тупик; он погибает, продолжая взбираться вверх и бороться, хотя обстоятельства складываются против него... С этого уровня и начал Чехов. Он попытался ввести такое же действие, доведя его до самоубийства героя. Но такое решение показалось ему "театральным": привычные средства изображения одного из критических моментов, меняющих весь строй чувств, оказались явно несостоятельными. Исследуя воссоздаваемый им мир, Чехов обнаружил не тупик (в который заходит активная, но безнадежная борьба), а нечто иное: мертвую точку, являющуюся результатом всеобщего признания, так сказать, безысходности существующего положения вещей еще до того, как завязалась борьба. По сути дела, все жаждут перемен; по сути дела, никто не верит, что они возможны»[81].

ДЖОРДЖ САЗЕРЛЕНД ФРАЗЕР (р. 1915)

Дж. С. Фразер, поэт и критик, автор книги "Современный писатель и его мир" (1953), в которой освещены некоторые важнейшие тенденции в современной английской литературе. В своих рассуждениях об источниках современной драмы Фразер отводит видное место Чехову:

«Чеховский диалог, в котором герои не отвечают друг другу, а каждый ведет свое беспорядочное соло, позволяя собеседникам прерывать себя, так же искусственен, как, скажем, строгое соблюдение логичности и последовательности при обмене репликами во французской классической трагедии; чеховская техника имеет целью подчеркнуть изолированность человека, точно так же, как проти-

воположная условность имеет целью подчеркнуть всеобщую взаимозависимость и связанность. На самом деле, чеховский диалог очень типичен для той манеры, в какой разговаривают самопоглощенные и рассеянные люди; тем не менее, в актерском исполнении – кроме очень умелого – чеховские герои могут превратиться просто в призраки... В известном смысле, хотя и упрощая, можно сказать, что оба драматурга (Чехов и Ибсен.– *С. Ле Ф.*) ведут нас в миры вымысла: внешний, реальный – тот, что на поверхности,– весьма поверхностный, прямо под ним – вымысел, а подлинную реальность – человеческое сознание – приходится искать еще глубже. В этом Чехова и Ибсена можно сравнить с писателем такого типа, как Достоевский, который любит придавать своему повествованию и диалогам характер банальности и повседневности. Но это на поверхности, под нею – жгучая мелодрама, а под жгучей мелодрамой – трагическое познание»[82].

АЛЛАРДАЙС НИКОЛ (1896–1976)

Аллардайс Никол – автор многих трудов по теории и истории английской драмы, в том числе и шеститомной "Истории английской драмы" (1952–1959), профессор ряда британских и американских университетов. В своей последней работе – "Театр и теория драмы" (1962) – Николл уделил значительное место анализу приемов построения эмоционально-экспрессивного диалога у Ибсена и Чехова, отмечая использование ими символов, а Чеховым – еще и "контрапункта".

«Воспроизведение обычной разговорной речи в серьезных целях (исключая чисто информативные), как правило, неизбежно производит впечатление нелепицы. Приходится оговариваться – "как правило",– потому что два драматурга – Ибсен и Чехов – сумели это препятствие преодолеть. И сделать это удалось им благодаря особым приемам. Первый состоит в том, чтобы возбудить у зрителя чувства, эмоции по ассоциации со специально отобранными объектами, выступающими в почти символическом значении (ибсеновские дикая утка и церковный шпиль, чеховские чайка и вишневый сад). С их помощью в воображении зрителя вызываются эмоции, которые лишь частично выражены в тексте диалогов. Образ вишневого сада пронизывает всю пьесу и становится ее душой – духовным центром, обогащая и углубляя наше восприятие произносимых со сцены слов. Второй прием, применяемый Чеховым, заключается в том, что каждый из двух участников диалога следует ходу собственных мыслей и чувств; в результате получается своеобразный контрапункт, и опять-таки воображению публики невольно представляется больше, чем высказано прямыми словами.

Анализируя силу воздействия этих двух приемов, приходится, однако, признать, что они значительно раздвигают рамки реалистического метода, переводя его в другую систему ⟨. . .⟩ Чеховский стиль часто называют "поэтическим" – и справедливо, поскольку почерпнутый из жизни материал используется им весьма специфическим образом. Более того, ни Ибсену, ни Чехову невозможно подражать. Стилистика как того, так и другого настолько своеобычна, что их нельзя брать за образец. Подражание им неизбежно оборачивается слепым копированием»[83].

ХЬЮ ХАНТ (1911–1993)

Хью Хант – режиссер и постановщик, в том числе и чеховских пьес ("Вишневый сад" – в 1948 г. в Лондоне и "Три сестры" – в 1973 г. в Дублине), автор ряда работ по истории театра. В своей книге "Живой театр. Введение в историю и практику сцены" (1962), Хант подчеркивает, что чеховское воспроизведение действительности отличается подлинно жизненным, а не надуманным ритмом и столь феноменальной гармонией воображения и ума, что "при глубоком и сильном исполнении "Гамлета" и "Вишневого сада" мы испытываем такого же рода возвышенные чувства, такое же слияние с миром вне нас, какие завладевают нами, да и то не всегда, при совершении религиозных обрядов»[84].

«Если искусство натуралистического театра состояло в том, чтобы сделать незначительное значительным, чтобы создать драму из казавшегося обыденным, то оно же провозгласило, что нет заурядных людей, что заурядность так же недействительна, как и положение о том, будто существует некий "рядовой" или "средний" человек. Каждый человек – личность, таящая свое сокровенное "я" за ширмой условностей. Натурализм сорвал завесу условностей и показал личность. Ни один драматург, принадлежащий к этому направлению, не может сравниться с Антоном Павловичем Чеховым по части тонкости наблюдений над жизненными явлениями и милосердию в подходе к ним. Возможно, тот факт, что он был практикующим врачом, постоянно сталкивающимся с людскими слабостями, помог ему оставаться беспристрастным и позволил изображать человечество без произнесения политических и нравственных проповедей, вооружившись лишь жалостью и мягким юмором. Точное наблюдение над подлинным поведением человека не мешало ему запечатлевать поэзию жизни; для Чехова она движется по законам существующей в природе гармонии, добро и зло, глупость и мудрость входят в его лирическую структуру. Эта структура, в которой движутся его герои, передана через манеру их речи и через их молчание. И молчание это исполнено поэзии: то слышится далекий гул приближающегося поезда, то удары топора по вишневым деревьям, то доносящееся издалека бренчание гитары или странный, "звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный". Но гармония и поэзия, которые улавливает Чехов в минуты молчания, не всегда принимают звуковой образ, и его не к чему ему навязывать. Сам Чехов резко возражал против намерения Станиславского заполнить паузы кваканьем лягушек, верещанием сверчка, тиканьем часов: чеховские паузы – это те мгновения, в которые выражается внутренний мир героя, монологи натуралистической драмы.

Чехов изображал жизнь такой, какой видел – богатой и бедной, комической и трагической; комическое и трагическое были для него навсегда перемешаны. Мы еще смеемся над мизантропией Иванова или над преувеличенной самоуглубленностью Треплева, и тут же раздается выстрел, которым герой покончил с собой. Ни один драматург после Софокла не обладал равным даром возбуждать в нас жалость к людям или ратовать за милосердие к ним, не произнося никаких речей. И при этом его пьесы полны иронии. Сам он называл их комедиями, и на нашей сцене их толкуют неверно, пытаясь играть в чересчур серьезном ключе. Не трудно понять, почему в начале века английские постановки Чехова были неудачны. Человеческая жизнь в пьесах Чехова изображена не комичной и не трагичной, и не в виде мелодрамы, поражающей чрезвычайными событиями. Чтобы сыграть чеховскую пьесу, нужна тонкость исполнения и труппа искуснейших актеров, которым оно по плечу. Но прежде всего нужна направляющая рука режиссера, который придаст гармоническую согласованность всем ее едва различимым компонентам, выявив их неуловимый аромат. Таких возможностей не существовало в Лондонском коммерческом театре начала века»[85].

ДЖОН ЛУИС СТАЙАН (р. 1923)

Дж. Л. Стайан – английский литературовед и театровед, профессор ряда английских, а с 1965 г. американских университетов, автор многих книг о современной драме, в том числе и монографии "Чехов в театральных постановках" (1971)[86]. Чеховская драматургия для Стайана – пожалуй, более, чем для всех других английских критиков,– воплощение наивысших достижений современной драмы. Не удивительно, что в работах Стайана Чехову отведено значительное место. Так, в своей теоретической книге "Элементы драмы" (1960) Стайан подвергает детальному разбору последнюю сцену между Лопахиным и Варей ("Вишневый сад", IV действие), предваряя цитируемый отрывок следующими рассуждениями:

«В структуре последних – великих – пьес Чехова каждый фрагмент диалога имеет существенное значение – правда, доказать это можно лишь путем тщательного анализа. Плотная художественная ткань этих пьес, обманчиво непрочная на вид, делает их трудными для постановки, выдвигая большие требования, в чтении же понять их до конца почти невозможно. Чехов, как неоднократно указывалось, сделал важнейший шаг в сторону реализма, отказавшись от понятия героя и героини. В его пьесах каждый персонаж является для себя центральной, в известной мере, фигурой, со всей собственной историей – точно так же, как в реальной жизни каждый человек является героем для самого себя, осью, вокруг которой вращаются другие люди – всего лишь актеры. Но когда мы смотрим спектакль по чеховской пьесе, перед нами группа людей, ансамбль, и каждый актер играет в пьесе все время, так что один герой нейтрализует другого. Событие, или даже общее настроение сказывается на всех персонажах, хотя каждый реагирует на него по-своему, становясь счастливым или, напротив, несчастным. Сложив вместе их переживания, мы делаем для себя выводы, как именно воспринимается данное событие, или каково поддаваться данному настроению. Нам непривычно, по-новому открывается, что это значит – жить. Великое достижение Чехова в том, что, отказавшись от обычного на сцене подчеркнутого интереса к какому-нибудь одному персонажу, он перенес главный акцент с самих персонажей на *отношения между ними*. Соответственно "события" оказались оттесненными на задний план, и нам остается следить за тем, какой отпечаток они накладывают на отношения между героями»[87].

В книге "Мрачная комедия. Развитие современной комической трагедии" (1962) Стайан, возвращаясь к вопросу о значении ансамбля в чеховской пьесе, указывает на особое свойство чеховского "натурализма" – изображение повседневности, свободное от штампов:

"Чехов вывел на сцену группу людей. Именно группу он сделал центром внимания, а не события (разве что они воздействуют на персонажей) и не отдельных персонажей (разве что они будоражат и резко критикуют всю группу). Чеховская группа живет будничными делами, выставляя напоказ житейское, повседневное, несущее в пьесе главную нагрузку. Таким образом Чехов нашел форму драмы, отвечающую требованиям сцены. Его часто обвиняют в том, что в его пьесах нет фабулы. Но дело не в отсутствии фабулы, а скорее в наличии многих малых фабул, сигнализирующих эпизодов из многих малых жизней, искусно сплетенных воедино. Это и образует четкую, упругую канву его пьесы, в которой каждая деталь исключительно важна. То есть каждая деталь важна для создания особого равновесия симпатий, которое и вызывает в сознании зрителей ощущение текучести жизни. В чеховской драме нет ни мрачного юмора висельника, ни буйства эмоций, она захватывает непрестанным призывом к правде"[88].

«Драматургами, которые благодаря своей исключительной наблюдательности открыли, что можно вкладывать в спекталь высокий смысл, не прибегая к преувеличениям, а порой и к искажениям подлинной жизни, каноническим для классической трагедии и комедии, были Ибсен и Чехов, в особенности Чехов. Он обнаружил в повседневности достаточно и того, что вызывает смех, и того, что звучит трагически. В поисках формы для своей новой драмы он набрел, пользуясь словами Уилсона Найта, на "новый поэтический конфликт" между реальностью и идеалом, который не является ни комическим, ни трагическим»[89].

Между Ибсеном и Чеховым, по мнению Стайана, существуют значительные различия, которые порою проявляются весьма неожиданно. Об этом Стайан пишет в статье "Телевизионная драма" (1962):

«Постановки Ибсена и Чехова на телевидении были очень показательными. Социальные пьесы Ибсена с их лаконичностью, диалогами-поединками между противоборствующими героями, оказались для телевидения идеальными. Напротив, чеховской драме, написанной языком, казалось бы, как нельзя лучше пригодным для "малого экрана", насыщенной подробностями житейского поведения и

чеховскими неповторимыми паузами, телевидение сильно повредило. И причина здесь в том, что главное в чеховских пьесах – групповое настроение, которое должно восприниматься как единое целое, и хотя каждый персонаж реагирует на создавшуюся ситуацию по-своему, в сознании зрителя должно отразиться общее переживание. В телевизионной постановке "Дяди Вани" камера вынуждена надолго остановиться на профессоре Серебрякове, когда (III действие) тот объявляет о своем неприемлемом решении, а затем уже поспешно обозревает, одну за другой, реакции остальных присутствующих»[90].

По мнению Стайана, высказанному им в книге "Пьеса, сцена, зритель" (1975), чеховская драма обретает жизнь лишь на театральных подмостках:

"Сцена, опутывающая зрителя целой сетью физически воспринимаемых подробностей, которыми оперируют так, как того требуют обстоятельства, способна оказывать на него огромное действие. В определенные периоды скучнейшие в мире вещи – разговоры мужа с женой (Хелмара Экдаля с Гиной), матери с дочерью (Раневской с Аней) – приковывают к себе внимание аудитории лишь потому, что слушающие могут включить в эти обычные человеческие отношения свой элементарный жизненный опыт"[91].

«Мастером таких внешне незначительных бытовых примет является Чехов. Только в "Вишневом саде" их наберется длинный список: Гаевские леденцы, телеграммы, получаемые Раневской, Варины ключи, Анина брошка, палка Фирса, собачка Шарлотты, пуховка Дуняши и т.п., и каждый такой предмет – характерная личная примета, с помощью которой актер может в каждый данный момент раскрыть настроение изображаемого им персонажа и его значение в общей структуре пьесы. Позволю себе за неимением места привести только один пример – сигару лакея Яши,– демонстрирующий, какие возможности комического заключает в себе небольшой предмет реквизита. Этот забавно надутый лакей вынимает сигару, желая произвести впечатление на горничную Дуняшу, в сцене ее неудачного объяснения ему в любви (начало II действия). Попыхивать сигарой явно входит в его представление о великосветских манерах, которые он перенял, пока терся среди господ в Париже, и закуривает он в ответ на заискивающие слова девушки: "Все-таки какое счастье побывать за границей". Яшина сигара вполне под стать пуховке Дуняши, которую та постоянно пускает в ход, пытаясь подражать своей барыне; главное же назначение этого предмета дамского обихода – уничтожительное: пуховка дает понять, что Яша и не подумает жениться на девушке ее класса. Сигара несет в себе также и комический заряд – лакей Яша плохо усвоил правила поведения человека из общества: ему неизвестно, что курить в присутствии особы женского пола невежливо. Он, по-видимому, пускает своей даме дым прямо в лицо, пока та, сидя на скамейке, прижимается к нему, и даже целует ее сквозь табачное облако. И тут же, услышав шаги Раневской, отталкивает Дуняшу, чья превосходно найденная автором реплика дает четкое определение его невежеству. Дуняша тихо, как барышня кашляет и говорит: "У меня от сигары голова разболелась". Ей, по крайней мере, известно, как должны вести себя господа, ну, а зритель знает об этом много больше, чем оба эти персонажа. Неоднократно выступая как комическая деталь, всячески обыгрываемая автором, яшина сигара прямо и точно демонстрирует его несостоятельные претензии»[92].

«Задача драматурга-натуралиста на поверхностный взгляд чрезвычайно проста: ему нет нужды заботиться о стиле.

Это, конечно, не так. После "Вишневого сада" почти не было хороших "натуралистических" пьес. Стилистика натурализма обретает плоть, цель и универсальность не столько путем накопления массы зримых и слышимых подробностей быта, сколько благодаря строгому их отбору и расположению, выявляющему определенное содержание. Потрепанный вид Хелмара Экдаля соотнесен с его мечтой о славе изобретателя; Тесман со своими шлепанцами противостоит Гедде с ее тщеславными помыслами. Натуралистическая деталь только тогда приобретает значение, когда отвечает единственному критерию –

служит ли она выявлению более широкого содержания, чем то, которое позволяет предположить ее банальная внешняя оболочка. То, что Брук называет "вспышкой быстрых, меняющихся впечатлений" – искусно сочетаемые намеки на глубинный смысл ⟨. . .⟩ "заставляет стремительно и беспрестанно работать воображение". Зритель воссоздает авторскую концепцию. Особенно в произведениях Чехова "поток получаемых впечатлений есть в равной мере поток неприятий, и каждый разрыв является легким толчком и призывом к размышлению"*. Хорошо разработанная натуралистическая стилистика – это и манера и цель: она должна создать иллюзию реальности, и в то же время выявить определенное содержание. Поэтому этот вид искусства чреват противоречиями, возникающими в силу того, что он должен работать на два фронта сразу»[93].

"Даже великие драматурги этого направления – Ибсен, Стриндберг и Чехов,– боясь, что зрители могут воспринять частности нарисованной ими картины за счет более широкой идеи, считали нужным прибегать к символам, чтобы яснее выразить смысл своих пьес"[94].

В книге"Современная драма в теории и практике" (1981) Стайан, говоря об истоках драмы XX в., указывает, что Чехов, судя по постановкам Московского художественного театра, стремился избегать "театральности", и это частично объясняет его сдержанное отношение к Ибсену:

«В последние годы жизни Чехов познакомился с драматургией Ибсена в постановках Московского художественного театра, но, как он ясно дал понять, ибсеновский реализм его не удовлетворил. Чехов, несомненно, увидел в пьесах норвежского драматурга влияние форм и приемов "хорошо сделанной пьесы": острые конфликты, scenes a faire*, заранее обдуманные роли и позиции героев, в которых не было совсем мягкой иронии, с которой сам Чехов смотрел на поведение людей. В 1900 г., посмотрев "Гедду Габлер", он нашел, что ее самоубийство чересчур бьет на эффект. "Послушайте,– сказал он Станиславскому,– а Ибсен же не драматург". К этому времени сам он уже научился писать финалы, беспристрастные, без напряженности. Даже самую "чеховскую" ибсеновскую пьесу – "Дикую утку" (Чехов видел ее в 1901 г.) он нашел "неинтересной". Незадолго до смерти, в 1904 г., он снова посетил спектакль по ибсеновской пьесе – "Привидения" – и снова вынес лаконичный приговор: "Плохая пьеса". Отсутствие юмора и поза моралиста – вот что раздражало в пьесах Ибсена русского драматурга, целью которого было сохранить персонажам эластичность, а себе как автору непредвзятость мысли»[95].

ПИТЕР БРУК (р. 1925)

Питер Брук – крупнейший режиссер в послевоенной Англии, в недавнем прошлом содиректор Королевского Шекспировского театра, в настоящее время – директор Научного центра по изучению международного театра (Париж).

В книге "Пустое пространство" Брук пытается дать свое определение чеховскому реализму:

«Очень распространена ошибка рассматривать Чехова как натуралиста, а ведь многие из худосочных сентиментальных пьес, известных в последние годы под названием "Куска жизни", охотно возомнили себя чеховскими. Чехов никогда не писал просто кусок жизни – он был доктором, который невероятно осторожно и тонко снимал один за другим тысячи и тысячи слоев. Эти слои он обрабатывал, а затем располагал их в изысканно хитроумной, абсолютно искусственной и многозначительной последовательности, да так, что результат казался подсмотренным в замочную скважину, чем на самом деле никогда не был. На каждой страничке "Трех сестер" жизнь развертывается так, словно крутится магнитофонная лента. Если приглядеться внимательней, выяснится, что все состоит из совпадений, таких же гениальных, как у Фейдо,– ваза с цветами, которая

* сцены, которые нужно эффектно сыграть (*франц.*).

переворачивается, пожарная команда, которая приезжает в нужный момент. Слово, пауза, отдаленная музыка, взмах крыльев, встреча, прощание – шаг за шагом они создают с помощью языка иллюзий всеобъемлющую иллюзию куска жизни. Этот ряд впечатлений есть также и ряд отчуждений: каждый такой разрыв – это до некоторой степени провокация и призыв подумать»[96].

С.У. ДОУСОН

С.У. Доусон – преподаватель английского языка и литературы в университете г. Суонси. В учебном пособии "Драма и основы драматического" (1970) С.У. Доусон, говоря об особенностях чеховской драматургии, высказывает мысль, что в основе чеховского реализма лежит интерес к социальному укладу жизни, заменивший традиционный стержень дочеховской драматургии – интерес к отдельным персонажам[97].

«Один из первых вопросов, который мы задаем себе, смотря начальные сцены спектакля: кто из героев главный? за чьей судьбой нам нужно особенно пристально следить? Есть пьесы, где лишь один, от силы два героя, заслуживают нашего внимания – на память приходит "Перевертыш" и, конечно же, трагедии Эсхила и Софокла. Чехов, если брать великих драматургов, ставит нас в этом плане в тупик. Если подойти к его пьесам с таким вопросом, как сформулированный мною выше, мы, скорее всего, не сумеем на него ответить. Правда, в "Вишневом саде" одни персонажи занимают менее важное место, чем другие (например, роль гувернантки Шарлотты не так значительна, как ее хозяйки Любови Андреевны или Ани), но менее значительные персонажи вовсе не являются подсобными, лишь заостряющими внимание на том, что существенно и важно в главных. Они наравне с главными живут своей жизнью, в своих обстоятельствах, все вместе подводя нас к вопросу – не кто, а что?... "*Что* в пьесе главное? За *чем* нужно особенно пристально следить?" – правильнее так сформулировать вопрос, и тогда мы сумеем на него ответить: за судьбой "Вишневого сада", за прошлым и настоящим социального уклада, у которого нет будущего, как нет его у тех отношений (между Варей и Лопахиным, Аней и Трофимовым), которые завязываются у нас на глазах. Чеховская драма – о тех, кого не ждет ничего впереди; ее настроение лучше всего выражено в репликах, звучащих в финале пьесы "Три сестры":

Ольга... О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать! ⟨. . .⟩

Чебутыкин (*тихо напевает*). Тара...ра...бумбия... сижу на тумбе я... (*Читает газету*). Все равно! Все равно!

Ольга. Если бы знать, если бы знать!

Разве в этих двух замечательных своих пьесах Чехов не предвосхитил и не превзошел то, что сегодня мы называем "театром абсурда"»?[98]

МАРТИН ЭССЛИН (1918–1994)

Мартин Эсслин – автор ряда известных работ о современных драматургах, включая Брехта и Беккета, а также исследования о театре абсурда; руководитель отдела драмы радио BBC с 1963 по 1977 г., ныне профессор Станфордского университета. По мнению Эсслина, Чехов оказал существенное влияние на драму Гарольда Пинтера, в особенности на структуру диалогов, в которых преобладает непрямое выражение мысли: персонажи раскрываются косвенно, как бы сами того не желая:

«Открытие того, что сценический диалог – ловко скроенный покров, цель которого скрыть наготу, что все сказанное вслух – лишь цепь скал и островков – небольшая часть мощного горного хребта, скрытого под поверхностью моря,– это открытие принадлежит вовсе не Пинтеру, а Чехову. О чем говорят Лопахин и Варя в четвертом действии "Вишневого сада"? Фактически о какой-то вещи, которую

ищет Варя. Но за банальными фразами стоит другое: Лопахин не может собраться с духом, чтобы сделать ей предложение, а она не умеет повернуть разговор так, чтобы заставить его это сделать. Лопахин спрашивает: "Что вы ищете?" Варя отвечает: "Сама уложила и не помню". Следует *пауза*. И эта пауза, эта боязнь обоих героев сказать первое слово, нарушить молчание, совершает поворот в их судьбе. Этот пример – а у Чехова их можно найти десятки – показывает, как соотносится такого рода "косвенный" диалог с паузой. Именно пауза сообщает зрителю, что то, о чем на самом деле тревожатся герои, невысказанный подтекст, лежит под поверхностью и прорваться наружу не может. Пинтер развил технику своего учителя еще дальше; в чеховских пьесах многое говорится прямо, в духе условностей традиционного диалога. Пинтер же умеет значительно больше вложить в "косвенный" диалог, а в паузах между односложными репликами героев просвечивает значительно больше эмоционального огня»[99].

КЭТРИН УОРТ

Кэтрин Уорт, театровед и критик, профессор Лондонского университета, в своей книге "Крутые повороты современной английской драмы" (1973) касается вопроса о влиянии Чехова на английскую драматургию 30-х годов, когда слово "чеховский" охотно прилагали к тем драматическим произведениям, в которых содержание передавалось тонкими, едва уловимыми средствами. Ссылаясь на восторженные отзывы Арнольда Беннетта о Чехове, Кэтрин Уорт писала:

«Легко понять, почему Беннетту так понравился Чехов. "Вишневый сад" блестяще иллюстрирует, как можно использовать бытовую деталь для выявления сложности и трагизма обыкновенных жизней, той почти невыносимой боли, которую причиняет им ход времени. Одно из самых лирических мгновений в "Вишневом саде" – когда Раневская смотрит в окно на залитую лунным светом аллею и ей видится, что по ней идет ее покойная мать,– в совершенстве выражает ту навеянную чувством безвозвратно ушедшего времени грусть, которую так трогательно передал в "Повести о старых женщинах" и других своих романах Беннет, не сумев (так сам он считал!) воплотить ее в своих пьесах. Удалось это – правда, в менее утонченной форме – Пристли, да и многие другие английские драматурги 30-х годов преследовали ту же цель. "Чеховское" стало неизменным эпитетом, обозначавшим драматическое произведение, которое, по мнению критики, передавало сходное лирическое настроение – как, например, "Музыкальные кресла" Роналда Макензи или "После октября" Родни Экленда.

Макензи и Экленд стремились также создать "чеховскую" иллюзию случайности в ходе событий – "бесфабульность", как это тогда ошибочно называли. В их пьесах было много суеты: одни персонажи приходили и уходили, толковали о завтраке, о стакане молока, другие тут же пытались объясниться в любви, заключить деловую сделку или контракт на поставку нефти. Пьесы эти по большей части скучно читать, и, хотя со сцены, где бытовые эпизоды обычно выигрывают, они, возможно, звучат лучше, совершенно ясно, что им далеко до тонкого, контрапунктного сплетения мелочей жизни, из которых соткана богатая чеховская фактура. Тем не менее, увлечение Чеховым, как и тот факт, что многие драматурги считали себя его последователями, особенно в трактовке темы трагизма и тоски по иной жизни,– поразительное и знаменательное явление в драме 30-х годов ⟨. . .⟩ Характерно, что в английской "чеховской" драме, как и следовало ожидать, полностью отсутствует подтекст. Разделяя с Чеховым интерес к внутреннему значению житейской мелочи, Пристли, Экленд, Макензи[100] не умели заставить ее говорить саму за себя: им нужно было сообщить все открытым текстом, довести до полной ясности»[101].

Подтекст как средство раскрытия характера, применяется в драматургии Пинтера, и даже с большей, считает К. Уорт, интенсивностью, чем у Чехова:

"Драму Пинтера можно назвать сплошным подтекстом, и именно это, мне думается, делает ее, при сходной технике, такой непохожей на чеховскую по

настрою и общему ощущению. В ней нет ничего, что бы оставляло впечатление необязательного, случайного. Напротив, все заострено; даже шутка, которая, как и положено доброй шутке, позволяет все же немного расслабиться, неизменно снабжена предельно острым жалом"[102].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Морозов М.* Чехов в оценке английской и американской критики // Октябрь. 1944. № 7–8. С. 162–168; *Meister C.W.* Chekhov's Reception in England and America // America Slavic and East European, Review. 1953. V. 12. N 1. P. 109–121; *Idem.* English and American Criticism of Chekhov. Chicago, 1948 (неопубликованная диссертация); *Шерешевская М.А.* Английские писатели и критики о Чехове // *ЛН.* Т. 68. С. 801–832; *Субботина К.А.* Творчество А.П. Чехова в оценке английской критики 1910–1920-х годов // Русская литература. 1964. № 2. С. 139–146; *Gamble C.E.* The English Chekhovians: the influence of Anton Chekhov on the short story and drama in England (Royal Holloway College, University of London, 1979 – D. 3335/80, неопубликованная диссертация); Emeljanov V. (ed). Chekhov: the Critical Heritage. L., 1981 и др.

[2] *Bennett A.* Tchekhoff – Books and Persons. L., 1917. P. 117 (впервые под псевдонимом Jacob Tonson – рецензия на кн.: *Anton Tchekhoff.* The Kiss and Other Stories, tr. by R.E. C. Long, L., 1909 – в жури.: "New Age"). См.: *ЛН.* Т. 68. С. 806–807.

[3] Английские критики надолго сохранили признательность К. Гарнетт как переводчице Чехова, что видно хотя бы из следующих отзывов: "Он развил рассказ как форму литературного искусства до высшей степени, и перевод его рассказов на английский язык оказал – в литературном отношении – важнейшее влияние на рассказ в Америке, Англии и Ирландии" – Farrell James J. "On the Letters of Anton Chekhov" (1942) // The League of Frightened Philistines and Other Papers. N.Y., s.a. P. 61; "Именно переводы Констанс Гарнетт в 13 томах, выходившие в 1916–1922 гг., завоевали ему (Чехову) прочное признание" – *Phelps G.* The Russian Novel in English Fiction. L., 1956. P. 187.

[4] *Shestov L.* Anton Tchekhov and other essays. Dublin; L., 1916.

[5] *Mirsky D.S.* Chekhov and the English // The Monthly Criterion. 1927. V. VI. P. 292–304.

[6] *Mirsky D.S.* Contemporary Russian Literature. L., 1926.

[7] *Mirsky D.S.* Chekhov and the English. P. 303.

[8] Ibid. P. 294.

[9] Ibid. P. 304.

[10] The Soul of Russia (ed. by Stephens). L., 1916. P. 35.

[11] *Fyfe H.* Chekhoff and Modern Russia // The English Review. 1917. May. P. 408. Пьеса Х. Файфа "Современная Аспазия" ("A Modern Aspasia", 1909) шла в частном театре Л.Б. Яворской (Петроград), выдержав всего 8 спектаклей (премьера 27 января 1916 г.) – см. "Обозрение театров". СПб., 1916. № 3003–3015 (прим. ред.).

[12] *Fyfe H.* Op. cit.P. 409.

[13] Ibid. P. 411.

[14] *Gerhardi W.* Anton Chehov: a Critical Study. L., 1923. См. также: *ЛН.* Т. 68. С. 819–821 и наст. кн. С. 466.

[15] *Mirsky D.S.* Modern Russian Literature. L., 1925. P. 84–89; *Mirsky D.S.* Contemporary Russian Literature. L., 1926. P. 79–96.

[16] *Perry F.M.* The Art of Story Telling. L., 1926. P. 71–103.

[17] Ibid. P. 72–73.

[18] *Bennett A.* Some Adventures Among Russian Fiction // The Soul of Russia. P. 88. Позднее, когда Чехов приобрел в Англии широкое признание, Беннетт вновь увлекся Мопассаном: «После нескольких лет восхищения Чеховым я вернулся к Мопассану. Теперь я не так уж уверен, что Чехов "выше него". Правда, надо признать, Мопассан – немного маньяк, а Чехов, несомненно,– нет, и, хотя чеховские рассказы совершеннее, по эмоциональной силе изображения ситуации Мопассан все же в какой-то мере превосходит Чехова. И уж во всяком случае ему не уступает».– *Bennett A.* Short Stories // Things that Have Interested Me (1st Series). L., Chatto and Windus, 1921. P. 195. Другие отзывы А. Беннета о Чехове см.: *ЛН.* Т. 68. С. 806–807.

[19] *Lavrin J.* Chekhov and Maupassant // The Slavonic Review. 1926. V. 5. P. 1–24 (цит. по его же: Studies in European Literature. L., 1929. P. 156–192. См. p. 162–163).

[20] Ibid. P. 156–157.

[21] Ibid. P. 167.

[22] См.: *ЛН.* Т. 68. С. 816–818.

[23] *Armstrong M.* The Art of Katherine Mansfield // Fortnightly Review. 1923. 1 March. P. 184.

[24] *Alpers A.* Katherine Mansfield (A Biography). L., 1954. P. 214.

[25] *Alpers A.* The Life of Katherine Mansfield. L., 1980. P. 113.

[26] *Schneider El.* Katherine Mansfield and Tchehov // Modern Language Notes. 1935. V. V. P. 394–397.

[27] Например: *O'Toole L.M.* Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story. New Haven and London, 1982. P. 142–179.

[28] *Woolf V.* The Russian Background // Times Literatury Supplement. 1919 Aug. 14 (реценция на кн.: *Tchehov A.P.* Tales of Tchehov. V. 7. From the Russian by Constance Garnett. L., 1919); то же: *Woolf V.* Books and Portraits. L., 1977. P. 123.

[29] *Woolf V.* A change of Perspective // Letters of Virginia Woolf. V. III (1923–1928). L., 1977. P. 66. Вирджинии Вульф принадлежат также рецензии на тт. 5-й и 6-й собрания рассказов Чехова в переводе К. Гарнетт под общим заглавием "Вопросы Чехова" (Tchehov's Questions) – Times Literary Supplement, 23 мая 1918 г., а также на спектакль "Вишневый сад" в лондонском Arts Theatre – New Statesman, 24 июля 1920 г. Другие отзывы В. Вульф о Чехове см.: *ЛН*. Т. 68. С. 821–823.

[30] Имеется в виду высказывание Л.Н. Толстого о Чехове, воспроизведенное П.А. Сергеенко: "Видишь,человек без всякого усилия набрасывает какие-то яркие краски, которые попадаются ему, и никакого соотношения, по-видимому, нет между всеми этими яркими пятнами, но в общем впечатление удивительное. Перед вами яркая и неотразимо эффектная картина" // Толстой о литературе и искусстве. Записи В.Г. Черткова и П.А. Сергеенко. Публикация А. Сергеенко. *ЛН*. Т. 37–38, ч. II. М., 1939. С. 546.

[31] *Murry, John Middleton.* The Significance of Russian Literature // Discoveries. Essays in Literary Criticism. L., 1924. P. 75–76. См. также: *ЛН*. Т. 68. С. 813–814.

[32] *Scott-James R.A.* The Making of Literature. L., 1928. P. 238.

[33] *Swinnerton F.* The Georgian Literary Scene. L.; Toronto, 1935. P. 260–261. См. также: *ЛН*. Т. 68. С. 812.

[34] *Daiches D.* Katherine Mansfield // The Novelist and the Modern World. Chicago, 1939. P. 73–74.

[35] *Hanson C., Yurr A.* Katherine Mansfield. L.; Basingstoke, 1981. P. 19. "Желтая книга" ("The Yellow Book", 1894–1897) – литературно-художественный журнал, объединявший писателей различных направлений, широко публиковал рассказы и эссе.

[36] Ibid. P. 32–34.

[37] *Allen W.* The Short Story in English. L., 1981. P. 3.

[38] Ibid. P. 29.

[39] Ibid.

[40] В письме от 25 октября 1905 г. к театральному антрепренеру Лоренсу Ирвингу Бернард Шоу писал: "Я слышал, что у покойного русского писателя, написавшего "Черный монах" и т.д., – его зовут, кажется, Чехов или что-то в этом роде – есть несколько пьес. Нет ли у вас их в переводе для Общества любителей сцены или чего-нибудь вашего собственного, что бы нам подошло?" // *Shaw B.* Collected Letters 1898–1910 / Ed. by Dan.H. Laurence. L., 1972. P. 569.

Лоренс Ирвинг провел три года в Петербурге, намереваясь поступить в дипломатический корпус. Ему принадлежит инсценировка романа Достоевского "Преступление и наказание" и пьеса о Петре I.

[41] *Baring M.* The Plays of Anton Chekhov // The New Quarterly Review. 1908. V. I. № 1. P. 405–429. Перепечатано в его кн. "Landmarks in Russian Literature". L., 1910.

[42] Tchekhoff. Two Plays. The Seagull. The Cherry Orchard. Tr. with an introduction and notes by George Calderon. L., 1912. Отрывки из предисловия Колдерона к этой книге, а также из его статьи "The Russian Stage", 1912, см.: *ЛН*. Т. 68. С. 805–806.

[43] The Plays of Tchehov, tr. by Constance Garnett. L., 1923.

[44] Спектакль "Вишневый сад" в Оксфордском театре, перенесенный затем на лондонские сцены.

[45] *Bennett A.* A Play of Tchekhoff's // New Age. 1911. June 8. Перепечатано в его "Books and Persons". L., 1915. P. 321–324. См.: *ЛН*. Т. 68. С. 807.

[46] *Jourdain E.* The Drama in Europe in Theory and Practice. L., 1924. P. 130–131.

[47] *Leech C.* Art and the Concept of Will, в его кн.: "The Dramatist's Experience with Other Essays in Literary Theory". L., 1970. P. 114.

[48] Ibid. P. 115.

[49] *Kitchin L.* Mid-Century Drama. L., 1960. P. 30.

[50] *Chaplin C.* My Autobiography. L., 1964. P. 273. *Коннелли* Марк (Connelly Mark, b. 1890) – американский драматург. *Мольнар* Ференц (Molnar Ferenc, 1878–1952) – венгерский прозаик и драматург.

[51] *Nicoll A.* World Drama from Aeschylus to Anouilh. L., 1949. P. 689.

[52] *Tynan K.* Prose and the Playwright // Curtains: Selections from the Drama Criticism and Related Writings. L., 1961. P. 69.

[53] Ibid. P. 118.

[54] *Styan J.L.* The Elements of Drama. Cambr., 1960. P. 45–46.

[55] *Scott-James R.A.* Op. cit. P. 72.

[56] *Hayman R.* British Theatre Since 1955. L., 1979. P. 8.

[57] Ibid. P. 69. *Фейдо Жорж* (Feydeau George, 1862–1921) – французский драматург, представитель так называемой бульварной драматургии, легкой, эффектной и поверхностной. *Эйкборн Алан* (Ayckbourn Alan) – современный английский драматург.

[58] *Hirst D.L.* The Comedy of Manners. L., 1979. P. 96.

[59] *Nicoll A.* Op. cit. P. 689.

[60] *Gerhardie W.* God's Fifth Column. L., 1981. P. 111.

[61] *Leech C.* The Dramatist's Experience. L., 1970. P. 25.

[62] *Brook P.* The Empty Space. Harmondsworth, 1968. P. 31.

[63] A Supplement to the Oxford English Dictionary / Ed. by R.W. Burchfield. V. 1. Oxford, 1972.

[64] *Knight G.W.* Ibsen. Edinburgh; London, 1962. P. 54.

[65] *Bakshy A.* The Path of the Modern Russian Stage and Other Essays. L., 1916. P. 40.

[66] Ibid. P. 41–43.

[67] *Granville-Barker H.* The Exemplary Theatre. L., 1922. P. 134–135.

[68] Ibid. P. 139.

[69] Ibid. P. 140–141.

[70] *Granville-Barker H.* On Dramatic Method. L., 1931. P. 186–187.

[71] *Granville-Barker H.* The Use of the Drama. Princeton University Press, 1945. P. 43–45.

[72] *Peacock R.* The Poet in the Theatre. L., 1946; см. p. 79–87: *Chehov.*

[73] *Peacock R.* Criticism and Personal Taste. Oxford, 1972. P. 100.

[74] Ibid. P. 101.

[75] *Bentley E.* The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times. N.Y., 1946. P. 218–219. Вышла также в Англии под названием: "The Modern Theatre". A Study of Dramatists and the Drama. L., 1948. P. 155.

[76] Ibid. P. 346 (p. 262).

[77] *Williams R.* Drama from Ibsen to Eliot. L., 1952. P. 129–130. См. также: Drama from Ibsen to Brecht. L., 1968. P. 104.

[78] Ibid. (1968). P. 104.

[79] Ibid. P. 111.

[80] Ibid. P. 108–109.

[81] ibid. P. 106–107.

[82] *Fraser G.S.* The Modern Writer and His World. L., 1953. P. 44–45.

[83] *Nicoll A.* The Theatre and Dramatic Theory. L., 1962. P. 148.

[84] *Hunt H.* The Live Theatre (An Introduction to the History and Practice of the Stage). L., 1962. P. 5.

[85] Ibid. P. 122–123.

[86] *Styan J.L.* Chekhov in Performance. Cambridge, 1971.

[87] *Styan J.L.* The Elements of Drama. Cambridge, 1960. P. 72–73.

[88] *Styan J.L.* The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy. Cambridge, 1962. P. 119.

[89] Ibid. P. 271–272.

[90] *Styan J.L.* "Television Drama", – "Stratford-upon-Avon Studies 4: Contemporary Theatre". L., E. Arnold, 1962. P. 185–204.

[91] *Styan J.L.* Drama, Stage and Audience. Cambridge, 1975. P. 4.

[92] Ibid. P. 43–44.

[93] Ibid. P. 74. Стайан цитирует здесь книгу П. Брука (p. 72) (см. примеч. 96).

[94] Ibid. P. 236.

[95] *Styan J.L.* Modern drama in Theory and Practice. Realism and Naturalism. Cambridge, 1981. V. 1. P. 83.

[96] *Brook P.* The Empty Space. Harmondworth, 1972. P. 89. (*Брук П.* Пустое пространство. М., 1976. С. 135 / Пер. Ю.С. Родман и И.С. Цымбал с лондонского издания 1968 г.) Приведем слова П. Брука из той же книги, характеризующие драмы Чехова как одно из самых высоких явлений человеческого духа: «Театр – это последний форум, на котором идеализм все еще остается открытым вопросом, в мире найдется немало зрителей, которые с уверенностью скажут, что видели в театре лик невидимого и жили в зрительном зале более полной жизнью, чем живут обычно. Они будут утверждать, что "Эдип", или "Береника", или "Гамлет", или "Три сестры", сыгранные с любовью и вдохновением, поднимают дух и напоминают им, что, кроме повседневной мелочной жизни, есть еще другая жизнь» (*Brook P.* The Empty Space. P. 48; рус. изд. с. 84).

[97] Близкая мысль была высказана Аллардайсом Николлом в 1948 г.: «В "Чайке" Чехов отказался от традиционных канонов, стремясь вывести на сцене не отдельных героев, а группу», – *Nicoll A.* World Drama from Aeschylus to Anouilh. Op. cit. P. 684.

[98] *Dawson S.W.* Drama and the Dramatic. L., 1970. P. 35–37. "Перевертыш" (The Changeling, 1623) – трагедия Томаса Миддлтона (Thomas Middleton, 1580?–1627) и Уильяма Роули (William Rowley, 1585?–1642?), отличающаяся сложной интригой.

[99] *Esslin M.* The Peopled Wound: The Plays of Harold Pinter. L., 1970. P. 46–47.

[100] *Макензи Рональд* (Mackenzie Ronald, 1903–1932) – английский драматург; *Экленд Родни* (Ackland Rodney, b. 1908) – английский драматург.

[101] *Worth K.* Revolutions in Modern English Drama. L., 1973. P. 7–8.

[102] Ibid. P. 91.

ЧЕХОВ И СОВРЕМЕННЫЕ АНГЛИЙСКИЕ НОВЕЛЛИСТЫ (К ПРОБЛЕМЕ ВЛИЯНИЯ)

Статья И.М. Левидовой

В английской новеллистике последних десятилетий прямое, непосредственное влияние прозы Чехова проступает не слишком отчетливо. Несколько иначе обстояло дело в 20-х и 30-х годах, когда чеховская проза и драматургия в переводах К. Гарнетт и ее предшественников поистине полонили читающую Англию. Этот период явной "чеховизации" английской литературы довольно подробно исследован советскими критиками в ряде работ и публикаций[1]. Нас же будут занимать главным образом послевоенные годы, хотя в некоторых случаях потребуется вернуться к прошлому: выявляются не лишенные интереса дополнительные материалы, а иные мнения, настолько устоявшиеся, что обрели уже видимость литературного факта, вызывают желание поспорить.

Понятие "влияние" следует сейчас заменить другим, и по сути более значительным. Речь должна идти о непреходящем *присутствии* Чехова для всего читающего мира, а в особой мере – для мира пишущего, литературного[2]. Чехов как великое художественное, духовное, нравственно-этическое явление и ныне живет в сознании множества писателей, в том числе и писателей стран английского языка. Не только как Мастер, один из коренных обновителей жанра новеллы и реформаторов театра, но и как необыкновенная человеческая личность.

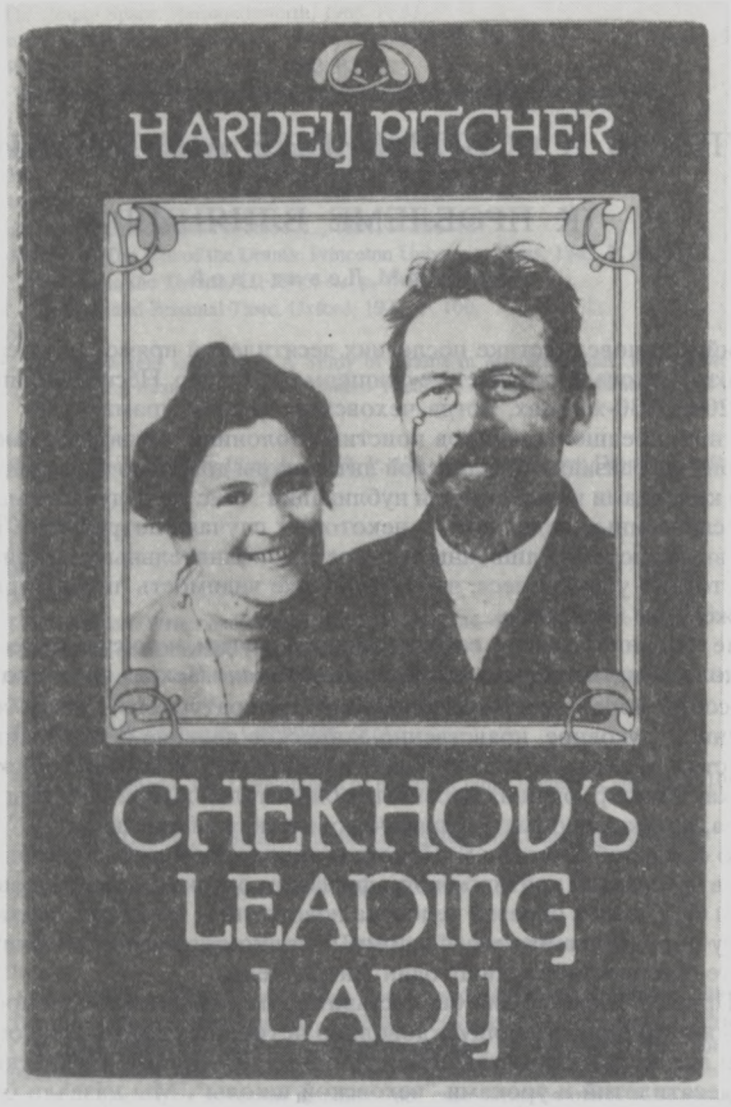
Хорошо сказал об этом Дж.Б. Пристли, в свое время не раз писавший о чеховской драме, в небольшом критико-биографическом очерке "Антон Чехов"[3].

"...В нем был создан образец человека нового типа, но форма оказалась разбитой еще в ту пору, когда нашему слепому, безумному веку не исполнилось и пяти лет. На свете был и остается лишь один Антон Чехов".

Слова Пристли можно было бы поставить эпиграфом к работе, прослеживающей связь – иногда проступающую довольно четко, иногда трудноуловимую, подспудную, но все же реально существующую – между путями английской новеллы последних десятилетий и уроками "чеховской школы". Мы назвали бы эту связь своеобразной перекличкой: отклик, освоение, заимствование – осознанное либо невольное – каких-то особенностей чеховской поэтики нередко встречается в творческой практике авторов, очень от него далеких по своей писательской сути. Это поистине перекличка с разных берегов, и расслышать ее бывает трудно еще и потому, что ведется она как бы с двух движущихся точек.

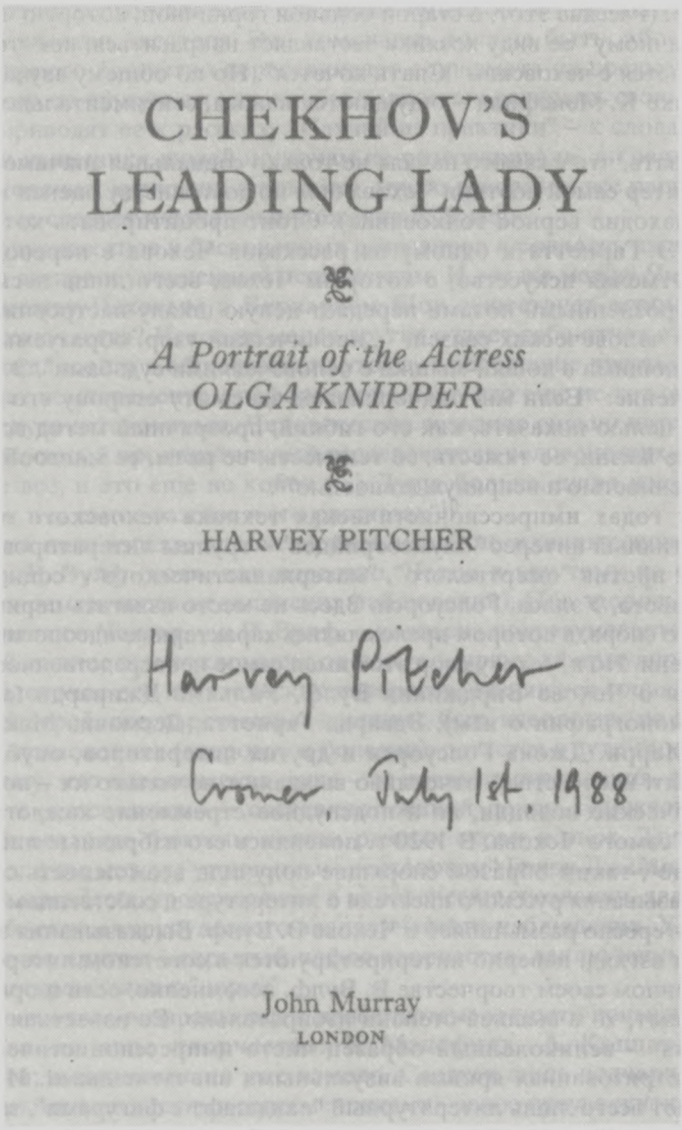
Многообразные и нередко противоречивые процессы происходят в англоязычной, в частности – английской новеллистике. Но одновременно "движется" в нашем восприятии и понимании само творчество Чехова: освобождаясь от многих догм и стереотипов литературоведческого мышления, мы различаем новые грани и контуры его художественного мира.

Как известно, некоторые чеховские рассказы были переведены в Англии в конце XIX в.[4]. Но по-настоящему англичане получили представление о русском писателе благодаря литератору и переводчику Р. Лонгу, который в 1903 и 1908 гг. выпустил два сборника рассказов Чехова в своих переводах, а еще ранее выступил со статьями о нем[5]. Первым английским беллетристом, откликнувшимся в печати на сборники К. Лонга, был, вероятно, Арнольд Беннет; в 68-м томе "Лит. наследства" приведены отрывки из его рецензии: ("Ни у нас, ни во Франции нет и никогда не



Х. ПИТЧЕР. "ГЛАВНАЯ ЖЕНЩИНА ЧЕХОВА"
ПОРТРЕТ АКТРИСЫ ОЛЬГИ КНИППЕР
Лондон, 1979
Суперобложка

было такого писателя, который умел бы материалу жизни, ничуть его при этом не искажая, придавать такую сложную и бесконечно прекрасную форму...") Здесь Беннет выступает как критик. А вот в его дневниковой записи от 26.II.1909 г. раздается голос *писателя*, очень лично и непосредственно воспринимающего непостижимую тайну искусства русского автора, которого он не может не считать соперником: «Все больше и больше поражает Чехов и все больше и больше склоняюсь к мысли написать множество коротких рассказов в той же самой технике. Собственно говоря, у меня такой рассказ уже есть – "Смерть Саймона Фьюджа" – он написан задолго до того, как я узнал Чехова, и пожалуй, не уступает чеховским. Хотя надо обладать некоторым нахальством, чтобы счесть какие-то свои вещи равными "Палате № 6" или "Черному монаху"». В писательском сознании Беннета, который



Х. ПИТЧЕР. "ГЛАВНАЯ ЖЕНЩИНА ЧЕХОВА".
Титульный лист с автографом автора
Собрание Э. А. Полоцкой

вместе с Уэллсом и Голсуорси представлял направление критического, социально насыщенного реализма начала XX в., Чехов присутствует неизменно. И нет ничего удивительного в том, что и русского художника Беннет неосознанно стремится "вписать" в английскую литературную жизнь, сделать союзником, единомышленником.

Вот запись от 27.IV.20 г.: «Сегодня, перечитывая "Палату № 6", вдруг поразился тому, как непохож этот рассказ на другие из того же тома, и как мало есть вообще чеховских рассказов, похожих на этот. Местами кажется, будто вещь эта написана под английским влиянием. Это очень страшный рассказ, и один из самых сильных примеров того, как одержим был Чехов темой русской распущенности, неумелости, коррупции»[6]. А 15.IX.24 г., записывая впечатления от сборника рассказов О. Хаксли "Маленький мексиканец", отмечает «"Краска на лице" – чехов-

ский рассказ». (Рассказ этот, о старой больной горничной, которую чувствительная к "антиэстетичному" ее виду хозяйка заставляет накраситься, некоторыми деталями перекликается с чеховским "Спать хочется". Но по общему звучанию он ближе к новеллистике К. Мэнсфилд – ощущаются нажим, сентиментальность, известная манерность.)

Надо сказать, что с самого начала не только социальная значимость, но и новаторский характер самой поэтики Чехова был по достоинству оценен в Англии (хотя и не всегда находил верное толкование). Стоит процитировать хотя бы отрывок из введения Э. Гарнетта к одному из рассказов Чехова в переводе К. Гарнетт (1915 год). Отмечая искусство, с которым Чехов, всего лишь несколькими, как будто бы разрозненными нотами передает целую шкалу настроений, раскрывает дисгармонию человеческих связей, "...иронический узор, образуемый временем и случаем, играющими в кошки-мышки с человеческими судьбами", Э. Гарнетт говорит в заключение: "Если мы подчеркиваем здесь эту сторону его дарования, то делаем это с целью показать, как его гибкий, прозрачный метод воссоздает само биение пульса жизни, ее тяжесть, ее текучесть, ее ритм, ее многообразие с удивительной уверенностью и непринужденностью"[7].

В 1920-х годах импрессионистическая техника чеховского повествования вызывала активный интерес "блумсберийцев" – группы литераторов-модернистов, выступавших против "омертвелого", "материалистического", "социологического" реализма Беннета, Уэллса, Голсуорси. Здесь не место излагать перипетии бурного литературного спора, в котором преломлялись характерные идеологические процессы того времени. Но к Чехову спор этот имел самое непосредственное отношение.

Суждения о Чехове Вирджинии Вулф, Уильяма Джирарди (автора первой английской монографии о нем), Эдварда Гарнетта, Десмонда Маккарти, Джона Миддлтона Марри, Джона Голсуорси и других литераторов, опубликованные в 68-м томе "Лит. наследства", отчетливо выявляют не только их – порой контрастные – эстетические позиции, но и подспудное стремление каждого "заручиться поддержкой" самого Чехова. В 1920 г. появились его избранные письма в английском переводе[8], таким образом спорящие получили возможность ссылаться и на прямые высказывания русского писателя о литературе и собственном творчестве.

Очень интересно размышляет о Чехове В. Вулф. Высказывания этой писательницы, на наш взгляд, неверно интерпретируются в советском литературоведении. В художественном своем творчестве В. Вулф, несомненно, если и ориентировалась на русский опыт, то в высшей степени избирательно. Ее известная новелла-этюд "Кью-Гарденз" – великолепный образец чисто импрессионистического письма, проза, наэлектризованная яркими визуальными впечатлениями. И все же перед нами возникает всего лишь литературный "ландшафт с фигурами", застигнутыми в какие-то моменты текучего бытия, но так и не обретающими собственной жизни.

Однако и наблюдения и выводы В. Вулф-критика, относящиеся к творчеству Чехова, выходят за пределы догматичной "неопсихологической" интерпретации, против которой обоснованно выступал Голсуорси, защищая Чехова-реалиста от полного растворения в "надматериальном".

«Для Вирджинии Вулф Чехов был писателем, интерес которого целиком сосредоточен на "неизведанных сторонах психологии", на больной духе современного человека. По мнению Вулф, Чехов связывает душевный недуг современного человека не с социальными условиями его жизни, а всецело с вечными и непостижимыми свойствами психологии. Отсюда атмосфера грусти в его пьесах и рассказах». Так излагает концепцию В. Вулф М. Шерешевская в своем комментарии к публикации выдержек из статьи "Русская точка зрения"[9].

Все ли здесь точно и справедливо? В. Вулф ведет речь о рассказах "Гусев", "Дама с собачкой", "Почта" – рассказах, на первый взгляд кажущихся читателю, привыкшему к традиционному жанру новеллы, "странными". В них нет четкого, завершающего вывода, нет финала, нет декларации авторского отношения к рассказанному, к персонажам. Для чего же написан рассказ? – спрашивает В. Вулф от

имени гипотетического читателя. Она ищет смысловую доминанту, проходящую через все творчество писателя. Эта доминанта должна быть, ибо мы видим, что "...Чехов не просто бессвязно перескакивает с предмета на предмет, а намеренно трогает то одну, то другую струну, чтобы полностью раскрыть свою мысль".

Поиски приводят ее к рассказу "Случай из практики" – к словам врача о том, что родители нынешних людей по ночам не разговаривали, а крепко спали... "мы же, наше поколение, дурно спим, томимся, много говорим и все решаем, правы мы или нет". Далее следует ключевое положение В. Вулф:

"Из этих дурных снов и бесконечных разговоров и родилась наша литература – и социальная сатира и утонченный психологизм. И все же между Чеховым и Генри Джеймсом, между Чеховым и Бернардом Шоу существует огромное различие. В чем оно заключается? Чехов не менее других отдает себе отчет в существовании зла и несправедливости в обществе; его ужасает положение крестьян, но при этом он не обладает темпераментом реформатора. Нет, это еще не тот сигнал, по которому нам следует остановиться. Человеческое сознание сильно интересует его. Он самый тонкий, самый проницательный исследователь человеческих отношений. Но и это еще не все, и это еще не конец ⟨...⟩ Душа больна, душа излечена, душа не излечена. Вот что самое важное в его рассказах"[10].

Мысль, на наш взгляд, вполне верная. Ведь не клинику душевной болезни имеет в виду В. Вулф (хотя, как известно, Чехов и эту тему не обошел, сумев вывести ее за рамки чисто медицинских наблюдений). Под здоровьем и болезнью души современного Чехову, – и В. Вулф, – человека подразумевается норма жизни человеческой личности и отклонения от нее, т.е. прямо сформулированное самим Чеховым средоточие его писательских интересов. Меняются социальные условия, политический строй, государственные границы, быт, идеология, но душа человека, в ее норме и отклонениях (здоровье и болезни), остается в сути своей неизменной. Именно потому, что человеческая душа – ее тревоги, стремления, драмы, болезни и способность к исцелению – составляет живой центр художественного мира Чехова, он и остается близким людям разных стран и эпох. Точно подметила В. Вулф и различие между "утонченным психологом" Генри Джеймсом и Чеховым. Для Джеймса процессы, происходящие в человеческом сознании, являются преимущественно объектом скрупулезного аналитического наблюдения. У Чехова, кроме того, есть нечто другое – скрытый пафос творчества, заключенный в страстном человеческом стремлении к "норме".

Нет смысла вновь возвращаться к новеллистам, открыто признававшим воздействие Чехова на свое творчество: К. Мэнсфилд, А. Коппарду, Г. Бейтсу, Дж. Голсуорси; о них написано уже немало. Следует лишь подчеркнуть (отмеченное и некоторыми английскими современниками), явное преувеличение степени родства Кэтрин Мэнсфилд с ее русским учителем, к которому она действительно относилась с глубочайшим почитанием, пониманием и любовью. К. Эйкен, рецензируя первый сборник рассказов К. Мэнсфилд ("Bliss", 1921), писал, что молодая английская новеллистка явно причастна чеховскому методу "поэтической прозы". Но если у Чехова эта поэзия существует и как лирика, и как эпос, то К. Мэнсфилд "берет всего лишь одну дискантовую октаву из всего чеховского регистра"[11]. Еще более определенно сказал об этом же 30 лет спустя Г. Фелпс, в книге, посвященной русскому влиянию на английскую прозу. Чехов, – находит он, – несомненно дал импульс личным литературным пристрастиям К. Мэнсфилд. "Однако, читая многие ее рассказы, невольно начинаешь сомневаться, дает ли содержащийся в них скромный заряд искреннего чувства и наблюдательности основания для подобных сближений. Конечно, она не способна столь же проницательно и широко, как Чехов, увидеть человека в его связях со своей социальной средой и еще более обширным окружением – Природой. Она не обладает чеховским прочным душевным здоровьем, его объективностью и самодисциплиной. И уж во всяком случае не у Чехова позаимствовала она сентиментальность, робость, и несколько манерную изысканность – свойства, которые так сильно портят многие ее произведения"[12]. Два

других писателя – современника К. Мэнсфилд, на взгляд Фелпса, более эффективно использовали "уроки Чехова" – та же В. Вулф в своих романах и Э.М. Форстер. В романах В. Вулф критик ощущает "неуловимо меняющуюся фактуру человеческого опыта", на поверхности которой "житейские мелочи", а на глубине "тайна бытия". Но по этому поводу можно лишь повторить, что, сближаясь с Чеховым в импрессионистической технике восприятия жизненных впечатлений, английская писательница далека от него в главном: в том, как и во имя чего эти впечатления организуются в художественное целое. Несколько иначе обстоит дело с Э.М. Форстером, который, как и Чехов, формировался в переломное время на рубеже XIX и XX вв. и, продолжая в своем творчестве традиции реализма, как критик и теоретик был близок к "блумсберийцам". С чеховской новеллой можно сравнивать лишь немногие его рассказы психологически-бытового плана (Форстер писал также фантастические новеллы-притчи). В таких рассказах как "Дорога из Колона", "Вечное мгновенье" – оба они посвящены теме "англичане за границей" – привлекают спокойная тональность, отобранные детали, ирония, лаконичный психологизм. И сам Форстер был во многом личностью чеховского склада: умным, тонким человеком, последовательным гуманистом, врагом всевозможных форм ограниченности и предвзятости.

Один из талантливейших прозаиков, выступивший еще в 30-е годы, но достигший расцвета и признания в послевоенные десятилетия – Джойс Кэри известен главным образом своими романами, в которых английская комическая традиция обрела новую, удивительно своеобразную – острую, философичную, полную яркого воображения сущность. Есть у Кэри и книги рассказов, и можно предположить, что, обращаясь к этому жанру, он осваивал многие "уроки Чехова". Один из рассказов – "Бегство" читается как сугубо английский, приземленный вариант "Черного монаха". Правда, легкое и быстро излеченное в фешенебельной клинике душевное расстройство заурядного бизнесмена Тома Спонсона не сопровождалось галлюцинациями, и ни с кем он не вел долгих "русских" бесед на вечные темы. Все сложилось куда проще и банальнее. Преуспевающему, погруженному в дела мистеру Спонсону давно уже казалось, что он – чужой в своей семье, которую, однако, вечно хвалил в деловом клубе, что жена и взрослые дети смотрят на него лишь как на источник материальных благ. В одно прекрасное утро он бежит из Лондона. В пустом (не сезон) отеле курортного городка, особенно после встречи со знакомым, который с серьезным видом произносит пошлые трюизмы на политические темы (еще недавно так же вещал и Том Спонсон), герой осознает, что вся его жизнь – деловая, семейная, социальная – была сплошной бессмыслицей и фальшью. Целую неделю он чувствует себя свободным, честным и счастливым. Но семья настигает его – в сопровождении "всепонимающего" психиатра. И через шесть недель Том Спонсон снова на работе, и все так же хвалит свою семейную жизнь в деловом клубе. Но подчас шевелится в его мозгу тревожная мысль: если он все же не был безумцем в ту неделю (а в это он никак не может поверить), то что же происходит с ним сейчас, когда он снова "в колее"? Кэри по-чеховски искусно координирует свои отношения с героем – внешне сливаясь с ним, но оставляя крохотный "зазор". А читателю, тоже по-чеховски, предоставляет решать самому: что лучше – пошлое здравомыслие или иллюзорная, но упоительная душевная свобода?

Чеховские ассоциации возникают и при чтении других рассказов Дж. Кэри, таких, например, как "Повзрослели", "Психолог", "В ногу со временем"[13]. Первый из них – тонкий, мягкий, но и очень трезвый психологический этюд о детях. Во втором – иронично, и в то же время сочувственно рассказано о том, как довольно сумасбродно возник, достаточно скверно начался и в конце концов обрел прочный фундамент брак между застарелым нескладным холостяком и весьма озорной молоденькой девицей; третий рассказ, выдержанный в духе сардонического нравоописания, высмеивает "прогрессивные взгляды" на семейные устои, которыми герой – стареющий чиновник, маскирует перед собой и окружающими банальнейшую ситуацию: попытку "начать новую жизнь" с юной секретаршей. Обе эти семейно-

адюльтерные истории и вправду, казалось бы, тривиальны по сюжету. Но Кэри рассказывает их с таким искусством, с таким точно выверенным соотношением авторской отстраненности и присутствия, юмора и проницательности, что перед нами возникают очень выразительные жанровые гравюры. Главным оказывается не быт, не фабульный зигзаг, а психологически достоверная парадоксальность человеческого поведения. А здесь Кэри безусловно мог чему-то поучиться у Чехова.

В 50-х годах, на гребне первой волны "литературы рассерженных" (в которой комическое начало оказалось элементом чрезвычайно активным) в Англии появились, в частности, два сатирических "университетских" романа: знаменитый "Счастливчик Джим" Кингсли Эмиса и "Кушать людей нехорошо" Малькольма Брэдбери. Среди множества откликов критики на эти книги очень любопытным – в интересующем нас аспекте, – но и спорным представляется высказанное Ч.П. Сноу предположение об одной из траекторий чеховского влияния на английскую комическую прозу, высказанное в его статье "Наука, политика и роман".

«Характерный тип комического романа – сугубо персональное и капризно прихотливое повествование, которое Эмис столь искусно ведет в "Счастливчике Джиме", а Брэдбери – в "Кушать людей нехорошо", зародился не на британской почве. Среди зачинателей его, видимо, был Гоголь, а затем Тургенев, позднее Чехов – большой и в высшей степени влиятельный художник – развил его на свой собственный лад.

Чехов и является главным предшественником современной английской комической прозы. Русифицированный англичанин У. Джерхарди позаимствовал эту форму и внес в нее элементы фантастичности. Джерхарди– сам не очень удачливый писатель – оказал очень большое воздействие на нескольких талантливых молодых людей, начинавших в 20-е годы: Ивлина Во, Э. Поуэлла, У. Купера ⟨...⟩ Именно через Во и Купера прихотливая комедия Чехова–Джерхарди дошла до молодых университетских авторов, вступивших в литературу вскоре после конца второй мировой войны. Это – один из нагляднейших примеров литературной родословной, которые мне известны. Правда, должен признать, что результаты могут нас удивить»[14]. Далее Сноу противопоставляет «серьезность и нежность "Моей жизни"» "эскападам Джима Диксона", – комического антигероя Эмиса.

Спорно здесь прежде всего неприятие отечественного происхождения английского комического романа – ведь юмор, эксцентриада, гротеск, как известно, неотделимы от имен Смоллетта, Филдинга, Стерна, Диккенса... Все это справедливо считается исконным достоянием именно английской прозы. Что же касается генеалогической линии "Гоголь–Чехов" (Тургенев сюда, пожалуй, не вписывается), то, конечно, до Англии она дошла. Но вряд ли через Джерхарди, который и в своей книге о Чехове менее всего занимался его комическим даром. Очень трудно усмотреть нечто общее между юмором Чехонте и Эмиса в "Счастливчике Джиме", если не считать того, что и рассказы Чехонте и роман Эмиса очень смешны. Однако сам комизм возникает из разных источников: у раннего Чехова, наряду с дерзким озорством анекдотических фабульных ситуаций, с самого начала, с "Письма ученому соседу", преобладает комизм характерности. У Эмиса же (да и у Джона Уэйна в его первом романе "Спеши вниз") сильнее всего юмор самих ситуаций.

Гораздо убедительнее представляется параллель с Ивлином Во – и не только с первыми его романами, но и с более поздней новеллистикой. Лаконичная, блистательная, опасная ясность стиля английского сатирика, который невозмутимым тоном повествует о вещах возмутительных, абсурдных, не раз наводит на мысль о Чехове. Конечно, Чехову была органически чужда злая мрачная издевка, пронизывающая комические повествования Во. Однако своей виртуозной способностью очень скупыми средствами создавать выразительнейшие фигуры никчемных, паразитирующих, нелепых и просто тупых представителей "хорошего общества". И. Во может соперничать с Чеховым.

Современная новеллистическая школа в Англии представлена рядом интересных писателей, – правда, почти никто из них не посвятил себя только малой прозе.

Наиболее значительны Виктор Сноуден Притчетт, Френсис Кинг, Уильям Тревор – авторы многочисленных книг рассказов. Творчество их становится теперь известно и русским читателям[15].

В 1980 г. в Англии издан однотомник, содержащий все новеллистическое наследие Элизабет Боуэн[16] – писательницы тонкого, умного дарования, в рассказах которой несомненны элементы чеховской поэтики. Об этом пишет в своей рецензии на книгу У. Тревор, кстати, как и Э. Боуэн прозаик "двойной" – англо-ирландской принадлежности, отмечая, что обновление жанра рассказа (форму которого Чехов "вывернул наизнанку") оказалось наиболее эффективным именно в Ирландии, с ее давней традицией (некогда изустных) историй... Э. Боуэн несомненно близка к Чехову многими чертами своей повествовательной манеры – объективной, нередко ироничной, предельно внимательной к деталям; с этими свойствами сочетаются, однако, внутренний драматизм, поэтическое видение ландшафта, особенно в рассказах с ирландским фоном. В историях, рассказываемых Э. Боуэн, обычно не происходит ничего внешне значительного. Маленькие драмы и комедии, переживаемые ее персонажами – обитателями ветшающих "дворянских гнезд", интеллигентами, служащими, домашними хозяйками – будничны и с трудом поддаются словесному выражению. Чаще всего эти люди страдают от чувства пустоты и бесформенности своего бытия, от неумения найти себя, от взаимонепонимания.

Писательница часто использует прием "оборванного конца" – рассказы ее не имеют событийной развязки, а если происходит некий сдвиг, то лишь в умонастроении, душевном состоянии героя. Проникновенно, тепло, с тонким юмором освещает Э. Боуэн внутренний мир ребенка и подростка, лучшие ее новеллы написаны о них.

Рядом с Э. Боуэн художником совсем не чеховской тональности кажется В.С. Притчетт – один из немногих английских прозаиков, давно и полностью посвятивших себя малой прозе. (Правда, одновременно занимается он и критикой, и в этой области тоже пользуется прочным авторитетом.) Притчетт – новеллист сухой, резкий, любитель и мастер острых, нередко гротескных психологических и фабульных ситуаций. Тем не менее, можно найти "чеховские отзвуки" и в его прозе. Таков, например, рассказ "Ложка дегтя" (буквально – "Муха в елее" – в оригинале название обыгрывается, – муха "участвует" в действии). Рассказ этот сразу же вызывает в памяти чеховского "Отца". Здесь тоже – отец и сын, их встреча в момент отцовского финансового краха, желание сына (который и сам нуждается) помочь, желание отца, принимая помощь, "спасти лицо", его жалкое и комичное бахвальство, игра в собственное достоинство... Только у Чехова речь идет о рублях и паре сапог, об очередном посещении нищим пьянчугой-папашей долготерпеливого сына, а у Притчетта – о банкротстве владельца фабрики, главы фирмы, да и сын – преподаватель университета, хоть и захолустного... Словом, в социальном плане все на порядок выше, но насколько же ниже, мельче, корыстнее и лицемернее в плане человеческом! В "Отце" Чехова есть некие "достоевские" нотки – тема приниженной, искаженной и стыдящейся своего падения человеческой личности, но одновременно – и настоящей, нерассуждающей доброты. Причем все это доносится до нас без единого авторского "разъяснения" – одним лишь диалогом и подбором деталей. Притчетт ведет рассказ иначе: он открыто анализирует, обнажает подоплеку душевных движений, контраст между внешней и внутренней линиями поведения. Но делает все это очень сдержанно, без нажима. Как видим – разные житейские обстоятельства, разный подход к теме. (Как раз сугубо "чеховский" прием – надоедливая муха, которую все время пытаются поймать собеседники, – выглядит искусственно, назойливо.) Чеховские ассоциации порождаются не столько сходством сюжетов, сколько самим авторским взглядом на происходящее – объективным, ничуть не сентиментальным, но исполненным понимания, а значит и сострадания.

С рассказом этим хорошо соотносится мысль В.С. Притчетта о том, что представляется ему самым важным в художественной системе Чехова, – мысль, высказанная в его пространной рецензии на новые издания чеховских писем, вышедшие в США в начале 70-х годов[17].

"Мы всегда чувствуем, и в самых печальных, и в самых сардонических рассказах Чехова простую, упорную волю человека, стремящегося прожить свою жизнь до конца; и в этом нет ничего пустого, бессмысленного (futility). Сильнее всего – ощущение человеческого мужества"[18].

Френсиса Кинга – он, как и Притчетт, принадлежит к старшему поколению и обладает еще более резкой, "неприятной" (с подробностями физиологического порядка) повествовательной манерой, – можно уподобить многоопытному ворчливому врачу, которого ничем не удивишь и не шокируешь. Однако за ворчливостью угадывается его суховатое, но несомненное сострадание к людям, которые не умеют жить достойно, разумно, неспособны радоваться, погрязли в мелочах быта, в рутинной служебной круговерти. А тот, кто обладает вкусом к жизни и умением радоваться, обычно устраивает свои дела за счет ближнего своего. Именно так и распределены человеческие свойства (но не светотени) в большом рассказе Кинга "Братья" между двумя братьями – британским чиновником, служащим в Японии, и его праздным гостем, гостем, так сказать, "профессиональным". Психологический рисунок "Братьев" вызывает ассоциации с поздними повестями Чехова – "Тремя годами", "Моей жизнью".

Но ближе всего к "чеховской линии", пожалуй, новеллистика англо-ирландского прозаика Уильяма Тревора. Казалось бы, Тревор погружен в ту же самую сферу житейских впечатлений, что и Ф. Кинг и В.С. Притчетт. Рассказывает он о будничных драматических (а нередко и комических) коллизиях обыкновенных англичан. Можно называть их и "маленькими", но это определение затаскано и в общем довольно бессмысленно – ведь Акакиев Акакиевичей среди современных английских клерков давно не наблюдается. Но от того же Кинга или Причетта его отличает природная душевность дарования. При этом Тревор совершенно чужд чувствительности и даже снисходительности. Этические акценты в его конфликтных узлах расставлены совершенно четко, хотя и без всякой дидактичности. В рассказах Тревора часто звучит горечь, но сухая едкость иронии ему совсем не присуща. Простота, ясность, внешняя невозмутимость тона свойственна всем рассказам Тревора, о чем бы он не повествовал. Убогие связи в стенах офиса крупной фирмы питают иллюзии одиноких женщин ("Служебные романы"). Мальчик, отданный в элитную закрытую школу, стыдится разведенной с его отцом матери, которую горячо любит ("Чокнутая дамочка"). Жене приходится примириться с тем, что ее преуспевший на телевидении муж начинает принимать участие в "сексуальных играх" заскучавших жителей респектабельного лондонского пригорода ("Ангелы в Ритце"). Фермерская дочка выходит замуж за сына буржуа-нувориша, купившего старинную обветшалую усадьбу, которая с детства владела ее воображением и помыслами. И постепенно сама становится подобием прежней хозяйки этого фамильного гнезда – эксцентричной одинокой дамы, одержимой ностальгией по прошлому (маленькая трилогия "Англия Матильды"). В почти фарсовых обстоятельствах (разводящаяся особа нанимает нуждающегося в средствах пожилого холостяка для инсценировки адюльтера в загородном отеле) едва не обретают друг друга два неприкаянных одиноких человека; но чуда не происходит, мешают инерция недоверия к людям и застарелый вздорный эгоцентризм ("Адюльтер в среднем возрасте"). Большая группа рассказов Тревора связана с Ирландией – и с прошлым ее, и с настоящим. Писатель не может уйти от страшной реальности Ольстера, непрекращающейся войны между католиками и протестантами, порожденного этой войной террора, захлестнувшего и Англию. Но в рассказах своих он избегает изображения самих исторических событий, – занимает Тревора воздействие этих событий на частные судьбы, взаимоотношения людей, их образ мыслей и душевное состояние. И в этом плане есть несомненное сходство с чеховским способом интерпретации общественных проблем и политических явлений, будь это кризис народовольческого движения в "Рассказе неизвестного человека", споры о пользе "малых дел" в "Доме с мезонином", толстовство в "Хороших людях" или участие в работе на голоде в "Жене"... Разумеется, здесь можно говорить лишь о принципе, о мето-

де – не о художественной силе произведения. Тревор – писатель большого, своеобразного дарования, однако и он – далеко не "английский Чехов". Но ведь поиски такового – занятие заведомо бесплодное. Д. Рэйфилд – автор английской монографии о Чехове – имеет все основания заявить, что именно этот художник более, чем кто-либо, среди русских авторов, повлиял на развитие малых жанров и драматургии в Англии XX в.[19] И все же, если в Англии, (как, впрочем, и в США, и в любой стране мира) суждено появиться еще в пределах нашего существования "новому Чехову", то он обязательно окажется художником иного, нового звучания. Только так, в чем убеждается поколение за поколением, и вершится дело преемственности в мировой литературе. Но в этом новом – порой подспудно – продолжает свою жизнь все, что было накоплено художественным гением человечества. И когда в одном из интервью Грэм Грин – крупнейший английский прозаик нашего времени, как будто бы менее других ориентирующийся на "русское влияние", заявляет: "Мой идеал – Чехов"[20], мы слышим в его словах еще одно подтверждение этой простой, незыблемой истины.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: Шерешевская М.А. Мэндсфилд и Чехов // Уч. зап. ЛГУ. 1957. (Серия филол. наук. Вып. 37). С. 211–237. Английские писатели и критики о Чехове / Публ. и введением М.А. Шерешевской // *ЛН*. Т. 68. М., 1960. С. 801–832; *Пучкова Г.А.* А. Коппард и Чехов. – К. Мэнсфилд и традиции Чехова // Ученые записки МГПИ им. Ленина. Т. 245. М., 1966. С. 121–142, 143–158; *Пучкова Г.А.* С. Моэм и А.П. Чехов // Ученые записки МГПИ им. Ленина. Т. 280. М., 1967. С. 398–423; *Субботина К.* Чехов и Мопассан в традиции английского рассказа XX в. // Ученые записки ЛГПИ. Т. 308. Л., 1966. С. 327–247; *Воропанова М.И.* Художественный опыт А.П. Чехова в осмыслении Голсуорси // Литературная теория и художественное творчество. М., 1979. С. 104–117.

[2] См.: *Елизарова М.Е.* Мировое значение творчества А.П. Чехова // Ученые записки МГПИ им. Ленина. Т. 245. М., 1966. С. 3–50; *Бердников Г.* Чехов в современном мире // Вопр. лит. 1980. № 1. С. 65–97; *Затонский Д.* Вклад Чехова // Иностранная литература. 1980. № 5. С. 173–181; *Урнов Д.М.* Необходимая точка зрения. Толстой и Чехов в творческой ориентации английских и американских писателей // Чехов и Лев Толстой. М., 1980.

[3] *Priestley J.B.* Anton Chekhov. L., 1970. P. 84 (здесь и далее перевод автора статьи).

[4] См. статью М.А. Шерешевской в наст. кн.

[5] См.: *Субботина К.* Р. Лонг – переводчик Чехова // Нева. 1963. № 5. С. 221–222.

[6] *Bennett A.* The journals. N.Y., 1933. P. 312, 729.

[7] *Garnett E.* Friday nights. L., 1929. P. 45.

[8] *Chekhov A.P.* Letters to his family and friends, with a biogr. sketch / Transl. by C. Garnett. L., 1920. XIII. 424 p.

[9] *ЛН*. Т. 68. С. 803. Теперь эта статья В. Вулф опубликована полностью в переводе К. Атаровой в сб. "Писатели Англии о литературе" (М., 1981).

[10] *ЛН*. Т. 68. С. 822.

[11] *Aiken C.* A reviewer's ABC. L., 1961. P. 292.

[12] *Phelps G.* The Russian novel in English fiction. L., 1956. P. 110. Еще один исследователь, Дж. Кэррaтерс, обнаруживает адаптацию чеховского метода в романах В. Вулф, которая заменяет последовательно развивающееся и всесторонне показанное действие "по видимости разрозненными, живыми и много открывающими эпизодами". См.: *Carrathers J.* Scheherazade or The future of the English novel. L., s.a. P. 66–68.

[13] Все они вошли в однотомник Кэри (Изд. "Прогресс") в серии "Мастера зарубежной прозы"; рассказ "Бегство" напечатан в журнале "Знамя" (1981. № 5).

[14] *Snow Ch.B.* Science, politics and the novel // Kenyon review. 1961. № 1. P. 4–5.

[15] *Кинг Ф.* Дом. М., 1985; *Тревор У.* За чертой. М., 1986; *Притчетт В.С.* Птички в клетках. Рассказы. М., 1988 и др.

[16] Сб. рассказов Э. Боуэн "Плющ оплел ступени" вышел в Библиотеке журнала "Иностр. литература" в 1984 г.

[17] *Chekhov A.P.* Letters / Transl. by M.H. Heim, S. Karlinsky. N.Y., 1973. XIV. 494 p.; *Chekhov A.P.* Letters / Sel. a.ed. by A. Yarmolinsky. N.Y., 1973. 490 p.

[18] *Pritchett V.S.* Hearing from Chekhov // New York Review of books. 1973. 28/VI. № 11. P. 3–4.

[19] *Rayfield D.* Chekhov. The evolution of his art. L., 1975. P. 1.

[20] См.: *Евтушенко Е.* Не старайтесь стать священником. В гостях у Грэма Грина // Лит. газета. 1981. 5 авг. № 32. С. 15.

ЧЕХОВ НА АНГЛИЙСКОЙ СЦЕНЕ

Обзор Патрика М а й л с а (Кембридж, Англия)
Перевод В.А. Р я п о л о в о й

Памяти Джека Роули, зрителя чеховских спектаклей в течение шестидесяти лет[1].

Для современной английской публики Чехов – уже не иностранный драматург. В последнее десятилетие его пьесы по числу постановок на профессиональной сцене уступали только Шекспиру – это уникальное явление в истории нашего театра.

Процесс признания Чехова в английском театре проходил трудно. Однако история английского театра в XX в. – это до некоторой степени история его трансформации "изнутри" под влиянием требований чеховской драматургии к актерской игре, режиссуре и всей системе постановки. В настоящей статье мы можем подробно рассмотреть лишь наиболее значительные постановки его пьес, но в ней указаны даты и место премьер по возможности всех спектаклей, поставленных на профессиональной сцене, с тем, чтобы это могло стать подспорьем для дальнейших исследований в этой увлекательной области чеховианы[2].

1. НЕУВЕРЕННОЕ НАЧАЛО (1909–1920)

Самая первая постановка чеховской пьесы на английском языке относится к 1909 г.[3]. Это была "Чайка", сыгранная труппой Репертуарного театра Глазго в помещении театра "Ройялти" (Глазго, Шотландия)[4]. Пьеса шла со 2 по 9 ноября. Переводчиком и режиссером спектакля был Джордж Колдерон. Роли исполняли: Аркадина – Мери Джерролд, Треплев – Мильтон Розмер, Сорин – Лоренс Хэнрей, Нина – Ирен Кларк, Шамраев – Хьюберт Харбен, Полина Андреевна – Мари Хадспет, Маша – Лола Дункан, Тригорин – Кэмпбелл Галлен, Дорн – М.Р. Моранд, Медведенко – Персиваль Персиваль-Кларк, Яков – Сирил Гриффитс, повар – Джордж Уайли, горничная – Эва Чаплин.

Колдерон (1868–1915), человек, глубоко интересовавшийся новой европейской драмой, сам драматург, сделал чуткий и оригинальный перевод[5]. С 1895 по 1897 г. он жил в Петербурге. К сожалению, мы недостаточно знаем о том, в каких кругах он там вращался; неизвестно также, видел ли Колдерон премьеру "Чайки" в 1896 г. Одно несомненно: он хорошо знал творчество Чехова и русские критические работы о нем[6]. Колдерон понимал, что чеховские пьесы по самой своей природе требуют ансамбля исполнителей, а не эгоцентрической манеры игры, столь характерной для тогдашних английских актеров. Он чувствовал, что при театральном воплощении этих пьес необходимы контрасты настроения и темпа, и особенно подчеркивал комедийное начало этих "трагедий с фактурой комедии"[7].

"Ройялти" был обычным для XIX в. театральным зданием со сценой-коробкой. В первом и втором актах "Чайки" использовался один и тот же рисованный задник. Перед началом спектакля и в антрактах оркестр играл русскую музыку. В труппе Репертуарного театра (руководимой Альфредом Уэрингом), которая отказалась от системы "звезд" и была впрямую связана с новаторским театром "Корт" Гренвилла-Баркера, Колдерон нашел необычайно слаженный коллектив актеров-профессионалов: один рецензент заметил, что "ансамбль настолько безупречен, что невозможно выделить кого-то без риска обидеть остальных"[8]. Однако, судя по описанию постановки самим Колдероном, похоже, что он слишком резко разделял "действие"

и "атмосферу": "Во втором акте, когда назревает скандал, разговоры и поведение персонажей пьесы не имеют ничего общего с действием как таковым: их функция – передать атмосферу скуки и жары, в которой возникают подобные скандалы. В нашем спектакле действующие лица зевали, обмахивались веером, вытирали пот со лба. С выходом наглого управляющего имением пассивная групповая эмоция внезапно становится активной... "Лошадей я вам не могу дать!" Порыв гнева проходит по всем собравшимся; каждый по очереди взрывается"[9].

Несмотря на это, публика, до отказа заполнившая зал в день премьеры, приняла спектакль "с энтузиазмом"[10]. Хотя, судя по откликам, зрители "временами не понимали пьесу, а иногда веселились в не подходящих для этого местах"[11], интересно заметить, что это не испортило им удовольствия.

Те особенности пьесы, которые вызвали недоумение (включая обозначение ее жанра как комедии), были великодушно отнесены критиками на счет ее "русскости". До выпуска спектакля Колдерон выступил с лекцией о чеховских пьесах, и это, несомненно, было одной из причин удивительно доброжелательных и проникнутых пониманием откликов. "Пьеса с большой силой передает ощущение бесполезности жизни и всяческого действия, но все озарено светом комедии, и пьеса исполнена такого обаяния, теплоты и человечности, что она более трогает и заинтересовывает, чем вызывает уныние, – редкое достоинство для русской литературы"[12]. О "Чайке" писали, что это "реалистическая драма, которую необходимо видеть всем серьезно интересующимся театром"[13]. В целом при том, что пьеса обладала всей странностью новизны, она явно имела успех.

Следующей английской постановкой Чехова был "Медведь". Пьеса шла в театре "Кингзуэй" в Лондоне 13–20 мая 1911 г. в один вечер с двумя другими. Режиссером чеховского водевиля была Лидия Яворская, поселившаяся в Англии в 1909 г.

Это была самая первая постановка чеховской пьесы на лондонской коммерческой сцене[14], оставшаяся единственной вплоть до 1925 г. "Чайка" могла пройти с успехом в провинциальном Глазго, к тому же ее постановка там была тщательно подготовлена, – но было совершенно исключено, чтобы подобные пьесы были способны конкурировать с обычным репертуаром Вест-Энда[15] той поры. Именно из этого исходила Констанс Гарнетт, когда в письме Чехову в 1896 г. просила разрешения перевести "Чайку" и упомянула, что у нее есть "некоторое влияние в независимом театре"[16]. Она имела в виду лондонские театральные клубы, ставившие пьесы, которые не могли окупить себя на коммерческой сцене. Они приглашали профессиональных актеров, снимали какой-нибудь театр на одно-два представления (обычно на воскресенье и понедельник) и показывали спектакли членам клуба. Точно неизвестно, когда именно Гарнетт перевела двенадцать пьес Чехова, вышедших в двух томах в 1923 г., но они явно (как и переводы Колдерона) ходили по рукам еще в рукописи в 1900-е годы. В 1905 г. Бернард Шоу писал о том, что надо поставить какую-нибудь чеховскую пьесу[17]. Будучи другом Гарнетт, он в конце концов уговорил Сценическое общество поставить "Вишневый сад" в ее переводе[18]. Спектакли прошли в воскресенье, 28 мая, и в понедельник, 29 мая 1911 г., в театре "Олдвич" со следующим составом исполнителей: Раневская – Кэтрин Поул, Аня – Вера Коберн, Варя – Мери Джерролд, Гаев – Фрэнклин Дайолл, Лопахин – Герберт Банстон, Трофимов – Харкорт Уильямс, Симеонов-Пищик – Найджел Плейфер, Шарлотта – Лола Дункан, Епиходов – Иван Берлин, Дуняша – Мюриель Поп, Фирс – Эрнест Патерсон, Яша – Эдмонд Бреон, прохожий – Герберт Хьюитсон, начальник станции – Персиваль Персиваль-Кларк. Режиссером спектакля был Кенелм Фосс.

Публика, в которой было много представителей интеллектуальной элиты эдвардианского Лондона, была сбита с толку не меньше, чем русские зрители на премьерах "Иванова", "Лешего", "Чайки". Публика "так откровенно скучала, что почти половина покинула зал до конца спектакля"[19]. Арнольд Беннет писал: "Совершенно явно, что пьеса не понравилась огромному большинству членов



ДЖОРДЖ КОЛДЕРОН. 1909
Фото Э. Уокера

Сценического общества. В конце второго акта признаки неудовольствия стали весьма заметны"[20]. Одним словом, "Это был ужасающий débâcle*!"[21].

По общему мнению, актеры не понимали, что они делают на сцене. Кенелм Фосс ранее работал с Гренвиллом-Баркером, но не имел самостоятельного режиссерского опыта. В отличие от Колдерона, он, очевидно, не читал Чехова в оригинале. С другой стороны, Гарнетт, которая, надо полагать, знала и понимала пьесу, не была человеком театра[22]. Таким образом, если Колдерон для своих актеров был режиссером в нашем теперешнем понимании этого слова, то Фосс скорее всего был обычным "постановщиком" своего времени. Хотя среди исполнителей "Вишневого сада" было три участника постановки "Чайки" в Глазго, хотя труппа, собранная на спектакль, была в целом сильной, у этих актеров не было опыта игры ансамблем, и можно с достаточной уверенностью заключить, что каждый играл "сам по себе". Видимо, Кэтрин Поул совершенно не подходила на роль Раневской, и это имело катастрофические последствия. "Невыразимо грустно было присутствовать при этом позорище", – писал русский корреспондент: пьеса была сыграна как фарс, костюмы были нелепыми до абсурда, Плейфер немилосердно переигрывал в роли Пищика, и публика "хохотала и недоумевала"[23]. Колдерон охарактеризовал спектакль в целом как "странный"[24].

---

* крах, провал (*франц.*)

Причину неудачи спектакля часть рецензентов видела не в театральной интерпретации пьесы, а в самом ее содержании, в ее "русскости". "Беда в том, что речь в ней идет о русских типах, русских условиях и русских идеалах, и хотя то, другое и третье имеет параллели с тем, что есть у нас, сходство не настолько точно, чтобы создать впечатление подлинной жизни"[25]. "Когда актеры должны играть иностранцев, которых они никогда не видели и могут только вообразить себе по переводу – естественно, достаточно приблизительно, – результатом неизбежно будут ходячие карикатуры"[26].

Другая часть рецензентов – их было большинство – пыталась сквозь неудачи спектакля пробраться к сущности пьесы. Генри Мэссингем писал: "Те, у кого были глаза, чтобы видеть, поняли, что в оригинале это великая пьеса"[27]. Мэссингем особенно темпераментно защищал пьесу и ее "технику" и в заключение заявил, что это "одновременно комедия, фарс и трагедия в том смысле, что и жизнь – и то, и другое, и третье, поскольку в ней есть и перемены, и потери, и неожиданные повороты к лучшему, а поверх всего этого – мрачно-комическая, ироническая, буйная игра неведомых сил"[28]. Среди немногих зрителей, сумевших оценить пьесу вопреки спектаклю, был Фрэнк Суиннертон: он "как завороженный, сидел в зале среди пустых кресел"[29].

Иными словами, получилось расхождение между впечатлением от постановки и довольно единодушной оценкой пьесы как драматического произведения, а результатом была сплошная путаница: значительное театральное событие – или, как выразился Арнольд Беннет, "скандал". «Этот скандал – отличная вещь: значит, что-то произошло. И я надеюсь, что руководители Сценического общества гордятся приемом "Вишневого сада", – они должны им гордиться»[30].

К сожалению, при следующей постановке чеховской пьесы возникли те же трудности практического плана, но в еще более острой форме. 31 марта 1912 г. драматическое общество "Адельфи" поставило в помещении театра "Литтл" чеховскую "Чайку" в переводе Колдерона. В числе исполнителей были Гертруда Кингстон (Аркадина) и Лидия Яворская (Нина). Спектакль поставил двадцатипятилетний Морис Элви, основатель общества "Адельфи" (в 1911 г.). "Литтл" был самым маленьким театром Вест-Энда – со сценой глубиной 5,8 м и зрительным залом на 250 мест.

Элви консультировался с Колдероном по поводу постановки. Последний, однако, не приехал, чтобы прочесть лекцию о Чехове перед спектаклем (как было объявлено), – возможно, потому что он был не в состоянии воочию увидеть "немыслимую ситуацию" с постановкой пьесы. У Элви, несомненно, была слишком большая нагрузка: режиссера, художника и актера, играющего Тригорина. Кроме того, из-за своей молодости "он был ⟨...⟩ совершенно не в силах заставить мисс Гертруду Кингстон или княгиню Барятинскую играть так, как надо" (мнение Джона Палмера)[31]. Обе актрисы играли как "звезды" и вызвали похвалы рецензентов, но из-за них, как и следовало ожидать, другие исполнители выглядели бледно. Палмер понял, что ансамбль не сложился по вине Кингстон и Яворской (Барятинской): "они преуспели в том, чтобы полностью разрушить равновесие и ритм пьесы". Кроме того, из-за малых размеров сцены возникли трудности с декорацией первого акта. "Где же было это пресловутое озеро?" – спрашивал один из рецензентов[32].

Эта постановка возбудила враждебность и по отношению к пьесе. "Нет ни малейшего сомнения в том, каков был бы прием этой пьесы у обычной английской публики ⟨...⟩ Пьеса ⟨...⟩ явно не вызвала энтузиазма", – подытожил один критик[33].

После двухлетней паузы, 10 и 11 мая 1914 г. Сценическое общество на сцене театра "Олдвич" показало "Дядю Ваню" в переводе Рошель Таунсенд. Роли исполняли: Серебряков – Г.Р. Хигнетт, Елена Андреевна – Эрнита Лэслс, Соня – Джиллиан Скейф, Мария Васильевна – Констанс Робертсон, Войницкий – Гай Рэтбон, Астров – Герберт Гримвуд, Телегин – Кэмпбелл Галлен, Марина – Инес



ВИШНЕВЫЙ САД. 4-е ДЕЙСТВИЕ
Постановка Д.Б. Фейгена
Лондон, "Ройялти", театр, 1925
Из театральной коллекции Мэндера и Митчесона,
Лондон

Бенсузен, Ефим – Уорбертон Гэмбл. Рэтбон (умный и многообещающий актер, погибший во время первой мировой войны) был режиссером спектакля. Ему пришлось также играть Войницкого, потому что незадолго до премьеры заболел исполнитель этой роли Леон Куортермейн.

Судя по отзывам, Рэтбон "поставил пьесу с величайшей тщательностью"[34]. Кроме того, в "Дяде Ване" ощущение ансамбля даже сильнее, чем в других поздних пьесах Чехова, так как здесь меньше действующих лиц и авторское внимание распределено между ними более равномерно. Возможно, сочетание этих факторов и дало гораздо более ровный и понятный зрителю спектакль, чем обе предыдущие лондонские постановки. Трудность изображения русских для английских актеров осталась, "но здесь с ней справились гораздо успешнее, потому что подошли к ее решению более продуманно и более художественно"[35]. Десмонд Мак-Карти отметил эту постановку сдержанной похвалой: «"Дядя Ваня" – прекрасная, незабываемая пьеса. Думаю, что Сценическое общество не раскрыло ее в полной мере; однако в спектакле были превосходные моменты игры»[36]. Как сообщали, Шоу сказал на спектакле: "Когда я слушаю пьесу Чехова, мне хочется порвать мои собственные"[37].

Но многие рецензенты не изменили своего взгляда на чеховскую драматургию. По мнению одного из них, "Дядя Ваня" – это "пьеса, не подходящая для нашего английского темперамента, с его практичностью и оптимизмом"[38]. В другой рецензии высказывалось характерное мнение: "Английского зрителя ⟨...⟩ название пьесы вводит в заблуждение: ее центральный персонаж – не Ваня, а маленькая Соня ⟨...⟩ потому что Соня и только Соня делает хоть что-то"[39].

18 марта 1916 г. Бирмингемский репертуарный театр впервые в Англии

поставил "Предложение" (вместе с пьесами Грибоедова, Толстого и Евреинова). В мае 1917 г. на русской выставке в Графтонской галерее (Лондон) в течение двух недель с успехом шла "Свадьба", поставленная Найджелом Плейфером. В Бирмингемском репертуарном театре в сентябре 1918 г. шел "Медведь", 3 декабря 1918 г. в Сент-Джеймсском театре (Лондон) было поставлено "Предложение".

Надо сказать, что в 1914–1918 гг. англичане гораздо полнее, чем раньше, познакомились с творчеством Чехова в целом. Появились шесть томов 13-томного собрания "Рассказы Чехова" в переводе Гарнетт, отдельные тома рассказов в переводах Роберта Лонга, Мариан Фелл, Аделины Листер-Кей, Сэмюела Котелянского и Джона Марри, а также большинство пьес (английская публика прочла их в американском издании в переводах Фелл и Джулиуса Уэста)[40]. Были опубликованы описания спектаклей МХТ[41]. Кроме того, война вызвала такие перемены в психологии английской нации, которые, несомненно, способствовали большему пониманию чеховского мироощущения.

В 1919 г. Вера Донне, русская эмигрантка, уроженка Харькова, которая знала постановки МХТ, стала одной из основательниц театрального клуба в Лондоне, названного ею "Художественный театр". Второй постановкой Донне для этого клуба была "Чайка" (театр "Хеймаркет", 1 и 2 июня 1919 г.). Роли исполняли: Аркадина – Хелен Хей, Треплев – Том Несбитт, Сорин – Лейтон Кэнселлор, Нина – Марджери Брайс , Шамраев – Эрнест Уорбертон, Полина Андреевна – Мэдлин Клейтон, Маша – Ирен Рэтбон, Тригорин – Николас Хэннен, Дорн – Джозеф Додд, Медведенко – Эрнест Патерсон, Яков – Анатоль Джеймс. Донне сделала сценическую редакцию перевода Мариан Фелл, тексты которой не только маловыразительны, но и изобилуют грубыми ошибками[42].

Видимо, у Донне были прекрасные намерения, но небольшой опыт режиссуры. Ликиардопуло[43], как бывший секретарь дирекции МХТ, был, конечно, придирчивым критиком, но перечень чеховских ремарок, на которые постановщица не обратила внимания, и анахронизмов в костюмах исполнителей, приводимый Ликиардопуло в его рецензии, просто убийствен[44]. Спектакль вышел сырым, персонажи пьесы остались нераскрытыми, так что "Тригорин был, как вылитый, похож на демобилизованного английского капитана"[45]. Вероятно, в подражание МХТ для спектакля был избран приглушенный тон: "по крайней мере, три актрисы и один из актеров ⟨...⟩ говорили медленно, глуховатым, сдавленным голосом ⟨...⟩ и скользили или торжественно выступали по сцене, вперив глаза в пространство, как будто в трансе"[46]. Результатом были "два с половиной часа... непроглядной мрачности и уныния"[47], во время которых исполнители "даже шутки произносили загробным голосом"[48]. Игра Хелен Хей, знаменитой актрисы того времени, видимо, была единственным оправданием этого спектакля.

Язвительная критика постановки исходила, однако, в основном от тех, кто хорошо знал и ценил пьесу. Остальные же хулили пьесу за то, чему виной была главным образом, монотонность постановки.

25 января 1920 г. группа "Пионеры" поставила "Медведя", "На большой дороге" и "Свадьбу" в театре "Сент-Мартинс". Спектакль так понравился Ликиардопуло, что он подал этой группе мысль поставить "Трех сестер"[49].

Однако первая английская постановка этой пьесы была осуществлена Художественным театром Веры Донне на сцене театра "Ройял Корт" (7 и 8 марта 1920 г.). Перевел пьесу Гарольд Боуэн, роли исполняли: Андрей – Том Несбит, Наташа – Хелен Миллей, Ольга – Марджери Брайс, Маша – Ирен Рэтбон, Ирина – Дороти Мэссингем, Кулыгин – Уильям Армстронг, Вершинин – Харкорт Уильямс, Тузенбах – Джозеф Додд, Соленый – Феликс Эйлмер, Чебутыкин – Лейтон Кэнселлор, Федотик – Роберт Мейсон, Родэ – Артур Юарт, Ферапонт – Эрнест Уорбертон, Анфиса – Мэдлин Клейтон.

По мнению Фрэнка Суиннертона, постановка "была очень сходна" с "Чайкой" Веры Донне: "Она была неровной, грубой и путаной. За некоторыми исключениями, актеры и актрисы явно не имели понятия о том, что им делать со своими

ролями"[50]. С театральной точки зрения интересно замечание, что им было трудно делать "впечатляющие" выходы и уходы. Далее, "все не относящиеся к делу реплики, которыми каждый из персонажей прорезает целое ⟨...⟩ произносились так, как будто они и с художественной точки зрения нелепы и безосновательны"[51]. Это, должно быть, привело к полному хаосу в аранжировке темпа.

Хотя Суиннертон утверждал, что благодаря своей "технике" пьеса не могла удержать внимания публики, некоторые ключевые сцены явно произвели сильное впечатление. Более того, как пишет другой рецензент, мрачность "время от времени разряжалась смехом, пусть не вполне веселым, но, вероятно, таким, какого и хотел Чехов"[52]. В одном из откликов на спектакль было сделано заявление принципиальной важности: "Пусть действие происходит в провинциальном русском городе, в среде, фантастически не похожей на все то, что мы знаем ⟨...⟩ Вся пьеса проникнута глубокой жизненной правдой, и даже в моменты, близкие к фарсу, мы узнаем черты собственной жизни"[53].

Последней постановкой Художественного театра был "Вишневый сад" (в переводе Гарнетт) – 11 и 12 июля 1920 г., театр "Сент-Мартинс". В спектакле были заняты: Раневская – Этель Ирвинг, Аня – Ирен Рэтбон, Варя – Марджери Брайс, Гаев – Лейтон Кэнселлор, Лопахин – Джозеф Додд, Трофимов – Хескет Пирсон, Симеонов-Пищик – Феликс Эйлмер, Шарлотта – Эдит Эванс, Епиходов – Уильям Армстронг, Дуняша – Хелен Миллей, Фирс – Эрнест Патерсон, Яша – Дж.Г. Робертс, прохожий – Мэтью Форсайт.

Это был, несомненно, более сильный спектакль, чем постановка 1911 г. Некоторые из актеров уже играли вместе в трех чеховских спектаклях, и поэтому "было впечатление, что исполнители больше слились со своими героями и меньше стараются показать себя"[54]. Зал был почти полон, публика реагировала чутко. Особенных похвал удостоилась Эдит Эванс, которая тогда начинала свою блестящую актерскую карьеру, а также Эрнест Патерсон, уже игравший Фирса в 1911 г. Однако некоторые моменты пьесы представляли трудности для актеров. Один из них интересно подметила Вирджиния Вулф. При словах Шарлотты во втором акте "Кто мои родители, *может, они не венчались*...", Дуняша отскочила от нее на противоположный конец скамьи", – она была шокирована, как благовоспитанная англичанка того времени[55].

Наиболее существенно замечание о том, что спектакль вышел "торжественным": "Это значит просто исказить Чехова, который был художником и юмористом ⟨...⟩ Пока этого не поймут и Чехова не начнут играть в достаточно легкой и естественной манере, мы не ощутим подлинного качества его драматургии"[56].

Хотя некоторые рецензенты по-прежнему самым уничижительным образом отзывались о чеховской пьесе, для других этот спектакль стал поводом высказать всю свою любовь и восхищение ею[57]. Возможно, лучшей оценкой усилий Донне в деле приобщения английской публики к Чехову было то, что наконец кто-то заговорил о необходимости поставить Чехова в Вест-Энде и дать зрителям возможность посмотреть спектакль, по меньшей мере, в течение полутора месяцев[58].

Следует помнить, что в рассматриваемый период "Чайка" в Глазго оставалась по существу единственной постановкой крупной пьесы Чехова в английском театре – если иметь в виду обычную, не клубную публику. В 1914 г. Мак-Карти заключил свою рецензию на "Дядю Ваню" возгласом, обращенным к руководителю "Ройял Корта": "М-р Баркер, я умоляю вас, включите эту пьесу в свой репертуар!". Однако, несмотря на свое восхищение МХТ и на то, что в "Ройял Корте" был создан актерский ансамбль, Баркер не внял этому призыву. Новое театральное движение в Англии питалось пьесами на злободневные социальные темы, и Чехов в этой ситуации не казался интересным. Поэтому чеховские пьесы смогли пробиться на английскую сцену только через "фриндж"[59] – через театральные клубы. Правда, в клубных спектаклях Чехов искажался: ведь давалось только два представления каждой постановки (в воскресенье вечером и в понедельник утром), было мало

денег и времени на репетиции, манера игры совершенно не подходила для чеховских пьес. Однако вдумчивые критики, уже знакомые с пьесами, своими статьями способствовали тому, что и эти спектакли не проходили бесследно. Пьесы Чехова к концу 1910-х годов прочно заняли свое место в умах небольшой части интеллигенции, и многие понимали: для того, чтобы эти пьесы прочнее утвердились и на сцене, необходимы изменения в английском театре.

2. ПОПУЛЯРНОСТЬ (1921–1945)

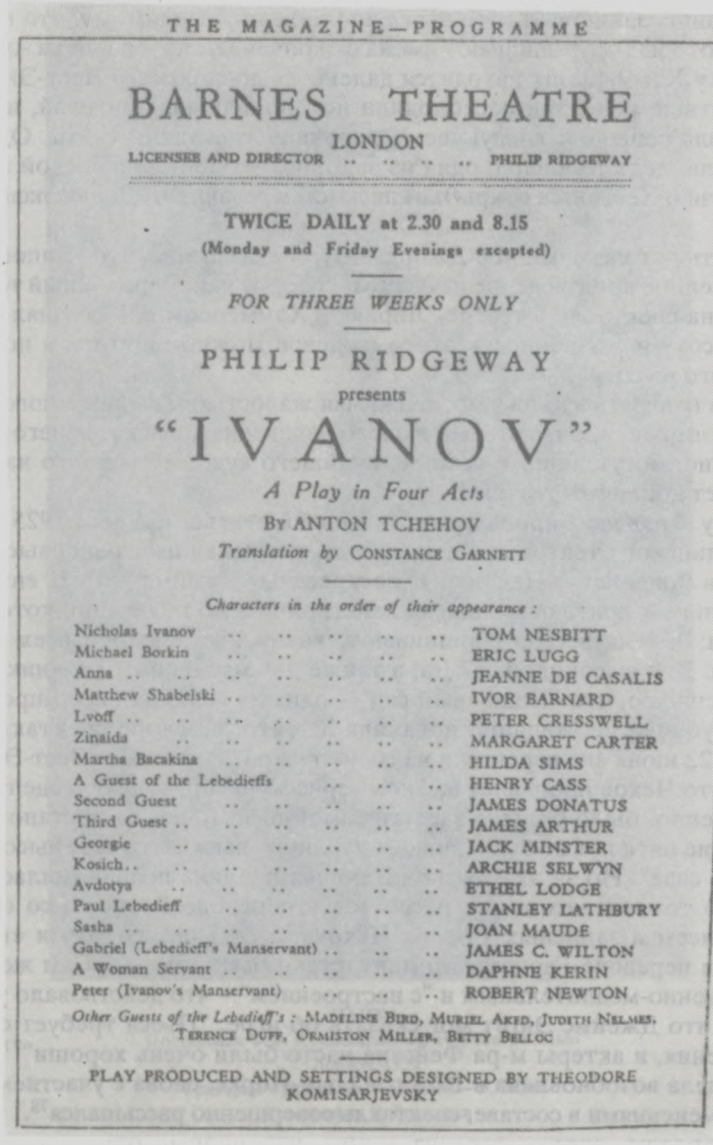
В 1919 г. в Англию приехал Федор Комиссаржевский[60]. В 1921 г. он поставил "Дядю Ваню" в переводе Гарнетт с труппой Сценического общества. Спектакль прошел на сцене "Ройял Корта" 27 и 28 ноября. Роли исполняли: Серебряков – Г.Р. Хигнетт, Елена Андреевна – Кэтлин Несбит, Соня – Ирен Рэтбон, Мария Васильевна – Агнес Томас, Войницкий – Леон Куортермейн, Астров – Фрэнклин Дайолл, Телегин – Джозеф Додд, Марина – Ине Камерон. Декорации, вызвавшие похвалы своей достоверностью, были выполнены самим Комиссаржевским по собственным эскизам[61].

Постановка была значительным успехом и для актеров, и для режиссера. Хотя актера Куортермейна критиковали за то, что для Войницкого он был недостаточно эмоционален, он сыграл свою роль "с бесконечной нежностью и чуткостью"[62]. По сравнению с Джиллиан Скейф, прежней исполнительницей роли Сони, Ирен Рэтбон играла, видимо, довольно однопланово. В откликах на спектакль высказывался также упрек режиссеру, впоследствии часто сопровождавший его постановки: что игра актеров в целом была "грубее, чем следовало"[63]. Но все эти шероховатости были сглажены общим уровнем *ансамбля*, – и критики прекрасно поняли, как этого удалось добиться. "Когда пьесу ставит хороший режиссер, то одно из первых ощутимых следствий – сознание каждым исполнителем значительности своей роли ⟨...⟩ Лишний раз можно было убедиться ⟨...⟩ что в нашем театре сейчас не хватает не талантливых актеров, а искусства режиссуры"[64]. В частности, режиссеру удалось создать в спектакле столь необходимое "единство атмосферы"[65].

В январе 1925 г. на сцене оксфордского театра "Плейхаус" труппа "Оксфорд плейерс" сыграла "Вишневый сад" в переводе Колдерона. Спектакль поставил Джеймс Фейген, активный и предприимчивый ирландский драматург-режисссер, основавший "Плейхаус" в 1923 г. В постановке участвовали молодые актеры, но среди них были имена, впоследствии ставшие широко известными. Раневскую играла Мери Грей, Аню – Гвендолен Эванс, Варю – Вирджиния Айшем, Гаева – Алан Нейпир, Лопахина – Фред О'Донован, Трофимова – Джон Гилгуд, Симеонова-Пищика – Реджинальд Смит, Шарлотту – Джейн Эллис, Епиходова – Джеймс Уэйл, Дуняшу – Кэтлин Моусли, Фирса – Оливер Кларенс, Яшу – Глен Байем Шоу, прохожего – Герберт Лагг. Сцена "Плейхауса" была крошечной, но с выдвинутым просцениумом и без занавеса, – и то, и другое явилось новшеством.

Хотя Фейген «отвел на "Вишневый сад" больше репетиций, чем обычно, решив, что пьеса должна стать самой интересной нашей постановкой в новом сезоне»[66], один из зрителей утверждает, что "постановка не была в числе лучших у Фейгена"[67]. О Мери Грей писали, что она выглядит слишком англичанкой и слишком матроной, чтобы походить на Раневскую. Джон Гилгуд, для которого работа над ролью Трофимова стала вехой творчества, дает понять, что, несмотря на режиссерские объяснения, исполнители были озадачены пьесой[68]. И все же спектакль был принят "с большим энтузиазмом залом, почти полностью состоявшим из студентов"[69].

Найджел Плейфер (уже упоминавшийся в связи с более ранними чеховскими постановками), старый друг Фейгена и руководитель самого интересного некоммерческого театра Лондона "Лирик" (в Хэммерсмите, столичном пригороде), в конце сезона перенес туда "Вишневый сад". Первое представление было дано в понедельник, 25 мая 1925 г. Арнольд Беннет, бывший одним из руководителей "Лири-



THE MAGAZINE—PROGRAMME

BARNES THEATRE

LONDON

LICENSEE AND DIRECTOR .. .. PHILIP RIDGEWAY

TWICE DAILY at 2.30 and 8.15

(Monday and Friday Evenings excepted)

FOR THREE WEEKS ONLY

PHILIP RIDGEWAY

presents

"IVANOV"

A Play in Four Acts

BY ANTON TCHEHOV

Translation by CONSTANCE GARNETT

Characters in the order of their appearance :

Nicholas Ivanov	TOM NESBITT
Michael Borkin	ERIC LUGG
Anna	JEANNE DE CASALIS
Matthew Shabelski	IVOR BARNARD
Lvoff	PETER CRESSWELL
Zinaida	MARGARET CARTER
Martha Bacakina	HILDA SIMS
A Guest of the Lebedieffs	HENRY CASS
Second Guest	JAMES DONATUS
Third Guest	JAMES ARTHUR
Georgie	JACK MINSTER
Kosich	ARCHIE SELWYN
Avdotya	ETHEL LODGE
Paul Lebedieff	STANLEY LATHBURY
Sasha	JOAN MAUDE
Gabriel (Lebedieff's Manservant)	JAMES C. WILTON
A Woman Servant	DAPHNE KERIN
Peter (Ivanov's Manservant)	ROBERT NEWTON

Other Guests of the Lebedieff's : MADELINE BIRD, MURIEL AKED, JUDITH NELMES, TERENCE DUFF, ORMISTON MILLER, BETTY BELLOC

PLAY PRODUCED AND SETTINGS DESIGNED BY THEODORE KOMISARJEVSKY

ПРОГРАММА СПЕКТАКЛЯ "ИВАНОВ"
Постановка Ф.Ф. Комиссаржевского
Лондон, Театр Барнса, 1925
Литературный музей А.П. Чехова, Таганрог

ка", писал: "Я с самого начала говорил, что успеха быть никак не может, и со мной согласились, хотя мы были полны решимости показать зрителям эту прекраснейшую из современных пьес несмотря ни на что"[70].

Публика очень хорошо приняла первое представление, но в рецензиях, вышедших на следующий день, спектакль, по словам Плейфера, "приняли в штыки"[71]. В частности, рецензент "Дейли экспресс" Бэзил Хестингс писал:

"Я в третий раз смотрел эту глупую, утомительную, скучную комедию ⟨...⟩ Я не понимаю, зачем было переводить эту бессмысленную чушь.

Сюжета нет. Продается вишневый сад, несколько скучных людей расстроены тем, что он должен быть продан, и в последнем акте его продают. Я отказываюсь улыбаться или пролить самую скупую слезу по поводу столь бессмысленной исто-

рии. Можно лишь заключить, что пьеса поставлена у нас потому, что всегда находятся люди, которых одурманивают имена с окончанием на -ов или на -овский"[72].

Поскольку Хэммерсмит находится далеко от лондонского Вест-Энда, отрицательные газетные рецензии расхолодили потенциальных зрителей, и сборы так упали, что было решено к следующему вторнику спектакль снять. Однако пока шла эта неделя, леди Кьюнард, одна из законодательниц лондонской моды, ответила на рецензию Хестингса открытым письмом в редакцию "Дейли экспресс":

«Сэр,

Двенадцать лет назад мистер Джордж Мур[73] сказал мне, что "Вишневый сад" – самое совершенное произведение искусства, которое дал современный театр.

На днях, на спектакле в театре "Лирик" в Хэммерсмите, я осознала, что неотразимую красоту и жизненность этого шедевра можно ощутить в полной мере, только видя его на сцене.

Я решила написать это письмо, движимая жалостью к вашим многочисленным читателям, которые, прочтя статью вашего рецензента, высказавшего противоположное мнение, могут лишить себя величайшего художественного наслаждения, которое может доставить театр»[74].

В субботу Фрэнсис Биррел написал в своей статье: «25 мая 1925 г. войдет в историю английского театра как день, когда чеховская пьеса впервые по-настоящему пошла в Лондоне»[75]: Наконец, в воскресенье Джеймс Эйгет, enfant terrible* среди театральных критиков, написал панегирическую рецензию, которая кончалась словами: «Меня всегда спрашивают, какая пьеса лучше всех в Лондоне. Лучшая – эта. Для высоколобых? Да, а также для мясников, булочников и ремесленников. Я считаю, что "Вишневый сад" – одна из великих пьес мировой драматургии»[76]. Публика неожиданно повалила в театр, и вскоре спектакль шел при полном зале. 22 июня его перенесли на сцену театра "Ройялти" в Вест-Энде.

Наконец-то Чехов прорвался на "коммерческую" британскую сцену. Однако в этом, несомненно, было больше заслуги самой пьесы, чем ее постановки. У критиков в течение пяти лет не было повода публично высказать свое высокое мнение о "Вишневом саде". Но за эти годы читающая публика познакомилась с последними шестью томами чеховских рассказов в переводе Гарнетт, со сборниками избранных писем и записных книжек Чехова, а главное, со всеми его пьесами, вышедшими в переводе Гарнетт. Момент, стало быть, назрел. Сам же спектакль был торжественно-медлительным и "с настроением" – что действовало угнетающе. Вот лучшее, что Джеймс Эйгет мог сказать об игре: "Пьеса требует самого лучшего исполнения, и актеры м-ра Фейгена часто были очень хороши"[77]. Когда эта постановка была возобновлена в 1928 г. в Нью-Йорке, снова с участием Грей, но с большими изменениями в составе, спектакль совершенно рассыпался[78].

Таким образом, ирония состоит в том, что первые отклики критиков на постановку "Вишневого сада" были в чем-то, вероятно, справедливы. Доля правды была даже в брошенном Хестингсом обвинении театру, что спектакль поставлен в погоне за модой на все русское: чрезмерное благоговение перед Чеховым и его "русскостью", безусловно, было одной из причин излишней меланхолии в спектакле. Когда Комиссаржевский увидел следующую английскую постановку чеховской пьесы (ею была "Чайка"), он «давно не смеялся так, ...как на этом "многозначительном", монотонном и невыносимо скучном спектакле, превратившем эту простую пьесу в бессмыслицу, которую публика воспринимала как нечто "интеллектуальное"»[79].

"Чайка" (в переводе Гарнетт) была поставлена в театре "Литтл" 19 октября 1925 г. Директор театра Филип Риджуэй под влиянием успеха "Вишневого сада" решил показать целую серию чеховских пьес. Роли в "Чайке" исполняли: Аркадина – Мириам Люис, Треплев – Джон Гилгуд, Сорин – Хьюберт Харбен, Нина – Валери Тейлор, Шамраев – Ральф де Роуэн, Полина Андреевна – Ине Камерон, Маша –

---

* человек с вызывающим поведением, взглядами и т.п. (буквально – сорванец, буян) (*франц.*)



ЧАЙКА
Постановка Ф.Ф. Комиссаржевского в театре "Нью"
Лондон, 1936
Тригорин – Д. Гилгуд, Аркадина – Э. Эванс
Фотография Х. Роджерса

Маргарет Суоллоу, Тригорин – Рэндольф Мак-Лауд, Дорн – Александр Сарнер, Медведенко – Джеймс Уэйл, Яков – Джек Леннол.

А.Э. Филмер, режиссер спектакля, пришел из одного из самых интересных провинциальных театров, Бирмингемского репертуарного, где он ставил много современных пьес. Однако ни одна из них и отдаленно не приближалась к "Чайке" по оригинальности, и можно заключить с достаточной определенностью, что пьеса оказалась ему не по силам. Айвор Браун, один из ведущих английских критиков XX в., так объяснил причины неудачи.

«Сложность и противоречивость тона, которая явно ощущается в "Чайке", представляет трудность для постановки ⟨...⟩ По нашим английским понятиям, фарс есть фарс, а чувство есть чувство, и у нас есть рецепт, как играть то и другое. Но для русских актеров такого разделения не существует: труппа Станиславского владеет таким методом, при котором чувства льются свободным, естественным потоком, так что сардонический смех легко может перейти в жалобные излияния. Более того, они довели до совершенства метод сценического реализма, – то есть они могут достичь максимального духовного напряжения при минимуме внешних



ЧАЙКА
Постановка Ф.Ф. Комиссаржевского в театре "Нью"
Лондон, 1936
Тригорин – Д. Гилгуд
Фотография Х. Роджерса

проявлений. Некоторые английские актеры могут добиться подобного эффекта. В этом отношении выделяются м-р Леон Куортермейн и м-р Фрэнклин Дайолл. Лучшей из недавних постановок Чехова в Англии был "Дядя Ваня" Федора Комиссаржевского, где играли оба эти актера ⟨...⟩ Но чтобы английский режиссер набрал обычную английскую труппу и смог за несколько недель репетиций воссоздать ритм и атмосферу русской жизни, – это, мне кажется, самая тщетная из всех тщетных надежд.

Русский дореволюционный стиль игры был подобен огню, который обычно запрятан глубоко внутри, но время от времени мгновенно прорывается языками великолепного пламени. Те же огни, которые м-р Филмер отважно попытался разжечь в своих актерах, горели еле заметно, так как дрова оказались сырыми»[80].

Судя по всему, одну из самых удачных сцен – между Ниной и Треплевым в четвертом акте – поставил в основном сам исполнитель роли Треплева – Гилгуд. Благодаря этому Валери Тейлор стала первой английской актрисой, удачно исполнившей роль Нины, что было одной из "приманок" спектакля. Интересное замечание об актерской интерпретации было сделано по поводу роли Тригорина: "М-р Рэндольф Мак-Лауд в роли знаменитого литератора Тригорина выглядел



ЧАЙКА
Постановка Ф.Ф. Комиссаржевского в театре "Нью"
Лондон, 1936
Аркадина – Э. Эванс
Фотография Х. Роджерса

(по моему мнению) и слишком молодо, и слишком эффектно; Чехову, безусловно, здесь был не нужен panache* в духе Латинского квартала ⟨...⟩ Тригорин должен быть более некрасив, старше по возрасту, хуже одет"[81].

Однако, как и прежде, большинство рецензий было посвящено самой пьесе и размышлениям о Чехове-драматурге. Было ясно, что при всем несовершенстве постановок его пьесы хотят видеть на сцене. Один рецензент объяснил это тем, что у Чехова "на сцене, как и в жизни, смехотворное смешано с драматичным. У Чехова могут быть любые недостатки, но в этом он непревзойденный мастер ⟨...⟩ В его руках различные нити свиваются в сложный узор, переплетаясь между собой. Вот почему он так созвучен мятущемуся поколению, которое отвергает ipse dixit** любого мудреца. Наши отцы слышали так много проповедей, что мы потеряли к этому вкус"[82]. Спектакль шел два месяца при хороших сборах.

Ф.Ф. Комиссаржевский, много сделавший для популяризации русской драматургии в Англии (он ставил Тургенева, Островского), через четыре года после постановки "Дяди Вани" обратился к "Иванову". Пьеса (в переводе Мариан Фелл)

---

* внешний блеск (*франц.*)
** постулаты, догмы (*лат.*)

прошла 7 и 8 декабря 1925 г. в театре "Дьюк оф Йоркс" с труппой Сценического общества. В числе исполнителей были Роберт Фаркерсон (Иванов), Жанна де Касалис (Анна Петровна), Альфред Кларк (Лебедев) и Айлин Белдон (Саша).

Это была первая английская постановка "Иванова", и критики встретили ее с большим интересом. Фаркерсона в основном хвалили, но очевидно, что его исполнение было по своему существу "серьезным"и монотонным. Хотя актер "в какой-то мере передал раздражающую никчемность этого необычайного персонажа", он представил на сцене "монтаж следствий без всякого объяснения причин"[83]. Это способствовало выводу о том, что "Иванов – скорее больной, которого должен лечить и, если возможно, вылечить невропатолог, чем фигура, могущая заинтересовать зрителя"[84]. Ближе к будущим английским трактовкам этой роли, к сожалению, оказались критики, назвавшие Иванова настоящим русским Гамлетом[85].

Режиссура Комиссаржевского для многих была откровением. Она проявилась главным образом в создании целостного ритма и темпа и в постановке "массовых сцен". "У м-ра Комиссаржевского есть талант, которым не обладает ни один английский режиссер: он мастер tempo, piano и forte, особенно piano*... Порывы страстей возникают то здесь, то там и затем стихают. При этом он не пропускает ни одной резкой кульминации"[86]. Во втором акте было "несколько персонажей, даже не указанных в пространной программе: целая группа развязных и вульгарных девиц, явно безумный тапер, который (слава Богу!) не играл на пианино, почтенный старец со слуховым рожком, который лишь бормотал что-то, и странный, длинноволосый персонаж в бодлеровском вкусе, который лишь бросал вокруг свирепые взгляды"[87].

Либо вследствие этого спектакля, либо потому что Комиссаржевский, "как и Чехов, считался интеллектуалом с русской фамилией"[88], Риджуэй пригласил его поставить все оставшиеся пьесы задуманной чеховской серии в Театре Барнса (лондонского предместья). Там 23 декабря 1925 г. состоялась новая премьера "Иванова" (в основном, с новым составом исполнителей).

Эта серия чеховских спектаклей, поставленных Комиссаржевским на крохотной сцене маленького театра, даже более удаленного от Вест-Энда, чем "Лирик" в Хэммерсмите, стала легендой английской театральной истории[89].

Сразу же после "Иванова", 16 января 1926 г., здесь состоялась премьера "Дяди Вани" в переводе Гарнетт. Роли исполняли: Серебряков – Борис Раневский, Елена Андреевна – Дороти Мэссингем, Соня – Джин Форбс-Робертсон, Мария Васильевна – Дай Форбс, Войницкий – Роберт Фаркерсон, Астров – Генри Хьюитт, Телегин – Айвор Барнард, Марина – Марджори Габейн, работник – Джеймс Артур. Как и во всех постановках чеховской серии, Комиссаржевский сделал эскизы декораций частично – сами декорации.

Удивительно, что в рецензиях на спектакль (как и на постановку "Дяди Вани" Сценическим обществом в 1914 г.) о Соне писали как о главной фигуре пьесы. Возможно, причиной этого был талант юной Джин Форбс-Робертсон. К тому же Комиссаржевский превратил последний монолог Сони в оптимистическую речь, произносимую в ораторском стиле. Как выразился Роберт Трэси, режиссер стремился выделить в спектакле двух женщин, Соню и Елену, "в качестве противоположных полюсов пьесы"[90]. Судя по откликам на постановку, женские характеры оттеснили фигуру главного героя, тем более, что раскрытие натуры Войницкого во всей тонкости оказалось вне возможностей английского актера: "М-р Роберт Фаркерсон, который по своему темпераменту, несомненно, подходит для чеховских ролей, в роли Войницкого прекрасен в первых сценах, где являет замечательное понимание роли и умение выразить ее, но в дальнейшем он не в состоянии приподнять своего героя над уровнем инфантильной раздражительности"[91].

И снова наибольшее впечатление на критиков произвело то, что спектакль был выстроен и организован режиссером: "Замечательная пьеса, замечательная игра, –

---

* темп, тихо, громко (музыкальные термины – *итал.*)

ставшая замечательной благодаря режиссеру"[91]. Благодаря таким рецензиям спектакль шел в Театре Барнса месяц, а затем его перенесли в "Дьюк оф Йоркс" (в Вест-Энде), где он шел еще месяц.

Тем временем 16 февраля в Театре Барнса состоялась премьера "Трех сестер" в переводе Гарнетт и в постановке Комиссаржевского со следующим составом: Андрей – Дуглас Бербидж, Наташа – Дорис Фордред, Ольга – Мери Шеридан, Маша – Маргарет Суоллоу, Ирина – Беатрикс Томсон, Кулыгин – Гай Пелем Боултон, Вершинин – Остин Тревор, Тузенбах – Джон Гилгуд, Соленый – Эллиот Сибрук, Чебутыкин – Дэн Роу, Федотик – Энтони Айерленд, Родэ – Лайонел Ридпат, Ферапонт – Джеймс Уилтон, Анфиса – Элси Френч.

Благодаря воспоминаниям Гилгуда эту чеховскую постановку сейчас можно представить себе яснее, чем все те, о которых до сих пор шла речь. Костюмы были выполнены в стиле 1870-х годов. "Для первого и последнего актов он (Комиссаржевский. – *П.М.*) сделал нечто вроде террасы. Через большие открытые окна, делившие сцену пополам, видна была внутренность комнаты – обеденный стол ⟨...⟩ уходящий в кулисы. На переднем плане с одной стороны – веревка для сушки белья, а с другой – тень дерева ⟨...⟩ создавали впечатление, что действие происходит на открытом воздухе"[93]. Были добавлены три эпизодических персонажа, в том числе "Михаил Петров из земской управы", – по-видимому, сам Протопопов. Но, как указывает Гилгуд, самые радикальные перемены коснулись роли Тузенбаха. Комиссаржевский велел Гилгуду "играть в облике молодого героя-любовника: в элегантном мундире и бакенбардах, и выглядеть как можно красивее"[94]. "Я помню, как он мне говорил: "Мой дорогой, понимаете ли, нужны молодые герои, нужна романтическая любовная история", а я сказал: "Но вы убрали все упоминания о том, что барон некрасив, а это главное, из-за чего Ирина у Чехова не может его полюбить". Но он только расхохотался"[95]. Действительно, весь тон постановки, как свидетельствует Гилгуд, имея за плечами сорокалетний опыт игры в чеховских спектаклях, был романтическим. Чтобы дать представление об атмосфере этого спектакля, стоит упомянуть, что в антрактах звучала фортепьянная музыка различных композиторов – от Скарлатти до Листа и Прокофьева, – а в программе было предупреждение: "Просим вызывать актеров только в конце спектакля".

Кажется, только два рецензента критиковали несуразность в костюмах и в интерпретации Тузенбаха[96]. По мнению большинства, спектакль был настоящим tour de force*. Комиссаржевский детально отработал все движения применительно к размерам сцены. Некоторые сценические эффекты – например, в третьем акте, где огромные тени Ирины и Ольги видны на стене в то время, как они сами скрыты за длинной перегородкой, – оставляли неизгладимое впечатление, доказав, какими преимуществами для создания "атмосферы" в чеховских спектаклях обладает маленький театр. В спектакле было ощущение четкого ритма, достигнутое тем, как Комиссаржевский "разбил фразировку рядом пауз, длительность которых отрабатывал очень тщательно"[97]. Всех участников "выдающегося ансамбля"[98] хвалили почти одинаково. Айвор Браун писал, что в Театре Барнса зрители "увидят, как английские актеры неожиданно превзошли самих себя и показали, сколь чутко они могут передавать тонкие и сложные идеи"[99]. Самое же главное – темп, заданный Комиссаржевским в спектакле, избавил пьесу от медлительной мрачности, до тех пор неотделимой от всех английских постановок Чехова; благодаря темпу в спектакле был юмор, веселость, и герои испытывали мгновения счастья[100].

Спектакль шел два раза в день в течение полутора месяцев с превосходными сборами.

28 сентября 1926 г., поставив к тому времени "Екатерину Ивановну" Андреева и гоголевского "Ревизора", Комиссаржевский вернулся к Чехову – на сей раз это был "Вишневый сад" (в переводе Гарнетт). В спектакле были заняты: Раневская – Дороти Дикс, Аня – Габриель Казартелли, Варя – Джозефина Уилсон, Гаев –

---

* демонстрация мастерства (*франц.*)

Лоренс Хэнрей, Лопахин – Дуглас Бербидж, Трофимов – Уилфред Флетчер, Симеонов-Пищик – Освальд Лингард, Шарлотта – Мартита Хант, Епиходов – Чарльз Лотон, Дуняша – Стелла Фримэн, Фирс – Дэн Роу, Яша – Эрл Грей, прохожий – Ленард Кэлверт.

Отклики критиков на этот спектакль исключительно интересны. Вспомним, что столичные зрители уже видели три постановки "Вишневого сада", одна из которых шла в Вест-Энде всего за год перед этим, и что в Англии "Вишневый сад" считался лучшей из чеховских пьес. Критики пришли на спектакль Комиссаржевского полные ожиданий, а ушли почти все разочарованные. Темп был на удивление медленным: "оживление возникало редко, и действие шло с монотонной медлительностью, очень далекой от тона этой горькой комедии"[101]. Это, а также заметная по сравнению с другими чеховскими спектаклями Комиссаржевского "неотделанность", возможно, объяснялось усталостью режиссера. Он, к тому же, попытался превратить пьесу в фарс, что, по мнению Мак-Карти, было сделано сознательно, в противовес мрачности английских постановок Чехова. Мак-Карти объяснял это так:

"Думаю, что он, в свою очередь, преувеличил комическую сторону. В пьесе все очень тонко уравновешено, но в Театре Барнса чеховские персонажи настолько смехотворны, что это заслонило драматизм их судьбы. Если бы мисс Дороти Дикс в роли Любови сумела передать широту, импульсивность и теплоту ее натуры так же хорошо, как ее безалаберность, то чеховское равновесие, возможно, удалось бы сохранить, несмотря на старания режиссера при каждом удобном случае подчеркивать в пьесе фарсовые элементы, – но актриса не смогла этого сделать. Ее Любовь была слишком глупа, чтобы растрогать нас, как это нужно по пьесе. У меня было твердое ощущение, что м-р Лоренс Хэнрей, превосходно играющий ее брата Леонида, ближе к замыслу Чехова. Он был более смешной фигурой, чем м-р Алан Нейпир в этой роли (в постановке Фейгена. – *П.М.*) ⟨...⟩ Но учтите, что поскольку из роли Гаева устранен трагический элемент, это налагает особенно большую ответственность на трактовку образа его сестры. Мы должны глубоко переживать выселение семьи из их старого дома – иначе пьеса не имеет смысла, а если мы не можем испытывать большой симпатии к Леониду, потому что он изображен ничтожным и чванливым человечком, то мы еще более, чем обычно, должны верить в большое сердце Любови. В качестве примера того, как г-н Комиссаржевский подчеркивает комическое в пьесе, возьмем исполнение роли прохожего м-ром Бартоном (sic). Прохожий в этом спектакле – комический пьяный. Однако его проход по сцене должен выглядеть зловеще: согласно тексту, девушки испугались его. Он нечто вроде призрака из подполья. На сцене Театра Барнса он стал очередным добавлением к длинному списку комиков. Подобным же образом, прощание Пищика, которое должно быть трогательным, игралось в фарсовом ключе"[102].

Не в последней раз *наложение* водевильного стиля на пьесу вместо выявления ее собственного, скрытого юмора превратило "Вишневый сад" в весьма незначительную пьесу. Именно благодаря этому отсутствию значительности один из рецензентов утверждал, что "если мода на Чехова будет продолжаться, есть опасность, что вскоре его пьесы превратятся в хрестоматийные тексты для театральных училищ"[103].

Спектакль продержался на сцене три недели, как было объявлено, и затем был снят. За ним последовало возобновление "Трех сестер" – этот спектакль шел в течение месяца. Для него пришлось набрать новых актеров на несколько ролей, включая Тузенбаха и Соленого. На роль Соленого был приглашен будущий киноактер Чарльз Лотон, удачно сыгравший Епиходова в "Вишневом саде"[104].

Таким образом, в течение одного года в Лондоне было поставлено пять крупных чеховских пьес: две из них в театрах Вест-Энда, и четыре – в режиссуре Комиссаржевского. Без сомнения, "Чехов произвел фурор"[105]. Наступил "чеховский бум"[106]. Однако надо ясно представлять себе, какой ценой была достигнута эта популярность. Для Мак-Карти тот факт, что пьесы Чехова принял небольшой,

задающий театральную моду авангард зрителей – "самая непостоянная часть публики" – означал, что "репутация Чехова в Англии еще не упрочилась"[107].

Тем не менее, самым верным показателем изменения статуса Чехова в Англии было увеличение числа чеховских постановок в провинции. В сезоне 1926/1927 гг. в Бирмингемском репертуарном театре поставили "Дядю Ваню" с девятнадцатилетним Лоренсом Оливье в заглавной роли, а в августе 1927 г. Фейген поставил эту же пьесу в Оксфорде. В Ливерпульском репертуарном театре в течение трех недель шли чеховские пьесы "Предложение" (1925), "Лебединая песня" (впервые в Англии, 1926), "Медведь" (1926) и "Юбилей" (впервые в Англии, 1931), а в 1930 г. в качестве утренника – "Дядя Ваня". "Предложение" было также поставлено театральным коллективом "Интернэшнел" на сцене лондонского театра "Артс" 26 февраля 1928 г. В декабре 1927 г. один из ведущих любительских театров того времени, "Мэддермаркет" в Норидже, показал "Чайку", а весной 1930 г. Тайрон Гатри поставил "Вишневый сад" в Кембриджском Фестивальном театре с Мириам Люис в роли Раневской и Флорой Робсон в роли Вари.

Тем временем в 1928 г. "пражская группа МХТ"[108] показала "Дядю Ваню" и "Вишневый сад" в Театре Гаррика в Вест-Энде. Сам Художественный театр собирался приехать на гастроли в Лондон в 1914 г. Теперь же "пражская группа", играя по-русски, имела то преимущество, что зрители знали текст по-английски. Хотя спектакли вначале посещались плохо, они были поучительным противовесом постановкам Комиссаржевского, поскольку восстановили значение *актера* в пьесах Чехова. Раневская в исполнении Марии Германовой была лучшим воплощением этой роли на английской сцене. Уроки актерской техники также не прошли даром для театрального мира[109]. В 1931 г. эта труппа вернулась в Англию с "Вишневым садом" и постановками "Предложения", "Забыл!", "Хирургии" и "Юбилея".

Комиссаржевский собирался остаться в Театре Барнса, воспитывать собранную им труппу и сделать этот театр базой своих будущих постановок. Однако Риджуэй закончил там антрепризу и поместил весь свой капитал в коммерческий театр. Потерпев неудачу в своих новых начинаниях, он попытался повторить свой успех в Барнсе, возобновив две чеховские постановки в небольшом театре "Форчун", расположенном в самом центре Вест-Энда.

Постановка "Чайки", осуществленная в 1925 г. Филмером, была сначала возобновлена в театральном клубе "Артс" (16 января 1929 г.), а затем 25 сентября перенесена на сцену "Форчун". За это время Валери Тейлор в роли Нины необычайно выросла[110]. Мириам Люис также настолько улучшила свое исполнение Аркадиной, что и английские, и русские знатоки нашли его первоклассным [111]. Однако роль Тригорина осталась нераскрытой[112]. Более того, ансамбль в целом не улучшился, потому что (как писали критики) режиссер мало работал над этим. Результат получился уже знакомый: «По сцене одна за другой прокатывались волны уныния(...) Слова "Должно быть, в этом озере много рыбы" были произнесены таким тоном, как будто говоривший был уверен, что тот, кто съест эту рыбу, тут же покроется аллергической сыпью или отравится трупным ядом»[113].

23 октября 1929 г. был возобновлен спектакль Комнссаржевского "Три сестры" 1926 г. Роли Наташи, Ольги, Ирины, Вершинина, Тузенбаха и Соленого играли другие актеры. Снова всеобщих похвал удостоились декорации и световые эффекты спектакля, его "незабываемые сценические картины"[114] и ритм. Один из рецензентов критиковал режиссера за изменения в декорации первого акта. Другой даже назвал постановку "спектаклем одного человека, к тому же тенденциозным. Тенденция состоит в преувеличении страданий каждого из действующих лиц"[115]. Спектакль шел по 7 декабря 1929 г.

Если принять во внимание, что это была первая постановка "Трех сестер" в Вест-Энде, то можно сказать, что Риджуэй выиграл свою рискованную игру. Эти два спектакля подготовили новый период в истории пьес Чехова на английской сцене, – период "настоящих" вест-эндских постановок со "звездным" составом.

9 октября 1933 г. состоялась премьера "Вишневого сада" в "Олд Вик", этом храме английской классической драмы. Роли исполняли: Раневская – Афина Сайлер, Аня – Урсула Джинс, Варя – Флора Робсон, Гаев – Леон Куортермейн, Лопахин – Чарльз Лотон, Трофимов – Денис Эранделл, Симеонов-Пищик – Роджер Ливси, Шарлотта – Эльза Ланчестер, Епиходов – Мариус Горинг, Дуняша – Барбара Уилкокс, Фирс – Марланд Грэм, Яша – Джеймс Мейсон, прохожий – Эрнест Хэр. В списке действующих лиц было также двадцать гостей. Режиссером спектакля был Тайрон Гатри, последователь Комиссаржевского, веривший в творческое единоначалие режиссера в театре и добившийся его одним из первых в английском театре XX в. Перевод, сделанный Хьюбертом Батлером, был первым после Гарнетт и Колдерона новым английским переводом, игравшимся на сцене.

"Олд Вик" – очень большой театр с большой сценой. Между ней и партером находится яма шириной 5 м 18 см, которая в спектакле Гатри была занята оркестром. Поэтому было некоторое опасение, что этот "интимнейший трагифарс" не прозвучит должным образом[116].

Однако состав исполнителей был необычайно сильным и при этом *ровным*. Афина Сайлер, одна из ведущих комедийных актрис того времени, "напоминает нам, что у Мадам веселая и выносливая натура: она глубоко переживает утрату вишневого сада, но мы знаем, что где-нибудь через месяц, пока есть деньги, Мадам снова будет веселиться в Париже"[117]. Однако актриса искусно смягчила свою веселость и в результате играла "с изяществом, счастливо избежав и слишком трагического вида, и слишком комических гримас"[118]. Хью Уолпола в этой Раневской поразило сходство с исполнением Книппер, которую он часто видел в Художественном театре [119]. Это было замечательное достижение для английской актрисы, хотя в игре Сайлер чувствовалась некоторая принужденность, что вызвало у Мак-Карти такое замечание: "У мисс Сайлер в изображении ее непоследовательной героини не было той совершенной естественности, которая сообщила бы тонкость некоторым из комических эффектов роли"[120].

Флора Робсон придала Варе трагическую глубину, а Эльза Ланчестер прекрасно подходила к роли Шарлотты.

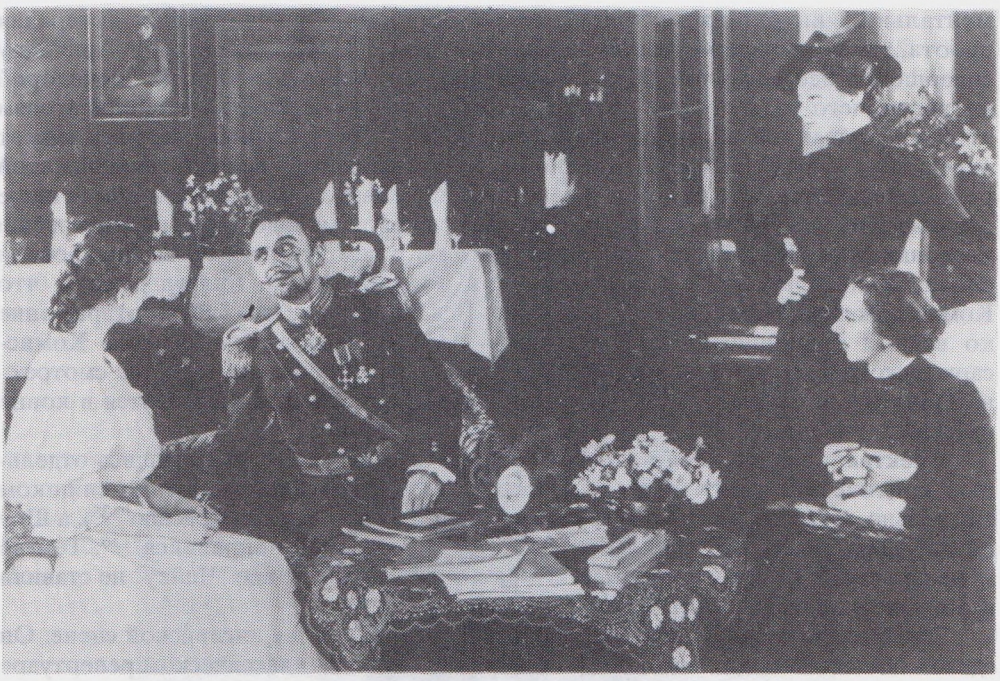
Но подлинно высоким достижением спектакля был Лопахин в исполнении Лотона. С одной стороны, у него было достаточно эмоциональной силы, чтобы наэлектризовать публику в сцене торжества Лопахина в третьем акте. С другой стороны, его скрытая неуверенность в себе и ранимость как актера помогли ему схватить "сложное и непоследовательное отношение Лопахина к семье, которую он вытесняет ⟨...⟩ В этом м-р Лотон показал верх мастерства: его Лопахин был мягким и суровым, смиренным и властным, бессердечным и глубоко переживающим за других; он торжествовал и однако чувствовал, что все это не то"[121]. Такое прочтение роли, столь близкое к тому, что заложено в тексте и что говорил о Лопахине сам Чехов, было настоящим большим открытием.

Гатри, стремившийся выявить комизм пьесы и развеять "русский мрак", связанный в Англии с именем Чехова, поставил спектакль в непривычном темпе. Естественно, что он оказался слишком быстрым для некоторых критиков[122]. Спектакль шел по 28 октября и "вполне мог идти много месяцев"[123].

В программе к спектаклю Гатри писал: "если понизить тон спектакля настолько, чтобы поведение действующих лиц соответствовало английским нравам, есть опасность, что спектакль будет слишком тяжеловесным и сдержанным по сравнению с постановкой Московского Художественного театра".

Именно в этом, по-видимому, была беда постановки "Трех сестер" Генри Кэссом в "Олд Вик" (12–30 ноября 1935 г.). Дерек Вершойл упрекал режиссера за то, что он "не усвоил уроков Комиссаржевского" и "преуменьшил чеховскую веселость и молодой оптимизм действующих лиц, по контрасту с которым их разочарование в конце должно выглядеть особенно горьким"[124].

Строго говоря, "Олд Вик" не относился к Вест-Энду: его бюджет был весьма скромным. Поэтому в чеховских спектаклях были потертые, стандартные деко-



ТРИ СЕСТРЫ. 1-е ДЕЙСТВИЕ
Постановка М. Сен-Дени
Лондон, театр "Куинз", 1938
Ирина – П. Эшкрофт, Вершинин – Д. Гилгуд, Маша – К. Гуднер,
Ольга – Г. Фрэнгкон-Дэвис
Коллекция Х. Роджерса. Театральный музей, Лондон

рации, что также вызывало упреки рецензентов. А "первой постановкой Чехова в Вест-Энде с действительно блестящим составом исполнителей и дорогими декорациями", как пишет Гилгуд, стала" Чайка" 1936 г., поставленная Комиссаржевским по приглашению Гилгуда[125]. Премьера состоялась 20 мая в театре "Нью". Пьеса шла в переводе Комиссаржевского, который также сделал эскизы декораций и костюмов. Роли исполняли: Аркадина – Эдит Эванс, Треплев – Стивен Хэггард, Сорин – Фредерик Ллойд, Нина–Пегги Эшкрофт, Шамраев – Джордж Девин, Полина Андреевна – Клер Харрис, Маша – Мартита Хант, Тригорин – Джон Гилгуд, Дорн – Леон Куортермейн, Медведенко – Айвор Барнард, Яков – Майкл Бреннан, работник – Алек Гиннес.

Это был "бесконечно прекрасный спектакль"[126]. Как и в предыдущих английских постановках, первый и второй акты шли в одной декорации, но у Комиссаржевского она изображала романтический сад с тропинками, колоннами, клумбами и бревенчатым мостиком. Деревья с листьями из настоящего шелка были, по мнению критиков, возвращением "к старому декоративному стилю: в этом спектакле ветви тихо шумят, лаская слух, а ивы действительно плачут"[127]. Одним из самых запоминающихся в спектакле был момент, когда действующие лица "слушают музыку, доносящуюся с озера, и в молчании размышляют о прежних, более счастливых временах"[128].

Комиссаржевский, как всегда, добился впечатляющего единства темпов и актерского ансамбля. Пегги Эшкрофт была "естественной, юной и глубоко привлекательной" Ниной[129], но лишь постепенно накапливала эмоциональную силу, необходимую для четвертого акта. Трактовка же Аркадиной и Тригорина вызвала бурные споры. Многие рецензенты, описывая Аркадину в исполнении Эдит Эванс, употребили слово "павлин". "Она играет тщеславную, жадную, сенти-

ментальную интриганку-актрису", писал Вершойл, "и это лучшая актерская работа... в лондонском театре за многие годы"[130]. Но она играла Аркадину совершенно бессердечной. У нее не хватало, как писал Мак-Карти, "некоторой мягкости (чего-то, вероятно, очень русского), которая оттеняет вопиющий эгоизм этой избалованной и завистливой актрисы"[131]. "Любая умная актриса может передать гнусность натуры Аркадиной ⟨...⟩ но выдающаяся исполнительница этой роли передаст также – чего так и не делает мисс Эванс – капризное и обманчивое обаяние этой женщины"[132]. Гилгуд выглядел слишком молодо для Тригорина и был несколько похож на героя-любовника, в связи с чем критики снова цитировали слова Станиславского о понимании этой роли Чеховым. Гилгуд думает, что Комиссаржевский игнорировал замечания Чехова, потому что "питал отвращение ко всяким традициям"[133]. Гилгуду явно удалось выполнить замысел Комиссаржевского даже при том, что "человек, который в третьем акте мог так смотреть на Нину и так слушать ее, не мог поступить с ней так, как выясняется в конце пьесы"[134].

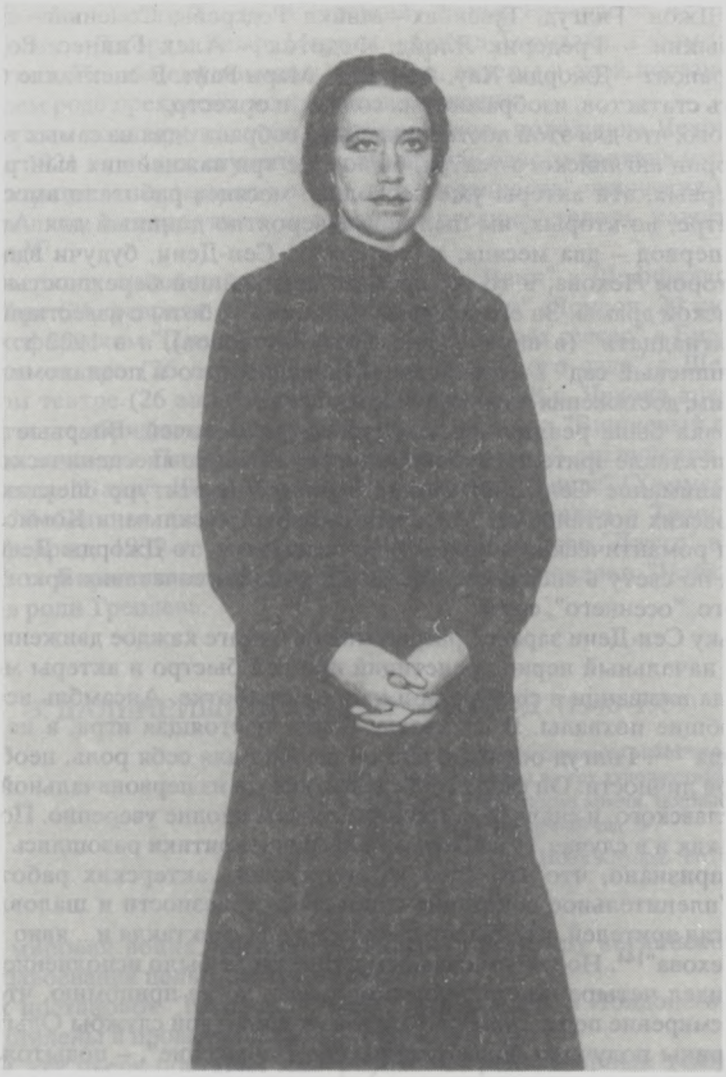
Спектакль прошел при переполненных залах 109 раз. Высказывались отдельные критические замечания (например: "это все сделано несколько слишком тщательно, несколько слишком изысканно, красиво, но слишком красиво"[135]), а Шоу писал Эдит Эванс, что спектакль ему "чрезвычайно не понравился"[136]. Тем не менее, постановка оказалась столь авторитетной, что после нее "Чайку" не ставили в Лондоне одиннадцать лет.

Это была последняя чеховская постановка "Комиса" на английской сцене. Он сделал больше всех для того, чтобы утвердить Чехова в классическом репертуаре английского театра. Благодаря ему чеховские пьесы стали окупать себя в коммерческом Вест-Энде. Комиссаржевский частично раскрыл перед английской публикой юмор чеховских пьес, создал из английских актеров ансамбли достаточно высокого уровня, чтобы играть в них. Благодаря его творческому руководству в спектаклях появилось художественное единство и атмосфера, он показал, как важны темп и пауза. Вместе с тем, в соответствии со своей концепцией "нелитературного", "синтетического" театра[137], Комиссаржевский огрублял лирическую и психологическую фактуру чеховских пьес. Ориентируясь на английскую публику, он упрощал содержание пьес, намеренно менял облик героев (например, Тузенбаха и Тригорина), вымарывал куски из текста, а иногда даже "переделывал" место действия. Для понимания английской публикой драматургии Чехова это было тем более опасно, что русское происхождение Комиссаржевского заведомо создало ему репутацию точного и образцового интерпретатора чеховских текстов. Однако самый принцип режиссерского театра, который ввел в Англии Комиссаржевский, имел ключевое значение для дальнейшей судьбы пьес Чехова на нашей сцене.

На пути к постижению подлинного смысла чеховской драматургии было еще много непреодоленных трудностей, что продемонстрировала следующая чеховская постановка – "Дядя Ваня" (в переводе Гарнетт). Режиссером был Майкл Макоуэн. Премьера состоялась 5 февраля 1937 г. в Вестминстерском театре. Спектакль шел в течение месяца.

С 1925 г. произошло достаточно перемен во вкусах английского театра, чтобы теперь актеры, режиссер и зрители могли принять комедийное начало в чеховском спектакле. Но оно проявлялось лишь в утрированной форме и в отдельных сценах; как неизбежное следствие, в других сценах господствовала сентиментальность. Так, в "Дяде Ване" были "моменты, когда комедия теряла равновесие и превращалась во что-то вроде мелодраматического фарса"[138]. Отчего это происходило? Один из рецензентов высказал такую догадку:

"Любая чеховская пьеса неминуемо изменяется от самого присутствия английской публики, и⟨...⟩ тот дух, которым она проникнута, становится невозможно передать... Ваня дважды пытается застрелить старого профессора и промахивается. Английский театр имеет тенденцию трактовать эти покушения и дикий скандал, им предшествующий, как экстравагантный фарс по той простой причине,



ВАРЯ – ФЛОРА РОБСОН
"Вишневый сад", постановка Т. Гатри
Лондон, театр "Олд Вик", 1933
Фотография Дебенема
Театральный музей, Лондон

что англичане могут так необузданно проявлять свои чувства лишь в фарсе ⟨...⟩ Умная и понимающая публика сейчас знает Чехова слишком хорошо, чтобы гоготать в не подходящих для этого местах. Но тенденция искажения остается, и поэтому режиссеру и актерам, *которые, естественно, подыгрывают своим зрителям* (курсив мой. – *П.М.*), почти невозможно верно передать чеховское соединение комедии с трагедией, в котором они слиты воедино, а не смешаны"[139].

Иными словами, перемена вкусов у актеров, режиссеров и зрителей под влиянием театра Чехова была еще далеко не полной.

Вехой в этом отношении стала постановка "Трех сестер" (в переводе Гарнетт) Мишелем Сен-Дени, осуществленная в следующем году. Премьера состоялась в театре "Куинз" 28 января 1938 г. со "звездным" составом исполнителей: Андрей – Джордж Девин, Наташа – Анджела Бэддели, Ольга – Гвен Фрэнгкон-Дэвис, Маша – Кэрол Гуднер, Ирина – Пегги Эшкрофт, Кулыгин – Леон Куортермейн,

Вершинин – Джон Гилгуд, Тузенбах – Майкл Редгрейв, Соленый – Глен Байем Шоу, Чебутыкин – Фредерик Ллойд, Федотик – Алек Гиннес, Родэ – Гарри Эндрюс, Ферапонт – Джордж Хау, Анфиса – Мари Райт. В спектакле были также заняты шесть статистов, изображавших солдат, и оркестр.

Кроме того, что для этой постановки была собрана одна из самых талантливых трупп в истории английского театра, было еще три важнейших выигрышных момента: во-первых, эти актеры уже несколько месяцев работали вместе в репертуарном театре, во-вторых, им был дан невероятно длинный для Англии репетиционный период – два месяца, и, в-третьих, Сен-Дени, будучи вдохновенным интерпретатором Чехова, в то же время с величайшей бережностью отнесся к тексту чеховской драмы. За его плечами был опыт работы с известной парижской "Труппой пятнадцати" (в первой половине 30-х годов), а в 1922 г. он видел в Париже "Вишневый сад" в постановке Станиславского и познакомился с самим Станиславским, достижения которого высоко ценил[140].

Постановка была реалистической вплоть до мелочей. Впервые в Англии в чеховском спектакле зрители глубоко ощутили дыхание внесценической жизни[141]. Особенное внимание Сен-Дени уделил звуковой партитуре спектакля. Если в первых чеховских постановках в Англии свет был тусклым, а Комиссаржевский предпочитал романтическое и эффектное освещение, то Джордж Девин, бывший художником по свету в спектакле Сен-Дени, добился сочетания яркого и в то же время мягкого, "осеннего", света.

Поскольку Сен-Дени заранее разработал на бумаге каждое движение и каждую мизансцену, начальный период репетиций прошел быстро и актеры могли сосредоточиться на вживании в свои роли и на их разработке. Ансамбль исполнителей вызвал всеобщие похвалы. В спектакле была "настоящая игра, а не самовлюбленная ерунда"[142]. Гилгуд ощущал, что он выбрал для себя роль, необычную для его актерской личности. Он сделал себе грим, исходя из первоначальной концепции роли Станиславского, и сначала чувствовал себя не вполне уверенно. По поводу его исполнения, как и в случае Тузенбаха и Тригорина, критики разошлись во мнениях, хотя было признано, что это одна из его лучших актерских работ. Тузенбах Редгрейва, "пленительное сочетание туповатой серьезности и шаловливости"[143], глубоко трогал зрителей, что было "прекрасно для спектакля и... явно совпадало с замыслом Чехова"[144]. Но самым сильным в спектакле было исполнение ролей трех сестер. "Я видел четыре постановки этой пьесы, но не припомню, чтобы глухой бунт Маши, смирение перед судьбой усталой от школьной службы Ольги или тоска и уныние Ирины получили более прекрасное выражение", – подытожил один из критиков[145].

Очевидно, и юмор, и драматизм пьесы были выявлены в полной мере. Интересно отметить, что темп был часто медленным, но благодаря силе актерского исполнения напряжение не падало. Спектакль шел три месяца. До сих пор его считают непревзойденным. "Если бы не спектакль этого француза", писал один из рецензентов, "мы бы никогда не узнали, сколь многого не хватало в предыдущих английских постановках"[146]. В 1939 г. Сен-Дени собирался поставить в "Куинз" и "Вишневый сад" с участием Эдит Эванс и Рональда Сквайра. Репетиции были прерваны с началом второй мировой войны.

В 1940 г. Гилгуд ездил по армейским лагерям с программой, включавшей в себя "Лебединую песню", где он играл Светловидова.В 1941 г. Гатри возобновил в театре "Нью" свою постановку "Вишневого сада" 1933 г. Все роли, кроме Раневской, играли другие актеры. В программе спектакля Гатри выразил свой новый взгляд на пьесу как на более мрачную универсальную притчу.

В 1943 г. Норман Маршалл поставил "Дядю Ваню" в переводе Гарнетт (спектакль шел три недели в Кембридже и месяц в Лондоне, в Вестминстерском театре). Наконец в 1945 г. "Олд Вик" показал эту же пьесу (в переводе Гарнетт) на сцене театра "Нью". Ставил спектакль Джон Баррел, играли: Серебряков – Харкорт Уильямс, Елена Андреевна – Маргарет Лейтон, Соня – Джойс Редмен,

Мария Васильевна – Бетти Харди, Войницкий – Ральф Ричардсон, Астров – Лоренс Оливье, Телегин – Джордж Релф, Марина – Сибил Торндайк, Ефим (работник) – Хемфри Хиткот. По общему мнению критиков, актеры в этой постановке играли каждый в своем роде прекрасно, но крайне неслаженно.

Самым ярким показателем того, как упрочилось положение Чехова в английском театре с 1921 г., может служить высказывание одного критика (относящееся к концу рассматриваемого периода) о том, что "странности" чеховских персонажей, "некогда слишком невероятные и слишком русские, теперь кажутся нашими собственными[147].

К этому периоду относятся постановки "Дяди Вани" в Шеффилдском репертуарном театре (25 февраля 1933 г.) и в театре "Кью" (Лондон, 29 июня 1936 г.), "Чайки" в оксфордском "Плейхаусе" (ноябрь 1934), "Трех сестер" в Бирмингемском репертуарном театре (26 сентября 1936) и "Вишневого сада" в Шеффилдском репертуарном театре (26 апреля 1937). В феврале 1938 г. Чехова впервые поставили студенты: кембриджский театр "Эй-Ди-Си" показал "Вишневый сад". В июле того же года молодой Питер Устинов сыграл в первой английской постановке "Лешего" (театр "Барн", Шир), а в октябре в театре "Кингс" (Хэммерсмит) была поставлена "Лебединая песня". "Дядя Ваня" был поставлен в Тэвистоке (театр "Литтл") в феврале 1939 г., а в феврале 1942 г. – в театре "Литтл" в Саутпорте. 15 мая 1945 г. Бирмингемский репертуарный театр показал "Чайку" с Полом Скофилдом в роли Треплева.

3. ДАЛЬНЕЙШИЙ РОСТ И РАЗБРОД (1946–1959)

«Но он *действительно* знает театр, – спросила она, – или это одна из тех художественных натур, что приходят в театр после армии, полные теорий, и без конца ставят "Вишневый сад"?»

Ноэл Кауард. Что такое звезда[148]. (1951)

Вторая мировая война серьезно подорвала структуру английского театра и творческие завоевания целых десятилетий.

Из трех постановок "Вишневого сада", показанных в Лондоне в 1948 г., две были осуществлены в провинциальном театре.

Первым эту пьесу поставил Ливерпульский репертуарный театр (режиссер Джон Ферналд) в переводе Дж.П. Дэвиса. В Лондоне этот спектакль шел в Сент-Джеймсском театре 1–14 июня. Раневскую играла Глэдис Бут, Гаева – Сирил Лакем, Трофимова – Дэвид Фитиен. Ферналду удалось создать из своих актеров, многие из которых не были известны, ансамбль, который произвел на всех большое впечатление. Его вдумчивое прочтение текста "выявило тонкие оттенки драматизма и восхитительно непосредственный юмор"[149], и он, видимо, сумел использовать несколько суховатый стиль игры, присущий Глэдис Бут, для целей спектакля: это придало Раневской "аристократическую сдержанность во всех ситуациях. Тем восхитительнее ее легкомыслие – оно оттеняется благодаря привычке держаться с достоинством"[150].

Постановка "Вишневого сада" Театральным комитетом Грейт-Ньюпорта на сцене лондонского театра "Артс" последовала там за "Медведем" и гоголевской "Женитьбой". Первое представление состоялось 9 сентября. Был выбран, перевод Колдерона, спектакль поставил Питер Пауэлл. Раневскую играла Джин Андерсон, Трофимова – Мариус Горинг. Пауэлл, очевидно, плохо подготовился к постановке, и результатом был, как писали, "чеховский спектакль в грубых сапогах"[151].

Наконец, 25 ноября в "Нью" состоялась премьера постановки "Олд Вик" (перевод Гарнетт). Режиссером спектакля был Хью Хант. Роли исполняли: Раневская – Эдит Эванс, Аня – Джозефина Стюарт, Варя – Мери Мартлю, Гаев –



ВИШНЕВЫЙ САД. 3-е ДЕЙСТВИЕ
Постановка Х. Ханта
Лондон, театр "Нью", 1948
Раневская – Э. Эванс, Аня – Дж. Стюарт
Фото Дж. Виккерса, Лондон

Седрик Хардвик, Лопахин – Марк Дигнем, Трофимов – Роберт Эддисон, Симеонов-Пищик – Сесил Уинтер, Шарлотта – Фейт Брук, Епиходов – Гарри Эндрюс, Дуняша – Полина Джеймсон, Фирс – Медоуз Уайт, Яша – Питер Копли, прохожий – Джон Биггерстафф. Двенадцать актеров играли гостей в массовой сцене.

Это был лучший спектакль "Олд Вик" в сложный для него сезон. Хант поставил пьесу со "вкусом и мастерством и ⟨...⟩ замечательно передал ее щемящую атмосферу"[152]. Однако у него не хватило режиссерского таланта объединить такой сравнительно неровный состав исполнителей, и ансамбль распался на группы, игравшие на различном уровне. Эдит Эванс в свои шестьдесят лет исполняла роль, в которой публика давно хотела ее видеть. Одни считали, что это кульминация творчества актрисы. По мнению других, она не убеждала в том, что ее героиня – действительно русская, что "она когда-либо жила в Доме с Садом"[153]. Общее мнение, таким образом, сводилось к тому, что в этой постановке было много блестящего, но сама она блестящей далеко не была.

В следующем году "Олд Вик" показал "Предложение" в постановке Лоренса Оливье. Пьеса исполнялась в один вечер с "Антигоной" Ануя.

4 октября 1949 г. в "Лирике" (Хэммерсмит) состоялась премьера "Чайки" в переводе Колдерона. Спектакль поставила Ирен Хенчел, в числе исполнителей

были Изабел Джинс (Аркадина), Пол Скофилд (Треплев) и Май Зеттерлинг (Нина). По общему мнению критики, спектакль загубило то, что все действие стало "внешним" и пьеса стала походить на английскую салонную драму начала века.

Второй чеховской постановкой Ферналда был "Иванов" (в переводе Дж.П. Дэвиса) с Майклом Хордерном в заглавной роли. Премьера состоялась в "Артс" 20 апреля 1950 г. До этого пьесу в Англии ставили только один раз (спектакль Комиссаржевского 1925 г.), и критики все еще не желали признать ее частью английского канонического чеховского репертуара. Однако режиссура Ферналда, особенно в более водевильных сценах, была такой уверенной, что зрители "ломали голову над тем, почему же эту пьесу мало ставили"[154].

О значении, которое приобрел теперь Чехов в английском театре, можно судить по тому факту, что первой постановкой Фестиваля Британии 1951 г. в Лондоне были "Три сестры". Спектакль поставил Питер Эшмор в театре "Олдвич", был использован перевод Гарнетт в новой сценической редакции. Состав исполнителей был впечатляющим: Андрей – Майкл Уорр, Наташа – Диана Черчилль, Ольга – Селия Джонсон, Маша – Маргарет Лейтон, Ирина – Рене Эшерсон, Кулыгин – Уолтер Хадд, Вершинин – Ральф Ричардсон, Тузенбах – Роберт Бомонт, Соленый – Эрик Портер, Чебутыкин – Харкорт Уильямс, Федотик – Питер Сэллис, Родэ – Питер Уигзелл, Ферапонт – Джон Мак-Дарби. Однако режиссеру и на этот раз не удалось объединить актеров в подлинный ансамбль.

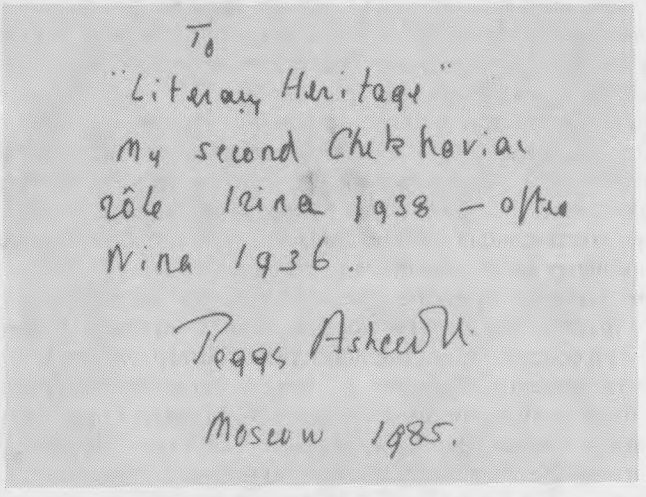
После семилетнего перерыва, 27 марта 1952 г., "Дядя Ваня" вернулся на лондонскую сцену. Он был поставлен в театре "Артс" Ферналдом в переводе Дж.П. Дэвиса, с Сирилом Лакемом в заглавной роли. 23 апреля 1953 г., снова в "Артс", состоялась премьера "Чайки" в постановке Ферналда (в переводе Дэвиса) с Кэтрин Лэси в роли Аркадиной.

Доминирующее впечатление от упомянутых постановок Пауэлла, Ханта, Хенчел и Эшмора – это, в большей или меньшей степени, непонимание режиссерами чеховской драматургии. Возможно, этого и следовало ожидать от совершенно нового поколения режиссеров. С 1930 г. было опубликовано очень мало новых работ о Чехове или о его времени. Переводы Гарнетт теперь решительно устарели, переводы Колдерона казались слишком субъективными, а новые переводы проникали в театр медленно. Более того, каналы, которые вели через Сен-Дени, Комиссаржевского, Донне, Гарнетт, Колдерона и Яворскую непосредственно к России – даже к самому Чехову, – давно закрылись. Критики не переставали подчеркивать, насколько хуже довоенных достижений были новые постановки.

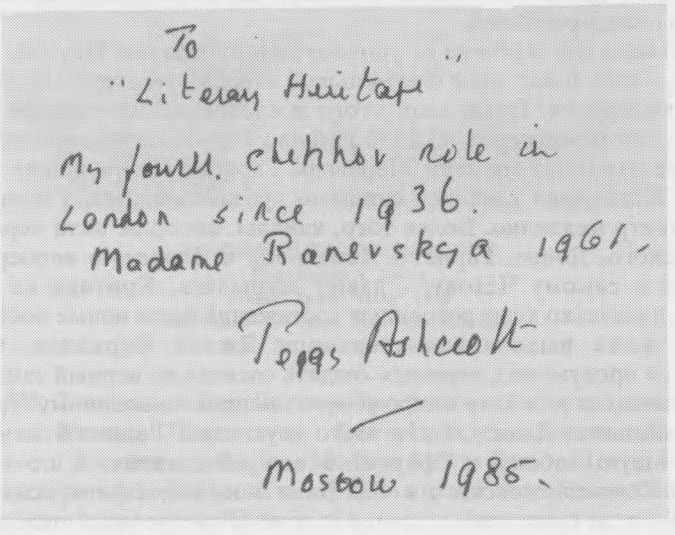
На этом фоне выделялись спектакли Джона Ферналда. Он работал добросовестно и продуманно, стремясь создать спектакль, верный замыслу Чехова, хотя редко относился к тексту как к чему-то неприкосновенному[155], а переводы, которые он заказывал Дэвису, были часто неуклюжи. Рецензенты указывали на слишком большую заботу о "фарсе" в его спектаклях, а по сравнению с постановками Комиссаржевского и Сен-Дени – на недостаток психологической глубины. Однако он создавал сильные, на удивление ровные ансамбли и всегда уделял большое внимание темпу спектакля. Он обычно работал с молодыми или недостаточно квалифицированными актерами и поэтому так и не мог добиться выдающихся результатов. Из-за условий английского театра он не мог работать с одной и той же труппой столько времени, сколько было нужно для создания зрелого ансамбля. К счастью, он снова вернулся к постановке пьес Чехова, работая в Королевской академии театрального искусства (1955–1965) и других театральных училищах, и тем помог воспитанию целого нового поколения чеховских актеров.

В 1956 г. Майкл Макоуэн через девятнадцать лет после своей постановки "Дяди Вани" вновь обратился к Чехову, поставив "Чайку" в лондонском театре "Сэвилл" (2 августа) в переводе Дэвида Магаршака. В числе исполнителей были Диана Уиньярд – Аркадина, Джордж Релф – Сорин, Перлита Нильсон – Нина, Джилл Беннет – Маша и Николас Хэннен – Дорн.

Единственным спектаклем, который критики сочли достойным уровня довоен-


To
"Literary Heritage"
My second Chekhovian
rôle Irina 1938 – after
Nina 1936.
Peggy Ashcroft
Moscow 1985.

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ П. ЭШКРОФТ "ЛИТЕРАТУРНОМУ НАСЛЕДСТВУ":
"Моя вторая чеховская роль – Ирина 1938 после Нины, 1936.
Пегги Эшкрофт. Москва 1985"
Печатается по фотокопии из собрания И.С. Зильберштейна.
Местонахождение фотографии неизвестно


To
"Literary Heritage"
My fourth chekhov role in
London since 1936.
Madame Ranevskya 1961.
Peggy Ashcroft
Moscow 1985.

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ П. ЭШКРОФТ "ЛИТЕРАТУРНОМУ НАСЛЕДСТВУ":
"Это моя четвертая чеховская роль в Лондоне, начиная с 1936.
Мадам Раневская 1961. Пегги Эшкрофт
Москва 1985"
Печатается по фотокопии из собрания И.С. Зильберштейна.
Местонахождение фотографии неизвестно

ных достижений, был "Вишневый сад" в постановке Джона Гилгуда. Спектакль шел в "Лирике" (Хэммерсмит) с 21 мая по 4 сентября 1954 г. в переводе Гилгуда и Ариадны Николаевой. Роли исполняли: Раневская – Гвен Фрэнгкон-Дэвис, Аня – Шерли Робертс, Варя – Полина Джеймсон, Гаев – Эсме Перси, Лопахин – Тревор Хауард, Трофимов – Дэвид Маркем, Симеонов-Пищик – Джордж Хау, Шарлотта – Пейшенс Коллиер, Епиходов – Роберт Эддисон, Дуняша – Шарлотта Митчелл, Фирс – Хью Прайс, Яша – Джон Беннет, прохожий – Дэвид Додимед.

Постановка Ферналда в 1948 г. была, по мнению критиков, близка по уровню к спектаклю Гилгуда; Гарольд Хобсон[156] даже считал, что у Ферналда было лучше. Однако между этими спектаклями была разница, суть которой выразил один из критиков, написав, что "в этой постановке (Гилгуда. – *П.М.*) больше гибкости и театральной уверенности" чем во всех, что он видел после "Трех сестер" Сен-Дени[157]. Действительно, исполнители были первоклассные. Фрэнгкон-Дэвис в роли Раневской, "хрупкая, задумчивая и взбалмошная, неисправимая"[158], была "ближе к чистой трагедии", чем Эдит Эванс[159], и в то же время передавала комическую непрактичность Раневской убедительнее, чем Афина Сайлер. Большинство остальных актерских работ этого "почти безупречного чеховского ансамбля"[160] также до сих пор живет в театральной памяти англичан. Главные недостатки этого спектакля – некоторая неподвижность и скученность мизансцен – видимо, проистекали от малых размеров сцены "Лирика".

Когда в 1958 г. МХАТ приехал на гастроли в Лондон, все были восхищены уровнем игры в чеховских пьесах, но многие заметили, как далеко разошлись английские и советские трактовки "Вишневого сада" и "Трех сестер".

В 1959 г. ноттингемский "Плейхаус" удачно поставил (впервые в Англии) "Безотцовщину", названную "Дон-Жуан по-русски". Пьесу перевел Бэзил Эшмор, а поставил Вэл Мей.

Хотя уровень лондонских постановок в этот период был столь неровным, Чехов продолжал неуклонно завоевывать провинциальный, университетский и любительский театр. В 1947 г. (6 мая) театр "Литтл" в Бромли показал "Юбилей", в 1948 г. "Чайку" поставили Колчестерский репертуарный театр (19 апреля) и оксфордский "Плейхаус" (31 мая), а шеффилдский "Плейхаус" 8 ноября того же года показал "Вишневый сад"; в 1949 г. Репертуарный театр в Тэвистоке поставил "Трех сестер" (8 января), а Бирмингемский репертуарный театр – "Предложение" (6 сентября); в 1952 г. Колчестерский репертуарный театр также поставил "Трех сестер" (20 октября); в 1953 г. (23 июля) "Чайка" была поставлена в "Ипподроме" (Голдерс-Грин, Лондон), в 1954 г. (2 ноября) – "Дядя Ваня" в Бирмингемском репертуарном театре, в 1955 г. (8 ноября) – "Дядя Ваня" в театре "Ройял", Бристоль; в 1958 г. (3 марта) Ноттингемский "Плейхаус" показал "Три сестры", Театр "Тойнби" (Спителфилдс, Лондон) – "Трагика поневоле" (12 апреля, впервые в Англии), а Репертуарный театр в Данди – "Вишневый сад" (17 ноября); в 1959 г. (22 мая) в Канонбери, в театре "Тауэр", была поставлена "Свадьба".

4. ПОПУЛЯРНОСТЬ И ЭКСПЕРИМЕНТИРОВАНИЕ (1960–1981)

В 1950 и 1952 гг. вышли в свет исследования Рональда Хингли и Дэвида Магаршака, которые представили английскому читателю "нового Чехова"[161], но они не сразу повлияли на театр. Однако столетие со дня рождения писателя сыграло роль катализатора. В 1960 г. вышла вторым изданием книга Магаршака "Чехов-драматург" (David Magarshak. Chekhov the Dramatist. N.Y., 1960), в 1962 г. – подробная биография Чехова, написанная Эрнестом Симмонсом, и на всем протяжении 60-х годов появлялись новые научные исследования. Переводы Елизаветы Фен, Хингли и Магаршака обновили язык Чехова на нашей сцене.

Так, в постановке "Чайки" Ферналдом (в переводе Дж.П. Дэвиса), впервые показанной в "Олд Вик" 1 сентября 1960 г., нашла отражение интерпретация Магаршака.

Но главной постановкой 1960 г. была премьера "Безотцовщины" в Вест-Энде. Пьеса была названа "Платонов" (перевод Дмитрия Макарова). Режиссерами спектакля были Джордж Девин и Джон Блэтчли, премьера состоялась в "Ройял Корте" 13 октября. Роль Ивана Трилецкого исполнял Френк Финлей, Николая Трилецкого – Рональд Баркер, Платонова – Рекс Харрисон. Пьеса была сокращена до трех часов сценического времени, но первое действие было сохранено полностью.

"Самая невероятная пьеса в Лондоне"[162], "самая странная премьера года"[163] – такова была реакция критиков. Первый акт игрался как вполне обычная бытовая комедия, а затем "актеры все больше и больше придавали своим мелодраматическим тирадам оттенок пародии, и зрители в целом с огромным удовольствием восприняли этот тон подшучивания"[164].

На следующий год Мишель Сен-Дени вернулся в Англию, чтобы поставить в Королевском Шекспировском театре "Вишневый сад" (в переводе Гилгуда и Ариадны Николаевой). Премьера состоялась 14 декабря в "Олдвиче". Роли исполняли: Раневская – Пегги Эшкрофт, Аня – Джуди Денч, Варя – Дороти Тьютин, Гаев – Джон Гилгуд, Лопахин – Джорд Мёрселл, Трофимов – Иэн Холм, Симеонов-Пищик – Пол Хардвик, Шарлотта – Пейшенс Коллиер, Епиходов – Патрик Уаймарк, Дуняша – Пэтси Бёрн, Фирс – Рой Дотрис, Яша – Дэвид Бак, прохожий – Гордон Гостелоу.

Состав исполнителей был сильный, а Гилгуд сыграл здесь свою лучшую чеховскую роль. Но мнения критиков об интерпретации пьесы резко разделились. Некоторые считали, что на нее сильно повлиял "Вишневый сад" МХАТа, показанный на гастролях 1958 г. «По замыслу постановщика, – писал один критик, – мы должны уйти со спектакля с мыслью о сияющих глазах Ани, устремленных к "новой жизни"»[165], в то время, как "прежде театр (...) трактовал Чехова как объективного художника, для которого жизнь есть просто жизнь – бесконечно сложная, забавная и драматичная; она способна поставить в тупик, вызвать слезы, смех, вздохи, но никак не может быть предметом интеллектуальных и тем паче политических суждений"[166]. У Гилгуда было впечатление, что в этой постановке пьеса стала "серьезнее", чем в его собственной 1954 г.[167]. Сам Сен-Дени писал: «"Знатоки" влюбились в декорации, в милых созданий, олицетворяющих прошлое, над которым нависла угроза; они насмехаются над Трофимовым и не испытывают большой симпатии к Лопахину; они не могли не возмутиться моей недавней постановкой, в которой романтические ценности сознательно трактуются в уничижительном духе»[168].

В 1962 г. Чехова впервые в профессиональном театре сыграли на "открытой" сцене.

Фестивальный театр в Чичестере, городке на южном побережье, в Англии был первым в своем роде. У него шестиугольная сцена 9,39 м шириной с просцениумом, выдвинутым в зал на 15,16 м. Кресла окружают сцену с четырех сторон и поднимаются амфитеатром. Лоренс Оливье был первым директором этого театра. Третьей постановкой его первого сезона стал "Дядя Ваня" (в переводе Гарнетт), Декорация (художник Шон Кенни) представляла собой деревянную стену-задник с дверью и двумя окнами. Для сцен, происходящих на открытом воздухе (первое действие), окна затемнялись; когда в них светила луна или солнце, сцена превращалась в интерьер, где происходит действие остальных актов. Для всех действий были использованы одни и те же стулья и стол.

Премьера состоялась 16 июля 1962 г. В ролях были заняты: Серебряков – Андре Морелл, Елена Андреевна – Джоан Гринвуд, Соня – Джоан Плоурайт, Мария Васильевна – Фэй Комптон, Войницкий – Майкл Редгрейв, Астров – Лоренс Оливье, Телегин – Люис Кэссон, Марина – Сибил Торндайк, Ефим – Питер Вудторп. Режиссером спектакля был Оливье.

Хотя критики жаловались на то, что сцена слишком большая, что ее открытость разрушает необходимое для этой пьесы чувство клаустрофобии, большинство неожиданно увидело преимущества этой непривычной площадки: "Пьеса ничего не потеряла от контакта актеров с публикой, сидящей по трем (sic) сторонам сцены



ДЯДЯ ВАНЯ. 1-е ДЕЙСТВИЕ
Чичестерский фестивальный театр, 1962
Постановка Л. Оливье
Астров – Л. Оливье, Марина – С. Торндайк
Собрание Э. Мак-Бина. Театральный музей, Лондон

⟨...⟩ напротив, Чехов от этого выиграл: никогда еще его персонажи не были так близки нам"[169]. Спектакль сразу же получил высокую оценку. «В этом "Дяде Ване", где так глубоко раскрыты чувства, так волнующе показано, как много красоты, мужества и благородства заложено в человеческой натуре, удалось достичь того, что во всех виденных мной постановках этой чеховской пьесы содержалось не более, чем в намеке», писал Гарольд Хобсон[170]. Спектакль шел при переполненном зале весь сезон.

Однако это было лишь началом. 1 июля 1963 г. спектакль был восстановлен в Чичестере с Максом Адрианом в роли Серебрякова и Розмари Харрис в роли Елены Андреевны. Ансамбль "достиг такого уровня слаженности и гармонии, которого еще не было... в прошлом году"[171]. "Я не видел еще, чтобы чеховские персонажи были такими живыми людьми", – писал Джон Трюин[172]. Войницкий Редгрейва, красивый, даже элегантный, был "кротким человеком, снедаемым сплином и сексуальной неудовлетворенностью, и конфликт между буйством и мягкостью в нем вызывает сочувствие и кажется невероятно смешным"[173].

Астров был признан лучшей работой Оливье среди его ролей реалистического плана. Хобсон назвал постановку "признанным шедевром английского театра XX в."[174], и с тех пор она известна как «чичестерский "Ваня"».

Наконец, 19 ноября 1963 г. в "Олд Вик" эта постановка стала третьим спектаклем только что сформированного Национального театра. С переходом на сцену-коробку спектакль стал еще сильнее. "Психологизм игры Майкла Редгрейва ⟨...⟩ теперь еще богаче и тоньше. В этом блестящем исполнении разочарование и осоз-



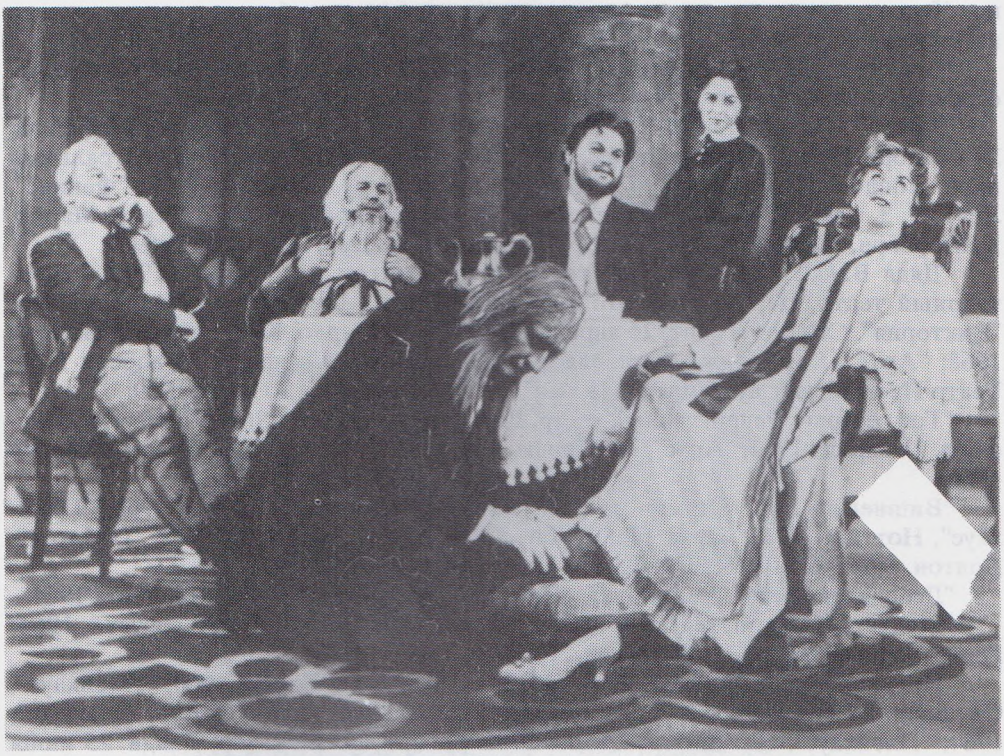
ИВАНОВ. 1-е ДЕЙСТВИЕ
Постановка Дж. Гилгуда
Лондон, театр "Феникс", 1965
Иванов – Дж. Гилгуд
Собрание Э. Мак-Бина. Театральный музей, Гарвард

нание своей бесполезности, наступающие у Войницкого в третьем акте, выражены еще лучше; во втором акте он весь светится обаятельно-комическим добродушием, и это передано намного проще и выразительнее, чем раньше"[175]. "Равновесие между смехом и трагизмом теперь настолько тонко, что его, кажется, может нарушить одно дуновение, – но актер не допускает даже этого дуновения"[176].

12 марта 1964 г. Пегги Эшкрофт вновь выступила в чеховской роли, сыграв Аркадину в "Чайке" (труппа "Инглиш Стейдж компани", перевод Энн Джеллико, режиссер Тони Ричардсон, в помещении театра "Куинз"). Ванесса Редгрейв играла Нину, Питер Финч – Тригорина, Джордж Девин – Дорна.

30 сентября 1965 г. в театре "Феникс" состоялась премьера "Иванова" (перевод Гилгуда – Николаевой). Режиссером и исполнителем заглавной роли был Гилгуд. Уникальная выразительность его голоса идеально подходила к терзающемуся и нервному Иванову. Однако Гилгуд исходил из того, что "Иванов, по его же собственным словам, – это Гамлет средних лет"[177], и поэтому не заметил "сатирического оттенка", присутствующего, по мнению критики, в этой роли, и не смог отстраниться от своего героя, показать Иванова, показывающего себя"[178].

Когда в Чичестерском Фестивальном театре был поставлен "Вишневый сад" (1 июля 1966 г., режиссер – Линдсей Андерсон, Раневская – Селия Джонсон,



ВИШНЕВЫЙ САД. 1-е ДЕЙСТВИЕ
Постановка М. Сен-Дени
Лондон, Королевский шекспировский театр, 1961
Гаев – Д. Гилгуд, Симеонов-Пищик – П. Хардвик,
Лопахин – Д. Мёрселл, Варя – Д. Тьютин, Раневская – П. Эшкрофт,
Фирс – Р. Дотрис

Трофимов – Том Кортни), то, по общему мнению, на открытой сцене не ощущалось присутствие дома и сада, столь необходимое для пьесы.

В 1967 г. в Лондоне состоялись две премьеры "Трех сестер". Первая из них была 18 апреля в "Ройял Корте". Пьеса шла в сценической редакции Эдварда Бонда, режиссером спектакля был Уильям Гэскилл, в роли Ольги – Эврил Эль-гар, Маши – Гленда Джексон, Ирины – Марианна Фейтфулл, Андрея – Джордж Кол.

Постановка Лоренса Оливье (перевод Муры Будберг), впервые показанная 4 июля в "Олд Вик", была направлена на раскрытие смысла текста с "абсолютной верностью и симпатией"[179]. Энтони Хопкинс играл Андрея, Джин Уоттс – Ольгу, Джоан Плоурайт – Машу, Луиза Пёрнелл – Ирину и Дерек Джекоби – Тузенбаха. Поразительное впечатление производили декорации Йозефа Свободы – воздушная клетка, состоящая из вертикальных нитей, вид которой менялся в зависимости от освещения. Впечатляющим был и конец спектакля: после финального ухода сестер звучал "Интернационал".

Летом 1967 г. по Англии успешно гастролировала труппа под руководством Ричарда Коттрела, поставившая "Вишневый сад" (в собственном переводе режиссера). В числе исполнителей были франко-русская актриса Лила Кедрова (Раневская) и Патрик Уаймарк (Лопахин). В октябре спектакль был показан в Лондоне, в театре "Куинз".

Спектакль "Три сестры" Отомара Крейчи (пражский Театр за брану), показанный в "Олдвиче" в апреле 1969 г. во время Сезона мирового театра, с его истерическим отчаянием, произвел странное впечатление на английских поклонни-

ков Чехова, но его открытая эмоциональность имела воздействие на последующие английские постановки (в 70-е и 80-е годы).

Чичестерский "Ваня" вызвал к жизни волну чеховских постановок 60-х годов, особенно в набирающих силу провинциальных репертуарных театрах:

"Чайка". Театр "Лицеум", Эдинбург, 22 августа 1960; "Плейхаус", Шеффилд, 24 октября 1960; Репертуарный театр, Данди, 1961; Хемпстедский театральный клуб, Лондон, 16 декабря 1962; "Пиплз", Ньюкасл, 11 февраля 1963; "Феникс", Лестер, 3 мая 1966; "Плейхаус", Ноттингем, 27 ноября 1968; Театр Марло, Кентербери, 28 октября 1969; Театр Торндайк, Летерхед, 25 ноября 1969.

"Дядя Ваня". Репертуарный театр, Нортгемптон, 29 февраля 1960; Репертуарный театр, Данди, 11 марта 1963; "Плейхаус", Шеффилд, 27 апреля 1965; "Виктория", Сток-он-Трент, 26 апреля, 1966; Театр Марло, Кентербери, 3 октября 1968; "Артс", Кембридж, 21 апреля 1969; "Плейхаус", Оксфорд, 29 апреля 1969; Театр Наффилда, Саутгемптон, 19 мая 1969; "Ройял", Бат, 16 июня 1969.

"Три сестры". Репертуарный театр, Шеффилд, 5 ноября 1963; "Плейхаус", Оксфорд, 21 апреля 1964; "Артс", Кембридж, 4 мая 1964; "Тауэр", Канонбери, 4 ноября 1966.

"Вишневый сад". Бирмингемский репертуарный театр, 10 мая 1960; "Плейхаус", Ноттингем, 10 марта 1965; "Ройял", Бристоль, 10 ноября 1965; "Октагон", Болтон, 1 октября 1968; "Плейхаус", Шеффилд, 5 марта 1969.

"Лебединая песня". Хемпстедский театральный клуб, Лондон, 31 августа 1964.

"Медведь". Хемпстедский театральный клуб, Лондон, 31 августа 1964; Репертуарный театр, Данди, 15 марта 1965.

"Предложение". "Лирик" (Хэммерсмит), Лондон, 28 июля 1960; "Плейхаус", Оксфорд, 24 января 1963; Хемпстедский театральный клуб, Лондон, 31 августа 1964; "Плейхаус", Ноттингем, 25 мая 1966; Репертуарный театр, Данди, 25 июня 1969; Ричмондский театр фринджа, 1 декабря 1969.

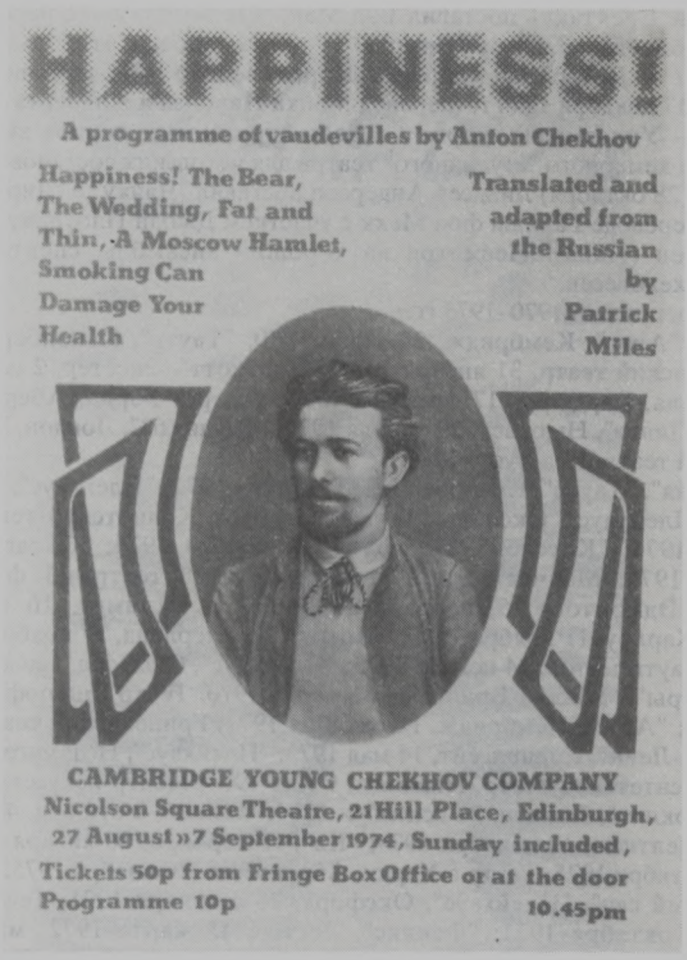
"О вреде табака". Театральный клуб "Литтл", Лондон, 28 апреля 1962 (возможно, первая английская постановка); Хемпстедский театральный клуб, Лондон, 31 августа 1964.

В 70-е годы в чеховских интерпретациях наступила, наконец, пора пристального внимания и доверия к авторскому тексту, подкрепленных знанием художественного замысла Чехова. Этому способствовали подробные разборы чеховских пьес, сделанные Джоном Стайаном ("Чехов на сцене" – *J.L. Styan.* Chekhov in Performance. Cambridge, 1971), Магаршаком ("Подлинный Чехов" – *David Magarshak.* The Real Chekhov. London, 1972) и Харви Питчером ("Чеховская пьеса" – *Harvey Pitcher.* The Chekhov Play. London, 1973). В программах к спектаклям стали печататься отрывки из писем Чехова. Стало обычным заказывать новый перевод для новых постановок. Во всех ответвлениях профессионального и любительского театра наблюдался настоящий взрыв чеховских постановок.

В целом благодаря этому более объективному подходу уровень спектаклей повысился как никогда, особенно в отношении ансамбля. Однако, период с 1970 г. не дал актерских работ, которые можно отнести к классу "великих". Это было время исключительно интересных экспериментов с менее известными пьесами Чехова, а также в области постановочного стиля.

"Дядя Ваня" Энтони Пейджа (перевод Нины Фрауд и Кристофера Хэмптона, "Ройял Корт", Лондон, 24 февраля 1970 г.) был образцом продуманного и ясного прочтения, но, по общему мнению, Пол Скофилд играл Войницкого в манере "звезды" и далеко не исчерпал возможностей роли[180].

Частью первого представления театра "Крусибл" в Шеффилде (построенного по образцу Чичестерского Фестивального театра) 9 ноября 1971 г. была "Лебединая песня", в которой Иэн Мак-Келлен виртуозно играл Светловидова. В следующем году (9 августа) Дэвид Уорнер выступил в роли Борцова в "блестящей одноактной пьесе Чехова"[181] "На большой дороге" (в переводе Бэзила Эшмора) в лондонском театре "Сохо поли". Спектакль поставил Джеймс Граут. В конце 1972 г. театр



ПРОГРАММА СТУДЕНЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК ЧЕХОВСКИХ ВОДЕВИЛЕЙ
И ИНСЦЕНИРОВАННЫХ РАССКАЗОВ
Эдинбургский фестиваль, 1974
Литературный музей А.П. Чехова, Таганрог

"Проспект" показывал в гастрольной поездке свою первую постановку "Иванова" (под названием "Кризис совести") в сценической редакции и режиссуре Тоби Робертсона с Дереком Джекоби в главной роли. Во время гастролей Майкл Эткинсон также играл моноспектакль "Автобиографофобия" – монтаж из произведений и писем Чехова.

23 мая 1973 г. в Чичестере состоялась премьера "Чайки" Джонатана Миллера (перевод Фен). В постановке был использован модный прием – проецирование слайдов на задник. Критики писали, что в спектакле делался верный акцент на превращения Нины в "эмансипированную женщину".

В постановке "Вишневого сада" Майклом Блейкмором (перевод Хингли) в Национальном театре ("Олд Вик", 24 мая 1973 г.) Фирс был показан умирающим в конце пьесы – интерпретация, слишком распространенная и в наши дни.

Самым интересным спектаклем 1973 г. был "Леший" Актерского театра (перевод Хингли, режиссер – Дэвид Джайлс) с Иэном Мак-Келленом в роли Хрущова. Спектакль был впервые показан в августе на Эдинбургском фестивале и затем с большим успехом – в гастрольной поездке по Англии. 23 октября в театре "Ройял" (Бристоль) состоялась премьера самой выдающейся постановки "Дяди Ва-

ни" 70-х годов. Спектакль поставил Вэл Мэй, был использован перевод Гарнетт, Войницкого блестяще играл Питер О'Тул. Постановка этой пьесы Николом Уильямсоном в Другом помещении Королевского Шекспировского театра (Стратфорд) 17 декабря 1974 г. (перевод Майка Николса и Альберта Тодда, в роли Войницкого – Уильямсон) впервые в рассматриваемый период вновь открыла преимущества камерного "студийного" театра для чеховских постановок.

В 1975 г. (28 октября) Линдсей Андерсон поставил "Чайку" в "Лирике" (Лондон, Вест-Энд) в переводе Галины фон Мекк с участием Джоан Плоурайт (Аркадина) и Хелен Миррен (Нина). Несмотря на хороший ансамбль, спектакль был на удивление тяжеловесен.

Другие постановки 1970–1975 гг.

"Чайка". "Артс", Кембридж, 21 июля 1970; "Тауэр", Канонбери, 11 января 1974; Гринвичский театр, 31 января 1974; "Норткотт", Эксетер, 2 сентября 1974; Театр Шермана, Кардифф, 17 сентября 1974; Театр а Уэрин, Аберистуит, 1 октября 1974; "Пиплз", Ньюкасл, 29 апреля 1975; "Студия'68", Лондон, 23 июля 1975; Харрогитский театр, 13 августа 1975.

"Дядя Ваня". "Тауэр", Канонбери, 22 сентября 1972; "Плейхаус", Дерби, 12 апреля 1973; "Плейхаус", Оксфорд, 11 декабря 1973; Коннотский театр, Уэртинг, 12 февраля 1974; "Крусибл", Шеффилд, 27 ноября 1974; "Октагон", Болтон, 11 февраля 1975; Манчестерский университетский театр, 11 февраля 1975; "Цитадель", Эдмонтон, 15 февраля 1975; "Хоу", Плимут, 16 апреля 1975; "Плейхаус", Харлоу, 11 ноября 1975; "Эмпайр", Сандерленд, 17 ноября 1975; Театр Наффилда, Саутгемптон, 24 ноября 1975; "Плейхаус", Оксфорд, 1 декабря 1975.

"Три сестры". "Ройял", Бристоль, 11 марта 1970; Театр Эшкрофт, Кройдон, 5 октября 1971; "Артс", Кембридж, 11 октября 1971; Гринвичский театр, 25 января 1973; "Голден-Лейн", Криплгейт, 14 мая 1973; "Плейхаус", Ноттингем, 24 октября 1973; Университетский театр, Ньюкасл, 9 мая 1974; Центр искусств г. Халла, 29 мая 1974; "Кокпит", Лондон, 26 сентября 1974; "Пэлас", Уотфорд, 4 ноября 1974; "Эвримен", Челтнем, 12 декабря 1974; "Ки", Питерборо, 23 января 1975; "Суон", Вустер, 15 октября 1975; Театр а Уэрин, Аберистуит, 26 ноября 1975.

"Вишневый сад", "Плейхаус", Оксфорд, 20 сентября 1971; Театр Эшкрофт, Кройдон, 11 октября 1971; "Феникс", Лестер, 15 марта 1972; манчестерский Библиотечный театр, 5 июня 1973; Репертуарный театр, Данди, 28 ноября 1973; Репертуарный театр, Нортгемптон, 26 февраля 1974; Театр Редгрейва, Фарнем, 26 февраля 1975; "Ройял", Бристоль, 23 апреля 1975.

"Медведь". Театр Эшкрофт, Кройдон, 16 марта 1970; "Пэлас", Реддитч, 20 июня 1973; "Кокпит", Лондон, 19 октября 1973; "Проспект", 14 ноября 1975.

"Предложение". Чичестерский Фестивальный театр, 8 июля 1970; "Кокпит", Лондон, 13 ноября 1970.

"Татьяна Репина". "Литтл", о. Малл, лето 1974 (первая постановка в Англии).

"Трагик поневоле". "Трэмшед", Вулич, 8 октября 1973.

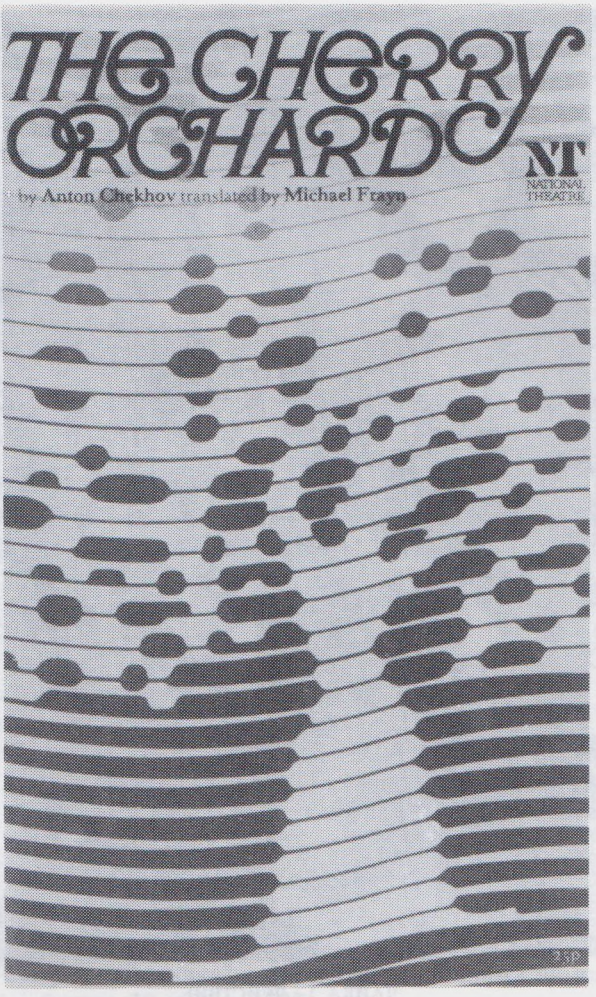
"О вреде табака". "Литтл", о. Малл, 26 февраля 1975.

Чеховские водевили – теперь самые популярные одноактные пьесы во "фринджe"[182] и любительском театре.

20 апреля 1976 г. в Театре Ивонны Арно (Гилдфорд) состоялась премьера спектакля Джонатана Миллера "Три сестры" (в переводе Фен) в непривычно жесткой трактовке. После гастрольной поездки по Англии постановка была показана в Кембриджском театре (Лондон) 23 июня.

"Иванов" в Королевском Шекспировском театре (перевод Джереми Брукса и Китти Хантер-Блер), поставленный Дэвидом Джонсом ("Олдвич", 2 сентября 1976), был диаметрально противоположен спектаклю Гилгуда. Пьеса трактовалась как откровенный фарс, и спектакль имел большой успех, но Джон Вуд в роли Иванова, действительно, "скорее походил на непрерывно сигналящий семафор, чем на живого человека"[183].

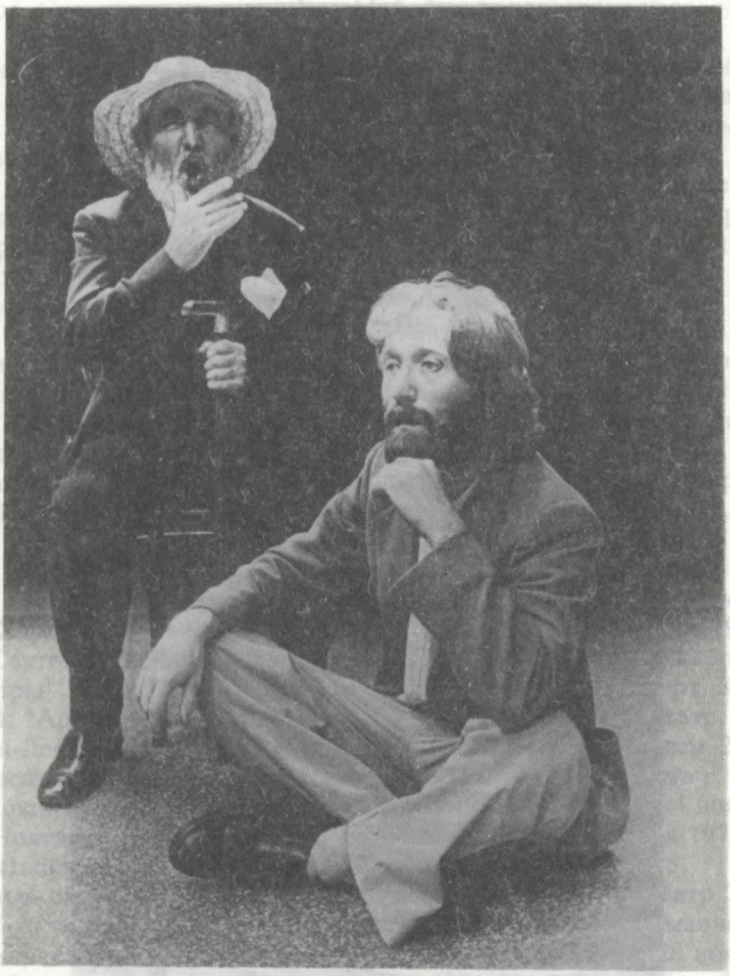
В постановке "Вишневого сада" Ричардом Эром (ноттингемский "Плейхаус", 10



ПРОГРАММА СПЕКТАКЛЯ "ВИШНЕВЫЙ САД"
Постановка П. Холла
Лондон, Национальный театр, 1978

марта 1977) пьеса была сведена к социально-историческому аспекту, чему соответствовал "жестокий" перевод Тревора Гриффитса. Спектакль Питера Гилла (в его собственном переводе и сценической редакции) в "Риверсайд студиоз", Лондон, был откровенным экспериментом с постановкой на очень широкой и неглубокой сцене. "Вишневый сад" Питера Холла (в переводе Майкла Фрейна) в новом Национальном театре (зал Оливье, 14 февраля 1978) был "классичен", своим внешним обликом напоминая первую постановку Художественного театра 1904 г.

18 августа 1978 г. был возобновлен "Иванов" в театре "Проспект" (здание "Олд Вик"). Дерек Джекоби вновь играл заглавную роль. Это было, возможно, самое чуткое прочтение "Иванова" на нашей сцене. Фарсовые и трагикомические сцены были блистательно поставлены и соединены в одно художественное целое, спектакль шел в оживленном темпе. Джекоби, замечательный исполнитель роли тургеневского Ракитина, наделил Иванова лиризмом и порывистостью. Благодаря своим эмоциональным и физическим ресурсам он поднял третий акт до высокого драматизма. В то же время у него были моменты комического снижения героя – он сумел "показать Иванова, показывающего себя".



ЧАЙКА. 1-е ДЕЙСТВИЕ
Постановка М. Альфредса, труппа "Шерд икспириенс"
Шеффилд, театр "Крусибл" (генеральная репетиция), 1981
Сорин – Д.Б. Келли, Треплев – Ф. Осмент

Спектакль "Три сестры" Тревора Нанна (в переводе Коттрела, Другое помещение Королевского Шекспировского театра, Стратфорд, 3 октября 1979), широко показанный в Англии во время гастролей, был отмечен "славянской полнотой чувств"[184]. Еще одна заметная постановка на малой сцене – "Дядя Ваня" (в редакции Пэм Джемс), режиссер Нэнси Меклер в Хемпстедском театре (премьера – 22 ноября 1979).

Другие постановки 1976–1981 гг.:

"Иванов". "Пиплз", Ньюкасл, 18 ноября 1980.

"Чайка", "Эвримен", Челтнем, 3 марта 1976; "Плейхаус", Дерби, 1 июня 1976; "Александра", Бирмингем, 2 августа 1976; "Атенеум", Плимут, 12 октября 1976; "Хеймаркет", Лестер, 6 апреля 1977; "Ройял", Бристоль, 30 августа 1978; "Ситизенс", Глазго, 10 ноября 1978; "Виктория", Сток-он-Трент, 4 января 1979; "Эвримен", Ливерпуль, 7 февраля 1979; Театр-арена в Скарборо, 2 мая 1979; Гарднер-центр, Брайтон, 5 февраля 1980; "Ройял", Нортгемптон, 29 октября 1980.

"Дядя Ваня". Бирмингемский репертуарный театр, 24 марта 1976; "Уотермилл", Богнор, 3 августа 1976; Театр Редгрейва, Фарнем, 26 января 1977; Театр Королевской биржи, Манчестер, 17 февраля 1977; Харрогитский театр, 3 августа

1977; "Артс", Кембридж, 17 октября 1977; "Плейхаус", Лидс, 14 февраля 1979; "Куинз", Хорнчерч, 31 мая 1979; "Плейхаус", Ливерпуль, 31 октября 1979; Кооперативный театр "Артс", Ноттингем, 25 февраля 1980; Театр Ивонны Арно, Гилдфорд, 21 октября 1980; Ричмондский театр фринджа, 6 февраля 1981; "Шива", Корнуолл, 29 октября 1981.

"Три сестры". "Эвримен", Челтнем, 6 декабря 1976; "Ройял", Бристоль, 14 июня 1977; "Литтл", Бромли, 15 ноября 1977; "Макарс", Эдинбург, 16 ноября 1977; Барнетский театр, Лондон, 8 декабря 1977; "Нептун", Ливерпуль, 8 марта 1978; Станопский театр, 5 апреля 1979; "Крусибл", Шеффилд, 26 сентября 1979; Театр Торндайк, Летерхед, 6 октября 1981.

"Вишневый сад". Театр а Уэрин, Аберистуит, 22 января 1976; "Плейхаус", Лидс, 19 февраля 1976; "Голден-Лейн", Криплгейт, 30 марта 1976; Театр Марло, Кентербери, 9 июня 1976; "Пиплз", Ньюкасл, 8 марта 1977; "Меркурий", Колчестер, 20 апреля 1977; Астон-центр, Бирмингем, 5 июля 1977; "Лицеум", Эдинбург, 26 октября 1977; Театр а Уэрин, Аберистуит, 20 июня 1978; Театр Королевской биржи, Манчестер, 1 ноября 1979; "Норткотт", Эксетер, 15 мая 1980; "Тауэр", Канонбери, 30 ноября 1980; Чичестерский Фестивальный театр, 6 мая 1981; Ричмондский Зеленый театр, 16 июня 1981.

"Лебединая песня". "Сивик", Честерфилд, 24 января 1977.

"Медведь". "Литтл", о. Малл, 2 февраля 1976; "Ройял Корт", Лондон, 21 февраля 1978; Мак-Роберт-центр, Стерлинг, 11 января 1979; Ричмондский театр фринджа, 5 июня 1981.

"Предложение". "Плейхаус", Брадфорд, 5 мая 1976; Ричмондский театр фринджа, 5 июня 1981.

"Трагик поневоле". "Литтл", Лондон, 13 июля 1976.

"Юбилей". "Литтл", о. Малл, 2 февраля 1976; Гарднер-центр. Брайтон, 26 марта 1976; "Плейхаус", Брадфорд, 7 апреля 1976.

"О вреде табака". Фестивальный театр, Малверн, 26 февраля 1975; Мак-Роберт-центр, Стерлинг, 22 марта 1978.

Сценические композиции:

"Влюбленный Чехов" (композиция переписки Чехова и О.Л. Книппер, автор – Том Ротфилд) – "Тауэр", Канонбери, 1 августа 1978; "Добрый доктор" (инсценировка "Смерти чиновника" и др., сделанная Нилом Саймоном) – Актерский театр, "Артс", Кембридж, 20 апреля 1980.

Уместно сказать в заключение, что премия Британской театральной ассоциации за лучший классический спектакль 1981 г. была поделена между двумя постановками "Чайки". В первой из них, осуществленной Максом Стаффордом-Кларком в "Ройял Корте" (8 апреля), текст был радикально переработан Томасом Килроем: действие было перенесено в имение на западе Ирландии в конце XIX в. Во втором спектакле, который поставил Майк Альфредс (перевод сделан им совместно с Лилией Соколовой, премьера – 12 сентября, "Крусибл", Шеффилд), актеры сидели на краю сцены, глядя прямо в зал, когда они не играли, а декорации и постановочные эффекты были сведены к минимуму.

Чеховские пьесы в самом полном смысле слова продолжают жить в нашей театральной культуре.

* * *

Исследовательская работа по теме этой статьи была проведена в основном в Театральном музее (куратор – А. Шувалов) в Лондоне. Ее невозможно было бы выполнить без постоянной помощи Айлин Робинсон и Дэнни Фридмена. Автор также выражает признательность многим своим корреспондентам, особенно Николасу Батлеру, Полу Кордуэллу, Энн Эскотт, Ричарду Мэнгену и Барбаре Э. Мак-Кури.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Джек *Роули* (1904–1981) в течение одиннадцати лет был театральным критиком "Харроу обсервер", а в 1980 г. передал свою коллекцию программ к английским постановкам Чехова в дар Литературному музею Чехова в Таганроге.

[2] Более подробно постановки 1909–1957 гг. рассматриваются в исследованиях: Роберт *Трэси*. Полет Чайки: Чехов на английской сцене. Диссертация на соискание степени доктора философии. Гарвардский университет. 1959 (*Tracy R.* The Flight of a Seagull: Chekhov on the English Stage. PhD Thesis, Harvard University, 1959) и *Готтлиб Л.* Чехов и некоторые чеховцы в англоязычном театре, 1910–1935. Диссертация на соискание степени доктора философии. Мичиганский университет, 1969 (*Gottlieb L.* Chekhov and some Chekhovians in the English-speaking theatre, 1910–1935. PhD Thesis, University of Michigan, 1969). Самый ранний период анализирует Джен Мак-Дональд в своей работе "Постановки чеховских пьес в Англии до 1914 года" (Jan *MacDonald*, Productions of Chekhov's plays in Britain before 1914. Theatre Note book 1980. N 1. P. 25–36).

Влияние пьес Чехова на английских драматургов начиная с 1900 г. и по настоящее время прослеживается в докторской диссертации К.Э. Гэмбл "Английские чеховцы: влияние Антона Чехова на новеллу и драматургию в Англии" (*Gamble C.E.* The English Chekhovians: The Influence of Anton Chekhov on the Short Story and Drama in England. PhD Thesis. London. Royal Holloway College. 1979). Перепечатку многих рецензий 1909–1945 гг. можно найти в кн.: Чехов: критическое наследие / Под ред. Виктора Емельянова. Л., 1981 (Chekhov: The Critical Heritage / Edited by Victor Emeljanow. L., 1981). Автор настоящей статьи чрезвычайно признателен профессору Трэси за консультации и разрешение цитировать его диссертацию.

[3] См. также: *Tracy R.* A Čexov anniversary // Slavic and East European Journal. 1960. V. IV (XVIII). P. 25–34.

[4] Расхождение названий труппы и театрального здания в Великобритании – обычное явление (они могут иногда и совпадать). "Репертуарные театры" – английский вариант некоммерческого театра, один из главных принципов их художественной политики – постановка высоких образцов драматургии. На континенте такие коллективы на рубеже XIX – XX вв. называли себя "свободными", "независимыми", "художественными". В репертуарных театрах Англии одновременно идет только одна постановка (затем ее сменяет следующая). Это обусловлено как финансовыми причинами, так и традицией английского театра. Репертуарные театры не имеют постоянного состава (что также объясняется комплексом финансовых и творческих причин), хотя художественное руководство стремится сохранить ядро труппы на несколько сезонов (прим. перев.).

[5] См. его многочисленные примечания переводчика и смелые попытки передать индивидуальный характер речи каждого персонажа, особенно Медведенко. Чтобы обойтись без трудной для английского произношения фамилии "Медведенко", но сохранить ее смысл, он изменил ее на "Столл" (в этом слышится "stolid" – флегматичный, вялый). Он также был первым в Англии, кто отказался от точной цитаты из "Гамлета" в ответе Треплева матери в первом акте, так как в этом контексте она звучит слишком "в лоб" (в тексте Аркадиной шекспировский оригинал сохранен).

[6] Принадлежавшие ему экземпляры книг "Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения" / Сост. В. Покровский (М., 1907) и "Театр. Книга о новом театре. Сборник статей А. Луначарского и др. (СПб., 1908) с интересными пометами хранятся в Славянской библиотеке Кембриджа.

[7] Two Plays by Tchekhof. The Seagull. The Cherry Orchard. Translated, with an Introduction and Notes, by George Calderon. L., 1912. P. 13. Вступительная статья "Чехов" в этом издании представляет собой слегка измененный текст его лекции в Глазго.

[8] Glasgow Herald. 3 Nov. 1909.

[9] Two Plays by Tchekhof. Op. cit. P. 10.

[10] Glasgow News. 3 Nov. 1909.

[11] Evening Times. Glasgow. 3 Nov. 1909.

[12] Glasgow Herald.

[13] Evening Times. Glasgow.

[14] Имеются в виду театры, существующие на средства театральных предпринимателей. В таких театрах нет труппы в обычном понимании: антрепренер нанимает режиссеров и актеров на каждую конкретную постановку. Если спектакль не окупает себя, его снимают с репертуара, в противном случае он может идти месяцы и годы (при долгом "прокате" постановки состав исполнителей обычно успевает смениться несколько раз–Примеч. перев.).

[15] Центральный район Лондона, средоточие коммерческих театров (прим. перев.).

[16] РГБ. Ф. 331. 40.14.

[17] Письмо Шоу Лоренсу Ирвингу 25 октября 1905 г. (*Shaw B.* Collected Letters 1895–1910 / Edited by Dan H. Laurence. L.; Sydney; Toronto, 1971. P. 569).

[18] Считают, что сам Шоу не присутствовал на спектакле, хотя он писал Констанс Гарнетт об этой постановке как о "самой значительной в Англии со времен премьеры "Кукольного дома" (*Farjeon H.* // The World. 6 June 1911. P. 853).

[19] *Playfair N.* The Story of the Lyric Theatre, Hammersmith; London; Chatto and Windus, 1925. P. 215.

[20] *Tonson J.* (*Bennett A.*) // New Age. 8 June 1911. Отрывок из этой рецензии см. также: *ЛН*. Т. 68. С. 807.

[21] *Walkley A.B.* // The Times. 16 December 1925.

[22] Ее переводы более точны, но менее театральны, чем переводы Колдерона. Однако именно по этой причине переводы Гарнетт до сих пор остаются самыми популярными среди режиссеров, которые делают по ним собственные сценические редакции.

[23] Без подписи. Хроника. За границей. – "Театр и искусство". 1911. № 22. 29 мая. С. 431.

[24] Two Plays by Tchekhof. Op. cit. P. 8.

[25] Morning Post. 30 May 1911.

[26] The Times. 30 May 1911.

[27] Morning Post. Ibid.

[28] *H.W.M.* // Nation. 3 June 1911.

[29] *Swinnerton F.* Background with Chorus. London, Hutchinson, 1956. P. 143.

[30] *Tonson J.* Ibid.

[31] *Palmer J.* // Saturday Review. 13 April 1912.

[32] The Times. 1 April. 1912.

[33] Era. 6 April 1912.

[34] Mew TM // Academy. 23 May 1914.

[35] The Times. 12 May 1914.

[36] New Statesman. 16 May 1914.

[37] Massingham. H.W. // Nation 16 May 1914.

[38] S.R.L. // Daily Chronicle. 12 May 1914.

[39] The Times. Ibid.

[40] О переводах произведений Чехова см. статью М.А. Шерешевской в наст. книге.

[41] Например: *D'Auvergne J.* The Moscow Art Theatre // The Fortnightly Review. 1914. May. P. 793–803; *Fyfe H.* Chekoff and Modern Russia // English Review. 1917. May. P. 408–414; *Granville-Barker H.* The Moscow Art Theatre // Seven Arts. 1917. September. P. 659–661; Unsigned. Anton Tchekoff // Spectator 2. January. 1915. P. 10–11.

[42] См.: *Чуковский К.* О Чехове. М., 1971. С. 193.

[43] *Ликиардопуло* Михаил Федорович (1883–1925) – переводчик, журналист, сотрудник греческой дипломатической службы в Стокгольме (1918–1919) и Лондоне (1919–1920). С 1907 по 1917 г. был секретарем дирекции МХТ.

[44] *Lykiardopoulos M.* Chekhov's Seagull in London // New Statesman. 7 June. 1919.

[45] *J.S.* "The Seagull" and the critics // Athenaeum. 13 June. 1919.

[46] The Stage. 5 June 1919.

[47] Daily Telegraph. 3 June 1919.

[48] *Cannan G.* The Art Theatre // Nation. 7 June 1919.

[49] New Statesman. 31 January 1920.

[50] Tchehov on the English Stage // Nation. 13 March 1920.

[51] Ibid.

[52] Morning Post. 9 March 1920.

[53] *H.* // Athenaeum. 19 March 1920.

[54] Morning Post. 13 July 1920.

[55] New Statesman. 24 July 1920. (Слова в цитате из "Вишневого сада" выделены Вирджинией Вулф. – *Ред.*).

[56] *Swinnerton F.* "The Cherry Orchard" // Nation. 17 July 1920.

[57] Напр., *Woolf V.* (Ibid.) and *Mansfield K.* Athenaeum. 16 July 1920.

[58] St. Ervine J. // Observer. 18 July 1920.

[59] "Фриндж" (англ. fringe – кромка, край; то, что не входит в основное ядро) – общее обозначение театральных групп, организационные и творческие принципы которых отличаются от тех, что существуют в сложившейся театральной системе. В данном случае термин употреблен ретроспективно, т.к. он получил права гражданства применительно к английскому театру в 60-е годы. (Примеч. перев.).

[60] *Комиссаржевский* Федор Федорович (1882–1954) – режиссер, педагог, теоретик театра. По образованию архитектор. В 1906–1910 гг. работал в театре своей сестры В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге, в 1910–1919 гг. – в Москве (Театр Незлобина, Малый театр, Большой театр, Театр Зимина). В 1910 г. организовал в Москве собственную студию, в 1914 г. открыл при ней Театр им. Комиссаржевской. Организатор и руководитель театра ХПСРО (1918–1919). С 1919 г. жил и работал за границей (в Англии, Франции, США, Австрии), преподавал в лондонской Королевской академии драматического искусства. Написал ряд книг: Творчество актера и теория Станиславского. Пг., 1916; Театральные прелюдии. М., 1916; Myself and the Theatre. L., 1929; The Costume of the Theatre. L., (1931); The Theatre and a Changing Civilisation. L., 1935. (Примеч. перев.)

[61] Об этой и других характерных чертах постановок Комиссаржевского в Сценическом обществе см. его книгу Myself and the Theatre. L., 1930. P. 155–157.

[62] *Agate J.* // Saturday Review. 21 December 1921.

[63] *H.W.M.* // Nation and Athenaeum. 3 December 1921.

[64] Desmond Mac Carthy // New Statesman. 3 December 1921.

[65] The Times. 29 November 1921.

[66] *Gielgud J.* Early Stages. L.; Heinemann, 1974. P. 54. Цитаты из книг Джона Гилгуда "Early Stages" и "Stage Directions" даны в основном по кн.: *Гилгуд Д.* На сцене и за кулисами. Л., 1969, с необходимыми редакционными поправками (примеч. перев.).

[67] *Hobson H.* Verdict at Midnight. L., 1952. P. 140.

[68] *Gielgud J.* Op. cit.

[69] *Omicron* // Nation and Athenaeum. 7 february 1925.

[70] In: *Playfair.* P. XVIII–XIX.

[71] *Playfair N.* Hammersmith Hoy. L., 1930. P. 260.

[72] Цит. по кн.: *Playfair.* Story of the Lyric. P. 216.

[73] Влиятельный философ, связанный с группой "Блумсбери" (П.М.). Джордж *Мур* (1873–1958) был профессором Кембриджского университета, членом Британской академии наук. Начинал как неогегельянец, затем перешел на позиции неореализма. В группу "Блумсбери" (по названию района в Лондоне) входили известные английские писатели начала XX в., в т.ч. Вирджиния Вулф (примеч. перев.).

[74] Цит. по кн.: *Playfair.* Story of the Lyric. P. 217.

[75] Nation and Athenaeum. 30 May 1925.

[76] Sunday Times. 31 May 1925.

[77] Ibid.

[78] См.: *Emeljanow.* P. 28.

[79] *Komisarjevsky.* P. 135–136.

[80] Saturday Review. 24 October 1925.

[81] *Squire J.C.* // London Mercury. December 1925.

[82] *R.J.* // Spectator. 31 October 1925.

[83] The Stage. 10 December 1925.

[84] The Times. 8 December 1925.

[85] См.: *Шах-Азизова Т.К.* Русский Гамлет («Иванов и его время» // Чехов и его время. М., 1977.

[86] Omicron // Nation and Athenaeum. 12 December 1925.

[87] The Times. 16 December 1925.

[88] *Gielgud J.* Early Stages. P. 63.

[89] *Gielgud J.* An Actor and His Time. Harmondsworth, 1981. P. 76–79.

[90] *Tracy* // Flight of Seagull. P. 155.

[91] Daily Telegraph. 18 January 1926.

[92] Phi // Daily Herald. 18 February 1926.

[93] *Gielgud.* Early Stages. P. 64–65.

[94] Ibid. P. 65.

[95] *Gielgud J.* Interview with Derek Hart // Great Acting. Edited by Hal Burton. L., 1967. P. 142.

[96] *Nabokoff C.* Chekhov on the English Stage // Contemporary Review. January–June 1926; *Mac Carthy D.* // New Statesman. 6 March 1926.

[97] *Gielgud.* Early Stages. P. 65.

[98] *Grein J.T.* // Illustrated London News. 27 February 1926.

[99] Saturday Review. 27 February 1926.

[100] *E.A.B.* // Daily News. 17 February 1926; Saturday Review. Ibid.

[101] Omicron. Nation and Athenaeum. 9 October 1926.

[102] New Statesman. 2 October 1926.

[103] The Times. 29 September 1926.

[104] См.: *Higham C., Charles Laughton.* An Intimate Biography. L., 1976. P. 8–9; *Singer K.* The Charles Laughton Story. L., 1954. P. 32–35.

[105] *Gielgud.* Early Stages. P. 66.

[106] Saturday Review. Ibid.

[107] New Statesman. Ibid.

[108] Так в английских работах обычно называют сборную труппу русских актеров, по разным причинам оказавшихся в описываемый период за рубежом. Ядро в ней составляли бывшие актеры МХТ, оставшиеся за границей (в Праге) во время зарубежных гастролей "качаловской группы" (большинство актеров вернулось на родину в 1922 г.). Подробно о "качаловской группе" см. в кн.: *Шверубович В.* О людях, о театре и о себе. М., 1976 (примеч. перев.).

[109] См.: The Times. 29 May 1928.

[110] W.A.D. // Daily Telegraph. 17 January 1929.

[111] *Agate J.* // Sunday Times. 29 September 1929; Illustrated London News. 5 October 1929.

[112] Айвор Браун цитировал, ссылаясь на Станиславского, критические слова Чехова об изображении Тригорина красавчиком // Saturday Review. 5 October 1929.

[113] *Ervine St. T. J.* // Observer. 29 September 1929.
[114] Parsons A. // Daily Mail. 24 October 1929.
[115] Nation and Athenaeum. 2 November 1929.
[116] *Agate J.* // Sunday Times. 15 October 1933.
[117] *Brown I.* // Observer. 15 October 1933.
[118] Agate J. Ibid.
[119] Письмо в "Таймс". 12 октября 1933.
[120] New Statesman. 21 October 1933.
[121] Ibid.
[122] The Times. 10 October 1933; Spectator. 20 October 1933.
[123] *Guthrie T.* A Life in the Theatre. L., 1960. P. 113.
[124] Spectator. 15 November 1935.
[125] *Gielgud.* Stage Directions. L., 1963. P. 88.
[126] *Agate J.*// Sunday Times. 24 May 1936.
[127] *Brown I.* // Observer. 24 May 1936.
[128] Bystander. 3 June 1936.
[129] Morning Post. 21 May 1936.
[130] Spectator. 29 May 1936.
[131] New Statesman. 30 May 1936.
[132] *Morgan Ch.* // New York Times. 4 June 1936.
[133] *Gielgud. J.* Stage Directions. P. 89.
[134] *Agate J.* // Ibid.
[135] *J.G.B.* // Evening News: 20 May 1936.
[136] Цит. по: *Forbes B.* Ned's Girl. The Authorised Biography of Dame Edith Evans. L., 1977. P. 179.
[137] *Komisarjevsky T.* The Theatre and a Changing Civilisation. L., 1935. P. IX–X, 1–2.
[138] G.W.B. // Sunday Times. 7 February 1937.
[139] The Times. 6 February 1937.
[140] См.: *Saint-Denis M.* Theatre. The rediscovery of style. L., 1960. P.43, 52–53.
[141] *Hale L.* // News Chronicle. 1 February 1938.
[142] Observer. J. //30 January 1938.
[143] Ibid.
[144] *Gielgud Y.*// Great Acting. P. 142.
[145] Observer. Ibid.
[146] P.F.G. // Time and Tide. 5 February 1938.
[147] New. Statesman. 6 September 1941.
[148] Цит. по: *Coward N.* The Collected Short Stories. L., 1983. P. 438.
[149] Eric // Punch. 23 June 1948.
[150] The Times. 2 June 1948.
[151] *Trewin J.C.* // Observer. 12 September 1948.
[152] *Darlington W.A.* // Daily Telegraph. 26 November 1948.
[153] Evening Standard. 26 November 1948.
[154]Hobson. Verdict at Midnight. P. 87.
[155]См.: *Fernald J.* Sense of Direction. The Director and his Actors. L., 1968. P. 59–60, 114.
[156]Гарольд *Хобсон* (р. 1904) – один из ведущих театральных критиков Англии, в 1947–1976 гг. – театральный обозреватель газеты "Санди таймс", автор ряда книг о театре (примеч. перев.).
[157]*Hope-Wallace P.* // Manchester Guardian. 24 May 1954.
[158]Illustrated London News. 5 June 1954.
[159]*Brown I.* // Observer. 23 May 1954.
[160]Illustrated London News. Ibid.
[161]См.: *Наркевич А.* Опровержение легенды о Чехове в Англии // Новое время. 1954. № 29. С. 6–8.
[162]*Lewis P.* // Daily Mail. 14 October 1960.
[163]*Lewis F.* // Sunday Despatch. 16 October 1960.
[164]The Times. 14 October 1960.
[165]*Hope-Wallace P.* // Guardian. 15 December 1961.
[166]The Times. 15 December 1961.
[167]Gielgud. // Great Acting. P. 142.
[168]The Cherry Orchard. A version by John Gielgud. L., 1963. P. XI.
[169]*Trewin J.C.* // Illustrated London News. 28 July 1962.
[170]Sunday Times. 22 July 1962.
[171]*Levin B.* // Daily Mail. 3 July 1963.
[172]Illustrated London News. 13 July 1963.

[173]The Times. 2 July 1963.
[174]Sunday Times. 7 July 1963.
[175]*Hope-Wallace P.* // Guardian. 20 November 1963.
[176]*Levin B.* // Daily Mail. 20 November 1963.
[177]*Gielgud J.* // New York Times. 1 May 1966.
[178]*Bryden R.* // New Statesman. 8 October 1965.
[179]The Times. 5 July 1967.
[180]The Times. 25 February 1970.
[181]De Jongh // Guardian. 10 August 1972.
[182]См. примеч. 59.
[183]Harpers and Queen. November 1976.
[184]*Billington M.* // Guardian. 4 October 1979.

© Patrick Miles, 1982.
All rights reserved.
Лицензия на право издания на русском языке принадлежит издательству "Наука". Специально для тома "Литературного наследства" ("Чехов и мировая литература"). Полностью на английском языке в издании: Patrick Miles. Chekhov on the British Stage. 1909–1987. Cambridge, 1987.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПОСТАНОВКИ 1982–1985 гг.

1982

"На большой дороге". Старый театр "Хаф мун", Лондон, 24 января 1982, режиссер Майкл Бэц.
"Дядя Ваня". Национальный театр, зал Литлтона, 18 мая 1982, режиссер Майкл Богданов.
"Дядя Ваня". Театр "Ройял", Хеймаркет (Лондон), 5 августа 1982, режиссер Кристофер Феттс.
"Вишневый сад". "Раундхаус", Лондон, 9 августа 1982, режиссер Майк Альфредс.

1983

"Вишневый сад". Театр "Ройял", Хеймаркет (Лондон), 18 октября 1983, режиссер Линдсей Андерсон.

1984

"Чайка". Гринвичский театр, 26 апреля 1984, режиссер Филип Прауз.
"Вишневый сад". "Хеймаркет", Лестер, 25 мая 1984, режиссер Нэнси Меклер.
"Дикий мед" ("Безотцовщина" в переработке Майкла Фрейна). "Национальный театр", зал Литлтона, 19 июля 1984, режиссер Кристофер Морахан.

1985

"Три сестры". Театр Королевской биржи, Манчестер, 11 апреля 1985, режиссер Каспар Рид.
"Чайка". Театр "Лирик", Хэммерсмит (Лондон), 22 апреля 1985, режиссер Чарльз Старридж.
"О вреде табака", "Предложение", "Трагик поневоле", "Медведь". Театр "Барбикан", Плимут, октябрь 1985, режиссеры Иэн Маршалл и Эндрю Джей-Шилд.
"Дядя Ваня". Театр Редгрейва, Фарнем, 22 октября 1985, режиссер Эллис Джоунз.
"О вреде табака". Колледж Черчилля, Кембридж, 30 ноября 1985, режиссер Бэрри Хескет.
"Вишневый сад". Национальный театр, зал Коттеслоу, 16 декабря 1985, режиссер Майк Альфредс.

ЧЕХОВ В ИРЛАНДИИ

ЧЕХОВ И ЛИТЕРАТУРА ИРЛАНДИИ

Обзор И.М. Левидовой

В Каталоге Национальной библиотеки Ирландии[1] мы находим сведения о многочисленных изданиях произведений Чехова на английском языке, имеющихся в фондах этого книгохранилища. Все они выходили в Англии и США, лишь один сборник "Пари и другие рассказы" в переводе С. Котелянского и Дж.М. Марри (1915 г.) издан одновременно и в Лондоне и в Дублине. Ведущим литературным языком в Ирландии, как известно, был и остается английский, однако несколько книг Чехова, вышедших в стране на ирландском языке, говорят о том, что деятельность поборников "Ирландского возрождения" в первые десятилетия нашего века не обошла стороной и произведения зарубежной литературы. В Каталоге учтены следующие книги, представляющие произведения Чехова в ирландских переводах: "Медведь". Пер. Ричарда О'Похлуха. Дублин, "Ирландская лига" 1923 г.; "Вишневый сад". Драма-комедия (буквально: "Смешная драма"). Пер. Маред Ника Макин. Дублин, 1935; "Рассказы". Пер. Маред Ника Макин. Дублин, 1939; "Свадьба". Пер. М. О'Кахань. Дублин, 1933.

Велика и неизменна читательская популярность чеховской прозы в Ирландии. Свидетельством давнего интереса литературной критики к творчеству русского писателя являются две статьи о нем, появившиеся еще в 1926 и 1927 гг. в либеральном еженедельнике "Айриш стейтсмен", который выходил под редакцией писателя Джорджа Рассела и пользовался влиянием в демократических кругах (независимая позиция этого издания вскоре привела к тому, что оно было закрыто)[2]. Автор одной из статей, о которых мы имеем лишь библиографические сведения, скрыт под инициалами. Однако хорошо известны работы и высказывания о Чехове, принадлежащие выдающимся ирландским писателям, пользующимся известностью далеко за рубежами страны. Подробно писал о нем Фрэнк О'Коннор (1903–1966) – его работам о Чехове посвящена специальная публикация в этой книге. Старейший романист, новеллист, критик Шон О'Фаолейн посвятил Чехову целую главу в своем исследовании о новелле[3]. Глава эта представляет собой небольшой критико-биографический очерк и соседствует с очерками о европейских мастерах новеллы – Доде, Мопассане и других. В качестве эпиграфов автор взял выдержки из писем Чехова Суворину, а главным предметом анализа сделал рассказ "Верочка", который в высшей степени характерен для Чехова. Здесь же помещен перевод "Крыжовника", – О'Фаолейн считает его одним из лучших рассказов, когда-либо написанных*.

С восторженной любовью относился к Чехову Шон О'Кейси, неоднократно писавший о нем, начиная еще с 40-х годов. "В чем для меня значение творчества Чехова? – Он мой друг, он великий писатель, великий драматург, великий человек. Время от времени он приходит ко мне, усаживается рядом, и мы принимаемся беседовать. Он присоединяется к Шекспиру, Шоу, Уитмену и другим, и я отлично провожу время в их обществе"[4]. При всем своем энтузиазме О'Кейси, однако,

*Глава о Чехове также публикуется в наст. книге.

менее, чем кто-либо, испытал воздействие Чехова, хотя представляется не лишенным интереса вопрос о сравнении некоторых элементов его драматургии с чеховской. Вообще, как отмечает в частности Э. Мэлоун в своем исследовании "Ирландская драматургия", русская классическая драма не оказала заметного влияния на ирландскую, такого, например, как Ибсен. Но с другой стороны, пьесы таких русских писателей как Чехов, Гоголь или Тургенев легко могли бы сойти за произведение ирландского автора. Можно найти многое из Ирландии в самой атмосфере "Вишневого сада"[5]. Иначе обстоит дело с ирландской прозой, особенно жанром новеллы. Здесь сильнейшее влияние Чехова общепризнано. Сами писатели, выступающие как исследователи чеховского творчества, говорят о "масштабе и действенности чеховского присутствия". Уильям Тревор, интересный и бесспорно близкий к Чехову англо-ирландский прозаик, следующим образом объясняет исторические обстоятельства, с которыми было связано это явление: "Викторианский роман поднял голову в ту пору, когда Ирландия была не готова его воспринять. Ирландцы – охваченные недовольством, зажатые в тисках бедности, угнетенные, не располагали досугом и энергией, чтобы создавать произведения подобного размаха и объема. Но зато в Ирландии, особенно в сельских местностях, продолжало процветать искусство рассказа... жанр рассказа, во всех его видах, был еще весьма живучим в Ирландии в ту пору, когда Чехов решился вывернуть наизнанку эту литературную форму. Именно неиссякаемая энергия, присущая ирландскому рассказу, способствовала тому, что маленькая революция, совершенная Чеховым, оказалась для нас столь органичной и увлекательной и захватила воображение нескольких поколений наших писателей"[6]. Ирландская новелла теснейшим образом связана с освоением "уроков Чехова". Называя конкретные имена, следует начать с Джеймса Джойса, хотя вопрос о возможности влияния Чехова на раннего Джойса (в частности на книгу его новелл "Дублинцы", которая писалась в 1904–1907, а вышла в 1914 г.) остается и поныне открытым.

Джойс, как отмечают его биографы, настойчиво отрицал свое знакомство с книгами Чехова в пору создания "Дублинцев". Самый факт, что такие предположения возникали, свидетельствует в этом случае о явной близости писателя к "чеховской школе". Е.Ю. Гениева во вступительной статье к однотомнику Джойса, вышедшем в Москве в издательстве "Прогресс" на английском языке[7], делает ряд интересных и во многом убедительных наблюдений над "чеховскими элементами" в прозе Джойса – автора "Дублинцев", реалиста, сатирика, тонкого психолога, мастерски создающего настроение. Но видимо речь должна идти все же не о прямом и непосредственном влиянии, а скорее о "перекличке" с западноевропейской психологической новеллой того времени, новеллой, которая уже начинала испытывать воздействие метода Чехова.

Во введении к публикации "Фрэнк О'Коннор о Чехове" (см. ниже) М.А. Шерешевская отмечает роль, которую сыграло искусство Чехова в формировании этого крупного ирландского новеллиста – обусловленный широким демократизмом выбор сюжетов и персонажей, внимание к "трагизму мелочей жизни" (М. Горький), сочетание социальной проблематики с психологической глубиной. Все это бесспорно, именно этими свойствами чеховская новелла и вдохновляла когорту ирландских писателей, которым суждено было в 20–30-х годах стать мастерами этого жанра: Фрэнка О'Коннора, Шона О'Фаолейна, Лиэма О'Флаэрти[8].

Две монографии специально посвящены творчеству Шона О"Фаолейна-новеллиста. П.А. Дойл пишет в своем критико-биографическом очерке, что, по собственному признанию О'Фаолейна, сильнейшее воздействие оказали на него Тургенев и Чехов. "Следуя чеховским образцам, О'Фаолейн предлагает нам реализм, сочетающийся с лиризмом, настроение, сострадательность, глубокую осознанность тайны человеческого бытия и объективность (отстраненность), питаемую чутким восприятием и проницательным умом". Автор находит, что О'Фаолейн "более поэтичен и созерцателен, чем Чехов, и ему в меньшей степени присущи

отстраненность и дар иронии"... Подобно Чехову, О'Фаолейн по сути своей – оптимист, он все еще верит в человечество[9].

В работе Д. Риппьера "Рассказы Шона О'Фаолейна. Исследование его повествовательной техники"[10] рассматривается композиция рассказа "Любуясь видом", в котором как бы вынесены за кадр предыстория главного персонажа Ханафана и самый ход его размышлений. Читатель узнает о тайной горести Ханафана лишь по косвенным признакам, по его действиям. Таким образом, О'Фаолейн останется "холодным" в чеховском смысле слова, не будучи ни бессердечным, ни безыскусным, – говорит Риппьер. И тут же разъясняет читателю, что он имеет в виду, процитировав отрывок из письма Чехова Л. Авиловой.

Многим обязана "чеховской школе" и Элизабет Боуэн, англо-ирландская писательница (см. о ней в статье "Чехов и современные английские новеллисты (к проблеме влияния)" в наст. кн.).

В 1981 г. в ирландском издательстве вышел новый английский перевод "Трех сестер", принадлежащий видному ирландскому драматургу и новеллисту Брайану Фрилу[11]. "Три сестры" в переводе Фрила были тогда же поставлены во вновь созданном театре "Филд дэй" (художественные руководители Стивен Рэй и Брайан Фрил). Театр находился постоянно в Дерри (Ольстер) и гастролировал по всей Ирландии.

Перевод Б. Фрила выразителен, эмоционален, поэтичен. Чувствуется стремление автора войти в атмосферу пьесы, есть немало остроумных находок, хорошо передана характерность речи многих персонажей. Однако его нельзя назвать точным. Речь идет не о буквализме – в "версии Фрила" содержатся сознательные отступления от текста оригинала. Прежде всего – это своего рода режиссерские ремарки, поданные как авторские. Затем – небольшие, но довольно существенные вставки, дописки к репликам действующих лиц. В речь Тузенбаха, например, вводятся слова: to coin a phrase ("если можно так выразиться"), видимо, чтобы подчеркнуть его неуверенность в себе и смущение перед собственным пафосом. И это выражение иногда шутливо повторяют другие. Вершинин (см. акт 4) благодарит Ольгу "за терпимость" ("Вы всегда не одобряли наших отношений с Машей"). Кулыгин (там же), надев усы и бороду, произносит, изображая немца-учителя, нечто о "трех красивых сестрах, которые сидят в саду". Наташа, восхищаясь своими детьми, употребляет такие эпитеты как "очень эстетично" и "интеллектуально". Во втором акте появляется элемент мюзикла: хором исполняется "песенка" на слова Чебутыкина "Бальзак венчался в Бердичеве". Сам Чебутыкин напевает какие-то популярные в Ирландии романсы. Смысл этих "вольностей" выявляется легко: сам Фрил отмечает, что он стремился воссоздать пьесу "в ритмах ирландской речи", то есть максимально приблизить ее к восприятию сегодняшней читательской и главным образом театральной аудитории, к восприятию своих соотечественников[12]. Перевод явно ориентирован на постановку: язык более энергичен, чем в оригинале, характерность персонажей подчеркнута, подтекст порой прорывается на поверхность. Но сделано все это достаточно тактично, изменения в большинстве своем не нарушают общего тона пьесы, а мысль Чехова Б. Фрил всегда передает точно и проникновенно.

Премьера "Трех сестер" в "Филд дэй" прошла с большим успехом, чему немало способствовал тот факт, что перевод был выполнен ирландским писателем. Это – значительное событие в истории постановок пьес Чехова в Ирландии, истории достаточно богатой. Известно, что в начале 20-х годов кружки любителей, ставивших пьесы на ирландском языке, играли Чехова[13]. Но еще раньше над чеховским репертуаром работал профессиональный Ирландский театр, организованный в 1914 г. Эдвардом Мартином, бывшим руководителем Литературного театра (распавшегося вскоре после того, как он был создан в 1899 г. Э. Мартином и У.Б. Йейтсом). Во втором своем сезоне – в 1915 г. – здесь был поставлен "Дядя Ваня". Дублинский театр "Гейт", открывшийся в 1928 г., показал зрителям "Вишневый сад" и "Чайку". С 30-х годов чеховские пьесы ("Вишневый сад", "Три

сестры") идут на сцене Национального театра Ирландии – Театра Аббатства ("Эбби")[14]. В послевоенные годы театр "Гейт" возобновил свой спектакль "Чайка". Интересные записи о том, как шла подготовка спектакля, мы находим в книге художественного руководителя театра, старейшего ирландского режиссера, актера, драматурга и художника Михола Мак-Лиэмора "Каждый актер на своем ослике"[15] – путевом дневнике, рассказывающем о гастролях театра в Египте и на о. Мальта в феврале–мае 1956 г. Репетиции "Чайки", видимо, начались еще в Дублине, но премьера состоялась в Каире. Сам Мак-Лиэмор играл Тригорина. Вот несколько выдержек из этого дневника:

«3 марта. Каир. Весь день усиленно работали над "Чайкой" в Балетной комнате за сценой. С огромной радостью я обнаружил, что роль Тригорина выучить легко. Что, конечно, не означает – легко сыграть. Возможно, что и у Чехова в его русском тексте звучит такая же прекрасная, лишь ему присущая музыка (как у Шекспира, Йейтса, Уайльда) – трудно судить об этом по переводу с незнакомого языка. Но в одном можно быть уверенным: ему присущи ясность, душевная чистота и потрясающее чувство правды. Со своим могучим и нежным даром проницать и раскрывать тайны натуры человеческой он так близко подходит к вам, что остается лишь последовать за ним, а затем – прислушаться к биению собственного сердца. Как же он был велик. Какую любовь, смешанную с восхищением он вызывает!»

Далее в почти ежедневных записях постановщик прослеживает ход репетиций, размышляет об игре исполнителей, иногда спорит с их трактовкой роли. Актриса, играющая Нину Заречную, молодая католичка, обладающая довольно сложным характером и большой уверенностью в себе, на его взгляд, стоит перед опасностью не донести до зрителя простоту Нины – "простоту чайки" и свойственную ей неуверенность в своих силах. Что же касается исполнительницы роли Аркадиной, то, говорит Мак-Лиэмор, «мне кажется у нее есть только один крупный недостаток, – она упорно хочет видеть в госпоже Аркадиной женщину мягкосердечную и слезливую. Удивительную сцену, в которой Аркадина рыданьями и жалобами вынуждает Тригорина вернуться к ней, она играет на полном серьезе, словно именно таков характер героини. А между тем, как мне кажется, это лишь часть обширной хитроумной постройки, прочие составляющие которой – блистательная ловкость и затаенное, торжествующее, пусть даже наполовину неосознанное чувство своей власти. Я вижу в Аркадиной грандиозную по своей душевной беспечности и гибкости тираническую натуру, а вовсе не слезливую жертву собственных страстей. – "Но, послушай, – говорит она, – ведь Аркадина любила его, безумно, безнадежно, и он любил ее также, они были необходимы друг другу. Не пытайся меня разубедить, я все равно не поверю, что это не так!" А я почему-то не могу передать ей свою убежденность в том, что потребность в человеке и давняя привычка, даже подкрепленная привязанностью – еще не обязательно любовь. 31.Ш. Наконец-то премьера "Чайки". Генеральная репетиция с 11 утра, завтракали на сцене... Вечером. Все мы очень утомлены, но чувствуем, что спектакль получился... Всех нас весьма взволновало присутствие советского посла... Однако он аплодировал вовсю, привстав со своего места в ложе, и мы получили гигантского размера венок из кроваво-красных роз... 13.V. Валетта (Мальта). Вот мы и заканчиваем здесь наш сезон. Шла "Чайка" и собрала самую лучшую публику за все месяцы нашего турне, а после спектакля, разумеется, произносились речи, полные горячих чувств».

Интересно, что именно М. Мак-Лиэмор руководил в 20-х годах ирландской любительской группой, ставившей Чехова на ирландском языке, более того – был автором перевода[16].

В 70-х годах драматургия Чехова была представлена в репертуаре театра "Эбби" "Ивановым", "Чайкой", "Тремя сестрами" (кстати, "Чайку" оформлял М. Мак-Лиэмор). Национальный театр Ирландии помогает провинциальным труппам и любительским коллективам; благодаря такой помощи жители портового района

Дублина увидели в 1972 г. "Дядю Ваню". Важным событием в театральной жизни Дублина оказалась постановка в "Эбби" "Вишневого сада" советским режиссером М. Кнебель. В 1978 г. еще один советский театральный деятель работал с коллективом этого театра над чеховской пьесой: В. Монахов поставил "Дядю Ваню" для XX Дублинского театрального фестиваля.

«Должен отметить, – сказал он по возвращении корреспонденту "Советской культуры", что творчество А.П. Чехова любят, знают и понимают в Ирландии... Наша совместная работа шла более двух месяцев и все это время я ощущал необыкновенный творческий подъем всего коллектива»[17].

* * *

Сама личность Чехова – человека и художника – продолжает притягивать к себе воображение поэтов, писателей. Совсем недавний пример такого непосредственного отклика – стихотворение Шеймаса Хини, одного из наиболее талантливых ирландских поэтов нашего времени "Чехов на Сахалине". Оно опубликовано на страницах буклета, выпущенного театром "Филд дэй" к премьере "Трех сестер"[18] и, как сообщает автор, возникло благодаря беседам о Чехове между Хини и Брайаном Фрилом, переводившим пьесу.

ЧЕХОВ НА САХАЛИНЕ

Итак, он "заплатит свой долг медицине".
Но сначала на берегу океана он выпил коньяк,
Повернувшись спиной ко всему, что увидел, поехав на север.
Голова закружилась, все неслось, как тюменская тройка.

Он глядел через борт парохода
С высоты тридцати своих прожитых лет
И видел себя в глубине, как сквозь прозрачную воду,
Как с палубы смотрят в прозрачные воды Байкала.

Та сибирская даль, тот север был еще югом.
Коньяк уложили ему на дорогу
Друзья-литераторы. "Чтоб тебя уязвило!"[19]
Ему ли, рожденному, можно сказать, под прилавком,
Не знать в этом толка? Даже певчему в праздничном храме
Не изведать такого святого блаженства.

Потом он поднялся и бросил о камни стакан.
Звякнули брызги стекла, как арестантская цепь.
Этот звон, это лязганье будут тащиться за ним
Все ближайшие месяцы.

Он будет брести и брести в поисках нужного тона –
Не ученый трактат, не памфлет, а нечто такое,
Чтобы преодолеть боль от невыносимых картин
Истязания людей.

Он, который по капле выдавливал рабскую кровь
И проснулся свободным, – брел за каторжными вслед через весь Сахалин.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1]По сведениям, присланным директором Совета искусств Ирландии Колмом О'Брайаном.

[2]*O'H., P.S.* A.P. Chekov // Irish statesman. 1926. April 10. P. 132; *Fox R.M.* A. Chekhov // Irish statesman. 1927. April 23. P. 161.

[3]*O'Faolain S.* Anton Chekhov, or The persistent moralist // O'Faolain S. The short story. L., 1948. P. 76–97. См. в наст. кн. с. 543–554.

[4]*О'Кейси Ш.* Великий писатель, великий человек // Лит. газ. 1960, 28 янв. № 12. С. 3. См. также: *O'Casey S.* On Chekhov // National affairs. Toronto, 1954. Oct. P. 19–20; *O'Casey S.* One of the world's great dramatists // *O'Casey S.* Blasts and benedictions. L., 1967.

[5]*Malone A.* The Irish drama, L., 1965. P. 244.

[6]*Trevor W.* // Times Literary Supplement, L., 1981. Febr. 6. P. 131.

[7]*Гениева Е.Ю.* Джеймс Джойс // В кн.: Joyce J. Dubliners. Portrait of the artist as a young man. M.: Progress, 1982. P. 28–30.

[8]См. *Roberts P., Colgave G.* Operation survival. (The Dublin theatre festival.) // Plays and players, L., 1967. Dec., № 3. P. 46.

[9]*Doyle P.A.* Sean O'Faolain. N.Y., 1968. P. 73–74, 84–85, 95, 125, 127–129.

[10]*Rippier J.St.* The short story of Sean O'Faolain. Gerrards Cross, 1976. P. 60–67.

[11]*Chekhov A.* Three sisters / A translation by Brian Friel. Dublin: The Gallery press, 1981.

[12]Из письма, сопровождающего присланный в редакцию экземпляр перевода "Трех сестер".

[13]См.: *Yeats W.B.* Uncollected prose. L., 1971. Vol. 2. P. 445; F. O'Connor. My father's Son. 1969, p. 61.

[14]См.: *Boyd E.* Ireland's literary Renaissance. L., 1925. P. 89; Theatre Arts Monthly, N.Y., 1935. Dec. P. 886; *Malone A.* The Irish drama. L., 1965. P. 89; *Устименко Ю.* "Эбби" борется, "Эбби" побеждает. // Сов. культура. 1973. 16 янв.

[15]*MacLiammoir M.* Each actor on his ass // Transl. from the Irish. L., 1961. P. 97, 122, 148–150, 176.

[16]См.: Ирландский театр и драматургия // Театр. энциклопедия. Т. 2.

[17]См.: *Коротков М.* Ирландия знает Чехова // Сов. культура. 1978. 5 дек.; Ирландский "Дядя Ваня" // Веч. Москва. 1978. 26 окт.

[18]*Heany S.* Chekhov on Sakhalin. A poem // Field Day Company presents Chekhov's "Three sisters". Derry, 1981.

[19]См.: *Чехов А.П.* Из Сибири (XIV–XV).

ИРЛАНДСКИЕ ПИСАТЕЛИ О ЧЕХОВЕ

Публикация и переводы М.А. Ш е р е ш е в с к о й

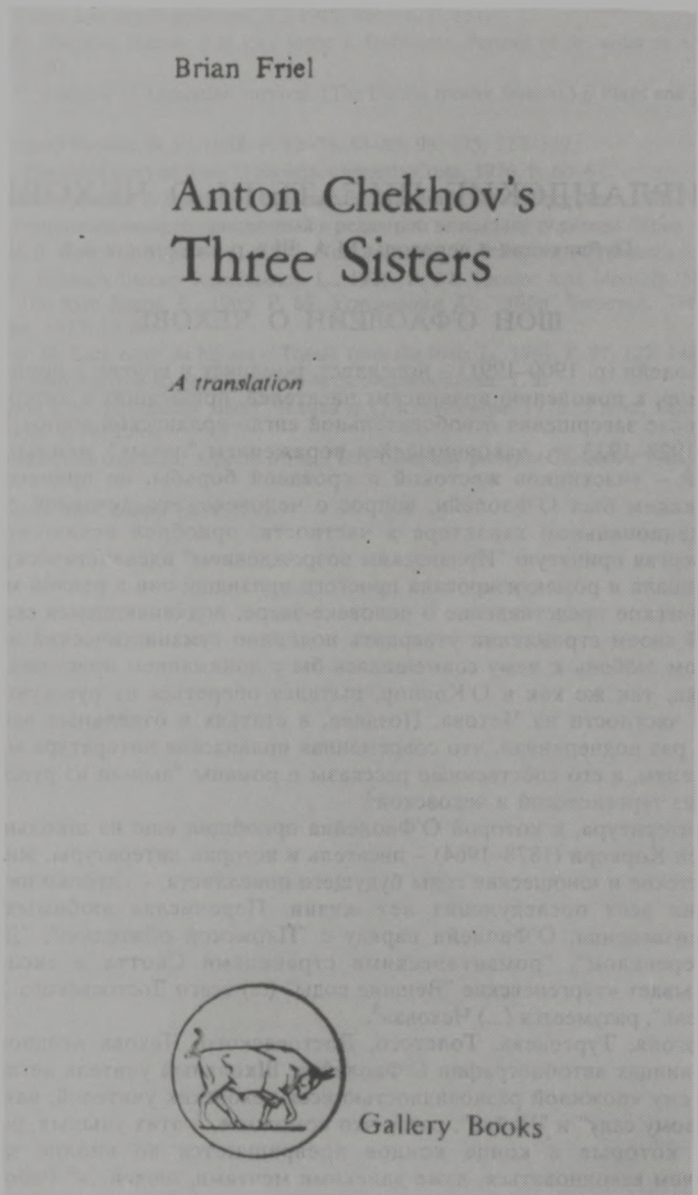
ШОН О'ФАОЛЕЙН О ЧЕХОВЕ

Шон О'Фаолейн (р. 1900–1991) – новеллист, романист и критик – принадлежит, как и Фрэнк О'Коннор, к поколению ирландских писателей, пришедших в литературу в первое десятилетие после завершения освободительной англо-ирландской войны 1919–1921 гг. и гражданской 1922–1923 гг., закончившейся поражением "левых", демократических сил. Для писателей – участников жестокой и кровавой борьбы, не принесшей желанных результатов, каким был О'Фаолейн, вопрос о человеке, его духовной сути вообще, о ирландском национальном характере в частности, приобрел исключительно важное значение. Отвергая принятую "Ирландским возрождением" идеалистическую концепцию, которая возвышала и романтизировала простого ирландца, они в равной мере отклоняли и натуралистическое представление о человеке-звере, подчиняющемся своим животным инстинктам. В своем стремлении утвердить подлинно гуманистический взгляд на человека, в котором любовь к нему совмещалась бы с пониманием присущих ему недостатков, О'Фаолейн, так же как и О'Коннор, пытался опереться на русскую классическую литературу, в частности на Чехова. Позднее, в статьях и отдельных высказываниях[1], О'Фаолейн не раз подчеркивал, что современная ирландская литература многим обязана русским писателям, а его собственные рассказы и романы "вышли из русской традиции", прежде всего из тургеневской и чеховской[2].

Русская литература, к которой О'Фаолейна приобщил еще на школьной скамье его учитель Дэниел Коркери (1878–1964) – писатель и историк литературы, живший в Корке, где прошли детские и юношеские годы будущего новеллиста, – глубоко интересовала его на протяжении всех последующих лет жизни. Перечисляя любимых писателей и любимые произведения, О'Фаолейн наряду с "Пармской обителью", "Дон Кихотом", "Грозовым перевалом", "романтическими страницами Скотта и эксцентрическими Диккенса" называет «тургеневские "Вешние воды" ⟨...⟩ всего Достоевского ⟨...⟩ "Мертвые души" и "Шинель", разумеется ⟨...⟩ Чехова»[3].

Имена Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова неоднократно встречаются на страницах автобиографии О'Фаолейна. Школьный учитель английского языка Шин кажется ему «пожилой разновидностью всех чеховских учителей, какими мы знаем их по "Вишневому саду" и "Чайке", разве что помоложе, – этих унылых, разочарованных неудачников, которые в конце концов превращаются во вполне довольных, не способных ничем взволноваться, даже далекими мечтами, людей...»[4] Работая некоторое время разъездным агентом, что давало возможность познакомиться с бытом и нравами ирландской деревни, О'Фаолейн, который «только что с наслаждением прочитал гоголевские "Мертвые души"... мечтает о том, чтобы написать их ирландский вариант»[5]. Свое вступление в литературный кружок "Клуб двадцати" (названный так по числу членов) он отмечает докладом о Льве Толстом – докладом, в работе над которым "осознал всю бездну незнания своего предмета"[6], а первый роман, вышедший в 1933 г., "в знак восхищения Тургеневым"[7] называет "Гнездо простых людей" ("A Nest of Simple Folk" по аналогии с "A Nest of Gentle Folk", как озаглавлено по-английски "Дворянское гнездо" в переводе Констанс Гарнетт).

Художественный дар О'Фаолейна, как и О'Коннора, наиболее полно и плодотворно реализовался в "малом жанре", ставшем ведущим в ирландской литературе середины века. Естественно, что в свете тех задач, которые ставили себе молодые ирландские прозаики, их новелла была в основном психологической: она раскрывала и анализировала внутренний мир человека, взаимоотношения между людьми, выявляя скрытые пружины их психологической совместимости и несовместимости, причины их одиночества.



ТРИ СЕСТРЫ
Перевод Б. Фрила
Дублин, 1981

Образцом современной психологической новеллы для О'Фаолейна с самого начала стали рассказы Чехова. «Чехов – вот кто главный maitre О'Фаолейна, – приходит к выводу исследователь его творчества американский литературовед Пол А. Дойл. – Чехов был особенно по душе О'Фаолейну прежде всего тем, что он был Реалистом, который "не изменяя поэзии, настроению, поэтическому чувству, оставался верен обыденной жизни"»[8]. «Подобно Чехову, О'Фаолейн по существу оптимист. Он верит в человечество, несмотря на все присущие человеку преступления и безрассудства; он выступает за человека, хотя и сознает, что как сам человек непостижим, так и его проблемы неразрешимы, что беды и трагедии преследуют его на каждом шагу, что жизнь загадочна, и тем не менее ее надо изучать. Художник ищет ответ, даже, когда нет ответа. Лучшие рассказы О'Фаолейна, – заключает свое исследование П.А. Дойл, – дают ему право на титул ирландского Чехова"[9].

В теоретической работе о новелле "Short Story" (вышла в Лондоне в 1948 г.), в которой О'Фаолейн обобщил свой опыт в "малом жанре", он постоянно ссылается на Чехова. Исходя из того, что художественное произведение, в особенности новелла, в силу необходимой конденсированности создается "не просто в результате владения техническими приемами"[10], а является прежде всего выражением мироощущения художника, его личности, О'Фаолейн посвящает первую часть своей книги трем крупнейшим новеллистам предшествующего века – Доде, Мопассану и Чехову, определившим, по его мнению, три основных направления современной новеллистики. Доде стоит в начале истории неоромантической новеллы (глава о нем имеет подзаголовок "Романтик, которому не дали договорить"), Мопассан – натуралистической (главе о нем дан подзаголовок "Безжалостный реалист"). Чехов – создатель новеллы психологической, цель которой не только раскрыть, но и гуманизировать человеческие отношения (отсюда подзаголовок "Моралист всегда и во всем"). Во второй части книги, в которой О'Фаолейн рассматривает поэтику современной психологической новеллы, широко использованы примеры из рассказов Чехова "Хористка", "Тина", "Соседи", "Дама с собачкой" и ряда других[11], а рассказ "Крыжовник" оценивается как "один из самых совершенных во всей мировой литературе"[12].

Проводя различие между традиционной short story, основанной на остром сюжете или анекдоте, и современным психологическим рассказом, которому отдается несомненное предпочтение, О'Фаолейн восклицает: "Рассказы таких мастеров, как Чехов или Генри Джеймс, можно перечитывать и перечитывать: каждый ход в них – это игра на великом инструменте, имя которому человеческая природа и который и должен звучать в любом настоящем рассказе, длинном или коротком, – звучать многообразно, сложно, противоречиво, изощренно, интересно и неожиданно"[13].

Ниже приводится (с некоторыми сокращениями) глава "Антон Чехов (моралист всегда и во всем)" из книги О'Фаолейна "О новелле" (O'Faolain S. *The Short Story*. L., Collins, 1948. P. 76–97).

ШОН О'ФАОЛЕЙН

АНТОН ЧЕХОВ

(Моралист всегда и во всем)

"...русские же беллетристы глупее читателя, герои их бледны и ничтожны, третируемая ими жизнь скудна и неинтересна. Русский писатель живет в водосточной трубе, ест мокриц, любит халд и прачек, не знает он ни истории, ни географии, ни естественных наук, ни религии родной страны, ни администрации, ни судопроизводства... одним словом, чёрта лысого не знает".

Из письма Чехова к Суворину от 15 мая 1889 г.

"Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником".

Из письма Чехова к Суворину от 25 ноября 1892 г.

1

Прежде чем сесть за эту книгу, я перечитал чеховские рассказы. Начал я почему-то с "Верочки". Я читал этот рассказ много лет назад, и у меня сохранилось впечатление, что это томно-романтическая милая вещичка с "атмосферой" и чудесным лунным пейзажем – картиной окутанных туманом полей, – и ничего больше. Перечитав "Верочку", я в который раз убедился, что надо читать ровно столько, сколько успеешь перечитать в течение каждых десяти следующих лет, потому что первый раз – в молодости – получаешь удовольствие, второй – в зрелые годы – извлекаешь урок, третий – в старости – находишь утешение или предаешься отчаянию. Перечитав "Верочку", я обнаружил совсем другой рассказ.

Вы помните "Верочку"? В юности я вынес из этой новеллы только, что некий молодой человек, по фамилии Огнев, отправившись в провинцию, знакомится со стариком Кузнецовым и его миловидной дочерью Верой или Верочкой. Перед отъездом, побывав у них в доме, Огнев бредет по освещенной луной полям и предается сентиментальным мыслям:

"Он шел и думал о том, как часто приходится в жизни встречаться с хорошими людьми и как жаль, что от этих встреч не остается ничего больше, кроме воспоминаний. Бывает так, что на горизонте мелькнут журавли, слабый ветер донесет жалобно-встревоженный крик, а через минуту, с какой жадностью ни вглядывайся в синюю даль, не увидишь ни точки, не услышишь ни звука – так точно люди с их лицами и речами мелькают в жизни и утопают в нашем прошлом, не оставляя ничего больше, кроме ничтожных следов памяти". (VI, 70).

Потом его окликает Верочка, между ними завязывается разговор, ей явно не хочется расставаться с Огневым, а он, не понимая в чем дело, роняет, между прочим, что у него никогда не было романов, и разглагольствует о том, как вот-де лет через десять они, возможно, встретятся и даже не узнают друг друга. И вдруг Верочка объясняется ему в любви, говоря, что им вовсе незачем разлучаться. Ошеломленный, Огнев признается, что не питает к ней ответного чувства, и она спешит уйти. Весь его сентиментальный вздор рассыпается в прах. Он понимает, что утратил нечто дорогое, часть своей молодости, которую уже не вернуть, возвращается в усадьбу, смотрит на дом, вздыхает, вздымает руки к небу и... удаляется.

К этому рассказу восходят сотни подражательных – "под Чехова" – современных новелл[14]. Но подражатели либо огрубляли свой образец топорными натуралистическими деталями, либо разжижали розовой водицей, настоенной на вишневом цвету. Они проглядели очень важную фразу: "Первый раз в жизни ему приходилось убедиться на опыте, как мало зависит человек от своей доброй воли, и испытать на себе самом положение порядочного и сердечного человека, против воли причиняющего своему ближнему жестокие, незаслуженные страдания" (VI, 80).

Остались они глухи и к авторской иронии. Более того, не уловили, что рассказ написан на главную чеховскую тему – мотив, звучащий у него почти постоянно, часто с оттенком сатиры в свойственном ему мягком ключе, столь мягком (как например, в "Трех сестрах"), что это и сатирой не назовешь! – о разочаровании в жизни, разъедающем сентиментальные души, которые обманывают себя, бегут от деятельности и, в конечном итоге, порождают ложь, самодовольство и ханжество. Переняв одну только лирическую атмосферу чеховской прозы, подражатели не увидели важнейшей ее черты – сдержанности в выражении эмоций. Чехов не растворяется в описываемых событиях, он рассматривает их как бы со стороны, хотя пишет о них на редкость прочувствованно – подход, присущий ему одному...

Право, можно было бы написать книгу о Чехове, иллюстрируя ее положения одним рассказом – "Верочкой". Поместить его на первых страницах, а затем черпать из него примеры...

Чехов не уставал повторять: "Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах" (П. III, 11), "...я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи. Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались..." (П. III, 11).

И снова, говоря о той рамке, которой будет держаться в задуманном им романе: "Рамка эта – абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, чёрта, свобода от страстей и проч." (П. III, 186).

Это "евангелие нормы" определяет очень многое как в творчестве, так и в жизни Чехова, и вряд ли будет преувеличением сказать, что все его творчество есть утверждение нормы. «Обед в "Континентале", – заносит он в дневник, – в память великой реформы. Скучно и нелепо. Обедать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на тему о народном самосознании, о народной совести, свободе и т.п. в то время, когда кругом стола снуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице, на морозе ждут кучера, – это значит лгать святому духу» (XVII, 225). Отсюда горький, разящий смех в "Попрыгунье" – истории, взятой прямо из жизни, с героями (прототипы: художник Левитан и его московская знакомая) настолько достоверными, что против Чехова чуть было не возбудили дело о диффамации. Отсюда же его неизменная верность рассказам о простых честных людях: врачах ("Княгиня", "Супруга", "Случай из практики"), священниках ("Кошмар"). Отсюда же повторяющиеся в его рассказах типы отца-изверга, себялюбца-мужа, глупого держиморды ("Отец семейства", "В усадьбе", "Тяжелые люди", "Человек в футляре", "Переполох"). Все это в зачатке уже есть в "Верочке".

Во-вторых, из стойкости провинциального паренька, чей отец был крепостным, купившим себе свободу тяжелым трудом, чтобы затем держать лавчонку в Таганроге – на землях Войска донского, из ненависти к пошлости, из жажды "личной свободы" – родилась простота чеховских сюжетов. Ему в равной мере был чужд как романтизм, так и натурализм 60-х годов минувшего века... Его симпатии к людям, не зараженным пошлостью, – простым русским людям – проявились в рассказах о мужиках, написанных с огромной нежностью, порою с откровенным пристрастием. Взять хотя бы рассказ "Святой ночью", действие которого происходит где-то на Украине. Все в нем дышит такой нежностью, такой открытостью чувств – и образ умершего монаха, сочинявшего акафисты, и темная ночь, и описание парома, и толпа собравшихся на богомолье мужиков, – какие редко встретишь даже у Чехова...

В-третьих, он отличался крайней сдержанностью: мог, конечно, полностью сливаться со своими героями, вкладывая в их уста собственные слова, которые встречаются в его письмах, но, с другой стороны, – и это, повторяю, присуще только Чехову – целиком устранялся, предоставляя героям говорить самим за себя. Только так он мог быть правдив и в то же время естественен. "Садиться писать нужно только тогда, когда чувствуешь себя холодным как лед"[15], сказал он однажды и, без сомнения, сам на том стоял. Его рассказы проникнуты доброжелательной иронией: словно муж подсмеивается над слабостями жены, за которые ее все равно любит. В этом сказалась целостность и чистота чеховской натуры: он ненавидел фальшь и любил простых людей, но писал о фальши с лукавой улыбкой, а о людях, не давая воли своей любви и жалости к ним.

В-четвертых (что тесно связано с предыдущим), он обладал неким свойством, которым, надо думать, был в какой-то мере обязан своей профессии врача, а также, несомненно, тому восхищению, с каким относился к Флоберу и Мопассану, а именно: трезвым, объективным взглядом ученого, исследующего физический недуг. И это придает его рассказам дополнительный интерес, усиливая их эмоциональное воздействие: в них есть интеллектуальная достоверность, ключевая идея. Невольно кажется, что доктор Чехов задался целью излечить своих героев от неврастении, взбалмошности, ненормальности. Он оставался верен своей профессии и не скрывал, что она питала его как писателя. ...Научный метод помогал ему с большим интересом разрабатывать избранный сюжет, выражая свои чувства в необходимых для каждого данного случая пределах.

Итак, я назвал:

1) ненависть к фальши при обостренном интересе к ней как к бытующему в жизни явлению;

2) приверженность к простым сюжетам, простым героям;

3) сдержанность в проявлении чувств;

4) научный подход.

Остается назвать еще одно свойство, оживляющее и возвышающее уже названные, – свойство, которое с годами все более и более становится неотъемлемой частью его натуры и которое можно с полным правом считать его верой: он искренне верил в Человека. «Какой я нытик? Какой я "хмурый человек"...?»[16] – восклицал он, отказываясь понимать, почему его причисляют к пессимистам. "Я с детства уверовал в прогресс..."[17] – эти слова тоже принадлежат ему. И разве не он с особенным удовольствием повторял: "Послушайте, а знаете что? Ведь в России через десять лет будет конституция"[18].

В Ялте, как вспоминал Куприн, в последние годы "он с одинаковой любовью ухаживал за цветами, точно видя в них символ будущей красоты, и следил за новыми путями, пролагаемыми человеческим умом и знанием. Он с удовольствием глядел на новые здания оригинальной постройки и на большие морские пароходы, живо интересовался всяким последним изобретением в области техники и не скучал в обществе специалистов. Он с твердым убеждением говорил о том, что преступления, вроде убийства, воровства и прелюбодеяния, становятся все реже, почти исчезают в настоящем интеллигентном обществе, в среде учителей, докторов, писателей. Он верил в то, что грядущая культура облагородит человечество"[19].

Эта страстная трепетная надежда выражена в последней его пьесе: "Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной". (XIII, 131). Разбивая ялтинский сад, он любил шутить, что преобразовал дикое место. И прибавлял уже всерьез: "Знаете ли, через триста–четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад"[20].

Человек не бросается такими словами, если не чувствует потребности в них. Оптимистов надо искать не во дворцах. Я поставил эпиграфом к этой статье одно из горчайших проклятий Чехова современной ему русской действительности; и как врач, и как исследователь каторжного Сахалина, и как выросший в бедности

таганрогский мальчишка, и как человек, приговоренный к ранней смерти, Чехов испытывал острую потребность верить, что будущее станет оправданием настоящего. Но он не был пустым мечтателем. Он стремился делать дело. Как он ополчился на Суворина, когда тот написал ему (в письме от 9 марта 1890 г.), что Сахалин никого не трогает, никому не интересен!..

Да, он, художник, не мог не видеть, что жизнь ставит вопрос за вопросом, не имея на них ответов. Для художника, утверждал он, обязательно только ставить вопросы. Как человек, как врач, как собеседник, он, возможно, пытался найти решения. Но как художник, осознавший всю непостижимость тайны человеческого страдания, замолкал, как только вопрос был поставлен. И поэтому в его повестях и рассказах есть привкус слез – печали о делах человеческих, и печаль эту, не разобравшись, долгое время принимали за "русский пессимизм".

Вот те черты, которые, перечитывая Чехова, я счел нужным выделить как существенные для его характеристики. И главная из них, на мой взгляд, – последняя из перечисленных: вера в Человека. Это та его черта, которая заставляет меня считать, что, не обрети он себя в прозе, он стал бы замечательным сатирическим поэтом.

2

Чехов начал как писатель-натуралист. Образцами ему служили Мопассан, Флобер, Тургенев, Толстой. После Мопассана, однажды заметил он, необычайно трудно писать рассказы, к которым стали предъявлять неимоверно высокие требования. Чеховский научный метод, его стремление к краткости, верность фактам, точность медика в описании аномалий и болезней, готовность ставить проблемы и отказ их решать, его сдержанность – все это созвучно платформе натурализма. Однако натуралистом pur sang* Чехов не был, и крайне интересно проследить, как он подчиняет натурализм своей творческой личности и как, с другой стороны, натурализм, вторгаясь, портит его рассказы, хотя в то же время несомненно уберегает их от двух зол – сентиментальности и романтизма... Если сбросить со счетов чеховский оптимизм, веру в человека, стремление отмечать в жизни светлые стороны и всепроникающую его доброту, перед нами предстал бы второй Мопассан. Но при всем восхищении писательским мастерством своих предшественников Чехов был чужд их пессимизму. "Я лелеял дерзкую мечту, – признавался он, – суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим "Ивановым" положить предел этим писаньям" (П. III, 132).

"Чеховизм" от натурализма отличает не техника письма, а мироощущение. Убедимся в правильности этого утверждения на характеристиках героев. Чехов совпадает тут с натуралистами лишь частично,– вернее, натуралисты лишь частично совпадают с Чеховым. Например, вслед за натуралистами, Чехов старался характеризовать своих героев через изображение их внешности. Однако эти портреты (за исключением разве ранних, еще несовершенных, рассказов) никогда не превращались у него в самоцель, в демонстрацию фотографий различных людей, которые, поскольку автор ничего не сообщает об их внутреннем мире, не представляют для читателя интереса. Скажем, в рассказе "Тина" (1886) читаем:

"Поручик весело спрыгнул с седла, передал лошадь подбежавшему человеку и, поглаживая пальцем свои тонкие черные усики, вошел в парадную дверь. На крыльце самой верхней ступени ветхой, но светлой и мягкой лестницы его встретила горничная с немолодым, несколько надменным лицом ⟨...⟩ Как раз против входа, в большом старинном кресле, откинувши голову назад на подушку, сидела женщина в дорогом китайском шлафроке и с укутанной головой. Из-за вязаного шерстяного платка виден был только бледный длинный нос с острым кончиком и маленькой горбинкой, да один большой черный глаз. Просторный шлафрок скрывал

*чистокровным, стопроцентным (*франц.*).

ее рост и формы, но по белой красивой руке, по голосу, по носу и глазу ей можно было дать не больше двадцати шести – двадцати восьми лет" (V, 361, 362).

Перед нами лица незнакомых людей, выставленные в витрине фотографа. Это еще не настоящий Чехов; здесь нет художественной цели. Лучшие свои рассказы он писал в иной манере, и вот, возвращаясь к "Верочке", появившейся годом позже, мы встретимся с более типичными для Чехова художественными приемами: в "Верочке" тоже есть описания внешности, но эффект, который они производят, уже совсем иной!

"По крайней мере Огнев, вспоминая впоследствии о хорошенькой Верочке, не мог себе представить ее без просторной кофточки, которая мялась у талии в глубокие складки и все-таки не касалась стана, без локона, выбившегося на лоб из высокой прически, без того красного вязанного платка с мохнатыми шариками по краям, который вечерами, как флаг в тихую погоду, уныло виснул на плече Верочки, а днем валялся скомканный в передней около мужских шапок или в столовой на сундуке, где бесцеремонно спала на нем старая кошка. От этого платка и от складок кофточки так и веяло свободной ленью, домоседством, благодушием. Быть может, оттого, что Вера нравилась Огневу, он в каждой пуговке и оборочке умел читать что-то теплое, уютное, наивное, что-то такое хорошее и поэтичное, чего именно не хватает у женщин неискренних, лишенных чувства красоты и холодных" (VI, 71–72).

Здесь уже два характера. И этот импрессионистический метод Чехову особенно по душе...

Портрет, по правде говоря, мало привлекает его внимание, хотя он не упускает случая использовать в нужном месте описание наружности героя. В особенности второстепенного – как например, мужа героини в "Даме с собачкой", и делает это мастерски: "...он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно кланялся. Вероятно, это был муж, которого она тогда в Ялте, в порыве горького чувства, обозвала лакеем. И в самом деле, в его длинной фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было что-то лакейски скромное, улыбался он сладко, и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский номер" (X, 139).

Из этого мимолетного впечатления возникает два характера: Гурова, который наблюдает, и мужа героини, которого описывают. Сугубая объективность, свойственная мопассановским описаниям, скажем, в "Пышке", редко встречается у Чехова. Для него куда естественнее написать вот так: "Выражение у нее было еще детское и талия тонкая, нежная; и девственная, уже развитая грудь, красивая, здоровая, говорила о весне, настоящей весне" (X, 25). Незначительное происшествие, сигнализирующий штрих, один здесь, другой там, выявляющие глубины характера – вот его метод. И нетрудно убедиться, что все эти штрихи – результат тщательного наблюдения и отбора.

Но откуда я взял, что в основе различия между этим импрессионистическим, наводящим, проникающим в глубины характера методом и объективными, внешними описаниями писателей-натуралистов лежит не столько техника письма, сколько мироощущение, вера? Да оттуда, что Чехов истово верит в человека, что характер для него – поле битвы в человеческой душе, в скрытый смысл которой он хочет проникнуть. Совсем не то у Золя, который не верит в человека, не признает за ним свободы воли, видит в человеке не человека, а скорее животное и предпочитает рисовать такое поле битвы, где сталкиваются огромные массы. Отдельная личность, не говоря уже о борьбе в ее душе, как уже неоднократно указывалось, не интересует Золя ⟨...⟩ Для Чехова же в каждом человеке – будь то даже набитый дурак или отпетый негодяй – скрыта священная тайна, в которую нужно проникнуть. Его "штрихи" словно записи в истории болезни, внесенные врачом, который пишет о своих больных, исходя из норм здоровья, здравомыслия и порядочности ⟨...⟩

Чехов не признает ни фотографий, ни чисто внешних показаний, которыми увлекались натуралисты, и это, на мой взгляд, самое в нем замечательное. Он не раз говорил, что хочет писать только о том, что видит. Все писатели так говорят!

Чехов же видел неизмеримо больше очень многих своих собратьев по перу. Пожалуй, он видел в каждом герое личность, и вместе с тем человека. В Чехове говорил поэт. Он постоянно ставил своих персонажей в ситуации, удовлетворявшие его поэтическую жилку, – ситуации, приоткрывавшие окошечки в их души, позволявшие видеть и сознавать тайну более широкого диапазона бытия, чем они или мы способны различить – не то что осознать! – в обычной сутолоке повседневной жизни.

3

Переходя от характеристики героев к приемам описания обстановки и места действия, мы также убеждаемся в различии между Чеховым и писателями-натуралистами, от которых он отталкивался. И здесь Чехов не отвергает значения внешней детали. Но в то же время и не переоценивает ее. Ему мало написать – человек повесил шляпу на гвоздик. Он пишет: "...на большой уродливый гвоздик". И мы невольно замечаем, что вся убогая мебель в доме героя – речь идет об отце Якове, нищем священнике из рассказа "Кошмар",– вместе с этим гвоздиком (незначительная деталь) каким-то образом с ним связаны и введены в рассказ не ради пустого эффекта правдоподобия. И еще мы замечаем, что любое описание у Чехова – будь то метель или погожий летний день,– где в силу общей тональности, где благодаря еле слышной перекличке с происходящими событиями, накрепко вплетено в самую ткань рассказа. Например, рассказ "Убийство" начинается с описания всенощной на маленькой железнодорожной станции:

"Все стояли в безмолвии, очарованные блеском огней и воем метели, которая ни с того, ни с сего разыгралась на дворе, несмотря на канун благовещения" (IX, 133).

Мы знаем – это не просто живописная картинка; через нее нам передается ощущение немого страдания, которое, выражая фатализм чеховских мужиков, убивает в них волю к деятельности. Точно так же в рассказе "Святой ночью" под воздействием пейзажа мы проникаемся благоговением, созвучным истории сочинителя акафистов,– благоговением, которое, смешиваясь со светлым настроением праздника и чувством благостной кротости, нисходит на рассказчика. Как это не похоже на фотографию! Как это близко поэзии!..

В картинах природы, как и в характерах героев, возникают вновь и вновь те же сигнализирующие штрихи...

Чехов избегает многословных внешних описаний, широко используемых натуралистами. Вот под диктовку отца Федора ("Письмо") дьякон пишет послание своему сыну. Есть здесь хотя бы слово о том, как они садятся за стол, достают бумагу и чернила, как скрипит перо, как движется рука по бумаге и т.д. и т.п.? Нет, нет и нет. Чехов ограничивается всего несколькими словами: "Он усадил дьякона за стол и начал... Кончив писать, дьякон прочел его (письмо) вслух, просиял и встал". (VI, 159–160)

Нет у Чехова и столь излюбленных натуралистами описаний грубых сторон жизни, и это лишний раз подтверждает то, что было сказано выше о близости его прозы к поэзии. Вот богатый помещик входит в убогую церквушку, которая, судя по всему, должна вызвать в нем только отвращение. Чехов же с присущей ему мягкостью и сострадательностью пишет:

"Деревянная церковь, к которой подъехал Кунин, была ветха и сера; колонки у паперти, когда-то выкрашенные в белую краску, теперь совершенно облупились и походили на две некрасивые оглобли... Но эта бедность тронула и умилила Кунина". (V, 63 – 64)

Сколько же нужно было работать, сколько сокращать, сокращать и снова сокращать, чтобы в таком маленьком отрывке добиться этого единства настроения! Или, может быть, он и вправду в глубине души был поэтом, и с присущей интуицией не мог выразить мысль иначе, как придав ей форму совершенной целостности во всех без исключения частях.

4

Нельзя писать о Чехове, не упомянув, хотя бы бегло,– да больше и не получится – о его иронии – этом необычайно тонком свойстве его натуры и его произведений. Ирония окрашивает чеховские рассказы с самого начала, но только с годами она приобретает полную силу, указывая на постоянный творческий рост...

Перед нами маленький фельетон, названный Чеховым "Жизнь прекрасна!":

"Жизнь пренеприятная штука, но сделать ее прекрасной очень нетрудно ⟨...⟩ Когда у тебя в кармане загораются спички, то радуйся и благодари небо, что у тебя в кармане не пороховой погреб. Когда на дачу приезжают бедные родственники, то не бледней, а торжествуя, восклицай: "Хорошо, что это не городовые!"... Радуйся, что ты не лошадь конножелезки, не коховская "запятая", не трихина, не свинья, не осел, не медведь, которого водят цыгане, не клоп... Если тебя секут березой, то дрыгай ногами и восклицай: "Как я счастлив, что меня секут не крапивой. "Если жена тебе изменила, то радуйся, что она изменила тебе, а не отечеству..." (III, 235, 236)

Право, вряд ли это только смешно. Столь же горькие строки, какие поставляют в наши газеты тысячи поденщиков пера, с тою разницей, что они не осмеливаются даже приблизиться к сатире! Тем не менее, в эти годы Чехов был весел, жизнерадостен, усиленно занимался медициной; и ему попросту не хватало времени, чтобы сосредоточиться или задуматься... В повести "Степь", чтобы не забираться глубже (она была написана после поездки Чехова на юг России в 1887 г.), ирония и грусть звучат намного сильнее, а вместе с такими рассказами как, например, "Кошмар" она, по сути дела, отмечает конец первого периода его творчества.

В 1890 г. Чеховым овладевает гнетущее чувство. Он предпринимает путешествие через Сибирь на Сахалин – чтобы ознакомиться с условиями жизни на каторжных поселениях, и его письма той поры свидетельствуют о том, сколько он размышлял над тяжелой и жестокой русской жизнью. Годом ранее А.Н.Плещеев упрекнул Чехова в "отсутствии" у него "направления", и вот что он ему ответил:

"Вы как-то говорили мне, что в моих рассказах отсутствует протестующий элемент, что в них нет симпатий и антипатий... Но разве в рассказе (речь идет о "Скучной истории" – Ш. О'Фаолейн) от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление? Нет? Ну, так значит, я не умею кусаться или я блоха..." (П. III, 25)

Он все время протестует – я сказал бы, "комментирует" – в "Дуэли", "Попрыгунье", "Жене", "Соседях"... А его рассказы о мужиках, как например, "Убийство", сплошь горький комментарий к тому, что называлось тогда русской действительностью, открывшейся ему еще глубже. А рассказы "Черный монах" (1894) или "Моя жизнь" (1896) "комментируют" пошлость буржуазной жизни в провинции...

Письма, которые он пишет в эти годы, чаще всего серьезные, протестующие, сигнализирующие, взволнованные письма, касающиеся животрепещущих вопросов. Их следует рассматривать в одном ряду с его врачебной и благотворительной деятельностью, которой он, начиная с 1892 г., отдал столько времени и сил... Ирония в этот период была его единственной защитой от отчаяния. Без нее он писал бы, движимый отвлеченным неприятием действительности. Ирония помогла ему сохранить любовь и жалость к людям. Прирожденный юморист, он всегда испытывал потребность над чем-то смеяться – вернее, незаметно улыбаться – пусть даже над самим собой.

Он прожил одинокую, ни с кем не разделенную жизнь; даже женившись, остался один (жена его проводила больше времени в Москве, чем с ним); "А дома – такая скука! .Только и радости, что затрещит телефон, да Софья Павловна спросит, что я делаю, а я отвечу: мышей ловлю..."[21]

"Как я буду лежать в могиле один, так в сущности я и живу один",– внес он в свою записную книжку.

Много думающий, добрый, сердечный, чуткий человек, всегда размышляющий, всегда иронически улыбающийся над результатами своих размышлений.

5

Вот что должно особенно заинтересовать в Чехове ирландских писателей. Рассказы его – о России и о русских, но мысли неизмеримо шире: он не был регионалистом. В его произведениях легко обнаружить следы пребывания в Таганроге, Мелихове, на Сахалине, Украине – писатель не сочиняет жизнь! – но то, что лежит в основе его отношения к жизни, его евангелие нормы обнимает весь мир. Как художник он ни разу не коснулся ни славянофильства, ни другого подобного "движения". Он не переносил "движений", а любую "войну в литературе" считал приверженностью к "ярлыкам" и "предрассудком". Его интересовали честность и ложь, опустошенность индивидуальной души, личная свобода, фальшь, лицемерие, человеческие слабости и человеческие достоинства в их исконной форме. К христианству он относился так же, как Бальзак: т.е. выражал в рамках этого вероучения свое личное представление о том, какой должна быть жизнь, но никакой религии не исповедывал и не верил в бессмертие души. У него была одна осознанная цель – правдиво изображать жизнь, показывая, насколько она отклоняется от нормы.

Что до самой этой нормы, то она явно не была специфически русской. "Норма мне неизвестна,– писал он,– как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь – мы не знаем. Буду держаться той рамки, которая ближе сердцу и уже испытана людями посильнее и поумнее меня. Рамка эта – абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, чёрта, свобода от страстей и проч." (П. III, 186). И поэтому его рассказы не утрачивают своего значения, где бы их ни читали. Они привлекают не специфическими или живописными подробностями, на которые так падки писатели-натуралисты, чьи герои, как и они сами, живут по нормам узкой среды. Значение чеховских рассказов не в абстрактных или предвзятых идеях, неизбежных у регионистов социального или религиозного толка. Чехов не принадлежал к тем, кто слишком много задается абстрактными вопросами о жизни и ее смысле. С него было достаточно писать о том, что видел сам – высоко порядочный, честный, немало испытавший на своем веку, несомненно русский, воспитанный в православии человек! – писать правдиво, мягко, без капли желчи, а читатели пусть сами делают выводы, каждый в силу собственного опыта и разумения. Так он изобразил через Россию весь мир.

В чем притягательность Чехова? Она в особом складе его ума, в разумности перед лицом хаоса в общественных и нравственных уложениях – хаоса, не менее ошеломляющего тогда, чем сейчас. У Чехова нашлось достаточно последовательности и ума, чтобы понять: при всем своем тонком мастерстве ни французские писатели, выступившие в 30-х годах минувшего века, ни их русские последователи не обладали "евангелием нормы"... Его творчество, в сущности, явилось конструктивной критикой жизни. Основами этой критики, исходными ее мерками были у него, как и у Бальзака, положения христианской морали. Ни тот, ни другой, насколько можно судить, не питал ни малейшей веры в мистическую сторону христианства, но оба верили в его этическую "систему" и были ей преданы сердцем и душой, исходя из нее во всем, что говорили и думали о поведении человека. Именно эта жажда "нормы" и придает Чехову его несокрушимость. Он нигде не выпячивает своего "евангелия нормы". И уж само собой разумеется, никогда ничего не проповедует. Самое большее, что можно уловить в его рассказах,– это чуть насмешливый тон. Но при этом в любом из них проступает скрытый смысл – даже в такой невесомой паутинке как "Верочка". А это значит, что в его рассказах всегда есть стержень.

6

Для целей этой книги необходимо выяснить еще один вопрос: кем же был Чехов – романтиком или реалистом? Читатель, наслушавшийся таких оценок его произведений как "чарующие", "волнующие", "насыщенные атмосферой", "поэтические" или "живописные", вполне может счесть его романтиком. Однако если мы числим Чехова среди писателей-моралистов – в том смысле, в каком моралистом был Бальзак, а я категорически ставлю их рядом – вряд ли правомерно применять к одному иное определение, чем к другому. А кому же придет в голову назвать Бальзака романтиком?! Разве что с целью придумать какие-нибудь сверхтонкие дефиниции для его мастерства, как это делает Фаге[22], когда называет Золя "оголтелым романтиком".

Как Бальзак, так и Чехов – реалисты в том смысле, что для обоих существует норма достойной человеческой личности и достойного человеческого поведения – образцы и критерии, твердые, неизменные и широко принятые...

Чехов был реалистом своего, особого рода; он никого не повторял. Он шел своим путем поэзии, настроения, поэтического чувства и, находя для всего этого свои, особые средства выражения, оставался одновременно верен правде обыденной жизни. Среди его героев нет ни одного, о ком не мог бы написать Флобер; нет такой ситуации, которая была бы хоть сколько-нибудь необыкновенной; нет психологии, которая показалась бы чуждой самому обычному человеку. Рядового читателя, впервые взявшего в руки Чехова, смущает не исключительность его сюжетов, а явная их обыденность: "Они просто ходят по сцене и говорят!" Напротив, изощренных знатоков более всего озадачивает та поэтичность, которой овеяна у Чехова обыденность и, видя прекрасные туманы, они не различают за ними трезвый, насмешливый ум врача, моралиста и судьи. Таким образом, как неискушенный, так и многоопытный читатель теряет связь с личностью автора. А он вовсе не такой уж сверхрафинированный! Он просто доктор, пишущий свои диагнозы языком поэзии; его произведения порой напоминают мне картины итальянских примитивистов. Глядя на них, испытываешь неповторимое наслаждение, и не сразу замечаешь, что они столь же жизненны, сколь и прекрасны! Это гармоническое сочетание он, по-моему, и имел в виду, когда говорил, что писатель должен обладать зрелостью и чувством личной свободы, иными словами – так я это толкую – должен быть подлинно интеллигентным человеком. А что именно Чехов имел под этим в виду, мы находим в его повестях и рассказах,– он вложил в них себя.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *O'Faolain S.* Ah, Wisha! The Irish Novel // Virginia Quarterly Review. V. XVIII (Spring, 1941). P. 265–274; *Nichols L.* Talk with Mr. O'Faolain // The New York Times Book Review. May 12. 1957. Sect. 7. P. 26–27; *Diers R.* On Writing: an Interview with Sean O'Faolain // Mademoiselle. V. LVI. March 1963. P. 151, 209–215. В своей автобиографической книге "Vive Moi!", говоря о внимании, которое английский критик Эдвард Гарнет, известный своей увлеченностью русской классикой, оказывал молодым ирландским новеллистам, О'Фаолейн пишет: "Мне думается порою – а не привлекало ли его новое поколение ирландских писателей тем, что на нас оказали глубокое влияние русские романисты и новеллисты" – *O'Faolain S.* Vive Moi! An Autobiography. L.: Rupert Hart Davis Ltd., 1963. P. 249.

[2] См.: *O'Faolain, S.* The Secret of the Short Story // U N World. V. III (March, 1949). P. 37–38.

[3] *O'Faolain, S.* Vive Moi! P. 253.

[4] Ibid. P. 100.

[5] Ibid. P. 153.

[6] Ibid. P. 136.

[7] Ibid. P. 254.

[8] *Doyle P.A.* Sean O'Faolain. N.Y.: Twayne Publishers, Inc., 1968. P. 125.

[9] Ibid. P. 128–129; Статью об О'Фаолейне, опубликованную годом ранее, П.А. Дойл озаглавил "Чехов в Эрине: рассказы Шона О'Фаолейна" (*Doyle P.A.* Chekhov in Erin: The Short Stories of Sean O'Faolain // Dublin Review. L., 1967. № 513. P. 263–269.

[10] *O'Faolain, S.* The Short Story. L.: Collins, 1948. P. 26. Книга "О новелле" явилась расширенным и исправленным вариантом ряда статей, которые О'Фаолейн публиковал в 1944 г. в журнале "Колокол" ("The Bell"), редактором которого он был с 1939 по 1946 г.

[11] Ibid. P. 138, 142–144, 147–148, 156–157, 165–167, 171, 183. Такое обилие ссылок на Чехова подтверждает выводы английского литературоведа Мориса Хармона, который указывает, что "приемы, используемые Чеховым, повлияли на совершенствование его (О'Фаолейна – *М.Ш.*) более поздних рассказов" (*Harmon M.* Sean O'Faolain: A Critical Introduction. Notre Dame, L. Univ. of Notre Dame Press, 1966. P. 88.

[12] *O'Faolain*, The Short Story. P. 157.

[13] Ibid. P. 154.

[14] Ср. с высказыванием Дж. Голсуорси о подражателях Чехова в статье "Силуэты четырех писателей" (Four novelists in Profile // English Review. 1932. V. 55). Частичный рус. перевод см. в ЛН, т. 68, с. 810–811.

[15] Цит. по: *Бунин И.А.* Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 514.

[16] Там же. С. 515.

[17] Цит. п. к А.С. Суворину от 27 марта 1894 г.

[18] Цит. по: *Куприн А.И.* Памяти Чехова // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 550.

[19] Там же. С. 542.

[20] Там же. С. 541.

[21] Цит. по: *Бунин И.А.* Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 516.

[22] *Фаге, Э.* (*Faguent, Emile*, 1847–1916) – французский литературовед и критик, автор многочисленных этюдов-"портретов" французских писателей XVII–XIX вв. и нескольких монографий, в том числе и о Золя.

ФРЭНК О'КОННОР О ЧЕХОВЕ

Имя Фрэнка О'Коннора (псевдоним Майкла О'Донована, 1903–1966) в сознании его читателей часто соединяется с именем Чехова – почти все рекламные аннотации к его новеллистическим сборникам, выходившим с 1931 г. в Англии, Ирландии и США, содержат высказывание крупнейшего поэта современности У.Б. Йейтса: "О'Коннор делает для Ирландии то, что Чехов сделал для России".

Йейтс несомненно прежде всего имел в виду широкий охват социальной и нравственной жизни Ирландии, точно и достоверно воспроизведенной в творчестве О'Коннора. Его новеллистику сближали с чеховской обыденность и простота сюжетов, неприметность и незначительность персонажей, большинство которых принадлежит к так называемым средним или низшим общественным классам. Как и Чехов, О'Коннор в высшей степени понимал, пользуясь выражением Горького, "трагизм мелочей жизни", которые сделал основным объектом своего художественного исследования. С другой стороны, новелла О'Коннора вызывала сравнение с чеховской своей психологической направленностью. Социальная проблематика разрабатывалась в ней, как и в произведениях двух других современных ему крупнейших ирландских новеллистов, О'Флаэрти и О'Фаолейна, в психологическом ключе. Сама форма новеллы О'Коннора, основанная на "внутренней фабуле", как и техника письма, позволяли Йейтсу сопоставлять его творчество с рассказами Чехова.

Фрэнк О'Коннор принадлежит к третьему поколению современных ирландских писателей, чье творчество было неразрывно связано с борьбой ирландского народа за независимость. Первое поколение, объединившись в конце XIX в. в широкое культурное движение, известное под названием "Ирландское возрождение", ставило своей целью вернуть народу его самобытную культуру и язык, почти уничтоженный за семьсот лет английского господства. Участники движения обратились к фольклорному богатству Ирландии – сагам, мифам, легендам, прославляющим национальные черты. Ведущими жанрами в их творчестве были лирические и драматические. Однако уже на этом этапе наряду с романтизацией и идеализацией ирландской старины возникает стремление познать и понять современного ирландского труженика – крестьянина. Знаменательно, что первое значительное реалистическое произведение об ирландской деревне начала XX в.– сборник рассказов "Невспаханное поле" (1903) – было создано его автором, Джорджем Муром (1857–1933), под влиянием и по образцу "Записок охотника" Тургенева[1].

Во втором поколении, вступившем в литературу незадолго до первой мировой войны (в 10-е годы XX в.), расхождение между двумя основными направлениями – романтическим, идеализирующим ирландский национальный характер, и реалистическим, рисующим быт и нравы ирландского города и деревни во всей их социальной и нравственной многоликости, становится резче. Не случайно ирландские издатели отказывались публиковать сборник рассказов Джеймса Джойса "Дублинцы", неприкрытая правда которого могла, по их мнению, "оскорбить общественные вкусы". Пронизанные горькой иронией над городским обывателем, рассказы Джойса, увидевшие свет в 1914 г. в Лондоне, вызывали чувство боли и обиды за человека. Английская критика неоднократно указывала на близость стилистики Джойса чеховской манере[2].

Третье поколение – Шон О'Кейси, Лаиэм О'Флаэрти, Шон О'Фаолейн, Фрэнк О'Коннор и другие, первые успехи которых относятся к двадцатым годам и началу тридцатых годов нашего века, решительно выступили против романтизации ирландского характера, идеализации крестьянского быта и нравов. Однако реализм в тех формах, в каких он существовал в англоязычной литературе начала века, в частности в ирландской, не удовлетворял молодых писателей. В особенности это касалось новеллы, которая в конце двадцатых – начале тридцатых годов стала ведущим жанром ирландской литературы. Чеховские рассказы, отличавшиеся и содержанием и техникой письма от традиционной short story, показывали пути и приемы преобразования новеллистического жанра. В двадцатые годы почти все рассказы Чехова, написанные им после 1888 г., и значительное число принадлежащих к раннему периоду его творчества, были перевe-

дены на английский язык, получив доступ к широкому кругу читателей (см. обзор английских переводов прозы Чехова в наст. книге). "Чеховской новеллой" в Англии и США стали называть психологическую новеллу, основанную не на остросюжетной, а на "внутренней" фабуле. Признание приобрели рассказы Кэтрин Мэнсфилд (1888–1923), близко следовавшей стилистике Чехова. Не меньшее значение имело знакомство с драматургией Чехова. Чеховские пьесы и водевили ставились не только на профессиональной, но и на любительской сцене[3]. Опубликование писем Чехова на английском языке, так же как его дневников, записных книжек и воспоминаний о нем М. Горького, содействовали интересу к его личности. Увлечение творчеством Чехова, граничившее с "культом", было в значительной мере подготовлено полувековой известностью в Британии русской литературы – произведений Тургенева, Толстого, Достоевского. Романы и повести трех русских классиков XIX в. входили в круг обязательного чтения каждого мало-мальски образованного британца.

На первых страницах своей книги о романе О'Коннор писал:

"Замечательный ученый – кельтолог О. Берджин любил цитировать другого ученого Дж. О'Нила, уроженца Голуэя, который однажды сказал: "Для меня литературу представляют три имени – все русские".

Не помню, выступал ли я когда-либо с подобным категорическим заявлением, но твердо помню, что моей мгновенной реакцией на слова Берджина было: "Какие три?". Когда в гражданскую войну[4] меня взяли в плен, в кармане моей куртки лежал "Идиот" Достоевского, а первый человек, повстречавшийся мне в коркской тюрьме, показался похожим на Бабурина; он словно сошел со страниц повести Тургенева"[5].

«К концу века,– пишет далее О'Коннор,– молодежь... вполне могла бы сказать: "Для меня литературу представляют три имени – все три русские". Наконец-то до образованных людей дошло – да еще как !– что существует русская литература"»[6].

Пять из шестнадцати глав в своем исследовании развития современного романа он отводит представителям русской прозы, ставя их в один ряд с крупнейшими европейскими романистами прошлого века. Повести Гоголя анализируются О'Коннором в разделе о реалистах начала девятнадцатого столетия – вслед за романами Диккенса и Бальзака. Главами о Тургеневе и Толстом открывается второй раздел, куда включены также очерки о Троллопе и Флобере. Последний раздел, посвященный предтечам реализма XX в., начинается с разбора романов Достоевского и завершается главой о Чехове, наряду с которыми рассматривается творчество Генри Джеймса и Томаса Гарди. Один только перечень этих имен указывает на то, какое значение придавал О'Коннор художественным открытиям русских писателей XIX в. и какое место отводил их творчеству в истории и развитии романа.

«...они ⟨русские писатели – *М.Ш.*⟩ обогатили художественную литературу совершенно новым элементом,– писал О'Коннор.– Каким именно – определить не так-то легко. "Сострадание" – вот то слово, которое было в ходу у критиков в дни моей юности, как будто его недоставало у Диккенса или Бальзака. И все же критики правы: русской литературе в высшей степени присуще чувство жалости, не свойственное, во всяком случае в той же мере, роману других европейских писателей. И только когда задумываешься над источником этой жалости, становится ясно, что "жалость" не совсем верное слово. Для себя я так определяю особенность русской литературы: речь идет о новом уровне глубины в подходе к человеку – об уровне, на котором он рассматривается как представитель большой социальной группы»[7].

Знакомство О'Коннора с русской литературой не ограничивалось упомянутыми именами[8]. Он знал произведения А.Н. Островского, Лескова, Горького, Бабеля, рассказы которого в известной мере послужили ему образцом при создании цикла новелл о гражданской войне в Ирландии (Guests of the Nation, L., 1931).

О сатирическом таланте Гоголя О'Коннор вспоминал всякий раз, когда сталкивался с нелепостями и несообразностями провинциальных нравов или с бюрократической волокитой, чинимой ему коркскими чиновниками при организации библиотеки.

"Я знал на зубок своего Тургенева и Толстого, – пишет он, – но в моих отношениях с коркскими властями они мне помочь не могли. Тут нужна была хорошая порция Гоголя... "А несколько ниже восклицает: "Боюсь, здесь даже Гоголь бы мне не помог!" или "Нет, мало я знал тогда Гоголя!"[9]

Свои рассуждения о путях развития и особенностях современной новеллы, которой посвящена его книга "Одинокий голос; исследование рассказа" (1962), О'Коннор начинает с известной фразы: "Все мы вышли из гоголевской шинели":

«...если сейчас перечесть "Шинель" с исторической точки зрения, – пишет он, –

забыв по-возможности о всех многочисленных рассказах, которые она породила, мы убедимся, что Тургенев нисколько не преувеличил. Да, мы все вышли из гоголевской "Шинели"»[10].

Давая далее характеристику современной психологической новеллы, О'Коннор ведет ее родословную от Гоголя и Тургенева к Мопассану и Чехову, а от него к Джойсу, Мэнсфилд, Хемингуэю и другим. В этом списке мастеров современной новеллы Чехов занимает для О'Коннора важнейшее место. Хотя в одной из первых своих статей, посвященных русскому новелисту, он утверждал, что "из всех великих писателей он (Чехов – *М.Ш.*) оказал на меня наименьшее влияние"[11], вся его творческая практика говорит о противном. Начиная со сборника "Яблоки раздора" (Bones of Contention, L., 1936) и вплоть до последнего – посмертного – "Сборника третьего" (Collection Three, 1969), новеллистика О'Коннора как по содержанию, так и по стилистике полностью вписывается в то направление англоязычной short story, которое, по справедливому мнению критики, следует предложенными Чеховым путями[12]. Как и Чехов, О'Коннор создает обобщенную картину современной ему жизни – жизни Ирландии 30–50-х годов – в "коротких вспышках рассказов"[13]. Подобно Чехову, от строит свою новеллу не на движении сюжета, а на раскрытии внутреннего, психологического сдвига в сознании героя, толчком к которому, как правило, служит внешне незначительное, неприметное происшествие. В большинстве рассказов О'Коннора первостепенную роль играет то, что в его рассуждениях о Чехове названо "нравственным зондированием" – т.е. выявление нравственной сути героя через микроскопически малые проступки – "простительные грехи" в терминологии О'Коннора, – которые, казалось бы, не затрагивают нравственную жизнь личности и не дают права выносить ей приговор. Предлагая в статьях о Чехове свою трактовку его произведений и понимание его новаторства, О'Коннор практически излагает свою творческую программу, которой неуклонно следует на протяжении всего своего писательского пути[14]. С этой точки зрения, новелла О'Коннора представляется не менее "чеховской", чем те short story других авторов, в которых, как например, в рассказах Кэтрин Мэнсфилд, обнаруживается сюжетное или тематическое сходство с рассказами Чехова[15].

Не меньшее значение, чем творчество Чехова, имела для О'Коннора личность русского писателя. В жизненном пути Чехова, особенно в его начале, О'Коннор усматривал некоторые параллели с собственной биографией, а поведение Чехова, его отношение к семье, коллегам, общественная деятельность представлялись ему образцом для подражания[16]. Сам О'Коннор был выходцем из социальных низов, он вынужден был с ранних лет зарабатывать себе на жизнь. Его образование ограничивалось несколькими классами городской школы. Знанием языков (гэльского, который впоследствии преподавал и с которого успешно переводил, немецкого и французского), обширной начитанностью в гэльской, английской, европейских и в особенности русской литературах он был обязан исключительно собственным усилиям. Вся его образованность приобреталась вопреки возможностям, обычаям и установкам той среды, в которой он рос. Не случайно он придавал такое большое значение высказыванию Чехова о молодом человеке, выдавливающим "из себя по капле раба", неоднократно его цитировал, а свою наиболее завершенную и аргументированную статью о Чехове озаглавил "Сын раба"[17]. О'Коннор, как и большинство ирландцев его времени, был воспитан в почтении к католической церкви и ее служителям, в беспрекословном подчинении ее догмам и притязаниям. Все это, естественно, в его глазах было сходно с тем, что говорится Чеховым о "целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям" и т.д. Задача "выдавить из себя по каплям раба" казалась ему первостепенной в применении не только к себе, но и ко всем соотечественникам, которые, освободившись от колониального рабства, были, по мнению О'Коннора, еще весьма далеки от состояния свободного человека. Задаче нравственного освобождения человека он стремился подчинить собственную жизнь и свое творчество. В этом, как ему представлялось, он следовал Чехову.

Об интересе О'Коннора к Чехову – его личности, творчеству, новаторству в драматургии, в особенности же в новелле, – говорят постоянные ссылки на Чехова в его автобиографической книге "Сын своего отца" (My Father's Son, N. Y., 1967), а также статьи, печатавшиеся в ирландских, американских и английских периодических изданиях в книгах[18].

Ниже публикуются (с сокращениями) четыре работы О'Коннора о Чехове. Сокращениям подвергались в основном изложения содержания произведений Чехова, некоторые побочные рассуждения О'Коннора и повторения, переходящие из статьи в статью.

У НЕГО БЫЛ БЕЗОШИБОЧНЫЙ НЮХ НА ФАЛЬШЬ (1955)[19]

Среди сокровищ, пропавших с полок моей библиотеки, я числю сборник русских пьес[20], включавший одноактный водевиль Чехова, в примечании к которому читателю сообщалось, что "Чехов не более чем фельетонист". Примечание это очень меня забавляло: во-первых, я не видел ничего плохого в том, чтобы быть "фельетонистом", а, во-вторых, к тому времени, когда сборник увидел свет, слава Чехова уже начала распространяться в англоязычных странах. Теперь она, пожалуй, грозит затмить славу остальных русских писателей и к тому же носит особый характер, так как отличается от признания, которое обычно выпадает на долю иностранца. Чехова у нас некоторым образом воспринимают как "своего".

Причина этому особому признанию не только в его писательском даре. Чехов единственный русский писатель, обладающий тем чувством соразмерности, которое так по душе людям английской культуры, и когда в одном из своих писем он говорит о Достоевском: "Хорошо, но... много претензий"[21], мы превосходно понимаем, что он имеет в виду. У него был безошибочный нюх на фальшь: даже, когда дело касалось людей, к которым, как например к Толстому, он относился с чрезвычайным восхищением, Чехов видел малейшую искусственность и наигранность. Не будь он таким мягким человеком, он был бы величайшим сатириком. В рассказах он маскирует свои убеждения. Чтобы познакомиться с его сокровенными мыслями, следует обратиться к письмам.

Чехов, мне думается, не принадлежит к великим авторам эпистолярного жанра. Чтобы быть таковым, надо получать удовольствие, говоря о себе. Чехов же стеснялся говорить о себе: даже в письмах касался личного уклончиво и иносказательно. Я не раз ловил себя на мысли, что он в них вовсе не так уж откровенен. Тем не менее, среди его писем есть несколько подлинно великих. Как правило, они были написаны в критический момент, когда его вынуждали высказаться крайние обстоятельства – например, замечательное письмо к брату Николаю, в котором он дает определение порядочного человека[22], или ряд писем к его другу и издателю Суворину, где он говорит о своем уважении к науке и справедливости ⟨...⟩

ЧЕХОВ ⟨1957⟩[23]

...Чехов воистину был последним из либералов, последним писателем (XIX в.– *МШ*), пытавшимся дать обобщенную картину мира, который на его глазах впадал в хаос. Такая картина была уже не под силу роману, и у Чехова она предстает в коротких вспышках его рассказов, написанных преимущественно об одиноких жизнях. Роман по самой своей природе предполагает наличие группы, социальной системы, которая способна вобрать в себя отдельную личность. Рассказ – художественная форма, воссоздающая образ человека, когда общество распалось, когда каждый вынужден существовать сам по себе, освещенный, так сказать, собственным светом. Вслед за Чеховым идет Горький, последний из русских исполинов, и его герои уже даже не одинокие личности, а бродяги, скитающиеся где-то на задворках общества.

Перед Чеховым стояла та же дилемма, что и перед Тургеневым[24], только намного острее. Если Тургеневу приходилось отбиваться одновременно и от славянофилов и от радикалов, то Чехову пришлось отражать нападки священников и консерваторов, с одной стороны, социалистов и материалистов, с другой. Его положение как нельзя лучше иллюстрируется тем шатким равновесием, которое он был вынужден поддерживать между своими издателями – консервативным Сувориным, публиковавшим более ранние его рассказы, и прогрессивным Лавровым, печатавшим поздние. Сам Чехов ни к каким партиям не примыкал. Он, несомненно, был привязан к Суворину, как вообще ко всем корректным, умным,

интеллигентным людям. Но при всей своей деликатности, уклончивости и нерешительности, казалось бы граничившей с бесхарактерностью, в критическую минуту Чехов всегда занимал твердую позицию. Так, в споре о деле Дрейфуса он занял твердую позицию – против Суворина.

Лавров, на которого, по-видимому, иногда находили затмения, как-то назвал Чехова "беспринципным", и Чехов ответил ему гневной отповедью[25], какие редко позволял себе этот застенчивый, обходительный человек. Суворин, в целом натура более тонкая, чем Лавров, также постоянно язвил Чехова, хотя умел делать это несколько учтивее, и, отвечая на его выпады, Чехов написал ряд замечательных писем, в которых защищал современную науку от "идеалистов", категорически отрицая возможность каких бы то ни было противоречий между наукой и искусством.

"И анатомия и изящная словесность имеют одинаково знатное происхождение, одни и те же цели, одного и того же врага – черта, и воевать им положительно не из чего... Если человек знает учение о кровообращении, то он богат, если к тому же выучивает еще историю религии и романс "Я помню чудное мгновение", то становится не беднее – стало быть, мы имеем дело с плюсами"[26]...

Наука, религия, искусство – все служит человеку во благо, говорит Чехов, и ополчаться на любую из этих областей человеческой деятельности – значит обкрадывать самих себя. Герои, которых он особенно любит и чаще всего выводит в своих рассказах, – врач и учитель, так как и тот и другой способен многое дать, чтобы сделать жизнь – пусть не нашу, так наших детей – прекраснее...

Несколько лет Чехов находился под обаянием толстовского учения и даже сам его немного пропагандировал, но в конечном итоге разочаровался в толстовстве, заявив, "что в электричестве и паре любви к человечеству больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса"[27]. Дело в том, что любая группировка – будь то религиозная, политическая или литературная – внушала ему недоверие и неприязнь. "Партийность, – писал он (о кружковщине в толстых журналах.– *М.Ш.*), – особливо, если она бездарна и суха, не любит свободы и широкого размаха"[28]. Слово "свобода" здесь ключевое. Чехов был внуком крепостного раба; он собственными усилиями избавил себя от пережитков рабского состояния с его духовной скудостью и узостью, а потому постоянно был настороже, чтобы оставаться свободным от всего, что это напоминало.

Пожалуй, то основное, что разделяло его с Суворинym, раскрыто им в беспощадной маленькой притче, озаглавленной "Скрипка Ротшильда". Главный герой этого рассказа – гробовщик, юдофоб Яков Иванов – беспрестанно оплакивает якобы понесенные им убытки, не понимая, что вся его жизнь – сплошной убыток, что если он и обделен чем, то трудолюбием и человеколюбием, и что, даже по собственным его анафемским подсчетам, выгодной для него окажется только смерть. Есть у этого Якова жена, которую он мог бы любить, есть вблизи его дома река, в которой он мог бы ловить рыбу, но жена его умирает, так и не услышав от него ни единого ласкового слова, и за все долгие свои годы он так и не удосужился вытащить хотя бы одну – даже самую крохотную – рыбку из реки. А река эта, – как мы теперь, вступив с Ибсеном и Джеймсом в век метафоры[29], понимаем, – не что иное как жизнь...

Мало видеть в Чехове только русского писателя, соотечественника Достоевского, о котором он в своей насмешливой манере как-то сказал: "Хорошо, но... много претензий"[30]. Неверно рассматривать его только в русле родной ему литературы. Чехов также непосредственный современник Шоу, с которым у него куда больше общего, чем с Достоевским. Подобно Шоу, он по сути своей оптимист (только очень поверхностная критика может относить Чехова к числу мрачных писателей![31]); он, как и Шоу, оптимист, потому что верит в науку и считает, что "через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной"[32]. Однако он расходится с Шоу в вопросе о значении культуры. Жизнь не станет лучше, утверждает Чехов, пока сами люди не станут лучше, а

люди не станут лучше, пока не освободятся от невежества и предрассудков, пока не перестанут вопить о капиталистах, иезуитах, франкмассонах и жидах. В отличие от Шоу, Чехов анализирует жизнь с позиций общечеловеческих. И тут он ближе к Джейн Остин, чем к Шоу, потому что он – моралист, то есть писатель, исследующий нравственные проблемы; только нравственность, которой он следует, не является ни сословной, ни групповой – это нравственность писателя-новеллиста, певца одинокой души.

Чехов начинал с комических сценок и водевилей; многое из того, чему он научился, работая в малых жанрах, он перенес в свои поздние, знаменитые рассказы, но дал им новую необычайно высокую художественную форму. Непоследовательности и несообразности, которые поначалу он изображал с единственной целью – рассмешить, впоследствии стали передавать присущее человеческой душе одиночество. Смешная фраза вроде "...посылаю вам фунт цветочного чаю для удовлетворения вашей физической потребности"[33] приобрела значение горького напоминания о том, что ни одна душа не способна открыться другим... Пожалуй, самый типичный чеховский диалог – это речь, обращенная к кому-то, слушающему в пол-уха или дремлющему, как в той сцене из "Вишневого сада", когда отчаявшаяся Дуняша говорит о своей безответной любви зевающей у окошка Ане. Да, добрые или дурные, мы все в равной мере одиноки, но, тем не менее, лучше быть одиноким и добрым!

Сколько бы Чехов ни доказывал Суворину, что анатомии и искусству не из чего вести друг с другом войну, собственные его рассказы свидетельствуют об обратном: борьба эта беспрестанно шла в нем самом... Этой теме посвящена самая "темная" его вещь – повесть "Дуэль", в которой выведен жалкий белоручка, интеллигентный трутень, некий Лаевский, и его любовница – Надежда, живущие вместе, хотя давно уже опостылели друг другу.

«Этот суп похож вкусом на лакрицу, – сказал он, улыбаясь; он делал над собой усилие, чтобы казаться приветливым, но не удержался и сказал: – Никто у нас не смотрит за хозяйством... Если уж ты так больна или занята чтением, то, изволь, я займусь нашей кухней.

Раньше она ответила бы ему: "Займись" или "Ты, я вижу, хочешь из меня кухарку сделать", но теперь только робко взглянула на него и покраснела»[34]

Перед нами не просто натуралистическая деталь, какой бы она выступала у современного Чехову французского писателя. Это деталь, введенная писателем-моралистом. Подобно резкостям, которыми обменивается с матерью Лидия Беннет[35], разговор между Лаевским и Надеждой призван подсказать эталон человеческого поведения, до которого ни он, ни она не доросли, и отсутствию которого они обязаны своими несчастьями. Надежда заводит шашни с другим мужчиной и, оказавшись у него в руках, вынуждена согласиться на его гнусные домогательства. Лаевский же замышляет бросить ее и с этой целью скрывает от нее известие о том, что муж ее умер и они могут обвенчаться. Местный врач (как всегда, святой!) который держит table d'hote для ученого зоолога фон Корена и простодушного дьякона, только что кончившего в семинарии, охотно дал бы Лаевскому денег, но ему, в свою очередь, приходится занимать их у фон Корена, фон Корен же не выносит Надежду и Лаевского, позволяющих себе нападать на науку. Перед нами все тот же конфликт – между анатомией и искусством, и беда фон Корена в том, что он неспособен понять самого главного: как бы ни были виноваты Лаевский и Надежда, в глазах бога (того бога культуры и знания, которому поклоняется Чехов), оба они – с их чувствами, художественными наклонностями, образованностью – намного выше окружающей их обывательской среды. Пусть легкомыслие и привело их в лагерь тех, кто не верит в науку, но и сам фон Корен тоже принадлежит к определенному лагерю – лагерю сугубых материалистов. И по сути дела он опаснее Лаевского, ибо, как хорошо понимает Чехов, это человек безжалостный, бессердечный, не ведающий ни благоговейного страха, ни сомнений...

Возможно, "Дуэль" не самая замечательная чеховская вещь, хотя написана она великолепно. И все же в этой повести его ненавязчивый, насмешливый голос звучит чуть громче, чуть внятнее, чем обычно, разъясняя нам все другие его загадочные, неповторимые истории, которые, словно стихи или музыка, годами живут в нашей памяти. Читая "Дуэль", мы понимаем, что так же, как в "Кандиде" Шоу или в "Улиссе" Джойса, два выведенные в ней антагонистических характера по существу являются двумя аспектами одного человека – автора – и что в них отражен конфликт между разными устремлениями, существующими в нем самом. Мы видим, что шаткое равновесие, которое он пытался поддерживать между своей врачебной и писательской деятельностью, между ученым трудом о Сахалине и рассказами, между анатомией и изящной словесностью, касалось самых глубин его "я" и что в Чехове, праведнике и враче-общественнике, строившем школы и комплектовавшем на свой счет библиотеки, таился двойник, – артистическая натура – которому не было дела ни до школ, ни до библиотек, ни до прогресса, а хотелось "быть праздным и любить полную девушку"[36].

"Дуэль" – своеобразное прощание с романом XIX в., полным страстных побуждений, яростных нападок и жгучих надежд. "Будем уважать науку и культуру, – как бы говорит нам Чехов, – и тогда, рано или поздно, мы одолеем болезни, нищету и невежество. Жизнь через двести, триста лет будет невообразимо прекрасной, потому что, хотим мы того или нет, есть в ней и положительное и отрицательное, и положительное, в конечном итоге, восторжествует".

ПИСАТЕЛЬ, КОТОРЫЙ ОТКАЗАЛСЯ ОТ ПОЗЫ (1960)[37]

Часто после смерти большого писателя или художника слава его словно отступает в тень. По правде говоря, такова судьба большинства хороших писателей, и чем писатель лучше, тем гуще эта тень. В конце концов, благодаря терпеливым усилиям исследователей и критиков, тень постепенно рассеивается, но даже тогда возрожденный ими образ уже не тот, каким он виделся современникам. Проще всего объяснить этот факт изменчивостью литературной моды, но, думается, дело не только в ней. Большинство писателей, даже великих, не чуждо некоторого лицедейства. Одни развивают в себе эту черту в начале карьеры, чтобы защититься от окружающей их среды, другие – в конце, чтобы, подобно коммивояжеру, сбывать свой залежалый товар. Они принимают соответствующую обстоятельствам позу, глаголят истины, чувствуют себя облеченными великой миссией. Ну, а потом, после смерти, их тотчас забывают – кому же нужен мертвый коммивояжер!..

Среди художников лишь единицы обходились без позы – например, Тулуз-Лотрек или Дега. Что же касается писателей, то не будь Чехова, я затруднился бы назвать даже одного. Чехов родился ровно сто лет назад, умер 2-го июля 1904 года (ст. стиля). За пятьдесят шесть лет, прошедших со дня его смерти, слава его нисколько не померкла. Напротив, она неизменно и незаметно росла, как когда-то рос он сам, и сегодня вряд ли найдется критик, который не отнес бы его рассказы (сам Чехов всегда считал себя второстепенным писателем и в мыслях не имел состязаться со своими великими современниками в искусстве писания романов) к величайшим достижениям русской литературы.

Я достаточно поднаторел в писании рассказов[38], чтобы суметь установить те приемы, которые придают чеховским рассказам их поразительную свежесть. Приемы эти сродни тем, какими пользовались Лотрек и Дега; в конечном счете, их можно свести к натуралистическому принципу: пиши, что видишь, – простейшему принципу, если не задаваться вопросом: что же я вижу? Подобно картине Дега "Абсент"[39], где главная фигура помещена отнюдь не в центре и только намечена, а не выписана, фигура же мужчины необъяснимым образом маячит где-то у самой рамы, рассказы Чехова отличаются намеренной безыскусностью композиции: персо-

нажи появляются и исчезают, иногда речь заходит о каком-нибудь интереснейшем лице, о котором затем не говорится ни слова. Взор автора то и дело настигает мужчин, когда те натягивают штаны, а женщин, когда они поправляют чулки и, застигнутые за этими занятиями, бросают на нас возмущенные взгляды, немало содействуя общему ироническому эффекту. Впрочем, какой сатирик не владеет подобным приемом высмеивания позы! А ведь ничто не увядает так быстро, как сатира! Чехову же присуще много бóльшее, чем ироническое отношение к своим героям!

Что только не подсказывает нам жизнь! Он начал как автор комических сценок для юмористических журналов и театров-буфф. В ту пору театры-буфф играли в литературе и искусстве значительную роль. Эти малые жанры были типичны для искусства в эпоху, когда большие жанры перестали ее представлять, – в эпоху быстрого обогащения, легковесного существования, неумеренного пьянства и неумеренного беспутства, прикрываемого защитной завесой фальши – завесой лицемерия в суде, в науке, в церкви, в печати. Как писал Гарди:

Говори, что тебе весело, когда горюешь,
Делай вид, что веруешь, ни во что не веря,
Гляди во все глаза, но ничего не замечай[40].

Только юмористические журнальчики и театры-буфф осмеливались говорить правду об обществе, но говорили ее не всерьез, а как бы смотря на ложь сквозь пальцы. Так было легче – смотреть сквозь пальцы. Мопассан, начавший на авансцене, кончил за кулисами, смотря, как и другие, на все сквозь пальцы. Чехов – ниций студент – начал за кулисами, кончил же на авансцене, отказавшись смотреть на ложь сквозь пальцы, но не утратив при этом и того ви́дения, которое дали ему театры-буфф. "Не будем притворяться! – словно восклицает он. – Будем говорить им правду – ту и такой, какую и какой видим ее сами. Может быть, мы все-таки чуть лучше, чем они. Может быть, с той правдой, какую мы знаем, нам удастся построить лучший мир".

И все это было в нем с самого начала. В известном письме (к А.С. Суворину. – *М.Ш.*) он писал о молодом человеке, имея в виду себя: "воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший перед богом и людьми без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества..."[41]

Он поставил себе целью выдавить "из себя по каплям раба". Сколько же их уже было – чистильщиков наших душ! Среди художников мы сыты ими по горло. Но здесь перед нами – один из величайших художников мира, который желал только быть "порядочным" в добром ирландском значении этого слова и был порядочным до последнего своего дня: заботился о всех членах своей семьи, держался так, словно не было у него смертельной болезни, и жертвовал всем, чем дорожит каждый истинный художник.

В десятках рассказов, написанных в период, когда сам он еще преодолевал чувство собственного несовершенства, Чехов касается проблемы "порядочности". Об этом – один из его знаменитейших рассказов "Хористка"... Любопытно, что рассказ этот почти прямо повторяет тему не менее знаменитого рассказа Мопассана – "Пышка", хотя не прошло и года, как Чехов остерегал от "мопассановщины" свою приятельницу Марию Киселеву: русские редакторы, де, тотчас распознают плагиат![42] Однако в данном случае различие куда интереснее сходства. Мопассану важно изобличить напускной патриотизм спутников Пышки. Ничего кроме их лживости он не видит. Чехов же видит все, и не только видит, но и пытается показать то, что видит, в литературе...

Невозможно понять Чехова, не осознав, что он моралист особого толка: его заботят малые грехи. Он утверждает, что душу губят в основном не убийство, не

прелюбодеяние или присвоение чужой собственности, а мелкие, не идущие в счет провинности, порождаемые несдержанностью, лживостью, грубостью, неверностью. Не за прелюбодеяние будет гореть в аду героиня рассказа "Попрыгунья", изменившая своему незаметному мужу-доктору с ослепительным художником, а за тот пренебрежительный тон, каким она разговаривает с Дымовым на людях. Как Дега и Лотрек не оставляют камня на камне от стройной теории живописи, которой обучают в художественных школах, так и Чехов не оставляет камня на камне от тех представлений о нравственности, которые были приняты в XIX в. Это не та мораль, которая признавалась всеми от Джейн Остин[43] до Троллопа[44], хотя, полагаю, у ортодоксального богослова нашлось бы немало интересного, что сказать по ее поводу...

Чехов не только понял, как важно спрашивать себя: "Что я вижу?" Он также спрашивал других: "Что вы видите?", и в результате обнаружил: большинство людей бесконечно умнее, чем считают сами и признают окружающие. Нужно только прорваться сквозь стену лживых обобщений, за маску, которую мы все на себя надеваем, и посмотреть, каковы люди дома – с мужем, с женой, с детьми.

Нет, я отнюдь не убежден, что принцип "хорошо сделанной" картины, новеллы или пьесы лишен смысла, хотя готов согласиться с тем, что это так, когда смотрю на картину Лотрека или читаю рассказ Чехова. Пожалуй, из всех великих писателей он оказал на меня наименьшее влияние. Только однажды, посмотрев в Дублине превосходный спектакль "Три сестры", я чуть было не поддался ему. Подражание Чехову в том виде, в каком оно проявляется у Кэтрин Мэнсфилд[45] или Джойса[46], только вызывает во мне досаду. Навязчиво случайный состав событий, какой-нибудь произвольно взятый персонаж, введенный в повествование явно лишь для того, чтобы дать ему поговорить, действуют мне на нервы. А вот у Чехова – никогда. Объяснить это я могу только с помощью двойного парадокса. На радость ортодоксальным богословам в этике Чехова есть слабое звено: нравственное для него почти равнозначно прекрасному. Грех в его понимании – это, в конечном счете, отсутствие душевной тонкости, неспособность съесть дурно приготовленный обед, не устроив сцену жене[47]. И в то же время прекрасное у Чехова всегда нравственно, чего не скажешь о Мэнсфилд и Джойсе. И нет у него ничего случайного – оно только кажется таковым...

СЫН РАБА (1962)[48]

Настоящей книги о Чехове еще нет, и это неудивительно. Никакой другой писатель не пострадал так сильно от упорного непонимания: ему воздавали хвалу на совершенно ложных основаниях и подражали в формах, которые крайне удивили бы его самого. В литературе, да и в жизни, он был человеком сложным: застенчивым, деликатным, его нелегко было заставить выразить сколько-нибудь категорическое суждение, исключая разве такие как "Дрейфус невиновен" или "в России учителям очень мало платят".

Он, надо думать, всегда был человеком сложным. Еще в его юности поражает противоречие: беспечный студент-медик, он пишет рассказики, порою не слишком высокого пошиба, чтобы прокормить свою, по-видимому, не слишком достойную семью. Отец его – человек грубый – кажется, ни у кого не заслужил доброго слова[49], а двое братьев – люди талантливые[50] – были, по всей очевидности, немногим лучше. О себе Чехов с наибольшей прямотой высказался в 1889 г. в двадцать девять лет, когда уже прочно встал на ноги. В обычной для него объективной манере он, не без горечи, советовал своему приятелю Суворину: "Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям без всякой надоб-

ности, только из сознания своего ничтожества – напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая"[51].

Это широко известное нелегкое признание сделано человеком не просто познавшим самого себя – человеком до нелепости скромным, как утверждают его биографы, до безумия честолюбивым, как считал Суворин (в самой этой разноречивости мнений о нем уже таится часть проблемы – ведь и те и другие, по всей вероятности, правы!). Но самое поразительное: в его произведениях постепенно открывается тот путь, каким он шел, выдавливая из себя по каплям раба.

Но поскольку и сама проблема и ее разрешение в том виде, в каком она была представлена Чеховым, выглядят очевидным, неудивительно, что, по сути дела, никто не пытался исследовать ее на материале его рассказов. Раболепство, изживаемое в силу победы в человеке его высоких человеческих свойств, не является темой чеховского творчества и мало что в нем объясняет. На самом деле Чехова занимает куда более сложная проблема: он исследует источник и раболепства, и высоких человеческих свойств. Мы признаем за собой и то, и другое. Но признаем ли мы их такими, какие они есть, или же только их условные символы – упрощенные понятия мальчишеского кода чести, сводимые к антиномии "грязная скотина" и "настоящий парень"?

Мистер Стигмюллер[52] упрекнул меня в том, что я, как ему кажется, провожу ходульное сравнение между Чеховым и Мопассаном. Но что прикажете критику делать? Аристофан, насколько помнится, повинен в том же грехе: он сравнивал Эсхилла с Еврипидом, а глупым Аристофана не назовешь! Вплоть до восемнадцатого века все просвещенные англичане сравнивали Шекспира с Бен Джонсоном, а французы Расина с Корнелем. "В сторону Свана" и "В сторону Германтов"[53] – какая старая и вечно новая история!

Сопоставление Чехова с Мопассаном почти неизбежно, так как в течение ряда лет Чехов находился под влиянием французского новеллиста. Не сразу открыв своего героя, своих "обездоленных"[54], он заимствовал их у Мопассана, правда, пытаясь трактовать иначе. Примером этому может послужить рассказ "Хористка", написанный Чеховым в возрасте двадцати четырех лет ... Рассказ "Аптекарша", опубликованный двумя годами позже, также мог бы принадлежать Мопассану ... И еще в одном рассказе того же 1886 года – "Панихида" – также использована тема, которая – более или менее приближенно – встречается у Мопассана. В новелле Мопассана "Проклятый хлеб" проститутка по имени Анна, выдавая замуж сестру Розу, невинную девушку, справляет ее свадьбу в своей, обставленной с дешевым шиком, квартире. Жених Розы, недалекий малый, уступая просьбам гостей, поет на свадьбе весьма не подходящую случаю песенку о женщинах, торгующих собой, а отец Анны и Розы с удовольствием ему подтягивает. На этом эпизоде и кончается новелла. В замечательном рассказе Чехова старый лавочник, закосневший в своем ригоризме, заказывает панихиду по умершей дочери – "блуднице Марии", как он называет ее в поданной священнику на проскомидию записке. Священник строго выговаривает ему за нехристианское отношение к покойной, но даже во время панихиды тупой исполненный благочестия старик все равно просит бога за "усопшую рабу, блудницу Марию".

Читая рассказ Мопассана, мы целиком отдаем наше сочувствие "блуднице"; отца ее и зятя нам остается только презирать. Рассказ Чехова вызывает в нас более сложные чувства: мы жалеем не только "блудницу", но и ее старика-отца, настолько ослепленного своим высокомерием, что ему и в голову не приходит мысль – ведь не дочь его, а сам он нуждается в наших молитвах! Чехов подымается здесь на тот уровень, где стремление к справедливости достигает высшей точки, распространяясь на правых и неправых, и мы начинаем постигать, что виною многих наших несчастий и бед является изначально присущая человеку неспособность к общению с себе подобными. Речь идет уже не о трагедии справедли-

вости и несправедливости, не об обществе и отвергнутых им, а о трагедии человеческого одиночества. И тем самым понятие "обездоленные" приобретает более широкое и богатое содержание.

Биографам Чехова не составляет труда назвать переломный в его жизни год – двадцать шестой – и доказать, что именно тогда он проникся человеческим страданием и что именно с тех пор стал другим человеком и другим писателем. Свидетельство тому – два его шедевра, "Тоска" и "Нахлебники" ⟨...⟩ За всю историю литературы никто не описал человеческое одиночество с такой щемящей болью!

Но творческое развитие Чехова не только в этом осознании человеческого одиночества как неотъемлемого свойства того класса людей, который мы назвали "обездоленными". Его рассказы обнаруживают глубочайшее проникновение в нравственную суть проступка – мы назвали бы это нравственным зондированием. Что это такое, можно понять, сравнив его рассказ "Тоска" с новеллой Кэтрин Мэнсфилд "Жизнь матушки Паркер", почти повторяющей чеховский рассказ. У матушки Паркер умер внучек, и, убитая горем, она пытается излить душу литератору, у которого нанялась убирать квартиру, но единственные слова, которые у того находятся для нее: "Надеюсь, похороны прошли... удачно", и он тут же принимается бранить ее за выброшенную щепотку какао. В новелле Мэнсфилд нет нравственного зондирования: литератор, нанявший матушку Паркер, просто бессердечное животное, и любой читатель вправе его презирать. Иное дело седоки из чеховской "Тоски". Они такие же люди, как мы с вами, занятые собой и собственными заботами, и если они и повинны в том, что у старика-извозчика разрывается от одиночества сердце, то ведь и мы могли бы совершить такой же проступок.

Мне вспоминается один очень типичный чеховский рассказ[55], я читал его давно и сейчас не нашел, но он, по-видимому, ранний и принадлежит примерно к тому же периоду, что и упомянутые выше. Тема рассказа – мопассановская. Дождливым вечером некий молодой человек отправляется на свидание к своей любовнице, замужней женщине, чей супруг часто находится в отлучке. Отпустив извозчика, молодой человек дергает за звонок у знакомой двери, и ему открывает ... муж. Пробормотав какое-то извинение, герой остается на улице, пряча от дождя привезенные с собою цветы. В конце концов, чтобы не промокнуть насквозь, он снова звонит в ту же дверь, выдавая себя за рассыльного из цветочного магазина. На этот раз из спальной появляется жена и, заявив, что давно его ждет, уводит к себе. Свидание состоится, но, когда утром герой покидает дом, минуя спящего в гостиной мужа, он чувствует себя крайне неловко.

На три четверти рассказ читается как новелла Боккаччо или Мопассана, и мы с удовольствием ждем, с помощью какого трюка любовники одурачат ревнивого рогоносца. И вдруг Чехов словно говорит: "стоп!" и отказывается продолжать игру. Нет, муж вовсе не ревнив, жена не чувствует ни малейшей неловкости, сокрушенным оказывается любовник, потому что он нормальный, порядочный человек, которому до сих пор не приходилось смотреть на адюльтер с такой стороны. Это отнюдь не означает, что Чехов ополчается против супружеской неверности как таковой – он и сам был не лишен романтических чувств, да и знал, что измена требует порой от человека подлинных добродетелей: мужества, преданности. Нет, ему претит ложь, претит равнодушие к чувствам другого человека. Своим рассказом он, по-видимому, хочет сказать, что жена – дурная женщина, но дурная по причине, какую до него не выдвигал ни один моралист, – по причине равнодушия к чувствам другого человека. Техника рассказа, насколько помнится, не блещет ни особым мастерством, ни отточенностью, а вот тема его такова, что она пройдет через все творчество Чехова вплоть до самого конца ...

Другая тема, господствующая в поздних рассказах Чехова, – человек, выступающий в ложной для себя роли. По-видимому, тема эта имела для Чехова личное значение. В замечательных воспоминаниях о своем покойном друге Горький рассказывает, как ловко тот умел, дав людям покрасоваться в ложной роли, задать им

вопрос с целью выявить их настоящее "я". Так, однажды к Чехову явились три дамы и принялись разглагольствовать о войне между Грецией и Турцией – предмете, в котором ничего не смыслили, и Чехов, послушав немного, спросил, любят ли они мармелад, вернув их в родную стихию[56] ... Критикуя кого-нибудь, Чехов никогда не называл очевидных, серьезных недостатков. "Очень талантливый человек! – говорил он об одном журналисте. – Пишет всегда так благородно, гуманно ... лимонадно. Жену свою ругает при людях дурой". Или о другом: "Все знает. Читает много. У меня три книги зачитал"[57]. И нетрудно заметить – речь всегда идет о малых, простительных грехах, о том, из чего создается ложная роль.

Без этой темы – темы "ложной роли" – практически не обходится ни одно зрелое произведение Чехова. Иногда, как например в рассказе "Письмо" (1887), он касается ее очень мягко, с добродушным юмором ... В "Дуэли" – повести, которую по длине вполне можно считать романом, Чехов трактует эту тему особенно глубоко ... Описание внешних и внутренних обстоятельств, вынуждающих Лаевского признаться самому себе, что он не то, чем себя считает, самый замечательный отрывок из всего прочитанного мною у Чехова. Ложная роль, в которой Лаевский выступает перед собой и людьми, – результат мелкой лжи, мелких обманов, все малые, простительные грехи: Лаевский не из той породы людей, которые способны отважиться на один, но смертный грех, разрешающий все трудности разом и оставляющий человека наедине со своим подлинным "я". Сначала ему кажется, что для того, чтобы выпутаться из трудного положения, в которое он попал, достаточно одной маленькой, "вынужденной" неправды, и он будет свободен для новой жизни, но сложности громоздятся одна на другую, он впадает в отчаяние и понимает: одной единственной ложью ему не обойтись, так как он уже дошел до такого состояния нравственного рабства, когда любая неправда неизбежно влечет за собой следующую:

"...В воображении Лаевского выросла целая гора лжи. Чтобы перескочить ее в один раз, а не лгать по частям, нужно было решиться на крупную меру – например, ни слова не говоря, встать с места, надеть шапку и тотчас же уехать без денег, не говоря ни слова, но Лаевский *чувствовал, что для него это невозможно*"[58].

В этой подчеркнутой мною последней строке вся соль рассказа. В ней определение нравственного рабства. По понятиям христианской морали Лаевский не совершает ни одного смертного греха, но те малые, простительные грехи, которые он непрерывно совершает, бесконечно разрушительнее для души, чем любой смертный грех: ведь ему ничего не стоит, вытеснив их из сознания, по-прежнему считать себя благородной, интеллигентной личностью, человеком с либеральными, гуманными взглядами, тогда как на самом деле он не заслуживает даже того, чтобы называться порядочным человеком. Но насмехаться над ним могут позволить себе лишь те, кто неповинен в малых грехах! Чехов, исследуя собственную душу, не числит себя среди таковых ...

Самый тщательный анализ чеховских идей, не слишком многочисленных и старательно завуалированных, – ведь он прежде всего художник! – не дает полного представления о широте его диапазона. Диапазон этот поистине необозрим, и необозрим потому, что Чехов сознавал: сколь бы печальной ни была наша жизнь, она тем не менее прекрасна! Но чтобы оценить ее, человек должен быть свободен – свободен не только от внешней тирании: тирании отцов и бессердечных чиновников, но и от тирании внутренней: от раздражительности, эгоизма, жадности. Редкие вспышки гнева вызывали в нем те его персонажи, которые целиком погрязли в рабстве, внешнем и внутреннем, люди, не способные видеть жизнь, – лаевские, утратившие даже надежду на спасение. Лучшим ранним рассказом из этого ряда можно считать "Смерть чиновника" ... еще беспощаднее звучит "Скрипка Ротшильда" ... а вершиной является "Человек в футляре", один из трех непревзойденных рассказов, написанных Чеховым в 1898 г. в совершенно новой манере ...

В последние годы, вместе с все возрастающим осознанием краткости и красоты

человеческой жизни, Чехов все больше осознавал необходимость понять ее во всех ее поворотах. Именно в этот период им написана самая чудесная из всех его комедий – "Вишневый сад" – и несколько рассказов, исполненных такой чистой поэзии, что, на мой слух, они звучат почти как музыка ...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Moore G.* The Untilled Field. Leipzig, 1904. P. 5–6; *Алексеев М.П.* Мировое значение "Записок охотника" // Творчество И.С. Тургенева: Сб. статей. М.: Учпедгиз, 1959. С. 116.

[2] См.: *Levin H.* James Joyce, a Critical Introduction. L., 1944. P. 30; *Grose K.* James Joyce (Life and Work). L., 1975. P. 19; *Anderson C.G.* James Joyce and his World. N.Y., 1978. P. 52 a. oth.

[3] Например, любительская драматическая труппа г. Корка, организованная и руководимая Фрэнком О'Коннором в 1927–1928 гг., ставила пьесы "Медведь" и "Вишневый сад".

«20-го февраля 1928 г. в Гогг-Холле, – вспоминает друг О'Коннора и участник труппы Шон Хендрик, – мы поставили "Круглый стол" Л. Робинсона (*Робинсон, Леннокс*, 1886–1958, – ирландский драматург. – *М.Ш.*) и в качестве "заставки" перед началом спектакля сыграли "Медведя" Антона Чехова. Сборы были полные ... Тогда Майкл (Фрэнк О'Коннор. – *М.Ш.*) приступил к исполнению своей давней мечты – поставить "Вишневый сад". В нашем распоряжении была крохотная сцена – восемнадцать футов в ширину и десять в глубину – с толстыми стенами вместо кулис и только одним выходом в заднем углу, но это Майкла не остановило. Мы начали репетировать пьесу, назначив премьеру на апрель. Но в апреле Майкл попал в больницу из-за аппендицита, так что первый спектакль состоялся 7-го мая ⟨...⟩ Ни одна пьеса – ни до, ни после – не пользовалась у исполнителей таким успехом. К сожалению, коркский зритель их энтузиазма не разделил...» (*Hendrick S.* Michael O'Donovan's Wild Son. – Michael/Frank. Studies on Frank O'Connor / Ed. by M. Sheehy. Dublin; L., 1969. P. 14.)

[4] Речь идет о гражданской войне в Ирландии 1922–1923 гг.

[5] *O'Connor Fr.* The Mirror in the Roadway: A Study of the Modern Novel. L., 1957. P. 3. Находясь в лагере для военнопленных в 1923 г., О'Коннор написал конкурсную работу о Тургеневе, отмеченную первой премией. – См.: *O'Connor F.* An Only Child. N.Y., 1961. P. 274.

[6] *O'Connor F.* The Mirror in the Roadway. P. 97.

[7] Ibid.

[8] «Кто-то заметил, что он (О'Коннор. – *М.Ш.*) похож на русского крестьянина, – пишет по этому поводу Шон Хендрик. – "Это потому, что ты так много читаешь русских!" – объяснил Коркери» (Дэниел Коркери, 1878–1964, – ирландский писатель, учительствовавший в Корке и сыгравший значительную роль в судьбе О'Коннора и О'Фаолейна, направив их на литературную стезю) – Michael/Frank. Op. cit. P. 6.

[9] *O'Connor F.* My Father's Son: An Autobiography. N.Y., 1969. P. 51, 52, 55.

[10] *O'Connor F.* The Lonely Voice: A Study of the Short Story. Cleveland; N.Y., 1962. P. 14.

[11] См. также в наст. кн., с. 548–549.

[12] Р. Эллман, говоря о рассказах О'Коннора, называет их "чеховским исследованием ирландской жизни". См. Michael/Frank. Op. cit. P. 26. О близости творческой манеры О'Коннора стилистике Чехова пишет Ш. Линем: «Мы разделяли с ним (О'Коннором. – *М.Ш.*) восхищение Чеховым и без конца обсуждали его метод. Подобно Чехову О'Коннор считал, что "атмосфера" должна возникать из нескольких едва намеченных штрихов, характеры же нуждаются в описании. Подобно Чехову, он полагал, что лунную ночь можно изобразить, упомянув о лающей собаке и свете, играющем на осколке бутылки...» (Там же. С. 87–88).

[13] См. наст. кн., с. 559.

[14] Ирландский филолог Морис Шии справедливо замечает: "То, что Майкл (О'Коннор. – *М.Ш.*) писал о Чехове – писателе, которым он восхищался как ни одним другим, – он говорил о себе" (Michael/Frank. Op. cit. P. 122).

[15] См. *Schneider E.* Katherine Mansfield and Chekhov // Modern Language Notes. 1935. V. 50. P. 394–397; *Шерешевская М.А.* Мэнсфилд и Чехов // Учен. зап. ЛГУ. 1957. № 234. Сер. филол. наук. Вып. 37.

[16] Чехову старались подражать даже в личной жизни. Так, О'Коннор в шутливом тоне рассказывает, как решил жениться на примадонне любительского театра, которым руководил в Корке: «Я как раз читал письма Чехова к Ольге Книппер и, надо думать, пришел к выводу, что мне тоже необходимо иметь "свою" актрису. Увы, Нэнси ничем не походила на Книппер ⟨...⟩ Я дал ей почитать письма Чехова, но они, по-видимому, не произвели на нее должного впечатления. Во всяком случае, замуж за меня она не вышла...» См.: *O'Connor F.* My Father's Son. P. 61.

[17] Это заглавие, возможно, было подсказано О'Коннору следующей цитатой из книги У. Джерхарди "Антон Чехов" (*Gerhardi W.* Anton Chehov. A Critical Study, L., 1923): "Антон Чехов, сын крепостного (the son of a serf) является самым чутким, самым проницательным и при этом самым сдержанным и подоброму насмешливым из всех русских писателей, к тому же и самым интеллигентным человеком". См.: *Gerhardi W.* Anton Chehov. P. 68. Serf – "крепостной", "раб"; синоним: "slave" – "раб" – слово с более широким значением. Известная цитата из письма Чехова к Суворину – "выдавливает из себя по каплям раба" – переведена К. Гарнетт: "squeezes the slave out of himself drop by drop" Глава о Чехове в книге О'Коннора – "The Slave's Son".

[18] См.: Anton Chekhov // "The Irish Times. Nov. 24. 1945; He had an Unerring Nose for Humbug of Any Sort // The New York Times Book Review". April 24. 1955; Chekhov // O'Connor Fr. The Mirror in the Roadway: A Study of the Modern Novel. L., 1957. P. 251–262; A Writer Who Refused to Pretend // The New York Times Book Review. Jan. 17. 1960; The Slave's Son // O'Connor F. The Lonely Voice: A Study of the Short Story. P. 78–98 (публиковалась под тем же названием в "Kenyon Review. Winter. 1963. V. 25. P. 40–53); "A Master's Mixture" // The New York Times Book Review". March 1. 1964.

Ксерокопии газетных статей для данной публикации любезно предоставлены английским литературоведом Патриком Майлсом, за что ее автор выражает ему благодарность.

[19] "У него был безошибочный нюх на фальшь" ("He had an Unerring Nose for Humbug of Any Sort") – рецензия на сборник "Избранные письма Антона Чехова" в переводах С. Ледерер, изданный Л. Хеллман (The Selected Letters of Anton Chekhov / Ed. by Lillian Hellman // Tr. from the Russian by Sidonie Lederer. N.Y., 1955). Публикацию см.: The New York Times Book Review. April 24. 1955. P. 4. Эта вторая статья О'Коннора о Чехове, так же как и первая (Anton Chekhov // The Irish Times. Nov. 24. 1945. P. 2), в основном освещает жизненный и творческий путь писателя. Главные положения, изложенные в этих статьях, были более четко сформулированы О'Коннором в трех следующих работах о Чехове, публикуемых ниже. Здесь приводится начало рецензии.

[20] Речь идет о сб. "Пять русских пьес..." (Five Russian Plays with one from the Ukrainian // Tr. from the originals with an intr. by C.E. Bechhofer. L., 1916), куда вошли чеховские водевили "Свадьба" и "Юбилей".

[21] Цитируется письмо к А.С. Суворину от 5 марта 1889 г. Цитата дана с сокращениями. Полный текст: "Хорошо, но очень длинно и нескромно. Много претензий". – П., III, 169.

[22] Имеется в виду письмо к Н.П. Чехову, датируемое мартом 1886 г. См. П., I, 221–225.

[23] "Чехов" – глава из книги Фр.О.'Коннора "Зеркало на дороге". Исследование современного романа (F. O'Connor. The Mirror in the Roadway. P. 251–262). Приводится с сокращениями.

[24] В той же книге в главе, посвященной Тургеневу (с. 127–147), О'Коннор писал, что Тургенев "вызвал на себя огонь сразу двух противоборствующих групп – славянофилов ⟨...⟩ и радикалов, которые полагали, что литература существует единственно для того, чтобы служить общественным интересам. Подобно Чехову, которому досталось в конце века, его дубасили с двух сторон" (Там же. С. 133–134).

[25] Имеется в виду отзыв о Чехове в анонимном обозрении периодических изданий, опубликованных в журнале "Русская мысль" (1890, март), издателем которого был В.М. Лавров. Автором обозрения, в котором имя Чехова прозвучало в числе "жрецов беспринципного писания", был не Лавров, а Е.С. Щепотьева. Уезжая на Сахалин, Чехов ответил на этот выпад письмом В.М. Лаврову от 10-го апреля 1890 г.– (П., IV, 54–57.) См.: *Долотова Л.М.* Чехов и "Русская мысль" (К предыстории сотрудничества в журнале) // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 265–283.

[26] Цит. п. к А.С. Суворину от 15 мая 1889 г.

[27] Цит. п. к А.С. Суворину от 25 марта 1894 г.

[28] Цит. п. к А.Н. Плещееву от 23 января 1888 г.

[29] Так же, как и пьесы Ибсена, романы Джеймса, в особенности последнего периода его творчества – "Крылья голубки" (1902), "Послы" (1903), "Золотая чаша" (1904) с элементами символизма на уровне сюжета и образов, воздействовали на развитие психологизма в литературе XX в.

[30] См. примеч. 21.

[31] Такая точка зрения на творчество Чехова высказывалась рядом английских критиков – Лонгом, Берингом и др. в первом десятилетии XX в.

[32] Цит. монолог Вершинина ("Три сестры") (XIII, 131).

[33] Цитата из повести "В овраге" (X, 148).

[34] Цитата из повести "Дуэль" (VII, 365).

[35] Лидия Беннет – персонаж из романа Джейн Остин "Гордость и предубеждение".

[36] Цит. п. к Л.С. Мизиновой от 27 марта 1894 г.

[37] "Писатель, который отказался от позы" ("A Writer Who Refused to Pretend") – юбилейная статья к столетию со дня рождения Чехова; опубликована: The New York Times Book Review. Sec. 7. Part I. January 17. 1960. P. 1, 24. Приводится с сокращениями.

[38] К 1960 г. Фрэнк О'Коннор был одним из ведущих англоязычных новеллистов, автором десяти сборников рассказов, заслуживших признание критики и читателей. С 1951 по 1961 гг., во время пребывания в США, он по приглашению американских университетов вел курс по теории и практике современной новеллы.

[39] Имеется в виду картина Дега "В кафе. Абсент", 1876 (Париж, Лувр).

[40] *Гарди Томас* (1840–1929) – английский романист и поэт. Цитируется стихотворение Гарди "К справедливости" ("To Sincerity") 1899. См.: Times Laughingstocks and Other Verses by Thomas Hardy. L., 1909. P. 172.

[41] П. к А.С. Суворину от 7 января 1889 г.

[42] Имеется в виду п. к М.В. Киселевой от 29 сентября 1886 г., в котором Чехов писал: "Избегайте популярных сюжетов. Как ни тупоголовы наши гг. редакторы, но уличить их в незнании парижской литературы, а особливо мопассановщины, труд нелегкий".

[43] Психологические романы Джейн Остин (1775–1817), по мнению О'Коннора, в значительной мере определили развитие этого жанра в английской литературе XIX в. См.: *O'Connor F.* The Mirror in the Roadway: A Study of Modern Novel. L., 1956.

[44] *Троллоп, Энтони* (1815–1882) – английский писатель, автор нравоописательных романов, которые Фрэнк О'Коннор считал завершающими в развитии английского реалистического романа XIX в. См. там же.

[45] Признавая зависимость новеллы Мэнсфилд от чеховской манеры, но обнаруживая в ее рассказах некоторую натянутость и фальшь, О'Коннор настойчиво подчеркивал несоизмеримость литературных дарований и значимости русского классика и его английской ученицы. См.: *O'Connor F.* The Lonely Voice. P. 128–142.

[46] По мнению критики, в ранних рассказах Джойса, объединенных в сб. "Дублинцы" (1914), обнаруживается влияние чеховской манеры. См. примеч. 2.

[47] Ссылка на эпизод из повести Чехова "Дуэль" (VII, 365).

[48] "Сын раба" (The Slave's Son) – глава из книги: *O'Connor F.* The Lonely Voice: A Study of the Short Story. P. 78–98; публиковалась также как статья в журнале: Kenyon Review. Winter, 1963. V. 25. P. 40–54. Приводится с сокращениями.

[49] Мнение, очевидно почерпнутое О'Коннором из воспоминаний Ал.П. Чехова, опубликованных в английском переводе в кн.: Anton Tchekhov; literary and theatrical reminiscences / Translated and edited by *Koteliansky S.S.* L.: George Routledge and Sons, Ltd., 1927, а также из кн.: *Ермилов В.В.* Антон Павлович Чехов, 1860–1904 (*Yermilov Vl.Vl.* Anton Pavlovich Chekhov, 1860–1904. M.: Foreign Languages Publ. House, 1956; L.: Sidgwick Publishers, 1957).

[50] Имеются в виду Александр Павлович Чехов (1855–1913) и Николай Павлович Чехов (1858–1899).

[51] Цит. п. к А.С. Суворину от 7 января 1889 г.

[52] *Стигмюллер Фрэнсис* (р. 1906) – американский литератор, автор книг о Флобере (Flaubert and Madame Bovary, 1939), Мопассане (Maupassant: a Lion in the Path, 1949), Аполлинере (Apollinaire. Poet among Painters, 1963) и других.

[53] Имеются в виду части многотомного романа Марселя Пруста "В поисках утраченного времени" (1913–1927).

[54] По мнению О'Коннора, которое он изложил в книге "Одинокий голос. Исследование рассказа" (The Lonely Voice. P. 13–19) отличие этого жанра от романа заключается прежде всего в выборе героя и отношении к нему. Роман – всегда целостная картина общества. В нем есть хотя бы один герой, с которым читатель может идентифицировать себя и, исходя из его примера, определить свое отношение – враждебное или одобрительное – к этому обществу. В рассказе нет ни такой картины, ни такого героя. Рассказ повествует не об обществе в целом, а об "обездоленных группах населения". Каждый новеллист, утверждает О'Коннор, прослеживая историю современной новеллы, открывает свой пласт "обездоленных": у Гоголя – это мелкие чиновники, у Тургенева – крепостные, у Мопассана – проститутки и т.д.

[55] Речь пойдет о рассказе "Неприятная история" (1887).

[56] Ссылка на воспоминания А.М. Горького о Чехове (1905) (см. *Горький М.* А.П. Чехов // Собр. соч. в 30 т. М., 1950. Т. 5. С. 422). В английском переводе впервые появились в кн.: The Note-books of Anton Tchekhov, together with Reminiscences of Tchekhov by Maxim Gorky // Tr. by S.S. Koteliansky and L. Woolf. Richmond (Engl.), 1921.

[57] Там же. С. 424–425.

[58] Цитата из повести "Дуэль" (VII, 414–415).

ЧЕХОВ И ИРЛАНДСКИЙ ТЕАТР

Обзор Роберта Трэси (США).
Перевод В.А. Ряполовой

Рассказы и пьесы Чехова были впервые опубликованы, а пьесы поставлены в Великобритании и Ирландии в начале XX в. (в обеих странах читали одни и те же переводы). Но творчество Чехова вызвало разный отклик у британской и ирландской публики. В Англии Чехова сначала восприняли как экзотического писателя, изображающего странную жизнь России. Персонажи и ситуации казались мрачными. Наибольшей критике подвергались пьесы – за отсутствие традиционного сюжетного развития, бессвязность диалога и особенно за пассивность героев, их неспособность к решительным действиям. Чехова сравнивали – не в его пользу – с Горьким, которого приветствовали как поборника социальных перемен, и даже с Ибсеном, к которому в Англии раньше относились с пренебрежением, а теперь стали воспринимать как социального реформатора. Пьесы Чехова с их бессюжетностью и бессвязным диалогом казались непонятными и бессмысленными. В худшем случае считалось, что его безвольные персонажи неумело обрисованы, в лучшем – что в них выразились странности русского темперамента, и в любом случае, что они не похожи на англичан.

Для Ирландии, благодаря ее политической и социальной обстановке, персонажи, место действия и ситуации чеховских пьес оказались более знакомыми. В Ирландии, как и в России, царил произвол – именно так считали ирландцы. Ирландские чиновники, как и русские, не имели возможности проявлять инициативу, вносить в жизнь что-то новое. В период, наступивший после падения Парнелла, как и в России после убийства царя-освободителя Александра II (1881), казалось, не было никаких надежд на политический прогресс или реформы. Эта атмосфера застоя, которая ясно ощущается в паралитическом Дублине Джойса, и естественное пристрастие к абстрактным рассуждениям об идеалах перекликаются с тем, что мы находим в романах Тургенева и в рассказах и пьесах Чехова. Кроме того, в Ирландии, как и в России, сохранился в чистом виде класс крестьянства, исчезнувший в Англии. Ирландские крестьяне, подобно русским, отличались от помещиков и нравами, и укладом жизни. В обеих странах были свои "темные люди", свои бродячие визионеры, а также наивное христианство, соединенное с суевериями. Есть даже соблазнительная, но неподтвержденная гипотеза, согласно которой Тургенев увидел материал для литературы в жизни крестьянина благодаря тому, что прочел произведения Марии Эджуорт, хотя я подозреваю, что здесь что-то не так и что он читал не Марию Эджуорт, а Уильяма Карлтона.

Возможно, есть отдаленное сходство между "Записками охотника" Тургенева (1852) и "Рассказами из жизни ирландского судьи" (1899). Хотя эти книги очень различны по атмосфере, в них обеих охота предстает как занятие, сближающее помещиков и крестьян и дающее возможность изобразить крестьянские типы. С большей уверенностью можно говорить о сходстве между рассказами Чехова и "Дублинцами" Джойса и сильном влиянии Чехова на Фрэнка О'Коннора и Шона О'Фаолейна. В 20-е годы в творчестве Кэтрин Мэнсфилд и Вирджинии Вулф заметны чеховские принципы построения рассказа, но у них нет ни его социальной широты, ни чеховского ощущения пейзажа. Дэниел Коркери, О'Коннор и О'Фаолейн не только использовали приемы Чехова, но и увидели в его произведениях сходство с ирландской действительностью: уединенные дома, унылые города, нерешительные мужчины и женщины и сознание невозможности любых социальных или политических перемен к лучшему. Они учились у Чехова тому, как изображать

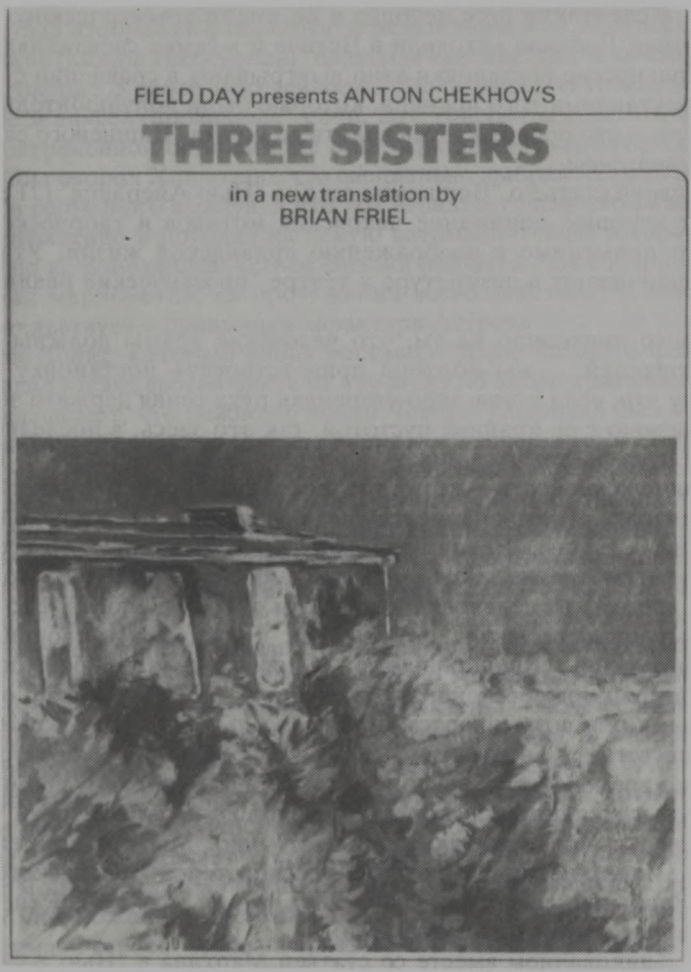
собственную ирландскую жизнь, это касалось и содержания, и формы. Элизабет Боуэн привлекает внимание к чертам сходства "ирландской сельской жизни ... и дореволюционной России", высказывает догадку, что отношения между Большим домом и казармами в Ирландии походят на отношения в "Трех сестрах" и, возможно, использовала мотивы этой пьесы в своем романе "Последний сентябрь" (1929)[1].

Даже в Англии первыми пропагандистами Чехова были ирландцы: Э.Д. Диллон, Роберт Лонг, Бернард Шоу, Десмонд Мак-Карти, Д.Б. Фейген. Лонг опубликовал первое эссе о Чехове на английском языке ("Фортнайтли ревю", 1 июля 1902 г.), где подчеркнул и то, что Чехов – "художник пошлой жизни", и то, что его персонажи и ситуации универсальны (а не представляют собой русскую экзотику): "На самом деле предмет его изображения – человечество." Лонг был также первым английским переводчиком Чехова, опубликовав сборники «"Черный монах" и другие рассказы» (1903) и «"Поцелуй" и другие рассказы» (1908). Лонг невысоко ценил пьесы Чехова, но их с большим успехом пропагандировал Бернард Шоу, убедив Сценическое общество поставить "Вишневый сад" в 1911 г. По инициативе Шоу драматическое общество "Адельфи" (названное по лондонскому адресу Шоу – Адельфи-террас, 10) поставило "Чайку" (1912), а Сценическое общество – "Дядю Ваню" (1914). Именно на представлении "Дяди Вани" Шоу повернулся к Генри Мэссингему, театральному критику журнала "Нейшн", и воскликнул: "Когда я слушаю пьесу Чехова, мне хочется порвать мои собственные"[2]. Десмонд Мак-Карти, бывший уже тогда влиятельным критиком, посмотрев "Дядю Ваню" в 1914 г., стал одним из защитников Чехова и указал на те черты сходства между русским и английским поместным дворянством, которые потом легли в основу "Дома, где разбиваются сердца". Несколько позднее Джеймс Фейген ввел "моду на Чехова", которая держалась на протяжении всех 20-х годов: он с успехом показал "Вишневый сад" на коммерческой сцене в Оксфорде и затем в Лондоне (1925). Задолго до этого Сент-Джон Эрвин, который был директором Театра Аббатства в 1915–1916 гг., заявил на страницах "Обсервер" (18 июля 1920 г.), что «Вишневый сад" надо представлять себе "по-ирландски" ⟨...⟩ Существует сходство между обстоятельствами мадам Раневской и любой леди из правящего класса Ирландии последних 30–40 лет».

Обнаружив в пьесах Чехова ирландские параллели, Эрвин старался сделать их несколько более понятными для английской публики. Его меткое наблюдение стало общим местом в последующих английских исследованиях Чехова, а позже неожиданно с новой силой подтверждено в Ирландии. Но когда Эрвин писал это, сходство между миром Чехова и миром англо-ирландского дворянства было уже замечено и отразилось в постановках "Дяди Вани" (1915, 1917) и "Вишневого сада" (1919, 1920) в дублинском Ирландском театре, организованном Эдвардом Мартином, Томасом Мак-Донахом и Джозефом Планкеттом.

Мартин вместе с Йейтсом и леди Грегори был основателем Ирландского Литературного театра, предшественника Театра Аббатства. Вскоре у него возникло недовольство доминирующей ролью Йейтса и теми пьесами, которым тот отдавал предпочтение. В 1906 г. Мартин вместе с теми, кто вышел из Театра Аббатства, организовал Театр Ирландии, который просуществовал недолго, а затем, в 1914 г., снова пытался создать театр, отвечавший его представлениям, – Ирландский театр на Хардвик-стрит, в здании, принадлежавшем графине Планкетт. Соседнее помещение занимала гильдия Дан Эмер. Ирландский театр был основан с целью "постановки некрестьянских пьес ирландских драматургов, пьес на ирландском языке и произведений европейских мастеров драмы в английских переводах"[3]. Мартин объявил о своих планах в "Айриш ревю" в апреле 1914 г., а его партнерство с Мак-Донахом и Планкеттом вступило в силу 1 июля – через три дня после убийства эрцгерцога Франца Фердинанда.

Мартин включил Чехова во "вторую программу" Ирландского театра, которая состояла из нескольких пьес: Лиэма О'Довнилла ("Клятвенное обещание" – "Помолвка" Разерфорда Мейна, в переложении по-ирландски), Вилье де Лиль-



ОБЛОЖКА БУКЛЕТА, ИЗДАННОГО ТЕАТРОМ "ФИЛД ДЭЙ"
К ПРЕМЬЕРЕ СПЕКТАКЛЯ
"Три сестры", 1981
Перевод Б. Фрила

Адана ("Бунт"), Эймара О'Даффи ("Феникс на крыше") и одноактной пьесы Чехова "Лебединая песня" (4–9 января 1915 года). "Лебединая песня" была выбрана, чтобы подготовить публику к уже задуманной постановке "Дяди Вани". Старого актера играл Джон Мак-Донах, суфлера – Томас Мак-Донах. Спектакль стал отличным введением в чеховскую драматургию, с ее разговорами и монологами, неуместными замечаниями и трагикомическим тоном. Это была первая чеховская пьеса на ирландской сцене. "Дядя Ваня" (28 июня – 4 июля 1915 г.) – первая многоактная пьеса, поставленная в Ирландии. В конце 1915 г. (27 декабря 1915 г. – 1 января 1916 г.) "Лебединая песня" была возобновлена, на этот раз с Уильямом Пирсом в роли суфлера. Как и двое из основателей театра, Томас Мак-Донах и Джозеф Планкетт, Пирс вскоре возглавил Пасхальное восстание 1916 года и был расстрелян англичанами.

Несмотря на эти потери (ситуация еще осложнилась введением комендантского часа после Пасхальной недели) Мартин продолжал свою деятельность в Ирландском театре. Он смог возобновить постановку "Дяди Вани" (12–17 февраля 1917 г.), поставить одноактную чеховскую пьесу "Юбилей" (31 декабря 1917 г. – 1 января 1918 г.) и наконец – "Вишневый сад" (23–28 июня 1919 г.; возобновлен 26–31 янва-

ря 1920 г.). Эти спектакли шли недолго и не имели коммерческого успеха. Театральные критики Дублина находили в Чехове и в самих спектаклях много недостатков. Но ирландские постановки явно выигрывают в сравнении с лондонскими чеховскими спектаклями того времени, которые были полулюбительскими и шли всего два вечера, – это продолжалось вплоть до успеха "Вишневого сада", показанного в 1925 г. Фейгеном.

Мартин в своей статье о "Вишневом саде" в "Нью Айерленд" (21 июня 1919 г.) обнаруживает хорошее понимание чеховских мотивов и творческого метода и видит, что это применимо к изображению ирландской жизни. Утверждая, что ирландцы предпочитают в литературе и театре "прозаический реализм", он заявляет:

"...Мне часто приходило на ум, что чеховские драмы должны необычайно привлекать зрителей ... мы должны приветствовать постановку "Вишневого сада" ... потому что, если когда-либо уверенная рука гения держала зеркало перед социальной жизнью с ее крайней пустотой, так это здесь, в последней, странной драме Чехова, где он, кажется, довел свои теории до крайности ... В том, что я говорю, нет ничего нелепого – стоит только молча посидеть и послушать общий разговор на вечерах ... и услышать бессмыслицу, которая льется рекой из уст окружающей толпы ... Если ... Чехов изображает бессмыслицу..., то его метод, при внимательном рассмотрении, как раз чрезвычайно содержателен. Можно сказать, что он создал систему из нелепости и глупости обычных людей. Его не занимает психология выдающихся натур, которая так привлекает в творениях великих мастеров драматургии ... Вы не найдете ... у него то неуклонное душевное развитие, которое ведет к интереснейшей кульминации ... Он фотограф обычных людей ... Временами они возвышаются до универсальности, что открывает ... двери подлинного искусства ... Творчество Чехова в современной литературе, по-моему, уступает только драме Ибсена. Оба они ... создали новую форму драмы..."[4]

Это очень высокая похвала для того времени, когда почитателей Чехова было мало. Сравнение с Ибсеном также поразительно. Мартин почитал Ибсена и подражал ему. Этим он отличался от других основателей Ирландского Литературного театра. Необычно в Мартине было и то, что он видел в Ибсене не социального реформатора, но скорее поэта театра.

В эссе, опубликованном вместе со статьей Мартина в "Нью Айерленд", близость произведений Чехова к ирландской жизни утверждалась еще настойчивее. Автор (под псевдонимом "Оценивающий") сравнивал политическую и социальную немощность русской интеллигенции с ситуацией политического тупика в Ирландии после падения Парнелла.

Мы можем составить некоторое общее представление о том, как играли "Дядю Ваню" в Ирландском театре, по газетным рецензиям, дневнику Джозефа Холлоуэя и по воспоминаниям некоторых актеров и зрителей. Хотя и публика, и Холлоуэй остались довольно равнодушны к пьесе, очевидно, что Томас Мак-Донах, ее постановщик, и Мартин, помогавший ему, глубоко понимали персонажей Чехова и его творческий метод. Джордж Мур, приехавший в Дублин на премьеру, желая, как всегда, поддеть "дорогого Эдварда", послал длинное эгоцентрическое письмо о Чехове в "Айриш таймс" (24 июля 1915 г.), призывая дублинцев посмотреть "Дядю Ваню". Мур, признаваясь, что никогда не читал и не видел пьес Чехова, писал: "...все мои друзья видели ту или иную его пьесу ... все они говорят мне, что не знают ничего совершеннее со времен Ибсена: новые формы, новые приемы выражения и, более всего, – прекрасный стиль. Ни у кого нет такого прекрасного стиля, как у Чехова..." В письме отражено и собственное мнение Мура – его понимание характера Елены: "Она идет по пьесе в задумчивости, и она очаровывает. Дорогой Эдвард говорит мне, что он очарован ею бессознательно"[5]. Мартин, убежденный женоненавистник, вероятно, описывал привлекательность томной Елены для Астрова и Вани, а Мур изобразил это как чувства самого Мартина.

В рецензиях подчеркиваются малые размеры сцены и скудость декораций:

в 1-м акте сад был изображен с помощью зеленых занавесей. Критики считают, что Соня в спектакле (Мойра Ник-Хинли) "слишком красива" для чеховской Сони, которая сама же говорит о своей некрасивости. Были также сетования на "длинные, многословные и аффектированные" речи. Это говорит о том, что Мак-Донах не сделал распространенной ошибки и не стал ограничивать многословие чеховских персонажей. Он говорил Холлоуэю, что специально выбрал на роль Астрова комика, а не актера серьезного амплуа, и что тот играл, согласно его режиссуре, стилизованно и отстраненно и походил на некую автоматическую говорящую машину. Хотя Холлоуэю не понравился Астров Энтони Мейхера ("он говорил, как автомат, и вел себя, как марионетка, на протяжении всего действия"[6]), концепция Мак-Донаха свидетельствует о понимании характера Астрова.

Джон Мак-Донах, который вновь поставил "Дядю Ваню" в феврале 1917 г., видимо, разделял взгляд своего брата на эту пьесу. И вновь критические замечания Холлоуэя показывают, что режиссер понял Чехова. Холлоуэй был недоволен тем, что дядя Ваня (Мак-Донах) "монотонно ныл целый вечер, время от времени произнося отрывистые фразы и ни на минуту не меняя своей механической монотонной манеры". Елена (Бланид Солкелд) была, по его мнению, "довольно пассивна и холодна", а речи Астрова слишком длинны. Холлоуэй похвалил только Пола Фэррела, который "пытался вдохнуть жизнь" в роль Астрова, чего не сделал Мейхер в 1915 г. Более вдумчивый критик "Айришмена" счел, что Фэррел "слишком энергичен для этой роли"[7]. В откликах критики наиболее важно признание того, что "Фримэнс джорнел" назвал "параллелями ... между ирландским и русским характерами" (12 февраля 1917 г.). Газета "Нью Айерленд" (10 февраля) заявила, что в обеих странах "мы встречаем схожие характеры – людей с живым воображением и высокими идеалами, жаждущих самовыражения и жизни, существуя в трясине неблагоприятных обстоятельств и погибших надежд". "Айришмен" глухо намекал на ирландские ассоциации: "...целью автора было показать, что люди, способные на многое, бесплодно проживают жизнь, задушенные системой, которая с одинаковой силой подавляет и гражданские свободы, и умственную деятельность". В тот момент, когда в результате жестокого подавления Пасхального восстания были уничтожены "такие большие таланты и такие высокие идеалы"[8], невозможность для героев Чехова вырваться из-под гнета обстоятельств, добиться перемен, которых они так жаждут, должна была отзываться нестерпимой болью в сердцах ирландских зрителей. Погибшие молодые руководители восстания, часть которых была так тесно связана с Ирландским театром и с "Дядей Ваней", попытались вырваться из политического застоя, схожего с эмоциональным и социальным застоем, в котором живут чеховские персонажи, и, подобно им, потерпели поражение. Слова Сони, утешающей Ваню в то время, как она и Ваня сидят среди обломков своих разбитых надежд, – эти слова могли бы произнести матери и вдовы погибших участников восстания.

Ирландский театр показал чеховский одноактный "Юбилей" (иногда его переводят "Годовщина") в конце 1917 г. в программе из трех коротких пьес вместе с "Непрошенной гостьей" Метерлинка и пьесой Джона Мак-Донаха "Точно как Шоу" (31 декабря 1917 г. – 5 января 1918 г.). Пьеса Мак-Донаха – салонная комедия со скрытым политическим намеком на то, что английский правящий класс неспособен править ни в Ирландии, ни в какой другой стране. Одно из событий пьесы – неудачная попытка героя-англичанина застрелиться, а также застрелить кого-то еще – возможно, представляет собой отзвук неудачного покушения дяди Вани на профессора Серебрякова. Мак-Донах мог включить "Юбилей" в программу вечера, чтобы подчеркнуть идею собственной пьесы.

"Юбилей" – легкая одноактная комедия, но, как и "Лебединая песня", это один из ранних экспериментов Чехова с персонажами, которые говорят, но не слушают. В наэлектризованной политической атмосфере Дублина 1917 г. Мак-Донах мог увидеть в "Юбилее" ту же ситуацию, что и в пьесе "Точно как Шоу": в обеих комедиях есть неумелый начальник и его квалифицированный подчиненный, делающий

за него всю работу. Хирин работает за Шипучина так же, как слуга-ирландец Шоу работает за английского чиновника в пьесе Мак-Донаха. В "Юбилее" также есть начальник, который отказывается выслушать просительницу, и царит полный хаос, который в приветственной речи депутации восхваляют как образцовый порядок. Как раз в это время английские политики и пресса усиленно убеждали всех, что английская политика в Ирландии после восстания приносит свои плоды, что страна с радостью возвращается под английское начало. Есть некоторые указания на то, что в финале спектакля в постановке Мак-Донаха были злободневные намеки на эту ситуацию. Холлоуэй и рецензент "Нью Айерленд" описывают, как глава депутации невозмутимо читает длинный приветственный адрес, несмотря на царящий вокруг хаос и неспособность Шипучина навести порядок. Фини считает, что в текст Чехова было внесено изменение. Но у Чехова этот персонаж успевает произнести примерно 15 строк по тексту, прежде чем замечает беспорядок, а уже тогда запинается и вместе со всей депутацией уходит. Неясно, был ли занавес в спектакле Мак-Донаха опущен в разгар приветственной речи. Если так, то политические аллюзии, действительно, налицо.

"Вишневый сад" был последней чеховской пьесой, поставленной в Ирландском театре, и вообще его последней постановкой. Это оказалось символичным, поскольку Чехов рисует конец старого уклада. Я уже цитировал размышления о пьесе и ее актуальности для Ирландии из статьи Мартина в "Нью Айерленд". Как и в связи с постановкой "Дяди Вани" в 1917 г., несколько рецензентов отметили параллели между Ирландией и Россией. "Фрименз джорнал" (25 июня) счел, что "земельный вопрос" сходен в обеих странах. "Айриш программ" (3 июля) увидела в Лопахине знакомый ирландский тип. "Янг Айерленд" заявила: "Даже в Ирландии много мадам Раневских и Леонидов Гаевых, которые могут похвастаться лишь подвигами далеких предков и думают лишь о том, как удержать свое достояние"[9]. "Вишневый сад" – единственная из крупных пьес Чехова, где изображены в основном помещики, и они предстают как безответственные, неумелые, высокомерные, нерешительные, заносчивые, замкнутые в своем мирке, в общем эфемерные существа. Их было легко сравнивать с англо-ирландскими землевладельцами. Как раз почти одновременно с постановкой пьесы в Ирландии разразилась война, и ряд англо-ирландцев уезжали из своих имений в Англию. В течение нескольких следующих лет многие "Большие дома" разделили участь дома Раневской, но их уничтожил огонь, а не лом и топор. Сам Мартин, патриот, католик и в прошлом президент Шинн фейн, столкнулся с отказом арендаторов платить за землю и захватом ими части его имений в графстве Голуэй. В ноябре 1920 г. Холлоуэй отметил, что "все усадьбы вокруг усадьбы [Мартина] в Голуэе сожжены, но его пока уцелела"[10].

Видимо, Джон Мак-Донах был таким же чутким интерпретатором Чехова, как его брат, хотя Бринсли Мак-Намара сказал Холлоуэю, что в его постановке все персонажи пьесы выглядят чудаками. Даррел Фиггис предпочитал "Вишневый сад" Ирландского театра с его "трагической простотой" постановке Сценического общества, которую он видел в Лондоне в 1911г.[11] Много лет спустя Эрнест Бойд, внимательно следивший за Ирландским литературным движением, сказал Мак-Донаху, что, по его мнению, в "Вишневом саде" Ирландского театра "подлинный дух" Чехова был передан лучше, чем во всех последующих постановках, которые он видел[12]. Судя по характеру критических замечаний рецензентов, Мак-Донах был верен замыслу Чехова, если не ожиданиям дублинских зрителей. Рецензенты критикуют отсутствие действия в пьесе и "бессвязный" диалог, приверженность персонажей к "пустой болтовне и бездействию", их сходство с "автоматами, снабженными этикетками и заведенными, чтобы работать через определенные промежутки времени", отсутствие "узнавания" и кульминации. Но некоторые увидели соединение трагизма и беспомощности в характере Раневской (Хелен Картер) и осознали, сколь сложна для исполнения роль Лопахина – одновременно тонкой натуры и выскочки: Пол Фэррел, игравший Лопахина, видимо, сделал его слишком грубым. Их тронула одинокая фигура Фирса (Патрик Хейден) в финале. Холлоуэй,

как всегда не понимающий существа, раскритиковал Епиходова (Эндрю Диллона) как "невообразимого болвана", а Варю (Кэтрин Мак-Кормак) за отсутствие живости[13].

Финансовые затруднения Мартина, уход в кинематограф Джона Мак-Донаха и решение графини Планкетт забрать свое здание на Хардвик-стрит – вот некоторые из причин, по которым Ирландский театр прекратил существование в начале 1920 г. После "Вишневого сада" новые пьесы не ставились, и театр оставался закрытым за исключением тех дней, когда снова шел "Вишневый сад" (26–31 января 1920 г.) с небольшими заменами в составе. Поскольку Мак-Донах уже ушел, пьесу ставил Роберт Хердмен Пендер. Неясно, ставил ли Пендер пьесу заново или просто восстановил постановку Мак-Донаха 1919 г. Хотя театр доживал последние дни, а улицы Дублина были опасны, особенно ночью, зрителей было больше, чем обычно, рецензенты были благожелательны и сведущи. Критик "Айриш таймс" смог увидеть "другую сторону Лопахина" и точно заметить, что Норман Реддин в роли Трофимова "слишком акцентировал иронию – которая есть в Чехове по отношению к Трофимову как провозвестнику Золотого века – тем, что произносил свои речи без особого энтузиазма; пылкая последовательница Трофимова Аня ⟨Коламба О'Кэррол⟩ в спектакле была так апатична, что это еще больше усиливало иронию". Рецензент и, возможно, режиссер уловили взаимное отчуждение чеховских персонажей, "изолированных от реального мира, живущих каждый своей неудачливой, ограниченной жизнью"[14].

Ирландский театр Мартина дал дублинцам возможность увидеть пьесы Чехова и других значительных новых европейских драматургов, в то время, как Театр Аббатства отказывался играть неирландские пьесы. Тем самым Ирландский театр указал драматургам иной путь, чем создание мифологических и крестьянских пьес в духе Театра Аббатства. Персонажи Чехова, Ибсена и Стриндберга с их психологической сложностью, допускавшей иронию в их сценической трактовке, были совершенно иными, чем персонажи пьес Йейтса, Синга и леди Грегори. Изображение в драматургии континентальной Европы таких слоев общества, как помещики, дельцы, офицеры и чиновники, врачи, учителя, было примером того, как можно представить средний класс и городскую жизнь Ирландии. Чеховские пьесы также учили драматургов и зрителей с опаской относиться к краснобайству и бесцельным разговорам.

Мартин и его единомышленники, выступавшие за независимость Ирландии, ратовавшие за художественное новаторство, не одобряли крестьянских пьес, которые ставились на сцене Театра Аббатства (особенно это относилось к пьесе Синга "Удалой молодец, гордость Запада"). Они видели в таких пьесах высокомерное отношение к ирландскому крестьянину как существу комичному и инфантильному. Они не устраивали беспорядков на представлении пьесы Синга и не нападали на современных драматургов-новаторов. Но они хотели, чтобы ирландцы познакомились с новыми европейскими драматургами подобно тому, как благодаря Хью Лейну они приобщились к искусству импрессионистов. Они считали, что Театр Аббатства проявляет узость в своей приверженности мифологическим героям и разговорчивым крестьянам, так же, как крайние националисты проявляют узость, утверждая непоколебимую добродетельность ирландской женщины.

После казни Томаса Мак-Донаха, Джозефа Планкетта и многих других лучших представителей их поколения руководство новой Ирландии перешло к людям типа Артура Гриффита, который был инициатором протестов против "Удалого молодца", и Эймона де Валеры, который был равнодушен и подозрителен по отношению к искусству, особенно к континентальному. В культурном и политическом отношении Ирландское Свободное государство 20–30-х годов очень проигрывало из-за недостатка людей, которые бы обладали более широким и просвещенным взглядом на искусство и культуру.

Ирландский театр вдохновил Джона Мак-Донаха на создание пьесы "Сорняки", законченной в ноябре 1918 г. – она шла в течение недели с 6 января 1919 г. Почти

наверняка это была первая пьеса на английском языке в чеховском духе, поставленная в театре: Шоу закончил "Дом, где разбиваются сердца" в мае 1917 г., но пьесу поставили только в 1920 г. в Нью-Йорке. «Эта пьеса, "Сорняки", никогда не была бы задумана, тем более написана, если бы не постановки Чехова, которые были осуществлены, по моей инициативе, в нашем театре», – заявил Мартин в своей статье о Чехове в "Нью Айерленд" (21 июня 1919 г.). "Эти постановки послужили стимулом для нашего разностороннего режиссера, которому пришла в голову интереснейшая идея – применить метод русского драматурга к изображению жизни Ирландии". Вслед за ним примерно то же самое повторил Норман Реддин в лекции (16 февраля 1920 г.) об Ирландском театре, утверждая, что постановки европейской драматургии стали образцом для ирландских авторов, "которые пишут пьесы в том же духе, но с местом действия в Ирландии".

Пьеса Мак-Донаха не опубликована и, видимо, не сохранилось ни одного ее экземпляра, так что нельзя по-настоящему оценить, как в ней использован чеховский метод. Тема пьесы – закат старого англо-ирландского помещичьего класса. Мак-Донах усилил звучание этой темы, дав гораздо более развернутую экспозицию, чем это обычно бывает в драматургии Чехова. Он изобразил не только доброжелательного, но беспомощного владельца ирландского имения, но и его сурового отца, ненавидящего арендаторов. Этого старика (Роберта Мура-старшего) играл сам Мак-Донах, загримированный под недавно (1916) умершего маркиза Кланрикардского, который постоянно воевал или судился со своими арендаторами. Таким образом, пьеса с ее проблемами ставилась в контекст Земельной лиги и земельной войны 1880-х годов, что привело к изображению гораздо большей враждебности между помещиками и крестьянами, чем у Чехова. Мак-Донах также вывел на сцену представителей притесняемых арендаторов (их обозначает слово "сорняки"), пронесших через столетия гнета свою гордость, свою культуру и свое негодование.

Старый Мур долго умирает в 1-м акте, а после его смерти наследник пытается исправить давнюю несправедливость: разрешает крестьянам купить сданные им в аренду участки. Но они не верят в чистоту его побуждений и вообще считают землю своей законной собственностью. Их не смягчает его страсть к фольклору и ирландскому языку. Д.П. Моран в газете "Лидер" (18 января 1919 г.) назвал его "членом Гэльской лиги в шотландской юбке". Пьеса кончается тем, что Мур записывает слова ирландской колыбельной. Когда Мак-Донах изображал это увлечение англо-ирландцев ирландским материалом, он мог иметь в виду Дугласа Хайда, леди Грегори и даже Йейтса. Он явно нарисовал портрет Мура-младшего скорее с симпатией, чем с сарказмом. В пьесе есть отзвуки "Вишневого сада". Старый слуга, не принимающий ни новые веяния, ни традиционный авторитет англо-ирландской знати, напоминает чеховского Фирса (слугу играл Патрик Хейден, несколько месяцев спустя выступивший в роли Фирса). Сын выселенного арендатора покупает поместье так же, как сын крепостного Лопахин покупает Вишневый сад.

Мак-Донах явно видел в "Вишневом саде" аналогии с ирландской жизнью, но в собственной пьесе, пожалуй, слишком их преувеличил. Как и Шоу в "Доме, где разбиваются сердца", он хотел найти того Чехова, которого искал, и переделывал Чехова в собственных политических целях. Он превратил чеховскую картину угасания помещичьего класса в резкое обвинение, введя в действие недовольных крестьян, которые напоминают зрителям о пороках и жестокости помещиков с большей силой, чем Лопахин, когда он вспоминает о своем крепостном детстве. Выведя на сцену старого Мура как жадного и фанатичного представителя англо-ирландской знати, Мак-Донах отошел от более мягкой манеры Чехова, который изображал нечто несправедливое и уже более неприемлемое, но странным образом привлекательное в своем умирании. Протагонист Мак-Донаха – не более, чем воплощение мысли о возможности примирения между англо-ирландцами и ирландцами, хотя автор, будучи достаточно трезво мыслящим, показывает, что это примирение скорее всего не состоится.

Театр Аббатства много лет в основном отказывался от постановки иностран-

ных пьес – может быть, из-за негативного отношения к ним леди Грегори. Но закрытие Ирландского театра подвигло Леннокса Робинсона в 1918 г. создать Дублинскую Драматическую лигу, чтобы продолжить постановку иностранных и экспериментальных пьес. В публичной дискуссии с Йейтсом 30 марта 1919 г. Робинсон утверждал, что иностранные пьесы не задержат развитие новой ирландской драматургии, а скорее помогут ему: "...если мы посмотрим русскую пьесу, это не приведет к тому, что действие наших новых пьес будет происходить в Москве, а не в Корке, но контакт с теми, кто имеет другие жизненные ценности, неожиданно откроет перед нами богатый материал, который у нас под руками здесь, в Ирландии"[15]. Хотя Йейтс защищал репертуарную политику Театра Аббатства, он согласился предоставить сцену театра по воскресеньям и понедельникам для спектаклей Драматической лиги и даже был ее президентом в 1918–1926 гг. Драматическая лига продолжала начатое Ирландским театром дело постановок европейских пьес и, в свою очередь, подготовила основание дублинского театра-студии "Гейт" Хилтоном Эдвардсом и Михолом Мак-Лиэмором с помощью графа Лонгфордского в 1928 г.; эта группа в 1930 г. стала театром "Гейт".

Драматическая лига ставила в основном одноактные пьесы Чехова: "Трагик поневоле" (7 марта 1920 г.), "Медведь" (29/30 января 1922 г.), "Юбилей" (3/4 декабря 1922 г.). Ветераны Ирландского театра часто играли там свои старые чеховские роли. Единственной многоактной пьесой Чехова, поставленной Драматической лигой, были "Три сестры" (10/11 февраля 1929 г.), где Пол Фэррел к своим прежним чеховским ролям, Астрову и Лопахину, добавил и Вершинина. В 20-е годы другие, более эфемерные театральные коллективы несколько раз играли "Медведя", а около 1923 г. Йейтс писал о постановке какой-то чеховской пьесы на ирландском языке в Драматическом союзе. Риа Муни, затем сыгравшая Рози Редмонд в "Плуге и звездах" О'Кейси, была приглашена в Театр Аббатства благодаря своему исполнению роли Натальи в "Предложении" в клубе "Артс" в 1924 г. Даже Театр Аббатства поставил "Предложение" в апреле 1925 г., а затем вместе с "Тенью стрелка" О'Кейси в сентябре того же года. А в Корке юный Фрэнк О'Коннор, который впоследствии (1935–1939) стал членом художественного совета Театра Аббатства, поставил "Медведя" (20 февраля 1928 г.) и "Вишневый сад" (7 мая 1928 г.). В этих спектаклях участвовали члены Коркской Драматической лиги, основанной О'Коннором. После его отъезда в Дублин эта группа показала "Предложение" (1929), "Юбилей" (1930) и "Иванова" (1932). Примерно в это же время Хилтон Эдвардс и Михол Мак-Лиэмор, только что начавшие свою долгую совместную работу, поставили "Предложение" в переводе на ирландский Мак-Лиэмора в ирландском театре Голуэя.

Мак-Лиэмор видел чеховские постановки в Ирландском театре Мартина. Когда они с Эдвардсом основали в Дублине "Гейт", то поставили "Вишневый сад" (1932) с актрисой Театра Аббатства Сарой Оллгуд в роли Раневской и "Чайку" (1932) с Мак-Лиэмором в роли Константина, Эдвардсом – Тригориным и совсем юным Сирилом Кьюсаком в роли Якова. Эдвардс и Мак-Лиэмор не ставили других чеховских пьес, хотя в 1956 г. они показывали "Чайку" на гастролях, а в 1970-м поставили эту пьесу в Театре Аббатства. Но их бывший партнер граф Лонгфордский, который снимал "Гейт" на каждые полгода, регулярно показывал там пьесы Чехова на протяжении 40-х годов: "Вишневый сад" (1939, 1943), "Три сестры" (1940), "Чайку" (1941, 1946), "Дядю Ваню" (1944). В конце 40-х годов в Театре Аббатства были поставлены на ирландском языке в переводе Муриса О'Катина "Предложение" (1947) и "Медведь" (1949).

В 50-е годы Чехова в Дублине не ставили, но его пьесы шли в Белфасте, где Мэри О'Мэлли основала театр "Лирик плейерс", – сначала в ее собственной гостиной, потом в бывшей конюшне, приспособленной под театр, и наконец в красивом новом театре. "Лирик плейерс" снова и снова возвращался к Чехову: "Лебединая песня" (1952, 1973), "Чайка" (1957, 1968), "Три сестры" (1958), "Дядя Ваня" (1963, 1978), "Вишневый сад" (1965, 1974).

Дублинским зрителям пришлось ждать до 1968 года, когда в Театре Аббатства был показал "Вишневый сад" в постановке Марии Кнебель из Московского Художественного театра с Шивон Мак-Кенной в роли Раневской и Сирилом Кьюсаком в роли Гаева. Затем в Театре Аббатства пошли "Чайка" (1970) в постановке Эдвардса, "Три сестры" (1974, режиссер Хью Хант), "Иванов" (1978) и "Дядя Ваня" (1978). "Дядю Ваню" поставил режиссер Малого театра Владимир Монахов с Сирилом Кьюсаком в роли Войницкого.

Леди Лонгфорд в 1980 г. возобновила антрепризу своего мужа в "Гейт", чтобы показать там "Три сестры"; этот же театр в 1987 г. поставил "Дядю Ваню" с Т.П. Мак-Кенной в заглавной роли. В Театре Аббатства Патрик Мейсон поставил "Вишневый сад" с великолепным характерным актером Эймоном Келли в роли Фирса и с музыкой, специально написанной Михолом О'Салливеном. В 80-е годы была также поставлена "ирландская" "Чайка" Томаса Килроя; действие происходит в XIX в. в графстве Мейо. Эту пьесу сначала поставили в Лондоне (1981), затем в Дублине (1981) и Белфасте (1985). В 1981 г. в здании ратуши Дерри были впервые показаны "Три сестры" в редакции Брайана Фрила и в постановке труппы "Филд дей", которая потом гастролировала с этим спектаклем по всей Ирландии.

Шоу был самым горячим пропагандистом Чехова в начале XX в. и в предисловии к "Дому, где разбиваются сердца" ("фантазии в русском стиле на английские темы") указал, сколь многим он обязан русскому драматургу. "Все, что пишем мы, в Англии, – все равно что опилки после Чехова и других русских", – писал он Уэллсу в 1916 г. во время работы над "Домом, где разбиваются сердца"[16]. В 1911 г. в письме в лондонскую газету "Уорлд" (6 июня) он утверждал, что постановка "Вишневого сада" Сценическим обществом – «самая значительная в Англии после премьеры "Кукольного дома"»[17].

Многие критиковавшие "Дом, где разбиваются сердца" не усматривали в этой пьесе ничего чеховского. "М-р Шоу не знает, что такое разбитое сердце, – сетовал Десмонд Мак-Карти. – Он думает, что это неожиданное разочарование ... острая боль, а не тяжкое увечье"[18]. Мак-Карти повторил это в 1920 г., утверждая, что подлинный "Дом, где разбиваются сердца", – это "Три сестры", и сравнивал персонажей Шоу, которые безусловно справятся со своим разочарованием и будут продолжать жить, с чеховскими героями, которые подобны "мухам, завязшим в банке с клеем"[19]. Вера Шоу в прогресс, его стремление превращать сцену в кафедру для провозглашения новых социальных, экономических и нравственных доктрин привели к тому, что он блестяще не понял и исказил Чехова, – так же, как ранее блестяще не понял и исказил Ибсена. В интерпретации Шоу Ибсен дает социальный и психологический анализ ради энергичных призывов к социальному действию; Чехов в интерпретации Шоу прерывает тех, кто говорит, а не действует, и также призывает к действию.

В "Доме, где разбиваются сердца", картине "культурной, праздной Европы перед войной" с ее "милыми людьми ... крайней пустотой"[20], Шоу показывает ту же неспособность к решительным действиям, которая присуща столь многим чеховским персонажам и которая побуждает их не действовать, а "философствовать". Но он выводит в пьесе и себя самого в виде капитана Шотовера, буйного и озорного старика, который пренебрегает всеми условностями, всеми аксиомами и держит у себя в саду динамит, чтобы взорвать тех, кого считает врагами порядочности и разумного прогресса. Шотовер постоянно врывается на сцену, чтобы "дать предупредительный выстрел" – загадочный упрек, загадочный совет – в сторону того или иного персонажа. Но, как говорит Элли Данн: "Вы ⟨...⟩ придумываете всякие мудрые фразы, и вот бегаете взад и вперед, и бросаете их на ходу всем на удивление; и тут же исчезаете, прежде чем вам успеют ответить".

Здесь Шоу ловко употребил один из чеховских приемов в своих собственных целях. Пьесы Чехова изображают группу персонажей, которые существуют в едином времени и пространстве и, по видимости, ведут разговор – участвуют в диалоге, но на самом деле говорят в основном монологами, обращенными друг к

другу. В "Чайке" Аркадина не слушает пьесу Константина – драматический монолог, в котором выражается его собственное одиночество, а предпочитает отпускать сардонические реплики. Елена в "Дяде Ване" почти не скрывает, что не слушает длинную речь Астрова о лесах: она думает о том, что скажет сама. Длинный монолог Тузенбаха в "Трех сестрах" о том, какой будет жизнь через сто лет, не вызывает никакого отклика у Вершинина, который немедленно начинает такое же длинное философское рассуждение. Чехов знает, что мы любим говорить и терпеть не можем слушать, и, как заметил Эдвард Мартин, изображает это на сцене. Он произвел революцию в сфере сценического диалога, в котором по традиции собеседники внимательно слушали и отвечали непосредственно на слова друг друга. В "Доме, где разбиваются сердца" Шоу использовал прием не-ответа в роли Шотовера, который делает перед публикой заявления, не требующие ответа – и они не получают ответа.

"Дом, где разбиваются сердца" был написан в Англии, и принято считать, что призывы Шоу перейти от праздных разговоров к делу обращены к английской публике, на что, по-видимому, указывает и подзаголовок ("английские темы"). Шоу обращается к правящему классу, который, очевидно, утратил и умение, и желание править. Это ни в коей мере не является ошибкой. "Дом, где разбиваются сердца" написан о довоенной Англии. Но пьеса также – обо "всяком европейском поместье, где музыкальные, художественные, литературные и театральные радости вытеснили охоту, стрельбу, рыбную ловлю, флирт, обеды и вино ... Эти милые люди ... ненавидели политику ... Они заняли единственное место в обществе, где можно было обладать досугом для наслаждения высшей культурой, и превратили его в экономическую, политическую и – насколько это было возможно – в моральную пустоту"[21]. Но более всего "Дом, где разбиваются сердца" написан об англо-ирландской верхушке в Ирландии и об ее неспособности действовать ради собственного выживания. Мак-Донах в "Сорняках" выступил со своего рода трактатом против англо-ирландской знати и изобразил неудачную попытку примирения. Шоу взял чеховскую обстановку и некоторые из его мотивов и приемов, чтобы изобразить тех, кто уже неспособен править, и призвать их пробудиться от летаргии.

Шоу, подобно Уайльду и Беккету, прежде всего ирландский драматург. Его взгляды и сознание формировала ирландская и англо-ирландская среда. Его сложные эмоциональные и интеллектуальные отношения с Ирландией прямо отражены лишь в несколько пьесах, особенно в "Другом острове Джона Булля" (1904), предназначавшемся для Театра Аббатства. Но он проявляет себя как ирландец и в своем интересе к английскому языку (так как англичане не умеют на нем говорить) в "Пигмалионе" (1913), идея которого резко противоположна мнению Стивена Дедалуса, будто ирландцы не могут как следует говорить по-английски ("Портрет художника в юности"). Шоу – истый ирландец в "Святой Иоанне" (1923), где он персонажам XV в. приписывает представления XIX в. о патриотизме и империализме. Его игра с идеями весьма в стиле его родного Дублина, где, к неудовольствию Шоу, его парадоксы принимались как шутки (которыми они зачастую и были): "...когда он делал ... шокирующие заявления в Дублине, где это привычно, все начинали смеяться. Его это серьезно раздражало..."[22]. Йейтс видел в Уайльде и Шоу национальную склонность к "озорству и экстравагантности"[23].

Дом, где разбиваются сердца, похож на чеховские дома, но также на те ирландские, которые мы видим в рассказах Сомервилла и Росса и в других рассказах о жизни Большого дома в период заката англо-ирландской знати: то же беспечное гостеприимство, тот же беспорядок. "Ах, этот дом, этот дом!, – восклицает леди Этеруорд. – ...вещи валяются на лестнице; невыносимо распущенная прислуга; ...гостей принять некому; для еды нет никаких установленных часов; и никто никогда и есть не хочет, потому что вечно все жуют хлеб с маслом или грызут яблоки ...хаос и в мыслях, и в чувствах, и в разговорах... Невозмутимая наглость этой Гинес, нашей старой няньки!" Как и в "Дяде Ване", "Трех сестрах" и "Вишневом саде", здесь есть старая служанка, одновременно и подчиненная, и

господствующая в доме, – эта фигура хорошо знакома и по описаниям жизни Большого дома, где вместо вышколенных и почтительных слуг, характерных для английской литературы и театра, мы видим более независимых слуг, которые стоят ближе к господам, с легкостью перечат им и участвуют в общем разговоре.

У Шоу, как и у Чехова, все действие заключено в диалоге, за исключением самого конца: взрыв динамита Шотовера равнозначен пистолетному выстрелу в финале "Чайки" или "Трех сестер" и звуку лопнувшей струны, которым кончается "Вишневый сад". Когда Константин стреляется в финале "Чайки", а Соленый убивает барона в "Трех сестрах", то гибнет иллюзорная надежда одного человека; лопнувшая струна в "Вишневом саде" символизирует конец целого строя жизни, исчезающего на наших глазах. Налет цепеллина и взрыв динамита в пьесе Шоу имеют такое же реальное и драматическое значение: теперь ничто не останется прежним. Старый мир англо-ирландской знати, давно клонившийся к упадку, погиб навсегда в огне Пасхального восстания и последующих событий, что писатель прекрасно осознавал.

Шоу уехал из Ирландии в 1876 г. и не возвращался туда почти 30 лет. Но его женитьба в 1898 г. на Шарлотте Пейн-Таунсенд, происходившей из знатной англо-ирландской семьи, в конце концов привела к тому, что он приехал туда летом 1905 г. и потом приезжал в Ирландию почти каждое лето вплоть до 1923 г. В оставшееся время своей долгой жизни он избегал Ирландию.

Шоу начал "Дом, где разбиваются сердца" 4 марта 1916 г., а закончил в конце мая 1917 г. Таким образом, он работал над пьесой в период Пасхального восстания, его подавления, казни лидеров восстания, суда над Роджером Кейсментом и его казни. Для Шоу абсурдность восстания была продолжением абсурдности войны. В его пьесе взрыв разражается посреди разговоров – так же, как разразилась мировая война в Европе, и так же, как Пасхальное восстание разразилось в Ирландии после десятилетий разговоров и споров о гомруле и независимости. Шоу поместил действие "О'Флаэрти" в обстановку, списанную с Кул-парка леди Грегори. Этот дом, где царили искусство, культура, праздность, где ласково подшучивали над Йейтсом, также присутствует в атмосфере "Дома, где разбиваются сердца", а у Гектора есть некоторые черты Йейтса, которого увлекали героизм и Кухулин, ирландский Ахилл. Йейтс и леди Грегори надеялись, что в будущей обновленной Ирландии англо-ирландцы сохранят культурное лидерство, несмотря на ограничительные тенденции, типичные для всех националистических движений. Шоу подозревал, что их отодвинут в сторону. Бессмысленный взрыв в конце "Дома, где разбиваются сердца" – метафорическое предзнаменование разрушения столь многих Больших домов, где гостил Шоу, включая Дерри, где выросла его жена, и Килтерах сэра Горация Планкетта. "Зал для верховой езды" часто не признавал себя ирландским. Дом, где разбиваются сердца, стремился не столько к политическому, сколько к культурному единству, но в новой Ирландии символами ирландской сущности стали гэльский язык и католичество, а искусство и литература были поставлены под подозрение и представления о культуре были слишком узкими. "При таких великих талантах и высоких идеалах, остались лишь дельцы и карьеристы. Все в Ирландии разрушено", – писал Эдвард Мартин после казни лидеров восстания 1916 г.[24] Его высказывания созвучны предостережениям Шоу о том, что случится, если люди культуры будут избегать политики и практических дел. Хотя от взрыва погибают Менген и грабитель, беззастенчиво практические люди, Шоу опасался, что на самом деле так не будет. Поскольку лучшие среди потенциальных лидеров Ирландии были уничтожены после Пасхального восстания или во время англо-ирландской и гражданской войн, дельцы могли спокойно занять их место, и было похоже, что им это удастся. Англо-ирландская прослойка не была способна "изучить штурманское дело", да и в любом случае ей уже не давали "вести корабль".

Шоу взял две чеховские темы: гибель старого порядка (особенно в "Вишневом саде") и явная ненужность утонченных аристократов в мире, где правят агрес-

сивные выскочки (Менген), а в "Трех сестрах" – Наташа и невидимый, но могущественный Протопопов. Чехов тоньше обрисовывает своих персонажей и мягче относится к ним. Даже Лопахин – чуткая и сложная натура, и Чехов не клеймит своих героев за бездействие. Они неспособны к действию, слишком слабы и хрупки для грубого мира. Для Шоу неспособность дяди Вани, сестер Прозоровых, Раневской и Гаева найти спасительный выход превращается в "текст для проповеди", а пустые заклинания Сони и Тузенбаха – "Надо работать" – становятся призывами к действию, обращенными не только к "культурной, праздной Европе", но и к его собственным согражданам-мечтателям.

В 1943 г. О'Кейси заявил, что "более тридцати лет" знает и ценит Чехова[25], – это годы, когда были созданы "Тень стрелка" (1923), "Юнона и Павлин" (1924) и "Плуг и звезды" (1926). Понимание Чехова и влияние его творчества наиболее ярко проявились в "Юноне и Павлине" и в "Плуге и звездах". В отличие от Шоу О'Кейси не следует за Чеховым в выборе среды, не изображает помещичий дом и его обитателей. Вместо этого он показывает "чеховскую беспомощность" пролетариев – тех, кого в то время было модно считать действующей силой политических и социальных перемен. О'Кейси показывает, что пролетариат так же неспособен к действию, так же политически и эмоционально бессилен, как чеховские три сестры. И действительно, О'Кейси, возвращаясь домой с бурной премьеры "Плуга и звезд" в Театре Аббатства, отождествлял себя с Чеховым (как он вспоминал впоследствии): "Оклеветал народ?! Он оклеветал свой класс не более, чем Чехов свой"[26]. О'Кейси к тому времени еще не видел на сцене ни одной чеховской пьесы, кроме "Предложения" в Театре Аббатства в сентябре 1925 г. Приехав в первый раз в жизни в Лондон через месяц после премьеры "Плуга и звезд" и скандала вокруг нее, он сразу пошел смотреть "Дядю Ваню" в постановке русского режиссера Комиссаржевского (театр "Дьюк оф Йоркс", 8 или 9 марта 1926 г.). Через несколько дней он увидел "Трех сестер" Комиссаржевского в Театре Барнса (26 марта). Но к этому времени он уже написал свои самые "чеховские" пьесы, а в дальнейшем его творчество, начиная с "Серебряного кубка", стало развиваться совершенно в ином духе. О'Кейси знал Чехова до того, как создал "Юнону и Павлина" и "Плуг и звезды", потому что читал его пьесы. В декабре 1923 г., благодаря Леннокса Робинсона за рождественский подарок – том чеховских пьес, он писал, что «читал некоторые произведения того же Автора, которые брал у Артура Шилдса: "Вишневый сад" и т.д. – и очень хотел прочесть и другие»[27].

О'Кейси с успехом использует в своих целях некоторые чеховские приемы, в особенности изображая персонажей, говорящих, лишь бы говорить или лишь бы не молчать. Его самое удачное заимствование у Чехова – претенциозное философствование персонажей, маскирующееся под призыв к действию, что мы видим в речах Вершинина и Тузенбаха в "Трех сестрах" и Трофимова в "Вишневом саде". Первые эксперименты О'Кейси с речью, не связанной с действием, относятся к изображению Даворена в "Тени стрелка" и "Капитана" Джека Бойла – "Павлина". Драматург наиболее смело применяет монолог и наиболее резко критикует некоторые формы красноречия в сцене в дублинской пивной в "Плуге и звездах": там патриотическая речь оратора, в котором легко узнать Падрика Пирса, накладывается на разговор пьяных. Риторика Пирса, его призыв к кровавому жертвоприношению – это самозабвенный и опасный монолог. У О'Кейси в отличие от Чехова те, кто произносят монологи, не всегда сами обнажают свою пустоту. В "Юноне" он использует Джоксера Дэйли, чтобы высмеять и разоблачить риторику Павлина, в то же время показывая, что даже такие помехи не собьют по-настоящему увлеченного оратора. В "Плуге и звездах" монолог Пирса идет в сопровождении снижающих комментариев Флутера, Рози и других, и автор даже заставляет Малыша подать реплику: "Обман, сплошной обман". Когда Ханна Шихи-Скеффингтон выразила протест, в частности из-за того, что "слова Пирса, произносимые почти точно с его интонацией, становятся объектом насмешки пьяного ("Обман"), то О'Кейси напомнил ей, что "Малыш – характерная роль... он

никак не мог сказать ничего другого", но добавил: "...из этого не следует, что автор согласен со всем тем, что говорят его персонажи. Однако с этим конкретным мнением я согласен; сам Джим Конноли сказал об этих самых словах примерно то же, что и Малыш"[28].

Роберт Хоган избрал "Три сестры" критерием, с которым подошел к драматургии О'Кейси, и перечислил общие для обоих авторов черты: отсутствие "центрального, последовательно развивающегося действия" и главной сюжетной линии, контрапункт комического и патетического; признание того, что все действия на сцене одинаково необходимы и важны; функции ансамблевых сцен, дуэтов и монологов, а также звуков и событий за сценой[29]. После того, как руководство Дублинского театрального фестиваля в 1958 г. отвергло пьесу О'Кейси "Барабаны отца Неда", потому что архиепископ Мак-Куэйд был недоволен пьесой, драматург написал письмо, защищая пьесу против обвинений в бесформенности (таков был официальный повод отказа): «...то, что называют "бесформенностью", может быть особой формой, как, например, в "Другом острове Джона Булля", в чеховских пьесах и в "Доме, где разбиваются сердца". Такова временами сама жизнь»[30].

В "Плуге и звездах" есть монологи, которые как бы группируются вокруг речи Пирса. Оба супруга Клитероу, Питер, Бесси Бэрджес, Малыш, миссис Гоуген, Флутер и даже Рози Редмонд произносят речи, обращенные к самим себе, а другие персонажи реагируют на них только одним способом: прерывают их и произносят собственные монологи. Как пишет Хоган, О'Кейси использует шумы и события за сценой как паузы в монологах. У Чехова такие звуки, как лопнувшая струна, отдаленное пение, выстрел, заостряют ситуацию и напоминают нам, что происходят и другие драмы, которых мы не видим. У О'Кейси монолог Пирса, слышный за окном, выполняет ту же функцию. Другие примеры – убийство Минни Поуэлл за сценой в "Тени стрелка" и шум Пасхального восстания в "Плуге и звездах" (особенно выстрелы и повторяющиеся крики: "Санита-ара, санита-ара! Красный Кре-ест, Красный Кре-ест!", слышные в самом конце пьесы).

О'Кейси также использует то, что Фрэнсис Фергюсон в своем анализе Чехова называет "торжественными социальными церемониями"[31], в качестве средства раскрытия персонажа. Это старый прием, известный еще Софоклу, но Чехов и потом О'Кейси используют его по-особому. Самые ритуальные моменты: в "Царе Эдипе" – прошение граждан, в "Гамлете" – первая сцена во дворце, "Убийство Гонзаго", похороны Офелии и фехтовальный поединок – являются моментами наибольшего напряжения. Чехов и О'Кейси выстраивают мизансцены, в которых участвуют персонажи, совершающие какой-либо ритуал с тем, чтобы показать нам действующих лиц в спокойную минуту, по видимости счастливых и благополучных, еще не ощущающих те силы, которые их сокрушат. В "Чайке" Чехов показывает нам представление пьесы Константина, в начале "Трех сестер" – празднование именин, в "Вишневом саде" – возвращение Раневской и вечеринку в III-м акте. У О'Кейси есть схожие эпизоды: в "Тени стрелка" Галлахер читает Даворену тщательно составленное письмо-жалобу, в "Юноне" происходит импровизированная вечеринка с пением и граммофоном; сюда же, вероятно, можно отнести пение в пивной в "Плуге и звездах". У О'Кейси как у Чехова, уходы со сцены несут большую драматическую нагрузку. У Чехова и О'Кейси, а потом и у Беккета уход со сцены – значительное и очень напряженное действие. В "Чайке" Константин уходит – после ухода Нины – чтобы застрелиться, Тузенбах в "Трех сестрах" – чтобы погибнуть на дуэли, Минни Поуэлл, Джонни Бойл и Джек Клитероу тоже уходят со сцены, чтобы умереть от пули. Церемониальные уходы у Чехова: в финале "Дяди Вани", "Трех сестер" – под военную музыку, в "Вишневом саде" – эхом отзываются в "Юноне" – когда Юнона и Мери навсегда покидают свое жилище, и в "Плуге и звездах" – в церемониальном уходе в финале Флутера, Бреннана, Питера и Малыша, которые выносят гроб Моллсер. В "Юноне" вынужденный уход Джонни Бойла под конвоем двух членов партизанской армии напоминает уход на гибель Тузенбаха после того, как Соленый и два других офицера

появляются и зовут его. Снова и снова О'Кейси применяет элементы чеховской драматургии. Неудивительно, что "Плуг и звезды" – ирландская "фантазия в русском стиле" – заканчивается песней солдат "Пылайте, огни очагов", той же песней, которую играет на флейте во время воздушного налета Рэндел в конце "Дома, где разбиваются сердца". Это напоминает внешне бездушное чебутыкинское "Тара...ра...бумбия... сижу на тумбе я..." в финале "Трех сестер" (XIII, 188). Случайная смерть Бесси Бэрджес производит такое же шоковое впечатление, как и смерть Тузенбаха.

Пожалуй, самое большое открытие О'Кейси – то, что дом в дублинских трущобах открывает перед драматургом такие же возможности, что и поместье у Чехова, позволяя собрать под одной крышей и сталкивать между собой разнообразные типы. Основная чеховская ситуация состоит в том, что группа персонажей занимает одно пространство – дом, но между ними нет подлинного общения. У О'Кейси же Большой дом – это жилой дом в трущобах, пролетарский вариант поместья, изолированного от внешнего мира, которое мы находим у Чехова или Шоу. Изоляция обитателей дома у О'Кейси достигается благодаря тому, что снаружи происходят военные действия или идет полицейская облава. Как и у Чехова, дом населен разнообразными и часто несовместимыми друг с другом людьми, что дает богатые возможности для неожиданного появления персонажей, для соединения чуждых друг другу людей в одном пространстве, позволяет им игнорировать друг друга или, наоборот, ощущать моменты внезапной симпатии и вступать в общение: Елена и Соня во II-м акте "Дяди Вани", Бесси Бэрджес и Нора в "Плуге и звездах".

Шон О'Фаолейн в своей единственной пьесе "Она должна была действовать" (Театр Аббатства, 27 декабря 1937 г.) использовал мотивы Чехова. О'Фаолейн соединил чеховскую ситуацию провинциального прозябания со своей собственной жгучей ненавистью к цензуре и клерикальному гнету в католической Ирландии, где под запретом находится искусство и даже развлечения. Героиня пьесы, француженка, живущая в Корке, жаждет привнести в атмосферу города немного праздничности, немного радости жизни. Когда она приглашает в Корк русскую балетную труппу, местный священник с церковного амвона клеймит "безнравственный" танец, настраивает толпу выступить против балетных спектаклей, добивается того, что танцовщиков выселяют из гостиницы, а владелец театра отказывает им.

Интерес О'Фаолейна к теме клерикального гнета и безрадостной жизни в современной Ирландии делает его пьесы более тенденциозными, чем у Чехова. Но изображение культурного застоя – не единственное свидетельство чеховского влияния. Отдельные детали и приемы показывают, что О'Фаолейн изучал технику и драматургии, и новеллистики Чехова и обратил внимание на алогичность чеховского диалога. Многое проясняет негативная реакция на пьесу со стороны Холлоуэя. Холлоуэй никогда не любил Чехова из-за того, что в чеховских пьесах нет четкого сюжета и структуры. Правда, он несколько смягчился, посмотрев постановку "Вишневого сада" в "Гейт" в 1939 г.: "Как странно: в чеховской пьесе персонажи говорят только о себе и ни в грош не ставят то, что говорят другие, но все же в результате этих разговоров к финалу одной из его пьес образуется что-то вроде сюжета..." Но Холлоуэй счел пьесу "Она должна была действовать" "посредственной и бесформенной затеей", которая "рассыпалась... после первого акта..., когда персонажи увидели, что им нечего делать, кроме как говорить до посинения... О'Фаолейн в своем первом драматургическом опыте ясно показал, что ничего не понимает в искусстве построения пьесы"[32]. О'Фаолейн ответил своим критикам в предисловии (датированном маем 1938 г.) к изданию пьесы, утверждая, что пьесы Чехова положили конец старым традиционным пьесам, состоящим из "Сюжета, Темы и Действия". Но он также критиковал постановку его пьесы в Театре Аббатства, неудачу которой он отнес на счет того, что публика этого театра привыкла к "энергичной, мускулистой, напористой и даже несколько вульгарной драматургии". Актеры играли на публику, отказавшись от игры в "спокойном ключе", которой добивался режиссер Хью Хант, и заменив ее более

грубой манерой: «публика пришла на спектакль посмеяться и, что было еще более заметно, ожидала, воспитанная тогдашней практикой Театра Аббатства, чтобы театр "врезал" по определенным мишеням. Зрители твердо знали, чего они хотят. И они это получили! Уже на третьем спектакле началась отсебятина». О'Фаолейн считал, что Театр Аббатства привержен узко-натуралистической манере, а не своему прежнему "волнующему сочетанию реализма и лиризма" – выражение, которое с полным правом можно отнести и к Чехову[33].

Эссе О'Фаолейна свидетельствует о настоящем понимании чеховского стиля, а негативный отзыв Холлоуэя – о том, что в постановке Театра Аббатства удалось передать те чеховские моменты, которые содержатся в тексте: действующие лица не общаются и не слушают друг друга, но увлечены собственными монологами. Этот метод сознательно применяется О'Фаолейном, когда он показывает, например, что его герой и священник органически неспособны слышать аргументы друг друга. Каламбуры одного из второстепенных персонажей, доктора Бизли, почти столь же неуместны, как бильярдная терминология Гаева в "Вишневом саде". О'Фаолейн придумал убедительный "словесный тик" для персонажа, которому нечего сказать, но который тем не менее не может не говорить.

Пьеса "Она должна была действовать" слаба во многих отношениях и лишь местами несет на себе печать чеховского влияния. Но так же, как Мак-Донах и Шоу увидели у Чехова тему бессилия правящего класса, которую они смогли приспособить к ирландским условиям, а О'Кейси перенес это бессилие на рабочий класс, так и О'Фаолейн нашел в Чехове свою тему: подавление искусства и красоты в провинциальной среде. В Элли Данн Шоу до некоторой степени воплотил ту душевную тоску по эстетическому, которую мы видим у сестер Прозоровых. О'Фаолейн взял именно эту чеховскую тему – жажду искусства, красоты, Москвы духа. "Если бы только я мог уехать туда, где можно затеряться!", – восклицает Недди у О'Фаолейна. "Если бы только я мог добраться хоть до Дублина. Куда-то, где можно делать все, что хочешь". Эта речь, как эхо, вторит мечтам Андрея Прозорова о Москве: "Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий". (XIII, 141). В финале пьесы, хотя мадам Арнольд остается в Корке, ее дочь увидит Париж и будет жить, где захочет.

В 1934 г. О'Фаолейн вместе с Фрэнком О'Коннором выразил протест против новой – и вскоре отмененной – репертуарной политики Театра Аббатства: ставить "континентальные шедевры". Протест был основан на том, что это ущемит ирландских драматургов. Поэтому его тезис в пьесе "Она должна была действовать" – что иностранные шедевры (французская живопись, русский балет, шведские акробаты) возродят ирландскую жизнь – несколько парадоксален. Введение в пьесу балета и двух русских танцовщиков, Петра и Наташи, дало пьесе экзотических и специфических русских персонажей, – возможно, намек на то, что образцом для автора послужил Чехов (мы также узнаем, что мадам Арнольд до революции была гувернанткой в Санкт-Петербурге).

Чехов относится к своим тоскующим провинциалам со смесью иронии и жалости и ясно дает понять, что они скорее жертвы собственной слабости, чем провинциальной среды. О'Фаолейн, смотря на Ирландию 30-х годов резко критически, недвусмысленно изображает священника как носителя провинциальной ограниченности и духовного гнета. Он, правда, показывает, что мадам Арнольд (прототипом которой была настоящая француженка из Эльзаса, жившая в Корке) глупа и непрактична, но она также жаждет жизни и красоты. Она – вариант Раневской, несколько русифицированная француженка (у Чехова – офранцуженная русская дворянка). Подобной Раневской, мадам Арнольд чувствует себя довольно неуютно в той среде, где она оказалась. Ее шарм, непоследовательность, импульсивность, даже ее неспособность всерьез относиться к священнику и его предупреждениям напоминают Раневскую. Священник – менее удачный персонаж. О'Фаолейн словно

хотел изобразить в нем лопахинское сочетание грубости и тонкости, но это оказалось выше его возможностей. Священнику явно импонирует импульсивность Мадам. Он хочет победить ее и в то же время сохранить ее доброе расположение, и эти сложные мотивировки его поведения переданы плохо. Этот персонаж неубедителен. "Нарисован неправдоподобно", – такой была точная оценка Холлоуэя[34].

Пример иного подхода к Чехову – перевод "Вишневого сада" Хьюбертом Батлером из Килкенни, сделанный для постановки Тайрона Гатри в Монахане. И переводчик, и режиссер выросли в Большом доме и поэтому во многом интуитивно понимали чеховский мир. Хотя пьеса в переводе Батлера была поставлена в "Олд Вик" (1933) и, стало быть – это часть английской театральной истории, Батлер был первым ирландским писателем, обратившимся к чеховской пьесе. Его вариант и точен, и сценичен. Батлер предвосхищает будущие свободные переводы чеховских пьес – Томаса Килроя и Брайана Фрила, – так как употребляет некоторые англо-ирландские выражения. Это сделано, возможно, бессознательно, скорее всего – чтобы публика "Олд Вик" ощутила, что персонажи пьесы – не англичане и в то же время не совсем уж иностранцы. Такие выражения большей частью употребляют слуги и другие не очень образованные персонажи – как и в "Трех сестрах" Фрила. Дуняша у Батлера сообщает, что времени "Just on two" и говорит о Епиходове: "a decent quiet fellow". Яша восклицает: "They bother the life out of one". Он же посреди фразы переходит от своего говора к недавно приобретенной изысканной речи. Пищик, манеры которого простоваты, хотя он помещик, разрешил англичанам "have a bit of land with the clay in it". "I will to be sure", обещает Епиходов, а Лопахин, ныне богач, но родившийся крестьянином, помнит Раневскую как "a young slip of a girl" и жалуется: "I don't even write a good fist".

К середине 30-х годов англоязычный мир признал Чехова в качестве крупнейшего драматурга; его пьесы часто ставились. Он больше не казался экзотическим или скучным. Каждый молодой драматург знал творчество Чехова и в известной мере испытывал его влияние. Начиная с этого времени, вряд ли есть необходимость искать особые доказательства того, что ирландские драматурги знали по крайней мере главные пьесы Чехова.

Творчество Сэмюела Беккета, начиная с пьесы "В ожидании Годо" (1952), знаменует значительный шаг в развитии диалога чеховского типа, а также свидетельствует об уроках Йейтса и О'Кейси. Джон Монтегью, который хорошо знал Беккета по Парижу, пишет о том, что тот посещал некоторые постановки драм Йейтса в Дублине и видел ранние пьесы О'Кейси в Театре Аббатства в 1923–1926 гг. "В ожидании Годо" соединяет театр Йейтса – театр слова и бездействия – с тем, как используют монолог Чехов и О'Кейси, а также со скептическим отношением к риторике, свойственным О'Кейси.

Концепция драматургии, созданная Йейтсом, развилась из новых идей о примате слова над действием, которые начали привлекать всеобщее внимание в период первых постановок пьес Ибсена и распространялись в Англии Бернардом Шоу и Уильямом Арчером. Эти идеи укреплялись и благодаря шекспировским постановкам Уильяма Поэла в 1890-е годы: в них применялись елизаветинские принципы постановки, что позволило полностью, без купюр восстановить текст Шекспира и тем самым акцентрировать значение слова. Йейтса также восхищал "Аксель" (1890) Вилье де Лиль-Адана, где изображалось и проповедовалось бездействие. Йейтс заявил: "Если мы хотим вернуть словам их былую верховную власть, мы должны сделать речь на сцене даже более значительной, чем жест"[35].

В пьесе "В ожидании Годо" соединяются йейтсовский театр слова и чеховский театр, в котором говорят, но не слушают (на связь с Чеховым, возможно, указывает русское имя Владимир). Ожидаемый приход Годо – эквивалент несостоявшегося "что-нибудь подвернется" в духе Микобера[36], которое не спасает вишневый сад, или эфемерной Москвы в "Трех сестрах". Как и у Чехова, персонажи Беккета часто разговаривают не друг с другом, а сами с собой и не всегда слушают друг

друга. Каждый занят своим собственным монологом, что, вероятно, нагляднее всего демонстрирует длинная "философская" речь Лакки, такая же неуместная и "солипсистская", как речи Вершинина и Тузенбаха.

Герберт Блау, который ставил "В ожидании Годо" и "Эндшпиль" Беккета в 1950-е годы, считает, что "Беккет начинает с того, чем кончает Чехов". Он сравнивает начало "Эндшпиля" с финалом "Вишневого сада", где зрители видят "согбенную фигуру старого Фирса, ползущего к кушетке, чтобы умереть"[37]. Персонажи Беккета, как и Чехова, пытаются жить или в прошлом, или в будущем. Они стараются игнорировать настоящее, в котором, тем не менее, они должны существовать день за днем, час за томительно тянущимся часом. Они могут лишь продолжать делать то, что делали, чувствуя, что скорее всего никогда не смогут изменить свою старую жизнь или начать новую. Когда в финале "Годо" Владимир и Эстрагон не могут уйти, когда в конце "Эндшпиля" Хамм неподвижно сидит, оставшись один на сцене; когда последняя ремарка в "Игре" предписывает "все повторить", то мы достигаем того оцепенения, которое наступает в финале "Дяди Вани", "Трех сестер" и "Вишневого сада".

Декорации у Беккета более скудны, чем у Чехова, но в них также существует парадоксальная комбинация статики и изменчивости. Дорога в "Ожидании Годо" могла бы куда-то вести, но вместо этого превращается в клетку. Место действия, одно и то же для I-го и II-го актов, но не вполне одинаковое, напоминает о том, как Чехов использовал гостиную Прозоровых в I-м и II-м актах "Трех сестер" и детскую в "Вишневом саде" (акты I и IV). Гостиная и детская – те же и не те же, потому что в конце каждой пьесы исчезли те возможности перемен и развития, которые, казалось, существовали вначале. Обитатели дома иначе ощущают друг друга и самих себя. Оптимистическое настроение в каждой из пьес (на именинах Ирины с приходом Вершинина; после приезда Раневской) медленно рассеивается. Тот момент, который, как будто, столько обещал, оказывается более ранней, нераспознанной стадией оцепенения. Подобным же образом улетучивается зрительское ощущение, что Годо может прийти, что Владимир и Эстрагон что-то сделают.

Йейтс однажды высказал идею, что актерам следует репетировать "в бочках, чтобы они могли забыть о жестах и освободить свое сознание для того, чтобы немного подумать о речи"[38]. Беккет в "Эндшпиле" буквально помещает Нагга и Нелл в мусорные баки. Но их неподвижное присутствие на сцене – это развитие чеховского приема по отношению к внесценическим персонажам, которые повлияли на прошлое действующих лиц: сестра Войницкого, генерал Прозоров и его жена. Фотографии "Трех сестер" в постановке Станиславского свидетельствуют, что на протяжении первых трех действий большие портреты генерала и его жены занимали видное место сначала в гостиной, а потом в тесной мансарде Ольги и Ирины. Их присутствие словно держало прошлое сестер перед глазами зрителя. В том же смысл более смелого приема Беккета – присутствие на сцене Нагга и Нелл.

Театр Беккета, как и Йейтса, – театр слов и бездействия. Но беккетовский диалог, состоящий из перемежающих друг друга монологов, ближе к манере Чехова. Оба драматурга трактуют речь на сцене как размышление, звучащее на разные голоса, и тем создают ощущение, что разговор необходим, но общение невозможно. Высказываясь в 1934 г. о "Юноне" О'Кейси, Беккет хвалил "драматическую дискретность" пьесы – то есть дробность, прерывистость структуры, резкие переходы, паузы и "внутренние разрывы" между персонажами и их речью: "сознание и мир непоправимо разрываются... он ощущает распад даже в самой солидной прочности"[39].

Беккет ближе всего к Чехову в своем отказе – он мог бы назвать это своей неспособностью – что-либо определять и защищать. "А мы не идем к тому, чтобы что-то... что-то... значить?" – спрашивает Хамм, и Клов отвечает: "Значить? Мы с тобой? (Смешок.) Ну ты загнул!" У Чехова сюжет и фабула существуют в основном в воспоминаниях вслух: московское детство трех сестер, жизнь Андрея в

Москве, сын Раневской и ее жизнь в Париже. В "Игре" все три персонажа помнят только свою прошлую жизнь и говорят только о ней.

Оба драматурга работают с ситуациями, которые не имеют развития. Положение ухудшается, но не может по-настоящему измениться. Занавес в конце концов опустится, но для персонажей нет разрешения или завершения ситуации. Они должны продолжать то же самое – не зная, зачем. "Если бы знать, если бы знать!" – восклицает Ольга в финале "Трех сестер" (XIII, 188), Владимир и Эстрагон добавят к двум актам, "где ничего не происходит *дважды*" (выражение Вивиана Мерсьер), еще два акта, где ничего не происходит дважды в следующий вечер, еще два – в следующий вечер, и так далее – до тех пор, пока пьесу читают или смотрят на сцене. Как Соня и дядя Ваня, как сестры Прозоровы, они не могут уйти от своей ситуации, не могут покинуть сцену – место, где они находятся.

"Нет ничего смешнее горя, тут я с тобою согласна, – говорит Нелл. – Но..." Если формула трагедии Йейтса – "персонаж, изолированный поступком", то формула комедии Беккета – персонаж, изолированный бездействием, что вызывает смех, который становится неуверенным, нерешительным, нервным, прерывается и затем замирает. Протагонисты Йейтса – пленники идеи героического, которая требует "экстаза" самопожертвования. Персонажи О'Кейси – пленники нищеты и политических лозунгов. У Беккета, как и у Чехова, персонажи – пленники самого человеческого удела. "Пораскиньте мозгами, пораскиньте мозгами", – кричит Хамм, – вы же на земле, и тут ничего не попишешь!"

Среди более молодого поколения ирландских драматургов можно отметить Брайана Фрила, который усвоил уроки и Беккета, и Чехова. Еще в ранней пьесе "Филадельфия, я иду!" (1964) он разделил своего протагониста на двух персонажей: Гара О'Доннела – публичного и Гара О'Доннела – частного, которые говорят друг с другом и импровизируют эстрадные номера, как Владимир и Эстрагон. На протяжении всего действия эти персонажи слышат только самих себя и не могут общаться, как и в чеховском диалоге-монологе. Есть и более явные чеховские реминисценции. Филадельфия, обещающая лучшую жизнь, напоминает идеальную Москву в "Трех сестрах", а для Гара Филадельфия может быть местом уединения, как Москва для чеховского Андрея. Настроение Гара перед отъездом – смесь ожидания и тревоги, что напоминает Раневскую и ее окружение, когда они покидают вишневый сад, а Мэдж и старый С.Б., остающиеся в одиночестве, напоминают Фирса в последней сцене и других персонажей чеховских пьес, тех, кто остается на старом месте: дядю Ваню и Соню, сестер Прозоровых. Былая любовь Мастера Бойла к матери Гара и воспоминания о ней Лиззи – такие же щемящие и негромкие мотивы, как любовь Чебутыкина к давно умершей матери трех сестер. Гар-частный и Гар-публичный, в финале остающиеся вдвоем на сцене, вызывают в памяти заключительные мизансцены Чехова, а последняя реплика Гара-публичного: "Я не знаю. Я... я... я не знаю" – вторит, как эхо, словам Ольги: "Если бы знать, если бы знать!"

Расстрел за сценой трех главных персонажей в "Почетных гражданах" (1973) вызывает такой же шок, как чеховские выстрелы за сценой, а семья в Бэллибег-Холле ("Аристократы", 1979) похожа на увядающее поместное дворянство у Чехова. У частного и публичного Гара – чеховская речь: у публичного осторожная и лаконичная, у частного – красноречивые тирады, которых не слышат другие персонажи, находящиеся на сцене. Фрил далее развивает некоммуникативный диалог в "Переводах" (1980) – в любовной сцене между Йолландом и Мойрой, которые не понимают язык друг друга и испытывают взаимное влечение отчасти благодаря загадочным звукам чужого языка. Здесь прием несостоявшегося диалога в духе Чехова использован для того, чтобы продемонстрировать фатальную неспособность Англии и Ирландии понять друг друга.

Невозможность общения или понимания – главная тема и главный прием как у Фрила, так и у Чехова. В пьесах Фрила персонажи только и делают, что говорят чтобы говорить, – это единственное, чем они могут заполнить свое время. Неко-

торые персонажи Фрила, как и у Чехова или у Беккета, выступают с эстрадными номерами, разыгрывают сценки, используя подручный реквизит и костюмы: в "Почетных гражданах" – регалии членов муниципалитета, в "Добровольцах" (1975) – скелет. Этот прием восходит к спектаклю Константина в "Чайке", игре Тузенбаха на пианино в "Трех сестрах", фокусам Шарлотты в "Вишневом саде".

"Жилище" Фрила (1977) вместе с его обработкой "Трех сестер" (1981) – прямой отклик на чеховскую драматургию. "Три сестры" – его собственная редакция чеховской пьесы, но и "Жилище" – в некотором роде тоже. Фрил подставляет на место чеховского русского города и русской армии ирландский город Бэллибег – эту Йокнапатофу графства Донегол – и ирландскую армию. Дублин заменяет Москву в качестве места, куда стремятся. Здесь тоже есть военный с тремя дочерьми и сыном, дети которого готовы покинуть свою "тихую заводь". Имена дочерей несколько напоминают имена трех сестер: старшая – Хелен, средняя – Мириам (Маша), младшая – Тина (Ирина). Фрил также начинает действие пьесы в солнечный майский день, когда действующие лица заняты приготовлениями к празднику, а тени еще незаметны. "Это неверно... неточно", – сетует Хелен, когда персонажи вновь возвращаются к событиям этого дня. "Вся эта атмосфера – солнечный день, сад, и в нем три сестры, их спокойный и веселый разговор. Тогда было напряжение – я *помню* – были тени – мы должны это признать!" Но ей говорят, что радость действительно была и что в этом суть. В пьесе есть даже сцена фотографирования (как в первом акте "Трех сестер"), запечатлевающая большинство действующих лиц в момент, когда они по видимости счастливы, – этот момент тут же становится прошлым, но он запечатлен навсегда. Для Фрила, как и для Чехова, камера – как магнитофон в "Последней ленте Крэппа" Беккета – служит метафорой обманчивого настоящего и неизменного прошлого.

Фрил использует приемы китайского театра, выводя на сцену Сэра: он нечто вроде помощника режиссера. Сэр дает указания насчет действия, но не контролирует его. Он память – коллективная память семьи Батлер и индивидуальная память каждого из ее членов. Он снова и снова возвращается к событиям того майского дня и вечера, чувствуя вину за то, что тогда произошло: командир Батлер, подобно Константину, стреляется за сценой, узнав, что его молодая жена ему изменила, а соблазнителем был его сын. Эту память терзает и то, что *не* произошло: ни один из персонажей не действовал решительно, не смог предвидеть и предотвратить самоубийство Батлера. Как и у Чехова, их порок – неспособность к действию.

В "Трех сестрах" события происходят и завершаются раз и навсегда, хотя они будут и дальше мучить персонажей пьесы. У Чехова действующие лица испытывают что-то вроде предощущения ностальгии, размышляя, будет ли кто-нибудь помнить и, возможно, жалеть их. У Фрила это предчувствие будущих воспоминаний, потребность в повторении событий снова и снова – в центре пьесы. Это бесконечное и неизменное повторение – своего рода ад, вроде бесконечного повторения, которого требует Беккет в заключительной ремарке "Игры". Функция Сэра в том, чтобы представить память как воссоздание сцены, как своеобразный театр и тем самым привлечь внимание к театральности пьесы. Сэр ходит с толстой тетрадкой – текстом пьесы, и участники событий (актеры) не могут ни отклониться от текста, ни изменить его, как бы часто они ни разыгрывали этот сюжет и как бы горячо ни хотели его изменить. Текст пьесы фиксирует то, что уже произошло и поэтому должно быть воссоздано; это равнозначно образу сцены как клетки у Чехова и Беккета.

Фрэнк Батлер как семейный деспот, рогоносец, жертва выстрела за сценой и любитель монологов соединяет в себе генерала Прозорова (внесценический персонаж), Кулыгина, Тузенбаха и Вершинина. Он размышляет: "...Может быть, я принес сюда слишком жесткую военную дисциплину?..", "должно быть, это по необходимости суровое отношение, действительно, ударило по семейной жизни и причинило ей вред..." У Чехова мы узнаем, что Прозоров заставил дочерей

выучить иностранные языки и предназначал Андрея для ученой карьеры – а тот после смерти отца обленился и потолстел. Бен, сын Батлера, взбунтовался против дисциплины и честолюбивых замыслов отца и стал человеком без цели и занятий. Он не может ни уйти из дома, ни решиться остаться. Фрэнк Батлер – совершенно явно рогоносец и самоубийца. Ясен и его эгоцентризм, чем он напоминает Вершинина: «Разве вы не слышали его?" – спрашивает Анна. – "Я–я–я–я–я–я"».

Сестры у Фрила лишь незначительно отличаются от своих чеховских прототипов. Хелен в отличие от Ольги была замужем, хотя и недолго, и уезжала в Лондон, но ее бегство оказалось только перемещением в пространстве, таким же бессмысленным, каким был бы переезд сестер Прозоровых в Москву. Мириам, вроде бы, удовлетворена своим браком, хотя ее Чарли так же глупо нелеп, как и Кулыгин. Тина ближе всего к своему прототипу, и ее тоже ждет одинокое, безнадежное будущее. Отец Том, армейский капеллан, собирающийся выйти в отставку, друг семьи и пьяница, напоминает Чебутыкина – армейского доктора, также намеренного выйти в отставку, друга семьи и пьяницу. Безжалостные слова Сэра об отце Томе можно было бы отнести к Чебутыкину" "...эта жалкая зависимость от семьи Батлер вместе с его пьянством сделала его посмешищем... Это определение позволяет ему быть свидетелем их несчастья, но освобождает от того, чтобы самому ощущать его; делает его их конфидентом, но освобождает от моральной ответственности..." Подобно Чебутыкину, отец Том неспособен вмешаться в события или утешить, когда разражается катастрофа. Есть и еще одна чеховская реминисценция – воспоминание Бена о похоронах матери ("дождь лил как из ведра"), которое аналогично первым репликам Ольги, вспоминающей о грустных похоронах генерала Прозорова в дождливый день. Супружеская измена Анны, как и Маши, – частью месть самодовольному мужу, частью результат скуки.

Нежелание обращать внимание на происходящее становится в пьесе Фрила и темой, и приемом. Анна кричит о своей связи с Беном перед всей семьей, когда они позируют для групповой фотографии, но ее никто не слышит, потому что, как Сэр напоминает ей, никто не слышал ее в тот день. "Она дважды окликает Фрэнка. Но Фрэнк не слышит ее. И она возвращается в свою комнату и плачет". Это воскрешает в памяти признание Маши сестрам о связи с Вершининым и слова Ольги: "Оставь это. Я все равно не слышу... Я не слышу, все равно" (XIII, 169). В ремарке подчеркнуто, что "никто не слушает" отца Тома, "ни сейчас, ни потом, когда он произносит проповедь". Когда Фрэнку нужно, чтобы Том выслушал его и дал совет, то священник слишком пьян, чтобы слушать и отвечать. Бен спрашивает: "Могу я поверить вам свою тайну?"

Х е л е н. Нет.

Б е н. Я хочу вам рассказать.

Х е л е н. Я не хочу это слышать.

Б е н. Хелен...

Х е л е н. Все поверяют мне тайны.

Б е н. Это о...

Х е л е н (зажимая уши). Нет, нет, нет!

Фрил подчеркивает одиночество своих персонажей в ремарках: "Остальные начинают расходиться, замкнувшись каждый в себе".

Беккетовского Поццо и даже Хамма в Ирландии играли так, как будто они властные помещики из англо-ирландской знати. "Чайка" в редакции Томаса Килроя (1981) также построена на аналогии между Россией и Ирландией XIX в., которую увидел еще Эдвард Мартин, которую подчеркнул в "Сорняках" Джон Мак-Донах. Подобно "Вистериям" (1950) Джошуа Логана, где действие "Вишневого сада" перенесено в Луизиану XIX в., "Чайка" Килроя – одновременно переделка и транспонировка. Помещичий дом перенесен в "пустоши Голуэя" неподалеку от Горта и Кул-парка; управляющий Шамраев становится "кузеном Грегори". Действующие лица лишаются своих русских имен: Полина превращается в Полин, Маша в Мери, доктор Дорн становится доктором Хикки, Аркадина превращается в Изобел

Десмонд. Пьеса Константина остается туманной и символической, но переписана в кельтском стиле:

"Я – Маха, королева уладов, я – Морригу, ворона, летающая над полем боя. Я – Эйре, и Фодла, и Банба, дочери Дагда. Я – все женщины Племени Богини Дану, людей Света и Воздуха".

"Господи, – восклицает Изобел–Аркадина, – это что-то кельтское". С помощью ряда легких штрихов пьеса переносится в англо-ирландские сумерки. Доктор Хикки напевает "Мелодии" Мура. Питер хочет оказаться в клубе на Килдэр-стрит и беспокоится по поводу Земельной лиги, Нина – теперь Лили – играет в Корке, кузен Грегори осведомляется об актерах былых времен: "Маленький Билли Флинн, любимец Дублина!" – и о некоем Диксоне, который играл в Корке в пьесе "Красный амбар". Чеховский Дорн ездил за границу и с удовольствием вспоминает шумную уличную жизнь Генуи. Доктор Хикки едет в Париж и рассказывает Константину о лекциях Жюбенвиля по кельтской мифологии – эти лекции посещал Синг. В речи действующих лиц Килроя слышится ирландская интонация. "I have to keep the mother, the sisters, the brothers and myself, – жалуется Джеймс (Медведенко). – There's sixpence a pound, now, duty on the tea. I'm telling you, you don't know the half of it..." Мери упрекает Астона (Тригорина): "Aren't you very quick with your yesses and noes".

В чеховской деревне ощущается одиночество, но здесь нет физической опасности. Килрой добавляет штрихи, говорящие о скором конце англо-ирландского мира. "Знаете, в прошлом месяце арендаторы снова отказались платить, – говорит Полин доктору Хикки. – Земельной лиге ничего не достанется". Помещики чувствуют себя как в осаде. "Соседи заколачивают дома и уезжают", – горюет Изобел. "Мне говорят, что сейчас опасно ездить без охраны даже отсюда до Ардрахана". Килрой также вводит детали, характеризующие ирландский климат. Чеховская Маша предсказывает грозу до начала спектакля Константина. Мери говорит: "Как сразу душно! Словно собирается... Наверно, к ночи будет ливень". В четвертом акте кроме ветра слышен шум ирландского дождя. Килрой также делает более ирландскими некоторые мотивировки. Джеймс, он же Медведенко, не только бедный учитель, но и католик, что усиливает презрение Мери к нему до и после их брака. "...Там, в этом ужасном коттедже, живет вся его ужасная семья... Его семья считает меня чем-то вроде добычи, захваченной в Большом доме", – говорит она Астону-Тригорину. Джеймс скептически высказывается о "кельтском возрождении", что выражает позицию националистов-католиков и англо-ирландской знати: "Вся эта идея кельтской культуры опасна... Я знаю этих людей, и они совсем не то, чем представляются, можете мне поверить". Хотя Лили и не ездит на псовую охоту, подобно Констанс Маркевич, проезд Нины через лес у Килроя превращается в героическое приключение. "Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала", – говорит Нина (XIII, 9), но Лили "ощущала себя одной из тех древних героинь": "Я скакала при луне через Килморские леса". Охотничий рожок, который всегда есть в "Зале для верховой езды", возвещает начало спектакля Константина. Артистическая карьера Лили описывается таким образом, что Лили напоминает пародию Перси Френча на русскую героиню: "Только в сценах смерти она вызывала какое-то трогательное чувство. Словно она только и понимала смерть". У Чехова: "Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты" (XIII, 50).

В "Чайке" Килрой успешно "пересаживает" Чехова на ирландскую почву. "Три сестры" Фрила не так явно окрашены ирландским колоритом, но здесь также русская пьеса приближена к ирландским проблемам. В пьесе сохранено русское место действия и персонажи, но изменены некоторые детали, с тем чтобы они были понятнее англоязычной публике. Фрил заменяет стихи и мелодии оригинала популярными в Ирландии мотивами: Тузенбах играет, а затем поет любимую песню викторианского мюзик-холла" Купите цветочки", Маша во II-м акте вальсирует одна под музыку "Голубого Дуная", которую играет на фортепьяно тот же Тузенбах; неспособность Чебутыкина к сочувствию еще более заострена тем, что

после гибели Тузенбаха он поет: "Я ждала его в церкви" вместо "Та-ра...ра...бумбия... сижу на тумбе я..." (XIII, 188). Несколько странно то, что на обеде в честь именин Ирины вместо пирога с мясом подают ласанью (итальянское блюдо), а сами именины заменены днем рождения.

Как Хьюберт Батлер (но распространяя этот прием значительно шире), Фрил придает ирландский колорит речи некоторых персонажей, особенно невоспитанной и необразованной Наташе. Ее выходная реплика – "Sweet mother of God, I'm late", а через минуту, глядя на сидящих за столом гостей, она восклицает: "I could never face in there!.. God but that's a wild big crowd, Olga. I could never face that crowd". Когда она выбегает из-за стола, потому что ее поддразнивают, то боится, что сделала "an eejit of myself"*. Эти ирландизмы, особенно в минуту раздражения, становятся лейтмотивом и помогают очертить ее характер. "Have people no homes to go to?" – спрашивает она; в похвалу Ольге говорит: "That's grand"; кричит на старую Анфису и говорит: "She belongs – out in the bogs!"** Она признает: "...Sure nobody's more tactless than I am... I'm as thick as poundies". "You put the heart across me!" – говорит она Кулыгину в IV-м акте, когда он надевает фальшивую бороду и изображает учителя немецкого языка. Фрил подчеркивает это ее выражение тем, что Кулыгин спрашивает с немецким акцентом: "What means I put the heart across you?" Эти ляпсусы в аффектированно-изысканной речи Наташи отличают ее от Прозоровых и показывают, как шатки ее притязания на интеллигентность. Неудивительно, что нянька Анфиса и старик-посыльный Ферапонт также говорят, как ирландцы. "What sort of a quare buck's that" – восклицает Анфиса, когда Вершинин неожиданно уходит. Ферапонт говорит Андрею: "...Sure I know myself you're a busy man. And sure I'm not rushing off to the festival dance"***. Даже Прозоровы и их друзья иногда выражаются подобным же образом, в конце концов, их окружает провинциальная среда. Андрей говорит Ферапонту, который не слышит его: "I was foothering about... today". Маша называет местных жителей "thicks" (тупицы) и употребляет выражение "no home to go to", обращаясь к Тузенбаху. Вершинин восклицает: "That fire has me ruined".

Такие выражения, видимо, введены в пьесу для того, чтобы облегчить ее восприятие ирландской публикой, и обычно они проясняют замысел Чехова. Но Фрил вносит в текст и более радикальные изменения, вероятно, чтобы пьеса была еще доступнее для восприятия, однако при этом он отступает от важнейшего принципа чеховской драматургии – игнорирования чужих слов и поочередного произнесения монологов. Фрил заменил это более привычным диалогом и сделал пьесу более традиционной. Он словно боялся, что публика не примет или не поймет персонажей, говорящих скорее мимо друг друга, чем друг с другом. Снова и снова он редактирует диалог таким образом, чтобы действующие лица и слушали, и отвечали, снимая этим один из важнейших чеховских приемов, которым подчеркивается одиночество персонажей.

Несколько примеров помогут прояснить характер трактовки чеховского диалога у Фрила. В начале первого акта у Ирины есть длинный монолог – размышление вслух – об "откровении", посетившем ее утром, что все должны трудиться. Хотя в какой-то момент она обращается к Чебутыкину – человеку наименее способному на отклик, в действительности она говорит сама с собой. "Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить. Милый Иван Романыч, я знаю все. Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги" (XIII, 123). Фрил превращает это в прямое обращение и диалог:

---

*Из себя дурочку

**Ей место – там, в болотах!

***Знаю, знаю, что вы занятой человек, а я тоже не плясать иду.

И р и н а. Знаете, что случилось со мной сегодня утром, как только я умылась и оделась?

Ч е б у т ы к и н. Расскажи мне.

И р и н а. Мне было откровение!

Ч е б у т ы к и н. Хорошо.

И р и н а. Самое настоящее откровение. Все сразу обрело смысл. Я вдруг поняла, как надо жить. Я вдруг обрела глубокую мудрость. Вы слушаете меня, глупый доктор?

Ч е б у т ы к и н. Жадно. Так какое откровение?

И р и н а. Что человек должен трудиться. Неважно, кто он такой и что он такое. Он должен работать в поте лица своего. Работа – работа – работа – это единственное, что дает жизни цель и смысл. Это единственное, что гарантирует удовлетворение и счастье. Поверьте мне...

Фрил достаточно точно передает текст Чехова, но, разрывая длинный монолог Ирины, превращая его в диалог, он меняет весь тон, делая из речи для себя речь для других.

Весь текст Фрила изобилует подобными прямыми диалогами, что изменяет настроение, тональность и наше восприятие персонажей и их взаимоотношений. Хотя Соленый у Чехова – персонаж грубый и зловещий, никто не принимает его всерьез, пока не становится слишком поздно. Его грубость – в основном по отношению к Тузенбаху и Наташе – другие персонажи часто едва замечают, а если и обращают внимание, то, как бы говоря: "Это же Соленый". Его скорее считают скучным или чудаковатым, чем опасным или агрессивным. В первом акте у Фрила Соленый насмехается над философствованием Тузенбаха грубее и настойчивее, чем у Чехова, повторяя "Кря-кря-кря". Когда Маша, на которую приготовления к празднику именин нагоняют тоску, решает уйти, то он произносит сардоническую фразу о философствовании женщин. "Что вы хотите этим сказать, ужасно страшный человек?", – спрашивает Маша (XIII, 125). У Фрила Маша прямолинейна и резка: "Какой же вы несуразный щенок!"

Эти чуждые Чехову прямые реакции создают диалог и напряженность между персонажами, в то время как они глубоко равнодушны друг к другу и замкнуты в мире собственных слов. У Чехова Вершинин впервые выходит на сцену с довольно бессодержательным: "Очень, очень рад, что, наконец, я у вас. Какие вы стали! Ай! ай!" (XIII, 126). Он знал сестер еще девочками, и в его сознании они так и остались девочками. Его слова глуповаты, но не вызывают неловкости. Фрил это меняет и еще добавляет ремарку: "Очень рад наконец быть здесь, очень рад. Боже, как вы изменились! Боже, я бы никогда... (Неожиданно осознав, что он говорит, останавливается. Неловкая пауза.)"

Позднее Фрил показывает Вершинина не только неловким, но и грубым. У Чехова, когда философствует Тузенбах, Вершинин обычно не слушает, потому что он готовится произнести собственную философскую речь. Каждый из них произносит свой монолог до конца и более или менее игнорирует слова другого. У Фрила Вершинин реагирует на речь Тузенбаха резко и негативно или перебивает его. Когда Тузенбах доказывает, что общество изменилось к лучшему, Соленый сбивает его, молча артикулируя свое "кря, кря, кря", Тузенбах теряет нить своего рассуждения, а Вершинин говорит: "Понятия не имею, что вы такое говорите". У Чехова Соленый перебивает Тузенбаха репликой, но тот все же заканчивает свой монолог, и Вершинин произносит ничего не значащее "Да, да, конечно" (XIII, 129). После одного из следующих монологов Тузенбаха Вершинин говорит "да" и, меняя тему, начинает говорить о цветах (XIII, 132). Фрил добавляет к этому ремарку: "Перебивая его".

Поскольку Вершинин у Фрила внимательно слушает Тузенбаха и столь неприязненно реагирует на его слова, он выглядит резким и решительным. Чеховский Вершинин – мечтатель и болтун, но его нельзя назвать недобрым. Тузенбах моложе его и младший по чину. Вершинин любит слушать себя и рассказывать о

своей жизни. Он воспринимает себя очень серьезно, а скучающая, несчастная Маша – которая уже однажды увлеклась болтуном – охотно смотрит на него его же глазами. У Фрила Вершинин сознает свою собственную пустоту, для чего к тексту добавлены новые фразы. Он говорит о себе: "Вершинин, ваш вечный философ... который всегда зажигает своих слушателей". «Я уверен, что должен в последнюю минуту выдать какой-то "философский" шедевр, – говорит он перед тем, как навсегда уехать, и заканчивает свою длинную речь так: "Решение, согласно Вершинину, в том, что... (Смеется, затем жестом выражает самоиронию.) Да... Я предупредил вас, что у меня в запасе последняя лекция».

Кроме создания диалога, построенного на взаимодействии персонажей, и разбивки длинных речей междометиями Фрил вводит больше сценического действия. В самом начале он опускает важную ремарку Чехова: "Ирина в белом платье стоит задумавшись" (XIII, 119). Вместо этого Ирина у него расхаживает по сцене, расставляя цветы, а Ольга ходит и открывает окна. Если у Чехова Вершинин скромно принимает приглашение остаться на именинный обед, то Фрил заставляет его посмотреть "прямо на Машу"; "она на секунду встречается с ним глазами, затем отворачивается". Автор усиленно подчеркивает интерес, который возбудил в Маше Вершинин, слишком явно намекая, что у них будет роман. Вообще говоря, пьеса в редакции Фрила больше наполнена действием, чем оригинал, – как будто драматург решил предусмотреть и отвести некоторые традиционные возражения против чеховских пьес: что персонажи совсем не говорят друг с другом; что они нерешительны и не знают, чего хотят и что имеют в виду; что ничего не происходит. Тонкость чеховского диалога, где люди перескакивают с темы на тему и почти не слушают, говорят только чтобы говорить (что привлекло Беккета и других западных драматургов) – эта тонкость у Фрила намеренно разрушена ради резких контрастов и более определенно очерченных ситуаций.

Фрил – слишком чуткий человек театра, чтобы не понять метод Чехова или просто отбросить его. Важно помнить, что он приспосабливал пьесу для восприятия определенной публики (жителей Дерри) и в определенных целях. "Три сестры" стали второй пьесой, поставленной группой "Филд дей", которую образовали в Дерри Фрил и актер Стивен Рэй, "с тем, чтобы ставить пьесы за пределами официального театра и через это вызвать перемены в апатичной атмосфере Севера"[40]. Другие члены группы – три поэта: Шеймас Дин, Шеймас Хини и Том Полин, а также работник радио и музыкант Дэвид Хэммонд. Все они северяне, родом из окрестностей Дерри; они откликнулись на драму своего города и всей Северной Ирландии. "Филд дей" – общекультурное движение, но его члены желают разобраться в причинах кризиса в Северной Ирландии, а для этого – в риторике и языке, в которых выражены точки зрения на эти причины. Они разными способами изучали вопрос о границах языка. Шеймас Хини сделал это в "Суини-заблудшем" (1983), переводе отрывка из средневековой ирландской поэмы, тем самым явив обеим враждующим партиям Севера образец произведения, созданного задолго до теперешнего раскола и посвященного их общему дому, жизнь в котором в настоящее время так тревожна. Тема "Суини" – отказ от войны ради искусства. Том Полин в "Новом взгляде на проблему языка" (1983) отстаивает идею создания ирландско-английского словаря. Шеймас Дин в работе "Героические стили: традиция одной идеи" (1984) проводит ту мысль, что "кризис, через который мы проходим, – стилистический. Иными словами, это кризис языка – того, как мы пишем и как читаем на нем"[41].

Выбор "Трех сестер" для обработки и постановки должен рассматриваться как часть этой культурно-лингвистической программы. Перед "Тремя сестрами" были поставлены "Переводы" Фрила (1980), а после чеховской пьесы – его же "Стопкран" (1982), «противоположность "Переводам", фарс, направленный на подрыв ценностей, которые там проповедовались; противоядие против сентиментальности, которая, возможно, была в предыдущей пьесе». Эти две пьесы Фрила ставят под вопрос ностальгию по идеализированному ирландскому прошлому и по ирландскому

языку, создавшему образ этого прошлого, – ностальгию, которую в Ирландии слишком легко превращали в лозунги. Обе пьесы поднимают важные вопросы о словах, которые мы употребляем, говоря о политических проблемах. "Помните, что слова – это сигналы, фишки, – советует Хью в "Переводах". – Они не бессмертны. И может случиться... что цивилизация будет заключена в лингвистический контур, который более не будет соответствовать пейзажу... фактов". Далее он развивает эту идею: «...нас формирует не буквальное прошлое, не "факты" истории, но образы прошлого, воплощенные в языке... Мы должны непрестанно обновлять эти образы: потому что, если этого не делать, мы окаменеем». Тема этой пьесы, действие которой происходит в 1830-е годы, – утрата ирландского языка и то, как новый язык меняет точку зрения и восприятие фактов. "Стоп-кран" соединяет лингвистическую теорию с техникой фарса. По сцене носятся персонажи, скрывающие свое подлинное имя и говорящие на чужом языке. Здесь есть немец, чей английский язык весьма своеобразен; ирландец, притворяющийся немцем; настоящая й фальшивая француженка (последняя иногда объясняется знаками); провинциалка, "которая любит изображать из себя крестьянку", говоря так, как будто она персонаж комедии Театра Аббатства; сенатор, который произносит монологи в духе Вершинина о традиционном ирландском сельском доме (где происходит действие пьесы) как о "подлинном центре" национального самосознания.

"Три сестры" Фрила – неотъемлемая часть исследования того, как люди используют язык и как это влияет на их поведение. Как и в двух других пьесах Фрила, здесь соединяется чеховское увлечение монологом и беккетовское скептическое отношение к языку, и эти приемы и темы связываются с культурой и даже практической политикой. Постановка "Трех сестер" в оккупированном Дерри (как утверждает Маша, "в этом городе единственные любезные, культурные люди – военные") имеет иронический смысл. Пьеса становится анализом ходячих представлений о терпении, о надежде на неопределенное лучшее будущее, о безразличии к поджогам (пожар в Ш-м акте) и убийствам. У Фрила болтуны перебивают друг друга и спорят друг с другом более резко, чем у Чехова, так что никто не примет всерьез их успокоительные монологи даже на уровне идей, в то время, как некоторые исследователи видели в речах Вершинина и Тузенбаха пророчества о советской революции и лучшей жизни, которую она принесет. В редакции Фрила скрыто содержатся сомнения во всей той политической риторике, которая "затопляла" Северную Ирландию много лет.

Во вступительной статье о Фриле, написанной его коллегой по "Филд дей" Шеймасом Дином, подчеркивается антириторическая направленность творчества Фрила, причем таким образом, что это можно отнести и к его редакции "Трех сестер", и к собственным пьесам[42].

В "Трех сестрах" – открыто, в некоторых своих оригинальных пьесах – скрыто Фрил разделяет глубокое разочарование Чехова в социальном "философствовании" и переносит его в свою собственную ирландскую обстановку для предостережения и примера.

Новые редакции Чехова и использование чеховских тем и приемов в собственных пьесах Фрила для постановки ирландских проблем – это переосмысление и утверждение Чехова в ирландской драме XX в.

В дискуссии с Ленноксом Робинсоном о постановке в Театре Аббатства неирландских пьес последнее слово, как обычно, было за Иейтсом. Он настаивал на том, что Театр Аббатства должен и в дальнейшем иметь в своем репертуаре исключительно ирландские пьесы, но добавил: "Я очень хочу увидеть на дублинских сценах – хотя, как правило, не в Театре Аббатства – иностранные пьесы, которые бросали бы свет на специфические проблемы нашей страны"[43]. Некоторые ирландские драматурги учились своему ремеслу при этом свете. Сэм Ханна Белл вспоминает одного зрителя на спектакле ольстерского театра "Груп" в тот вечер, когда перед пьесой Разерфорда Мейна "Трутень" было показано "Предложение" Чехова: «"Я этого не понимаю, – жаловался зритель. – Эта штука

берет старт в России, а приземляется в графстве Даун"»[44]. Чехов взял старт в России. Он приземлился в Дублине, а затем в графстве Голуэй и в графстве Дерри. Приземлиться значит обосноваться, обрести дом. Это одна из стадий процесса ассимиляции Чехова ирландскими драматургами.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1]*Bowen E.* Bowen's Court. N.Y., 1979. P. 126, 10.
[2]*H.W.M.* (Massingham H.W.). The Sigh of Failure // Nation. 15. 1914. 16 May. P. 265.
[3]*Gwynn D.* Edward Martin and the Irish Revival. L. 1930. P. 167.
[4]*Feeney W.G.* Drama in Hardwicke Street: A History of the Irish Theatre Company. Rutherford and Cranbury. N.J., 1984. P. 239–240.
[5]*Feeney W.G.* Op. cit. P. 102–103.
[6]*Feeney W.G.* Op. cit. P. 100–101, 102–103.
[7]*Feeney W.G.* Op. cit. P. 161–162.
[8]*Feeney W.G.* Op. cit. P. 159–161, 134.
[9]*Feeney W.G.* Op. cit. P. 244–247.
[10]*Feeney W.G.* Op. cit. P. 274.
[11]Republic. 1919. 5 July // Feeney W.G. Op. cit. P. 246.
[12]*Feeney W.* Op. cit. P. 263.
[13]*Feeney W.* Op. cit. P. 242–243, 248.
[14]Irish Times, 1920, 27 January // Feeney W.G. Op. cit. P. 260–261.
[15]*Robinson L.* Curtain Up. L., 1942. P. 120.
[16]*Shaw B.* Collected Letters 1911–1925 / Ed. Dan H. Lawrence. L., 1985. P. 439.
[17]*Clyman T.W.* A Chekhov Companion. Westport (Connecticut), 1985. P. 215.
[18]*MacCarthy D.* Shaw. L., 1951. P. 144.
[19]*MacCarthy D.* "The Three Sisters" // New Statesman. 14. 1920, 13 March. P. 676–677.
[20]*Шоу Б.* Предисловие к "Дому, где разбиваются сердца".
[21]Там же.
[22]*Grene N.* Visitor or Returning Exile? Shaw in Ireland // Shaw Abroad / Ed.R. Weintraub. Shav: The Annual of Bernard Shaw Studies. 5. University Parck Pennsylvania, 1985. P. 48.
[23]*Yeats W.B.* Essays and Introductions. N.Y., 1968. P. 337–339.
[24]*Feeney W.* Op. cit. P. 134.
[25]*O'Casey S.* Blasts and Benedictions. L., 1967. P. 42.
[26]*Hunt H.* The Abbey: Ireland's National Theatre, 1904–1979. N.Y., 1979. P. 129.
[27]*O'Casey S.* The Letters of Sean O'Casey. V. 1, 1910–1941 / Ed. D. Krause. N.Y., 1975. P. 107.
[28]*O'Casey S.* Ibid. P. 175.
[29]*Hogan R.* The Experiments of Sean O'Casey. N.Y., 1960. P. 16–28.
[30]*Hogan R.* Op. cit. P. 132.
[31]*Ferguson F.* The Idea of a Theatre. Garden City. N.Y., 1953. P. 177.
[32]*Holloway J.* Joseph Holloway's Irish Theatre. In 3 v./Ed. R. Hogan and M.J.O'Neill. Dixon (California), 1968–1970. V. 3. P. 22; V. 2. P. 77.
[33]*O'Faolain S.* She Had to Do Something. L., 1938. P. 10–12, 18.
[34]*Holloway J.* Op. cit. V. 2. P. 77.
[35]*Bell S.H.* The Theatre in Ulster. Dublin, 1972. P. 119.
[36]Персонаж романа Ч. Диккенса "Дэвид Копперфилд" – неунывающий неудачник-прожектёр.
[37]*Blau H.* The Impossible Theater. N.Y., 1964. P. 229.
[38]*Yeats W.* Explorations. N.Y., 1973. P. 86.
[39]*Bair D.* Samuel Beckett. N.Y., 1978. P. 183.
[40]*Deane S.* Introduction // Friel B. Selected Plays. L., 1984. P. 20.
[41]*Deane S.* Heroic Styles: the Tradition of an Idea. Derry, 1984. P. 6.
[42]*Deane S.* Introduction. P. 12–13.
[43]*Robinson L.* Op. cit. P. 121.
[44]*Bell S.* Op. cit. P. 72.

ЧЕХОВ В БЕЛЬГИИ

Обзор Каролины де Магд-Соэп (Бельгия)

Чехов никогда не посещал Бельгию, хотя не раз бывал совсем рядом – во Франции. Но если бы он и видел собственными глазами эту страну, ему трудно было бы разобраться сразу во всех сложных культурных и политических наслоениях на этом перекрестке Европы.

Чтобы понять особенности восприятия чеховского творчества в Бельгии, необходимо представлять особенности и своеобразие бельгийской культуры. Определяющим моментом здесь является то, что в Бельгии говорят на двух языках: нидерландском (фламандском) и французском. Соответственно этому в Бельгии существуют две культуры, фламандская и франкоязычная. Они имеют свою судьбу и собственные традиции. Бельгийская литература также складывалась и развивалась на двух языках. В северных провинциях – на нидерландском (фламандском) языке, в южных – на французском. В XIX в. в культурной жизни Бельгии французский язык играл определяющую роль.

Молодое бельгийское государство, образованное только в 1830 г., избрало французский язык в качестве официального для всех областей общественной жизни страны – администрации, образования, судопроизводства и т.д. Высшие слои общества Фландрии XIX в. в силу целого ряда исторических причин настолько отдалились от своего народа, что даже приняли чужой язык – французский. Дворянство и крупная буржуазия Бельгии представляли собой могущественную группу франкоязычных фламандцев, которые считали язык своего народа принадлежностью только низших социальных слоев. Во Фландрии того времени существовала примерно та же социально-языковая пропасть между низкими и высшими слоями общества, что и в России, где дворянство также предпочитало говорить по-французски. Так же как и в Российской империи, подавляющее большинство населения патриархальной Фландрии составляло крестьянство, которое, однако в отличие от русского было свободным. Культурный уровень фламандского народа был удручающе низок.

Консервативное по своему характеру крестьянство Фландрии вело замкнутую, изолированную от всех внешних воздействий жизнь. Это подтвердил в разговоре с нами известный фламандский писатель Андре Демедтс: "Фламандский народ оставался до первой мировой войны крестьянским по своему характеру. Он был самым тесным образом связан с природой и следовал традициям предков, ведя освященный веками образ жизни в пределах своих довольно ограниченных культурных возможностей. Он был глубоко религиозен и не имел никаких контактов с высшими классами. Однако фламандскому народу всегда была присуща тоска по самоутверждению. Она и вызывала к жизни фламандский вопрос"[1].

Фламандский вопрос или, правильнее сказать, Фламандское движение, возникло в XIX в. под влиянием фламандского национализма. Оно поставило своей целью сохранение и всестороннее раскрытие самобытности фламандского народного характера и подъем благосостояния фламандского народа. В результате бурного развития крупной промышленности в Валлонии и упадка мануфактурного производства во Фландрии в XIX в. в "бедных" фламандских провинциях создалось бедственное положение. Немногочисленная в то время группа фламандских интеллигентов

поставила решение экономического вопроса в зависимость от культурного возрождения народа, долженствующего, по их мнению, преодолеть разрыв между буржуазией и пролетариатом. Для этого они считали необходимым введение преподавания на родном языке. Они ратовали также за развитие фламандской литературы, которая способствовала бы росту фламандского самосознания.

Во имя этой цели были созданы многие произведения фламандских авторов. Андре Демедтс, чуткий к социальным вопросам, в беседе с нами охарактеризовал задачи фламандской литературы следующим образом: "Литература не должна стоять вне жизни, превращаясь в форму искусства для искусства, она должна быть частью жизни и существовать для жизни". При этом он сослался на призыв фламандского народного писателя Э. Вермэлена (1861–1934): "Из народа и для народа". Андре Демедтс (р. 1906 г.) вспоминает, как в 1918 г. он двенадцатилетним мальчиком прочитал несколько рассказов Чехова в переводе на немецкий язык. Однако Чехов, по его словам, считался в то время писателем для интеллектуалов. Этим, вероятно, и объясняется малая популярность Чехова в тогдашней Фландрии.

Вместе с тем надо отметить, что на рубеже веков во Фландрии уже существовал живой интерес к русской литературе, которая стремилась "возвысить маленького человека". В этом отношении, по мнению А. Демедтса, большей известностью пользовалось творчество М. Горького. Наиболее популярным русским писателем был здесь, безусловно, Л. Толстой, которого, однако, больше знали как философа, чем как литератора[2].

В течение двадцатого столетия Фландрия достигла благодаря ускоренной индустриализации относительно высокого жизненного уровня. В стране сформировалась достаточно широкая прослойка интеллигенции. Фламандская культура в это время стала ориентироваться в основном на Нидерланды. Единый литературный язык этих двух регионов в немалой степени способствовал сближению. Большая популярность Чехова в Нидерландах оказала в связи с этим значительное влияние на распространение его известности во Фландрии – особенно после Второй мировой войны. Большинство переводов Чехова на нидерландский язык, впрочем, это относилось ко всей русской литературе, появилось до сего времени в Нидерландах.

В свою очередь, франкоязычные бельгийцы пользовались переводами Чехова, изданными во Франции. Интерес к Чехову в Бельгии возник прежде всего под французским влиянием. Не случайно многие франкоязычные бельгийцы считают Францию своей духовной родиной. Это, однако, не помешало франкоязычной культуре Бельгии приобрести собственный характер. В XIX в. франко-бельгийское сообщество попыталось создать собственную, типично бельгийскую литературу, которая бы отличалась от литературы французской. Это намерение удалось осуществить в последнем десятилетии XIX в. Франкоязычная бельгийская литература достигла в этот период своего наивысшего развития в лице таких замечательных писателей как М. Метерлинк, Э. Верхарн, М. де Гельдерод, Ж. Роденбах и др.

Обращает на себя внимание огромное влияние фламандской культуры на творчество упомянутых выше писателей, которые, кстати сказать, все были франкоязычными фламандцами. Их литературное творчество прекрасно иллюстрирует общий дуализм бельгийской культурной жизни. Так, для того, чтобы увековечить чисто фламандские типы и обстоятельства, эти писатели избирают не родной – нидерландский, а французский язык. Неповторимое слияние французской и фламандской культур нашло свое высшее воплощение в легендарной фигуре Тиля Уленшпигеля из одноименного романа Ш. де Костера и лирическом творчестве М. Метерлинка.

Полагаю, что этот краткий обзор бельгийской культурной жизни в достаточной мере показывает, что при изучении распространения творчества Чехова в Бельгии нельзя недооценивать ни французского, ни нидерландского влияния на Бельгию[3].

1. МЕТЕРЛИНК И ЧЕХОВ

Своеобразие культуры и литературных традиций Бельгии с особой яркостью выразилось в творчестве Метерлинка. Известно, что Чехов высоко ценил его творчество и уже в 1895 г. обратил на него внимание А.М. Суворина, которому он писал 2 ноября 1895 г.: "Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка? Если бы я был директором Вашего театра, то я в два года сделал бы его декадентским или постарался бы сделать. Театр, быть может, казался бы странным, но все же он имел бы физиономию" (П. VI, 89).

Интересно отметить, что Суворин и в самом деле 8 декабря 1895 г. впервые в России поставил в театре Литературно-артистического кружка в Петербурге одноактную драму Метерлинка"Тайные души". В Москве постановка этой пьесы состоялась в театре Солодовникова 10 декабря 1895 года (там же, с. 435, 450). После премьеры Чехов писал Суворину, что пьеса, по-видимому, имела успех и что в одной газете его, Суворина, назвали "покровителем декадентства" (там же, с. 108). Рецензент газеты "Новости дня" за подписью "ф", называя Метерлинка "наиболее популярным из современных символистов"", действительно отметил значительность вклада Суворина в создании символического театра в России. Характеризуя новое направление в театральном искусстве, рецензент невольно объясняет и тот факт, почему Чехов в эти годы с таким пристальным интересом вчитывается в пьесы Метерлинка. Рецензент пишет: "Может быть, символическая литература, в частности, символический театр, в теперешнем виде и не представляет достоинств, не блещет талантом и отпугивает странностями, но они родились из искренней потребности обновить обветшавшее искусство, захватить в его рамки новое психологическое содержание и создать новые средства воздействия на человеческую душу"[4].

Известно, что Чехова интересовала не столько мистическая символика Метерлинка, сколько новизна его драматургической техники. В поисках новой драматургии Чехов, как и Метерлинк, воспринял насыщенное внутреннее действие как основной элемент пьесы. В новаторских пьесах бельгийского и русского драматургов скрытое, подтекстовое содержание, побуждающее к философским раздумиям о жизни, играет решающую роль. Важным в этом новаторском приеме мы считаем своеобразное использование "тишины" или "молчания". Сам Метерлинк считал, что выразительная сила "тишины" гораздо действеннее слова. Об этом он пишет в книге "Сокровище смиренных": "... и когда нам действительно нужно что-то сказать друг другу, мы обязаны молчать"[5].

Чехова особенно заинтересовала новизна драматической техники в пьесах "Слепые" и "Непрошенная". 12 июля 1897 г. он пишет с восторгом Суворину: «Читаю Метерлинка. Прочел его "Les aveugles", "L'intruse", читаю "Aglavaine et Selysette". Все это странные, чудные штуки, но впечатление громадное, и если бы у меня был театр, то я непременно бы поставил "Les aveugles"» (П.VII, 26).

Драматургия Метерлинка привлекала внимание Чехова до конца жизни. Еще в 1904 г. он интересуется постановками Метерлинка, который репетировался в это время в Московском художественном театре. Станиславский выбрал для спектакля три одноактных пьесы – "Слепые", "Непрошенная" и "Там, внутри". Премьера состоялась уже после смерти Чехова[6].

В связи с избранной нами темой невольно возникает вопрос: насколько сам Метерлинк интересовался творчество Чехова? Ответ мы нашли в архиве бельгийского писателя. Однако изучение литературного наследия дало гораздо меньше материалов, чем нами предполагалось. Мы напрасно искали упоминаний имени Чехова в письмах, дневниках и записных книжках писателя, где он записывал впечатления от прочитанных книг. Тем не менее в библиотеке писателя мы обнаружили пять томов произведений Чехова, четыре из которых вышли в начале века (1901–1904 гг.). Очевидно, писатель, живший тогда во Франции, предпочитал все-таки читать Чехова в немецком переводе, хотя в это время несколько книг Чехова было уже переведено на французский язык.



МЕТЕРЛИНК В МОЛОДОСТИ
Фотография
Кабинет Метерлинка, Гент

Видимо, в библиотеке Метерлинка находились и другие книги Чехова. Однако многие книги были утрачены еще при жизни писателя. Это подтверждает, в частности, письмо Метерлинка к К.С. Станиславскому от 22 июля 1908 г. Бельгийский драматург отправил это письмо после исторической встречи с великим русским режиссером, состоявшейся в аббатстве св. Вандриля в Нормандии 14 июня 1908 г. в связи с первой постановкой "Синей птицы" в Москве[7]. Из письма явствует, что Станиславский послал Метерлинку несколько томов чеховских произведений. Вот текст этого письма:

Аббатство св. Вандриля
(Нижняя Сена)

22 июля 1908

Уважаемый месье,

благополучно получил изысканные томики Чехова, которые вы так любезно прислали мне. Сердечно вас благодарю, я сразу же возьмусь за чтение книг, которые будут мне напоминать о вашем слишком кратком пребывании в аббатстве[8].

В библиотеке Метерлинка этих книг не оказалось. Тем не менее нам удалось составить представление об отношении Метерлинка к чеховскому творчеству на основании других сохранившихся в библиотеке книг по карандашным пометкам, которые писатель имел обыкновение делать во время чтения.

Какие же рассказы Чехова привлекли внимание Метерлинка в трех сборниках, выпущенных в 1901 и 1904 гг.?[9] В двух первых томах, вышедших под названием "Юмористические рассказы", Метерлинк из сорока девяти рассказов отметил только три – "Каштанку", "Сирену" (1887 г.) и "Красавицы" (1888 г.). В третьем сборнике он обратил внимание уже на 8 рассказов из 35, относящихся к этому же периоду – 1886–1887 гг. Рукой писателя отмечены "Зеркало" (1885 г.), "На пути", "Несчастье", "В суде" (1886 г.), "Враги", "Рассказ госпожи NN", "Верочка" (1887 г.) и "Крыжовник" (1898 г.).

В перечисленных сборниках нет произведений позднего Чехова. Однако пометки, сделанные Метерлинком, дают основание предположить, что его интерес в прочитанных рассказах вызвало не только мастерство, но и мировоззрение русского писателя. В чеховских рассказах он помечает главным образом те места, которые близки ему по духу. Будучи поэтом-символистом, Метерлинк тяготел к метафизическим раздумьям о жизни. И само собой разумеется, его привлекали особенно те рассказы, в которых Чехов переходил от изображения реальной действительности к философским обобщениям. Сам Метерлинк показывал в своих произведениях драматическую зависимость человеческой жизни от роковых сил, противодействующих достижению счастья. Непостижимость этих сил вызывает страх. Метерлинк изображает этот страх как неясное и тревожное предчувствие надвигающейся беды.

Не удивительно поэтому, что Метерлинк отметил в рассказе "Каштанка" именно то место, где собаке стало страшно в потемках: "Страшнее всего было то, что этого чужого нельзя было укусить, так как он был не видим и не имел формы... Кто этот чужой, которого не было видно?" (т. VI, 442).

В метерлинковском театре "невидимый чужой" часто является смертью. На это указывает сам драматург в предисловии к своим ранним пьесам. Отмечая, что человечество живет во власти чуждых сил, он пишет: "Этот чужой принимает чаще всего форму смерти"[10].

В статистическом театре Метерлинка тема смерти играет существенную роль. Во многих пьесах бельгийского драматурга герой ожидает "с нарастающим страхом" "непрошенного гостя", которого Судьба посылает ему в виде смерти. Причем реакция героя на смерть коррелируется не только со страхом и ожиданием, но и с молчанием и тишиной.

Именно этим объясняется высокая оценка, которую дал Метерлинк рассказу "Враги". Он обратил особое внимание на изображение горя родителей, только что потерявших своего единственного шестилетнего сына. Элегичность описания этого горя настолько захватила писателя, что он отчеркнул следующее место: "Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка" (VI, 33–35).

Включив в свою драматургию "музыку" как художественный прием, способный передать "атмосферу души", Метерлинк нашел в этом рассказе подтверждение своей теории молчания. В известной степени этот художественный прием – "музыка", "молчание" – типологически родственен собственным поискам Чехова-драматурга. Вот почему интересно установить факт, что уже в 1887 г. Чехов-прозаик использует этот прием для художественного изображения невоспроизводимых словом человеческих переживаний. Во "Врагах" Метерлинк отмечает также следующие строки:"... высшим выражениям счастья или несчастья является чаще всего безмолвие; влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат, а горячая, страстная речь, сказанная на могиле, трогает только посторонних, вдове же и детям умершего кажется она холодной и ничтожной" (там же).

Для Метерлинка является непреложным фактом то, что и в любви также проявляется трагизм жизни. В своих драмах о любви он показывает, как естественное стремление человека к любви и счастью непрестанно наталкивается на враждебное противодействие Судьбы. Автор "Пелеаса и Мелисанды" (1892 г.) не раз изображал трагическую любовь и роковую гибель любящих. Борьба за любовь, за поэзию и красоту неизбежно выливается в пьесах Метерлинка в борьбу против Рока.

Известно, что в чеховском творчестве тема любви играет существенную роль. Однако в отличие от метафизика Метерлинка реалист Чехов раскрывает эту тему в самых простых, бытовых ситуациях. Вместе с тем Чехов, в неменьшей степени, чем Метерлинк, показывает у своих персонажей мучительное стремление осмыслить природу "любви, красоты и счастья".

Этим, должно быть, объясняется повышенный интерес Метерлинка к чеховским рассказам о любви. Прежде всего он выделяет рассказы "Зеркало", "На пути", "Несчастье", "Рассказ госпожи NN", "Верочка" и "Красавицы". В них отчетливо выявляется чеховский лирический подтекст, заставляющий читателя задуматься над неустроенностью человеческой жизни; как симфония разочарования в них звучит грусть по поводу невозможного и разбитого счастья.

В рассказе "Зеркало" Метерлинк обнаруживает в размышлениях героини – Нелли – отзвуки собственных размышлений. Он отмечает строки: "Для личного счастья недостаточно согласного дуэта. Тут нужно согласное трио, где третьим лицом была бы сама жизнь. Но жизнь никогда не вступает в союз. Она всегда идет особняком. И Нелли не видит счастья". (Впоследствии Чехов снял эти строки.)

В рассказе отчетливо проявилось стремление Чехова к созданию поэтической символики, хотя, надо признать, с течением времени он все более охладевал к этому образу и даже не включил рассказ во второе издание сборника "Пестрые рассказы" (IV, 433, 504).

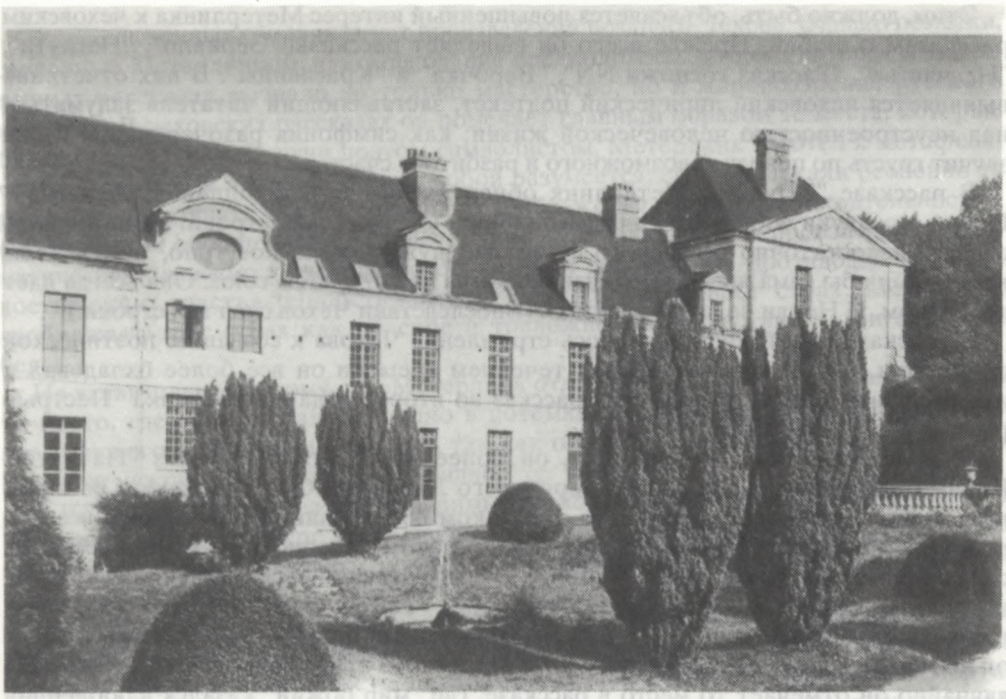
Судя по пометкам Метерлинка, он более всего любил рассказ "На пути". Видимо, его увлек образ горячо верующего Лихарева. Он отчеркнул в рассказе всю пылкую речь героя-идеалиста о высоком назначении женщины с ее всепрощающей любовью. "Смысл жизни именно в этом безропотном мученичестве, в слезах, которые размягчают камень, в безграничной, всепрощающей любви, которая вносит в хаос жизни свет и теплоту..." И хотя он не выделил в рассказе чарующей картины "дикой, нечеловеческой музыки" природы, как поэт-символист он не мог не поддаться очарованию фантастической атмосферы этого рассказа. Не случайно он отмечает то место в рассказе, где "мир божий" казался влюбленной девице Иловайской "полным чудес и чарующих сил. Все только что слышанное звучало в ее ушах, и жизнь человеческая представлялась ей прекрасной, поэтической сказкой, в которой нет конца" (V, 472, 474).

Лирическое сопряжение реальных и фантастических элементов заинтересовало Метерлинка и в других рассказах Чехова. Он отмечает в них также роль памяти и воспоминаний. Не остался равнодушен он и к чеховскому искусству пейзажа. В рассказе "Верочка" он подчеркивает то место, где превосходно выявляется органическая связь природы с душевным состоянием человека. Внимание Метерлинка останавливается на размышлениях Огнева, прощающегося навсегда с гостеприимным домом семьи Кузнецовых: "... но выйдет н сейчас за калитку, и все это обратится в воспоминание и утеряет для него навсегда свое реальное значение, а пройдет год-два, и все эти милые образы потускнеют в сознании наравне с вымыслами и плодами фантазии" (VI, 70–71).

В "Рассказе госпожи NN" Метерлинк отмечает тот же мотив грусти по быстроуходящему времени и утраченному счастью. Его внимание останавливается на строках, в которых языковое мастерство Чехова достигает необыкновенной эмоциональной и смысловой насыщенности: "Проходили мимо меня люди со своей любовью, мелькали ясные дни и темные ночи, пели соловьи, пахло сеном – и все это, милое, изумительное по воспоминаниям, у меня, как у всех, проходило быстро, бесследно, не ценилось и исчезало, как туман... Где все оно?" (там же, с. 452).

Тем же эмоциональным колоритом насыщен рассказ "Красавицы". Метерлинк выделяет в нем те строки, в которых высказывается грустная мысль о том, что все возвышенные помыслы человека не находят своего воплощения и пропадают зря. Очень конкретный в рассказе образ девушки-красавицы поднимается до символа молодости, чистоты и счастья, вызывая глубочайшую грусть и тоску по недосягаемому идеалу у героя, который понимал, что "эта девочка не моя и никогда не будет моею и что я для нее чужой ... смутно чувствовал, что ее редкая красота случайна, не нужна и, как все на земле, не долговечна, или, быть может, моя грусть была тем особенным чувством, которое возбуждается в человеке созерцанием настоящей красоты, бог знает!" (VII, 163).

Метерлинка также очень заинтересовал рассказ "Несчастье", в котором Чехов



АББАТСТВО СВ. ВАНДРИЛЯ В НОРМАНДИИ
Здесь 14 июня 1908 г. состоялась встреча Метерлинка со Станиславским

мастерски – в полушутку, полусерьезно – изобразил коловращение любовной страсти. Бельгийский писатель подчеркнул в нем места, в которых показано бессилие и беспомощность влюбленной героини: "... она с каким-то злым ехидством искала в своих ощущениях смысла. Злилась она, что всю ее, вместо протестующей добродетели, наполняло бессилие ..." (V, 251).

Непонимание и прежде всего безразличие людей по отношению друг к другу является темой другого рассказа Чехова – "В суде". В нем Метерлинк отмечает следующее место: "Успокоившийся мужик не понимал, что к житейским драмам и трагедиям здесь так же привыкли и присмотрелись, как в больнице к смертям, и что именно в этом-то машинном бесстрастии и кроется весь ужас и вся безвыходность его положения" (там же, с. 346).

Интересный свет бросают на философию жизни Метерлинка его пометки, сделанные в рассказе "Крыжовник". Здесь он помечает слова: "Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти ..." (X, 62).

В библиотеке Метерлинка наряду со сборниками рассказов мы обнаружили также две книги с драматическими произведениями Чехова. Их присутствие свидетельствует о том, что бельгийский драматург уже в 1902 г. смог познакомиться с пьесами "Чайка", "Дядя Ваня"" и "Три сестры" в немецком переводе. Двадцать лет спустя он вновь перечитал во французском издании "Дядю Ваню", а также "Вишневый сад" и "Сватовство"[11].

Удивительно, что во всем драматургическом наследии Чехова Метерлинк отметил только одно место – отзыв дяди Вани о профессоре Серебрякове: "Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. Двадцать пять лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно..." (XIII, 67). Обращает на себя внимание, что, перечитывая через двадцать лет эту пьесу во французском

переводе, он подчеркнул то же самое место. Вместе с тем нельзя не отметить, что бельгийский драматург не выказывал какого-то особого интереса к новаторскому творчеству Чехова-драматурга.

2. ЧЕХОВ ВО ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ БЕЛЬГИИ

На вопрос: "Когда Чехов приобрел популярность в Бельгии?", можно ответить: "Лишь в шестидесятые годы нашего столетия". При этом известность здесь Чехов получил прежде всего как классик драматургии. В настоящее время не бывает театрального сезона без того, чтобы в репертуаре многих бельгийских театров не стояла хоть одна пьеса Чехова.

Как прозаик Чехов пользуется здесь гораздо меньшей известностью. Некоторые его рассказы переработаны, правда, в пьесы, идущие с аншлагом. Эти пьесы транслируются и по радио, их можно видеть и по телевидению.

Однако интерес франкоязычной Бельгии к Чехову возник прежде всего под французским влиянием. Дело в том, что начиная с 1895 г. большинство переводов чеховских произведений на французский язык делалось и издавалось во Франции. Критические работы, посвященные Чехову, печатались опять-таки преимущественно в Париже[12].

По сравнению с Толстым и Достоевским Чехов находился в Бельгии двадцатых годов далеко на заднем плане. В бельгийских журналах того времени лишь изредка можно было встретить его имя. Франкоязычные читатели в Бельгии, правда, уже в 1898 г. получили возможность прочитать рассказ "В суде", опубликованный известным журналом "Ревю де Бельжик"[13]. На страницах этого журнала имя Чехова упоминается уже годом раньше в статьях Ф. Молла о "Политической ссылке в России". Этот бельгийский критик называл Чехова "русским Мопассаном", но в общем-то он интересовался прежде всего его книгой "Остров Сахалин". Из этой работы он черпал богатый иллюстративный материал для своего описания положения ссыльных в Сибири[14].

В то время бельгийские литературоведы проявляли лишь спорадический интерес к литературному творчеству Чехова. Исключение представляла пространная статья профессора Оссип-Лурье в его же книге "Психология русских романистов" (1905 г.). Брюссельский профессор заявил, что ему не удалось уловить у Чехова духа новаторства. В богатом нюансами мире чеховских произведений он не смог обнаружить ничего, кроме монотонного описания мелких, убогих человеческих судеб: "Круг наблюдений автора не выходит за узкие рамки мелкого бытия маленького человека". При этом он полагал, что Чехову настолько не хватало силы воображения, что достаточно прочитать один рассказ, чтобы уже знать, о чем пойдет речь в остальных.

Для пущей убедительности профессор Оссип-Лурье – или называть его профессором Серебряковым? – свел всех чеховских героев к следующим категориям: "Его персонажи едва отличимы друг от друга. Все они неврастеники, больные, сумасшедшие, с неудавшейся жизнью, неспособные на какое-либо усилие. Все у них тускло, мелко, от всего отдает осенними сумерками, холодными и серыми"[15].

Недальновидный профессор, конечно же, придерживался мнения, уже тогда широко распространенного среди многих русских и зарубежных критиков, вешавших на Чехова ярлык "непревзойденного пессимиста" и "равнодушного художника". Подобно многим другим, Оссип-Лурье, правда, признавал, что своим успехом в России Чехов прежде всего обязан правдивому изображению современной ему русской жизни: "...в этих мрачных произведениях точно отображены умонастроения многих русских в последние два десятилетия XIX века"[16].

Односторонняя, тенденциозная статья Оссип-Лурье, конечно, не смогла привлечь внимание к Чехову в Бельгии. Лишь в начале двадцатых годов имя Чехова начинает здесь выдвигаться на передний план. Заслуга в этом принадлежит

супружеской чете К. Мостковой – А. Ламбло. Эти литературоведы опубликовали в ряде известных бельгийских журналов свои переводы на французский язык "Вишневого сада" (1921 г.), "Чайки" (1922 г.) и "Дяди Вани" (1922–1923 гг.). Перевод "Вишневого сада" вызвал тем больший интерес, что это был вообще первый перевод этой пьесы на французский язык. По этой же причине перевод вышел в 1922 г. в Брюсселе отдельным изданием с иллюстрациями. Поэт Вега и профессор А. Эк предпослали этой пьесе стихотворение и краткое предисловие. А. Эк, преподававший ранее в московском университете, в ярких выражениях охарактеризовал новаторское значение Чехова, которого как драматурга он ставил в один ряд с такими художниками как Метерлинк и Ибсен. Косвенным образом этот профессор опроверг и узкий подход Оссип-Лурье, указав на истинное значение чеховских произведений: "Чехов не подвергает критике эту жизнь и своих героев; его драма не является актом обвинения или защиты. Он просто констатирует, заставляя саму жизнь на какой-то миг затрепетать перед нашим взором. Его произведение реализуется глубоко по-человечески, с большим лиризмом и сочувствующей симпатией..." А поэт Вега закончил свое стихотворение в адрес Чехова словами: "Он предчувствовал счастье, но не видел зари, не видел зари свободы"[17].

Лирическую мечту Чехова о будущем отмечали в 1922 г. и супруги К. Мосткова и А. Ламбло в связи с публикацией своего перевода на французский язык рассказов "Три года" и "Палата № 6". В великолепном предисловии они писали: «Будь то Иван Дмитрич из "Палаты № 6", доктор Астров из "Дяди Вани", Вершинин из "Трех сестер" или же Трофимов из "Вишневого сада", – во всех его произведениях постоянно присутствует одна и та же мечта, которой одержим Чехов, мечта о прекрасной, лучшей жизни, которая в будущем восторжествует на всей земле, мечта о мире, где все люди – братья, мечта о многих ясных зорях...». Переводчики дали также и анализ поэтики Чехова, которого они назвали "величайшим русским рассказчиком". Художественная мощь чеховских произведений ассоциировалась у них с искусством большого поэта, сумевшего в своем поэтическом творчестве достичь полной гармонии между формой и содержанием. "... Эта поэзия создается не с помощью слов или предложений, а воспаряет ввысь благоуханиями, исходящими из каждого его произведения"[18].

Супруги Мосткова и Ламбло опубликовали со временем в крупных бельгийских журналах еще целый ряд переводов чеховских произведений на французский язык. В частности, были опубликованы в их переводе одноактные пьесы Чехова, например "Медведь"[19]. Во франкоязычной Бельгии этот водевиль был впервые поставлен в 1926 г. студенческой труппой "Просцениум" в Льежском университете. Эта небольшая пьеса была сыграна с огоньком и, судя по отзывам прессы, встречена овацией[20]. Опять-таки Мосткова первой переработала ряд произведений Чехова в скетчи и радиопостановки, транслировавшиеся и международными радиостанциями.

Мосткова, русская по происхождению, обратила внимание на привлекательность личности самого Чехова. Через своих русских знакомых она, вероятно, была наслышана о благородстве Антона Павловича. Сама она писала об этом так: "Не только его произведения, но и воспоминания об этом чистом и бескорыстном человеке продолжают жить в душе всех тех, кто имел счастье читать его или както знал его лично"[21].

Будучи главными пропагандистами Чехова в Бельгии, Мосткова и Ламбло направляли свои переводы на рецензию известным критикам. В литературном мире Бельгии того времени заметное место занимал Камиль Пупей (Camille Poupeye). Этот театральный критик приобрел известность своими захватывающими статьями, посвященными английскому, немецкому, шведскому и индийскому театру. Вероятно, именно Мосткова и Ламбло обратили внимание Пупея на драматургию Чехова, направив ему экземпляр "Вишневого сада" и приложив к нему следующее неопубликованное письмо от 1 марта 1922 г.:

«Уважаемый господин!

Зная Ваши широкие интересы и благожелательность, с которой Вы относитесь к каждому новому произведению, достойному внимания, я с большим удовольствием посылаю Вам первый французский перевод прославленного "Вишневого сада" Чехова, изданного у Сомертэна и иллюстрированного мной в "Черном и белом".

Мы надеемся, что Вы благосклонно отнесетесь к нашему труду и удостоите его несколькими критическими строками для ознакомления с ним читателей.

С благодарностью, Л а м б л о - М о с т к о в а»[22].

Маститый театральный критик сразу же оценил всю оригинальность творчества Чехова. Он немедленно объявил его "великим новатором современного театрального искусства", поставив его в один ряд с Шекспиром и Мольером. Пьесу "Вишневый сад" он охарактеризовал как "одно из самых безупречных художественных произведений современности". Эту оценку он дал в своей содержательной статье "Русский театр. Антон Чехов", опубликованной в 1923 г. в известном бельгийском журнале "Ренессанс д'оксидан" (Возрождение Запада)[23]. Эту статью он включил в свою обширную книгу "Экзотические драматурги" (Брюссель, 1924), в которой он анализировал также проблемы английского, немецкого, шведского и индийского театра.

Статью Пупея мы считаем первым фундаментальным анализом драматургии Чехова в Бельгии. В ней критик подчеркнул впервые и прежде всего новаторское значение русского драматурга для так называемого "интимистского театра". Он полагал, что Чехов более чем какой-либо другой драматург отказался от внешнего действия и традиционных сценических правил. Так, например, он отмечает: «В "Вишневом саде" ничего не происходит, в нем даже отсутствует конфликт сил. Зато в полной мере сказывается присутствие психологического действия. Фиаско желаний, боязнь интроспекции, борьба, происходящая в душах людей, трагедии нерешительности. Вот основные элементы, которые должны, в духе Чехова, определять драму завтрашнего дня, но которые уже являются драмой дня нынешнего. В результате же – не желая утверждать, что современное поколение познакомилось с ним и сознательно вдохновляется им – мы можем все-таки заявить, что Чехов был истинным пионером "интимистской" драматургии. Он показал, что старые принципы можно заменить новыми или же что отжившие принципы можно обновить. Он продемонстрировал, что атмосфера, душевное состояние и настроение могут быть существенным элементом драмы и даже могут составить эту драму»[24].

Камиль Пупей был в восторге не только от новаторского стиля Чехова, но и от его ясного взгляда на жизнь. Он понял, что Чехов с его "неумолимым талантом" "исследовал под микроскопом наши несовершенства и наши уродливые нелепости" лишь для того, "чтобы лучше осветить непостижимую мистерию жизни, а заодно и существа, создаваемые им, и среду, производимую этими существами. Надо ли удивляться тому, что мы видим у него необыкновенную ясность в универсальном плане?"[25].

Пупей тонко подметил и реалистическую передачу Чеховым конкретных событий. При этом он полагал, что не было ни одного литературного произведения, которое было бы "столь экспрессивно для своего времени и являлось бы более пророческим для ближайшего будущего, чем произведения необыкновенного русского рассказчика Антона Чехова"[26]. Бельгийский критик закончил свою хвалебную статью словами о том, что он воздал честь одному из "наиболее благородных писателей прошлого века". При этом он отметил: "Несмотря на печальное звучание своих великих драм Чехов всегда оставлял открытой дверь для окруженного ореолом будущего, будущего утешительной ясности"[27].

Своей блестящей статьей Камиль Пупей зарекомендовал себя на протяжении более тридцати лет одним из лучших знатоков Чехова в Бельгии. Он был также, пожалуй, единственным критиком, столь метко отметившим универсальное

значение русского писателя. Обращает на себя внимание, что многие бельгийские критики чеховских произведений систематически и односторонне обращают внимание на специфически русский характер. Подобный взгляд был подтвержден уже в двадцатые годы театральными критиками, разбиравшими редкие в то время постановки пьес Чехова в Бельгии.

В 1922 г. брюссельская любительская труппа "Будущее" поставила пьесу "Чайка". Рецензент Л.П. из известной газеты "Ле Суар" присутствовал на этом спектакле и посвятил ему интересный отзыв. Свою статью он начал с похвалы подвижнической деятельности супружеской четы Мостковой–Ламбло, перевод "Чайки" которых был использован постановочной труппой. Затем он отметил, что по сравнению с большими русскими романистами Достоевским, Толстым и Горьким Чехов был гораздо менее известен в Бельгии. Рецензент считал, однако, весьма затруднительным оценить пьесу по достоинству, так как любительская труппа не располагала достаточными возможностями для постановки "Чайки" надлежащим образом. Свою мысль он пояснил следующим образом: «Инсценировка оказалась действительно бедноватой. И все же у нас сложилось впечатление, что "Чайка", точно так же, как и "Вишневый сад", переполнена хрупкими психологическими нюансами с резкими прыжками типично русского темперамента, которые приводят нас, бедных европейцев, просто в замешательство». Свою рецензию автор заканчивает словами: "Чтобы составить себе мнение о Чехове, давайте-ка подождем, пока мы не прочитаем чуть-чуть больше его произведений"[28].

В 1927 г. в Бельгии состоялась премьера "Вишневого сада". Постановку осуществил "Театр руаяль дю парк"; рецензент за подписью А.Д. писал о ней в газете "Ле Суар" следующее: «В "Вишневом саде" мало действия. Это типично русская пьеса с сентиментальными рассуждениями, невозможной мечтательностью, с реализмом в смеси с идеализмом и с одержимым фатализмом. Нельзя однако отрицать эмоциональных и поэтических качеств этой чеховской драмы и, сколь странной, меланхоличной и пессимистической ни казалась бы нам пьеса, она тем не менее заслуживает нашего внимания и наших аплодисментов»[29].

Характеристика чеховских пьес как меланхолических, пессимистических картин с разочарованными, мечтательными персонажами – представление, широко бытующее в Бельгии до сих пор. Аналогичным же образом на пьесы Чехова охотно навешивают ярлык "драм скуки". Этими словами охарактеризовал в 1929 г. рецензент газеты "Ле Суар" пьесу "Три сестры". Пьеса эта была поставлена в то время известными Питоевыми, за месяц до этого с успехом поставивших эту пьесу в Париже. Рецензент А.Д. расточал одну лишь похвалу в адрес труппы и супружеской четы Питоевых за их "совершенную цельность трактовки". Он писал, что даже славянский акцент Питоевых и русской актрисы М. Германовой создали у бельгийских зрителей иллюзию присутствия на чисто русской постановке. "Любители экзотики могли быть довольны, и не в меньшей степени это же можно сказать о любителях реалистических театральных постановок", – таково было мнение рецензента. Хотя сам критик во время постановки поддался очарованию того, что он охарактеризовал "чувством меланхолии, пронизанной поэзией, печальной поэзией несбыточных мечтаний", в целом же к пьесе как таковой он отнесся отрицательно. При этом он задавался вопросом: "Действительно ли это драматическое произведение, в том смысле, какое принято вкладывать в это понятие, – действие, развивающееся со своей завязкой, интригой и развязкой? Перед нашими глазами предстает последовательность красочных картин, очень живых и весьма хорошо подмеченных, однако интрига здесь отсутствует". Заслугу Чехова рецензент видел прежде всего в его необыкновенной наблюдательности и правдивой передаче русской жизни: "Мы видим, как раскрываются необычайно правдоподобные образы, и наблюдаем детали с неослабевающим любопытством, переходящим однако постепенно в некоторую усталость. Скука давит на характеры..."»[30]

Однако голос критиков зазвучал совершенно бодро, когда они занялись

анализом чеховских водевилей. Бельгийские театралы единодушно расхваливали одноактные комедии, постановка которых везде проходила с большим успехом. "Медведь" и "Предложение" даже транслировались неоднократно по радио. В 1934 г. эти радиопередачи разбирались Р. Лиром на страницах газеты "Театр радиофоник". Этот критик, хорошо знавший, по-видимому, также и прозу Чехова, назвал русского автора "наиболее современным писателем" начала века. Острые и яркие одноактные пьесы он считал жемчужинами театрального искусства. К крупным драматическим произведениям Чехова он относился, однако, с меньшим восторгом. Р. Лир исходил из того, что высот искусства Чехов достиг прежде всего в своей прозе. Свою мысль он пояснял следующим образом: "Его рассказы представляют собой чудо точного и глубокого анализа... Никто, как он, не смог показать нам столь проникновенно типичную жизнь и специфические характерные черты русского народа"[31].

Сколь популярны повсюду в Бельгии были одноактные комедии Чехова, свидетельствует успех театральной труппы "Экип А" из бельгийского провинциального города Вервье, поставившей в 1935 г. водевиль "Юбилей" в брюссельском "Театр дю коммисарья женераль"[32].

Вторая мировая война прервала активную театральную жизнь. Лишь в 1946 г. бельгийские театралы вновь открыли для себя Чехова благодаря постановке "Вишневого сада" в "Театр руяль дю парк". После премьеры известный театральный критик А. Лежен отметил символическое значение пьесы, сославшись на высказывание Трофимова: "Вся Россия это наш вишневый сад". При этом он указал на взаимосвязь между простым происхождением самого Чехова и проблематикой пьесы. "Непостоянство" в поведении действующих лиц в "Вишневом саде" показалось ему, однако, настолько типично "славянским", что представилось ему почти недоступным для восприятия западной публикой. Это бросилось критику в глаза, когда он наблюдал за игрой бельгийской труппы, "у которой, по-видимому, не было времени для проникновения в эти странные характеры людей, которые – и это весьма вероятно – еще часто будут приводить нас в изумление"[33].

В репертуар этого же театра в 1947 г. был включен "Медведь", а в 1950 г. в "Пале де боз'ар" с большим успехом был поставлен водевиль "Предложение", который вызвал в памяти А. Лежена слова Горького: Чехов был настолько прост, что каждый, кому доводилось иметь дело с Антоном Павловичем, испытывал потребность вести себя просто. Такая же величественная простота была, по мнению А. Лежена, характерной и для одноактных пьес, комический эффект которых достигался благодаря полнейшей естественности используемых средств[34].

Подобно одноактным пьесам, бельгийскую публику легко смогли покорить и юмористические рассказы молодого Чехова. Об этом свидетельствует, в частности, сборник с 34 рассказами, вышедший в 1945 г. в Бельгии в французском переводе Ж. Леклерка[35]. Годом позже в Лувене был выпущен сборник с тремя рассказами, "Шутка", "Лотерейный билет" и "Гриша", в переводе Л. Гуланицкого[36].

Таким образом постепенно заполнялся пробел в деле издания произведений Чехова, пробел, продолжающий существовать в Бельгии и по сей день. Но хотя крупные произведения Чехова издавались в Бельгии мало, любителям литературы все же удавалось заполучить в руки шедевры этого русского писателя, выходившие в Париже. И несмотря на то, что в Бельгии в общем и целом не издавалось солидных критических работ, посвященных Чехову, мы смогли все-таки обнаружить великолепную статью Р. Вивье "Мир и искусство Антона Чехова". Эта статья, опубликованная в 1954 г. в журнале "Ревю женераль бельж", явилась для нас подлинным откровением. Совершенно неожиданно мы познакомились с блестящим знатоком Чехова, которому весьма своеобразным образом удалось проникнуть в психологический, общественный, нравственный, философский и художественный смысл творчества Чехова. Наконец-то мы услыхали критический голос литературоведа, который внес совершенно новое содержание в такие заезженные применительно к Чехову понятия, как "пессимист", "будничность" и т.п.

Вивье сразу же абсолютно справедливо отметил, что пессимизм Чехова во многих случаях касается не столько самого человека, сколько "ситуаций, создаваемых для него миром". При этом критик совершенно верно полагал, что в чеховском мире "маленьких людей" и "маленьких вещей" все социальные, философские и моральные проблемы ставятся столь же точно и остро, как и в произведениях Бальзака, Флобера, Диккенса, Достоевского и Толстого.

Своим подходом к Чехову Робер Вивье зарекомендовал себя не только оригинальным литературным критиком, но и эрудированным ученым – он был профессором Льежского университета. Однако в Бельгии Вивье известен прежде всего как поэт-лирик, волнующе писавшим в своих стихах о "тайнах души и земли".

Вероятно, именно благодаря своей художественной интуиции и своему высоко одухотворенному взгляду на жизнь Роберу Вивье удалось столь метко передать сущность творчества Чехова. Этот критик сразу понял, что главенствующей в мире Чехова является "тема повседневной жизни". При этом он очень ясно показал то новаторство, с каким русский писатель ставил эту общечеловеческую проблему: "В известном смысле все, вероятно, является обыденностью; открытие же Чехова заключается в том, что он увидел, что так называемые банальные жизни представляют собой ту сферу, в которой наиболее четко видна проблема ограничений, налагаемых на каждого человека"[37].

По мнению Вивье, важное значение гуманизма чеховских произведений заключается еще и в том, что они показали, в сколь большой степени "постоянное недоразумение между людскими душами" создается эгоизмом и ослеплением людей под давлением тяжелых условий жизни. Неспособность человека полностью слиться с обществом, приводящая в конечном счете к удушению всего человеческого в человеке, определяется Робером Вивье в качестве лейтмотива в творчестве Чехова. Он пишет: "Счастье, к которому стремятся все, но достичь которого каждому мешает обыденность, вероятно, потому, что достичь его можно лишь... забыв самого себя. Смысл, осмысленность каждого существования может осуществиться в полной мере лишь при наличии согласованности между индивидуальной жизнью и человеческим обществом"[38].

Бельгийский критик полагал, что если при чтении произведений Чехова упустить из виду эту основную идею, то все низведется до печального фатализма. В таком случае подлинное значение Чехова останется "темным и непонятным". Диапазон гуманизма чеховского искусства Р. Вивье еще раз подчеркнул в следующих словах: "В реализме Чехова заключено чувство важности всего, что живет, и неповторимости каждой жизни"[39].

В своем анализе искусства Чехова Робер Вивье, разумеется же, находился также под большим впечатлением пульсирующей атмосферы лирических рассказов и пьес. Здесь его прежде всего захватил тот реализм, с которым Чехов отображал факты конкретной жизненной ситуации и природы через психологический настрой действующих лиц: "Мы постоянно как бы соскальзываем с реализма физического на реализм психологический, которые находятся в самой тесной интимной взаимосвязи в глазах того, кто умеет наблюдать людей. Часто можно даже говорить о физиологическом реализме. Органическая чувственная созерцательность приобретает у Чехова порою такую тонкость, что начинает вызывать трепет..."[40]

По верному замечанию Робера Вивье, одно из центральных мест в творчестве Чехова занимает проблема времени. Этот феномен он определяет следующим образом: "Существенной чертой чеховского рассказа является приведение времени в действие: как можно остановить его, коль скоро оно начало свое движение?" Здесь мы находим объяснение того, почему столь важную роль у Чехова приобретает ритм. Р. Вивье полагал даже, что чеховское произведение можно зачастую определить "как нанизывание друг на друга различных *темпов*, приводящее судьбы в контакт"[41]. Р. Вивье считал даже, что время является "самым активным действующим лицом" в драматургии Чехова. По этому поводу он лирически замечает: "Трагическое начало чеховского театра, его единственный

истинный активный персонаж – персонаж, активно уничтожающий, – не есть ли это само время?.." О действующих лицах в пьесах Чехова он писал: "Персонажи этого театра в общем-то отнюдь не являются неудачниками. Это люди, упустившие поезд возможностей бытия и теперь бродящие по пустому перрону"[42].

У Чехова Р. Вивье видел четкое изображение того, как время – эта единственная уза и даже единственная проблема – связывает людей. Об этой связи он писал так: "...поступательный ход времени неумолимо несет с собой определенное изменение, которое затрагивает всех действующих лиц и которое, не соединяя их по-настоящему, все же в какой-то момент захватывает их любовью, беспокойством. Это столкновение порождает своего рода поэтическое единство, которое, однако, реализуется скорее всего в нас самих, в нашем чувственном восприятии, чем в тех существах, игру которых мы наблюдаем... Полифония стремлений, разочарований и беспокойства, встречи которых отзываются внутри нас сложным патетическим эхом".

В заключение бельгийский поэт еще раз в своей лирической манере отметил универсальную значимость творчества Чехова: "Все эти пьесы демонстрируют нам своим переплетением деталей, что жизни связаны между собой, что все мы погружены в одну и ту же драму и имеем дело с одной и той же проблемой: привести в равновесие свои требования и освободиться от хаоса, с тем чтобы, наконец, зажить настоящей человеческой жизнью"[43].

Не напоминает ли это лирическое заключение, пронизанное столь возвышенными нотами, "реалистический" гуманизм самого Чехова? У нас такое впечатление, что эта статья Робера Вивье, который, кстати, был членом Королевской академии французского языка и литературы, явилась сигналом к началу окончательного прорыва Чехова в Бельгию.

Начиная с 1954 г. начала расти популярность Чехова прежде всего как классика драматургии. С годами – и этот процесс продолжается и сегодня – возникла настоящая чеховская волна, превратившаяся в своего рода культ Чехова. В 1959 г. этот феномен был отмечен и писательницей Эльзой Триоле. Она приехала тогда в Брюссель на премьеру "Дяди Вани" в Национальном театре Бельгии. Французский перевод этой пьесы был сделан Триоле. О резонансе, который творчество Чехова вдруг получило повсюду на Западе, писательница говорила следующее: "Его возвышение на Западе... произошло неожиданно. Люди отметили пятидесятую годовщину его смерти... Теперь Чехов живет повсюду"[44].

Писательница, автор "Истории Антона Чехова" (1954 г.), справедливо отмечает большую популярность Чехова на Западе, однако объяснение феномена лежит в чем-то более глубоком, чем сам факт памятной годовщины. Если до сих пор Чехов остается одним из наиболее популярных зарубежных драматургов в театральном репертуаре на Западе, то причина этого явления прежде всего в том, что его новаторская драматургия находится в полной гармонии с нашим современным театральным искусством. Это было хорошо подмечено в 1962 г. критиком Ж.А. Картье на страницах еженедельника "Боз'ар", где он указал на пункты, общие для театра Чехова и нашего современного театра: "Ощущение пустоты, скуки, отчаяния, которое не может быть ослаблено даже карикатурой или сатирой декадентского общества, столь созвучно озабоченности наших современных драматургов, что порой эти чувства даже являются их предтечей. Чехов со своей техникой кажется нам сам пионером. Отсутствие действия, изображение банальной будничности с помощью слабых аккордов, заряженная мраком атмосфера, где паузы говорят столь же много, как и сам текст, – все это очень актуально"[45].

Критик Р. Шесле уже в 1959 г. отмечал важность значения приема умолчания в произведениях Чехова и писал: "Чеховское чудо заключается в том, что ему в театре удавалось показать, что означают паузы в реальной действительности. При этом он использовал такие паузы с гениальным мастерством"[46].

Некоторые бельгийские критики также отмечали универсальное значение

Чехова. Им бросалась в глаза оригинальность, с которой Чехов ставил вечный вопрос о смысле бытия. Ведь этим вопросом мучились ищущие чеховские герои в "пустыне безысходной будничности". Для критика Ж. Тордера универсальность Чехова заключалась прежде всего "в его таланте выявления глубокого и постоянно человеческого страдания с помощью второстепенных деталей, через полную неподвижность будничности"[47].

Захватывающая сила чеховского искусства отмечалась рядом бельгийских критиков также и в той оригинальности, с которой Чехов передавал противоречие между царством возвышенных грез и банальной действительностью. Так, например, критик из еженедельника "Пуркуа па?" характеризовал Чехова как "веселого меланхолика", так как он "одной репликой мог смешать порыв радости с возвращением в меланхолию"[48]. Критик Ш. Лера полностью разделял это мнение, когда после посещения постановки "Три сестры" в Лувен-ля-Нев писал: "Он (Чехов) заставляет смеяться, чтобы избежать слез"[49].

Для рецензента Ж.А. из "Ла либр Бельжик" творчество Чехова предполагает прежде всего главный вопрос: "Носит игра общечеловеческой жизненной проблематики трагический или комический характер?" Чешский режиссер О. Крейча, поставивший с огромным успехом "Три сестры" в Бельгии, дал очень меткое объяснение типично чеховского соединения "смеха со слезами", сказав: "Это весьма особый смех... смех, застревающий в горле и давящий, ибо всегда остается один и тот же очень простой вопрос: что такое счастье человека и где его сыскать?"[50]

Нюансированное толкование этого хрупкого сплетения комического элемента с элементом трагическим представляло собой камень преткновения для многих бельгийских режиссеров и артистов. Точная передача этих элементов в общем-то и определяет типично чеховский тон, или мелодию его интимистских драматических произведений. Многие режиссеры пытаются – чаще всего безуспешно – выразить внутреннюю драматическую насыщенность лирических пьес Чехова с помощью сильного драматического действия. В этой связи критик Ж. Тордер как-то заметил, что у Чехова "нельзя ничего форсировать, а надо все давать угадывать"[51].

Это наставление оказалось, однако, весьма трудным, особенно для режиссеров и актеров, привыкших к правилам игры в классической драматургии. Лишь очень немногим бельгийским постановочным группам удалось осуществить гармоническую, абсолютно убедительную и увлекательную постановку чеховских произведений. Это заставило бельгийских критиков сделать весьма многозначительное замечание: "Для постановки Чехова необходимо чудо". Однако для многих театральных трупп в Бельгии Чехов знаменовал собой своего рода вызов и одновременно пробный камень для их возможностей. Каждый уважающий себя театр желал хоть один раз иметь пьесу Чехова в своем репертуаре.

В 1959 г. Чехов вдруг столь сильно выдвинулся на передний план в театральном мире Бельгии, что уже в январе этого года его пьесы ставились в двух ведущих театрах Брюсселя. По отзыву театральных критиков, это был уникальный феномен в бельгийской столице. В "Театр националь де Бельжик" прошла премьера "Дяди Вани" в уже упоминавшемся выше переводе Эльзы Триоле. Инсценировка была произведена директором театра Ж. Гёйсманом. В Театре "Ле ридо де Брюссель" шла пьеса "Три сестры" в обработке Л. и Г. Питоевых. Их сын, Саша Питоев, вел режиссуру этой пьесы, имевшей, как уже отмечалось выше, большой успех в Париже.

Сопоставление обеих постановок привело многих критиков к выводу, что успех или неудача чеховских пьес полностью зависит от интерпретации и игры актеров. Об этом явно свидетельствовал большой резонанс успешной постановки "Трех сестер" и гораздо менее убедительная постановка "Дяди Вани".

Незаурядный режиссер, Саша Питоев смог заставить зазвучать типично чеховскую симфонию желаний и разочарований столь проникновенно, что бельгийские зрители со слезами на глазах следили за ходом жизненно правдивой драмы в пьесе "Три сестры". Постановка же "Дяди Вани" оставила зрителей

"холодными". В этой постановке критики не смогли обнаружить ничего из хрупкой поэзии и музыкальных аккордов, которые столь жизненно передают "мистерию жизни" в "приглушенной чеховской трагедии". Критик А.С. из газеты "Ла Фландр либераль" после посещения одной чеховской постановки так прокомментировал услышанные им диалоги: "Душа Чехова полностью растворена в этих диалогах, чистых как родниковая вода, из которых исходит очарование, которое трудно передать словами, и с которыми, наконец, расстаешься с чувством глубокой печали"[52].

На основании многочисленных театральных рецензий можно сделать вывод, что зрители начинали быстро скучать, когда хрупкие чеховские Настроения не получали соответствующей интерпретации. Неоднократно приходилось и нам слышать жалобу, что Чехов "все-таки" писал "скучные пьесы", в которых действительно ничего не происходит. Кроме того, многие зрители чувствовали себя абсолютно далекими от этих "скучных чеховских героев". В глазах этой публики чеховский театр так же далек от нынешнего театра, как "спокойный XIX век" далек от "бурного XX века"! Об этом писал и критик Дос в газете "Ле жур де Вервье" в 1959 г. после постановки "Дяди Вани" в "Театр националь де Бельжик". Писал следующее: "Что за странный мир этот мир Антона Чехова! И какие же усилия приходится делать, чтобы перенестись в душевный настрой героев его пьесы, полностью пропитанной славянским характером: смесь угасания, отчаяния, радости, простоты, но и острых чувств..."[53]

Некоторые бельгийские критики отмечали далее проблему, стоящую перед многими западными режиссерами и артистами, а именно, что им с таким большим трудом удается жизненно достоверно создать на сцене типично славянскую атмосферу чеховских пьес. Эту проблему отметил, в частности, в 1959 г. критик Л. Дефуа, сказав, что для актеров это весьма трудная задача – "заставить западную публику почувствовать интенсивные духовные конфликты славянского народа"[54].

Здесь мы, действительно, имеем дело с одной из наиболее существенных проблем при постановке на Западе пьес Чехова. Если западный режиссер не может проникнуть через типично русскую среду в универсальный характер чеховских произведений, то игра застрянет на первой, поверхностной стадии. В таких постановках обычно легко делают упор на типично русском, иногда даже "экзотическом" характере действующих лиц. Режиссер, которому все же удается постичь искусство Чехова, состоящее в том, чтобы "искать суть во всем сущем", может, пожалуй, достичь высшей стадии. В руках такого режиссера каждая чеховская постановка откроет нам настоящее произведение искусства. Другими словами, мы можем сказать, что большой, творческий художник оказывается в состоянии придать высокохудожественную форму хрупкому, трудно уловимому сценическому материалу Чехова.

Таким художником оказался Саша Питоев. При этом он смог найти благодатное применение столь важным в чеховской драматургии элементам, как "умолчание", "пауза", "музыка" и прежде всего "продолжительность во времени". После постановки "Трех сестер" некоторые критики отмечали, что лишь "режиссер со славянской кровью в жилах" может быть в состоянии заставить западных актеров и актрис столь убедительно и захватывающе сыграть пьесу в таком медленном ритме и со столь многочисленными "паузами". По их мнению, лишь такой режиссер обладает необходимой интуицией и необходимым знанием славянской жизни. С того времени эта точка зрения получила широкое распространение в Бельгии. Этого же мнения придерживался и критик Р.П., писавший в 1959 г. в газете "Ла дерньер ёр": "Каждый, вероятно, согласится с тем, что нужно обладать славянской чувствительностью, чтобы задать ритм почти незаметным движениям ситуаций, воссоздать специфическую атмосферу и дать почувствовать всю интенсивность отчаянных конфликтов, составляющих саму суть чеховского театра"[55].

Хотя это заявление звучит все же несколько односторонне и представляется крайним, фактом, однако, остается то, что в 1960–1970 гг. чешский режиссер О. Крейча в большой степени подтвердил это положение. В его оригинальной режиссуре различные бельгийские сценические группы дали новую успешную постановку чеховских пьес. И до сих пор Крейча приводит в восторг не только бельгийских зрителей, но и широкую театральную публику в других странах Запада, что прежде всего является результатом его интерпретации "Трех сестер". Благодаря постановке этой пьесы под руководством Крейча театральная труппа из "Лувен-ла-Нев" получила мировую известность. О режиссуре Крейча этой пьесы мы еще расскажем подробнее.

Было бы все же неверно, говоря о постановках Чехова в Бельгии, отказывать бельгийским режиссерам в известных заслугах в постановках чеховских произведений. Работу зарубежных режиссеров, будь это славяне, французы, англичане и т.д., следует прежде всего рассматривать как ценное проявление сотрудничества с деятелями бельгийского театра в деле лучшего познания неисчерпаемых богатств чеховской золотой лаборатории.

В этом смысле, то есть в смысле лучшего ознакомления с творчеством Чехова, мы можем интерпретировать и слова критика Л.А., писавшего в 1970 г. в газете "Ла ви а Шарлеруа": "С годами театру Антона Чехова придается все большее и большее значение". Забавным представляется заявление критика из газеты "Ле Суар", отмечавшего в 1966 г. настоящий чеховский бум как на бельгийской сцене, так и на телевидении: "В последнее время сцены театров и экраны телевизоров буквально страдают от острой чеховской эпидемии. Чехова нам подают под всеми возможными соусами..."[56]

Помимо крупных драматических произведений Чехова, бельгийский театральный мир с 1954 г. проявлял большой интерес к одноактным комедиям. "Предложение", а также "Медведь", "О вреде табака" и "Трагик поневоле" идут до сих пор на бельгийских сценах с неизменным успехом.

В 1954 г. телевидение познакомило с этими одноактными пьесами всю страну. В 1960–1970 гг. великолепные постановки этих пьес были произведены не только профессиональными артистами, но и любительскими труппами. Успех этих пьес был настолько бесспорным, что их ставили даже различные студенческие труппы. Весьма оригинальным оказался почин брюссельского "Театр де л'альянс", поставившего в 1969 г. "Юбилей" и "Предложение". Режиссеру Л. Фруадебису пришла в голову мысль познакомить школьников с режиссурой и игрой на сцене. С этой целью большую группу девочек из брюссельских школ пригласили не только присутствовать на представлении, но и помогать кое в чем при подготовке к спектаклю. Многие из них с большим энтузиазмом помогали ставить декорации, а шесть девочек даже вызвались играть вместе с профессиональными актерами в спектакле "Юбилей". Им раздали чеховский текст, а режиссер дал им объяснение жестов, речевой артикуляции, показал, как надо вести себя на сцене. Репетиция длилась целый час, после чего начался спектакль, который был расценен присутствующими представителями прессы как "весьма приятное и поучительное зрелище". Школьницы получили в качестве "награды" право бесплатного доступа на постановку "Предложения", которую играли уже "настоящие" актеры[57].

Во франкоязычной Бельгии из всех одноактных пьес Чехова наиболее популярной несомненно является "Предложение". Эта постановка проделала здесь триумфальное шествие. Она исполнялась в шести различных инсценировках, а валлонская обработка пьесы даже передавалась по телевидению. "Медведь" и "О вреде табака" находятся на втором месте, имея за собой по пять инсценировок. Интересно отметить, что "Медведь" вдохновил английского композитора Уильяма Уолтона на написание сорокапятиминутной оперы, которая в 1976 г. с успехом была поставлена в оперном театре Антверпена[58].

В шестидесятых годах чеховская волна действительно была столь мощной, что

режиссеры стали подумывать о возможности сценической обработки менее известных прозаических произведений Чехова. Такую возможность предоставил им французский драматург Габриэль Ару. В 1963 г. он, взяв за основу десять рассказов, среди них юмористические рассказы, а также "Даму с собачкой", создал постановку в форме десяти скетчей. Как лейтмотив он взял доминирующую роль мужчины по отношению к женщине. Этот спектакль-водевиль он и назвал по этой причине "Король вселенной". В Брюсселе в этом забавном спектакле играли французские актеры П. Брассер и К. Соваж. Однако отклики на постановку были столь отрицательными, что в Бельгии этот спектакль уже более не ставился[59].

Габриэль Ару находился, по-видимому, под столь большим впечатлением от чеховской прозы, что уже в 1964 г. он поставил новый спектакль под названием "Этот странный зверь". Для этой постановки он переработал часть материалов из первого спектакля и добавил ко всему этому целый ряд других рассказов. Это трагикомическое представление из двух частей. В своем спектакле автор художественным образом обыграл забавное поведение человека, которого он назвал "странным зверем". На этот раз критика была единодушной в своей похвале. Габриэль Ару дал многогранный портрет чеховского искусства, сделав при этом в первой части спектакля упор на гротескном, комическом аспекте, в то время как во второй части он подчеркнул тонкий лирический талант Чехова с помощью переработки рассказа "Дама с собачкой". Зрители были в большом восторге от постановки этого спектакля в "Театр де рю" в Брюсселе в 1970 г. Одна юная зрительница рассказывала потом своей подруге: "Я и не знаю, смеяться или плакать; просто страшно перепутать одно с другим"[60]. Критик М.В. из газеты "Ла либр Бельжик" высказал мнение, что короткие современные рассказы еще нагляднее, чем крупные драматические произведения, передают импрессионистичный стиль Чехова. Из спектакля Габриэля Ару он выбрал в качестве заглавной следующую мысль: "Смерть человека наступает, когда он осознает, что уже никто не может о нем мечтать"[61].

В 1971–1972 гг. "Этот странный зверь" имел столь большой успех, что шел с аншлагом по всей Бельгии. Несколько представлений давалось даже в прекрасных садах Анвуа (провинция Намюр), в различных замках Валлонии и Фландрии.

В эти же годы в Бельгии с неменьшим успехом ставился новый спектакль Габриэля Ару под названием "Яблоки для Евы". На этот раз источником вдохновения для французского драматурга были не только рассказы Чехова, но и его письма, а также факты биографии Антона Павловича. Аплодисменты спектакль собрал благодаря остроумной, юмористической трактовке вечного дуэта, а порой и дуэли между Адамом и Евой. Как зрители, так и критики в Брюсселе и Льеже, где спектакль шел постоянно с неизменным успехом, были приятно удивлены возможности познакомиться с, как они говорили, "молодым Чеховым, влюбленным в жизнь, благосклонным к людям и вещам, веселым, нежным и внимательным наблюдателем, и даже насмешником"[62]. Критик М. Гродан говорил в газете "Ле Суар" о "Чехове, который отличается от легенды и непобедимый юмор которого обезоруживает здесь, кажется, даже самое горечь"[63].

Критик Л.П. из газеты "Ла газет де Льеж" отмечал в 1971 г., что этот спектакль показал "Чехова, который хорошо знает людей, но прежде всего женщин... Людей своего времени, говорят некоторые осторожно, в то время как на самом деле он взял от них то, что присуще всем временам..."[64]

Популярность Чехова в Бельгии возросла в семидесятые годы до такой степени, что здесь была написана пьеса о самом Антоне Павловиче. В течение целого года группа актеров из "Театр де л'эспри фрапер" в Брюсселе занималась совместно с режиссером Ж.К. Иде изучением как литературных произведений Чехова, так и биографических данных о нем. На основании всего этого они создали пьесу, в которой был показан трудный жизненный путь Чехова как гениального писателя, заботливого врача и общественного деятеля, всегда готового придти на помощь.

Однако эта группа все-таки сильно придерживалась легенды о "меланхолическом" Чехове[65].

Имея перед глазами образ Чехова как "разочарованного зрителя", известный бельгийский писатель Даниэль Жилес написал интересную биографию: "Чехов, или разочарованный зритель" (1967). Ранние годы жизни в Таганроге он считал крайне важными для правильного проникновения в духовный мир русского писателя. Подобно многим другим биографам, Даниэль Жилес полагал, что Чехов был богато наделен прежде всего аналитическими способностями, но при этом был слаб в эмоциональном аспекте. Жилес высказал мнение, что отмеченный сильными впечатлениями периода ранней молодости, Чехов по существу был человеком без больших страстей и без бурных наклонностей, он был скорее зрителем, чем актером на сцене жизни. "Единственной страстью Чехова было его искусство, литература"[66].

Мы не согласны с положением Жилеса, видящего в Чехове, правда, внимательного и мягкого человека, однако прежде всего разочарованного зрителя, наблюдающего за происходящим на сцене жизни. В нашей книге "Женщина в произведениях и в жизни Чехова" (1968) мы дали другое представление об Антоне Павловиче. Мы исходим из того, что Чехов был очень эмоциональным человеком. Однако он чаще всего скрывал свои переживания и невзгоды под покровом юмора и иронии. Осторожный Чехов, со своим к тому же слабым здоровьем, считал подобную маску самообладания, по-видимому, необходимой для того, чтобы иметь возможность без эмоциональных помех отдаваться "святому искусству".

И все же мы считаем книгу Даниэля Жилеса весьма важной в ряду чеховедческих исследований в Бельгии, коль скоро это единственная в нашей стране солидная работа об Антоне Павловиче на французском языке. Действительно, обращает на себя внимание то, как мало уделяется в Бельгии внимания изданию прозаических произведений Чехова и их исследованию. И в этой связи следует отметить, что Даниэль Жилес внес большой вклад для лучшего ознакомления с чеховской прозой, когда в 1964 г. он вместе со своей женой издал сборник из двадцати рассказов. Жилес сделал прекрасную подборку как из ранних вещей, так и из произведений более зрелого периода[67].

В области перевода и издания драматических произведений Чехова в Бельгии выдающуюся роль сыграл А. Гедройц. На протяжении многих лет он перевел для брюссельских театров "Ле ридо де Брюссель", "Ле театр д'ар" и "Ле театр руяль де галери" пьесы "Иванов", "Чайка", "Дядя Ваня" и "Предложение". О своих переводческих проблемах А. Гедройц, русский по происхождению, говорил: "Любая адаптация Чехова очень опасна. Приходится переводить язык, который принадлежит одновременно и повседневной жизни и поэтическому искусству"[68]. В своем анализе чеховский драматургии Гедройц в числе немногих бельгийских критиков указал на элемент насилия, который систематически встречается в чеховских пьесах и разрывает сердце[69].

О том, сколь постоянно возрастала в Бельгии популярность Чехова с 1954 г., ясно свидетельствует число премьер чеховских пьес в различных театрах. В пятидесятых годах состоялось восемь премьер: пяти больших пьес и трех водевилей. В шестидесятых годах число премьер возросло до 26, а в семидесятые годы – до 30. К этим цифрам можно было бы добавить большое количество чеховских постановок в Бельгии, дававшихся в исполнении зарубежных трупп, прежде всего французских.

Хотя большинство чеховских спектаклей ставилось в Брюсселе, но он был хорошо известен и в Валлонии. Так, например, премьеры "Вишневого сада" и одноактных пьес ставились в Льеже. При этом на первом плане здесь находился "Театр дю жимназ". Однако с Чеховым в Валлонии познакомились прежде всего благодаря труппам, приезжавшим из столицы и дававшим представления в различных городах Бельгии. Образ, данный в 1966 г. одним критиком в связи с постановкой "Чайки", представляется нам символическим: "С 19 января летает



"ЧАЙКА"
Сцена из спектакля (Нина и Тригорин)
"Ле театр руяль де галери",
Брюссель, 1980 г.

чайка над всеми крупными городами в провинции... Льежем, Гентом, Антверпеном, Намюром, Вервье... Ничего удивительного, скажете Вы? Но дело-то в том, что летает не птица, а "Чайка" Чехова..."[70]

1980 г. явно стал кульминационным пунктом популярности Чехова в Бельгии. В этом году любители театра наслаждались тремя бесподобными премьерами. Эти постановки показали, что за прошедшие годы режиссеры и актеры настолько хорошо узнали Чехова, что им удалось сделать спектакли современными с помощью новых интерпретаций.

В апреле "Ле театр руяль де галери" привлек к себе внимание высокохудожественной инсценировкой "Чайки", в которой были заняты прежде всего бельгийские артисты. Удачная инсценировка была выполнена А. Гейдройцем, дочь которого играла роль Нины Заречной. Большое восхищение, однако, вызвала работа молодого бельгийского режиссера Даниэла Скаэза. По мнению критика Ж. де Декера, динамизм постановки достигался в значительной степени благодаря двум идеям. Во-первых, режиссер использовал декорации из первого акта для всей пьесы. При этом он сделал акцент на небольшой подиум, помещенный между березами, с которого Нина Заречная читала текст пьесы Треплева. При этом режиссер явно имел в виду, что этот подиум фактически являлся символом мира, в котором люди постоянно разыгрывают спектакли. Ж. де Декер поясняет это следующим образом: "Все происходит так, как если бы в определенные моменты жизни они (люди) отправлялись на сцену и демонстрировали свои самые сильные эмоции". Согласно этому критику, тщательное чтение пьесы навело режиссера на мысль доверить роль Тригорина молодому актеру. "Разочарованные излияния этого писателя-баловня, вечно суетящегося в своей неудовлетворенности, производят тем самым еще больший эффект", – заключает Ж. де Декер. При этом он рекомендовал своим читателям на страницах газеты "Ле Суар" не пропустить это великолепное представление, даже если они ходят в театр один раз в пять лет[71].

Совсем по другой причине брюссельским любителям театра рекомендовалось сходить в октябре на постановку чеховских одноактных пьес в "Театр де л'ателье", в котором режиссер Марсель Дельваль ставил спектакль "Радости жизни". Спектакль был составлен из пьес "Медведь", "Предложение", "Юбилей" и "О вреде табака" в переводе А. Адамова. Режиссер исходил при этом из предположения, что Чехов был настолько чувствителен к абсурдным вещам, что у него трудно провести границу между комическим и трагическим[72]. После премьеры критик Ф. Декреван заметил: "Чехов, с которым захотел нас познакомить Марсель Дельваль, это человек, у которого трагедия выражается посредством водевиля"[73].

Оригинальность, с которой режиссер придал форму этому тезису, граничила с невероятным. Критик Л. Оноре говорил в газете "Ле Суар" об "электрическом шоке, именуемом Чеховым" и о "мощной конфронтации между текстом и мизансценой с неясным исходом"[74].

Режиссеру Дельвалю хотелось, как он сам говорил, доказать своей постановкой прежде всего, что "Чехов вряд ли переносит посредственный, нормальный театр и совсем не выносит работы простого актера"[75]. Слово "нормальный" было полностью исключено из постановки, которая игралась... группой сумасшедших! Да, действительно, действующих лиц, сильно смахивающих на водевильные характеры, режиссер представил в виде умалишенных, одержимых проблемами болезней, женщин, денег и т.п. Поэтому ему и явилась идея представить ход действия в вымышленном психиатрическом заведении, "Институте Святой Анны".

Оригинальность представления заключалась в том, что "сумасшедшие актеры" систематически вовлекали зрителей в свою бурлескную, абсурдную, а порой даже клоунскую игру. Шок был столь велик, что зрители оказались в плену этого, временами просто истерического зрелища. Критик Л. Оноре свидетельствовал, что некоторые зрители почти задыхались от смеха, в то время как другими в тот же самый момент овладевал все возрастающий страх: "Его Чехов заставляет смеяться и до крайности возбуждает нервы, ты постоянно чувствуешь себя на грани чего-то неловкого..."[76]

Критик Ф. Декреван передал это состояние следующими словами: "Было такое ощущение, что перед нами нечто большее, чем водевиль. Может быть нам показали зеркало, которое повергло нас в сомнение. Сумасшедши ли сумасшедшие? Своим большим талантом актеры поддерживали в нас сомнение, чувство неловкости за наш собственный смех"[77].

Своей внешне гротескной, бурлескной постановкой "Радостей жизни" режиссер стремился, однако, к достижению определенной цели. Он утверждал, что он хотел применить в отношении "нормальных" зрителей метод "театротерапии", который уже в начале XIX в. был опробован французским писателем маркизом де Садом в приюте для душевнобольных в Шарантоне, в котором он сидел и сам. Здесь писатель устраивал театральные представления с участием сумасшедших, которым с помощью спектакля было легче избавляться от различных травмирующих конфликтов.

Подобная "театротерапия" применяется и в наше время во многих психиатрических заведениях. Поэтому Марсель Дельваль постарался побывать в такого рода заведениях. Там он не только обращался за консультацией к различным психиатрам, но сам побывал в приютах для умалишенных, где он установил контакт с "настоящими" душевнобольными, которых он позднее даже пригласил на одну из своих постановок[78].

В ходе своей необычной работы режиссер решил превратить весь театр в психиатрическое заведение. Уже у входа зрителей встречал актер, выкрикивавший нечто нечленораздельное. Затем зрители попадали в помещение, имитирующее приемный зал медицинского учреждения, в котором им приходилось ждать до начала представления.

После шумной премьеры критики, естественно, задались вопросом, подходит ли

чеховский текст для подобной интерпретации. Косвенный ответ на это дал критик Л. Оноре в газете "Ле Суар": «Это зрелище явно вызовет вопли у некоторых людей... Однако мы уже так много видели традиционных постановок Чехова и еще так много их будем видеть, что было бы просто глупо жаловаться на электрический шок в "Ателье Святой Анны"». Этот критик выразил всеобщее мнение, утверждая, что даже самые длинные дискуссии по поводу этой интерпретации не смогут дать окончательного ответа. Главное же заключалось в том, что загипнотизированная публика полностью дала себя увлечь талантом режиссера и артистов[79]. Поэтому критик газеты "Ла сите" и приглашал своих читателей не пропустить этих постановок, дававшихся в рамках Фестиваля бельгийского театра: "Посетите пациентов из приюта Святой Анны для душевнобольных. Они излечат вас от мрачного расположения духа..."[80]

Интересно отметить, что некоторые критики все больше и больше начинают рассматривать в наши дни Чехова – в частности, в связи с его большими пьесами – как редкостного психиатра. Так, например, после памятного представления "Трех сестер" в театре Лувен-Ла-Нев Ш. Лера писал: "Знаете ли вы, что такое диалог? Или вам это неизвестно? Так, вот: Чехов это знает... Это означает встречу двух, трех, четырех монологов, т.е. это карамболь двух, трех, четырех эгоизмов... И это красиво необыкновенно. Мы можем обойтись без Фрейда. Самым самобытным, самым гениальным психиатром является Чехов, да при этом еще со своим талантом пера!"[81]

Роскошная постановка "Трех сестер" в режиссуре О. Крейчи еще и сегодня на устах бельгийских любителей театра. С огромным успехом эта пьеса ставилась не только в Бельгии, но и во Франции, Италии и Канаде. В течение десяти месяцев молодая труппа из Лувен-Ла-Нев гастролировала по зарубежным городам, где спектакль привлек свыше 80.000 зрителей. Благодаря Чехову и Крейче малоизвестная театральная труппа заняла важное место в международном театральном мире.

Премьера спектакля состоялась в университетском городке Лувен-Ла-Нев 8 января 1980 г. 21 декабря пьеса ставилась уже в сотый раз. Театральный критик из газеты "Ле пепль", присутствовавший на этом спектакле, утверждал, что за все тридцать лет своей работы он редко был свидетелем столь пылкого энтузиазма зрителей в переполненном зале, как в тот день. Это было явно уникальным событием в анналах бельгийского театрального мира[82].

Бельгийские и зарубежные театральные критики восторженно заявляли, что Крейча и его труппа привнесли "настоящего Чехова" в нашу современную действительность. Но это как раз и было целью самого Крейчи. По его же собственным словам, он стремился к тому, чтобы по возможности больше пойти навстречу чувствам сегодняшних зрителей. При этом он заявляет: "Театр это часть большого всеобщего потока, именуемого жизнью"[83]. Эти слова Крейча произнес уже в 1970 г., когда ставил "Трех сестер" в "Театр националь де Бельжик". Четырьмя годами ранее он руководил постановкой "Чайки" в том же театре. Тогда же он заявил, что он читал и интерпретировал Чехова так, как если бы этот автор написал свои вещи всего лишь полгода или год тому назад[84].

Уже тогда Крейча выступал против господствовавшего представления, согласно которому искусство Чехова заключалось прежде всего в создании определенной атмосферы. А из этого следовало, что Чехова чаще всего изображали сентиментальным и меланхоличным драматургом. В своей режиссуре Крейча старался стоять поближе к самому Чехову, рассматривавшему свои пьесы как "комедии". Режиссер, разумеется понял, что у Чехова комическое тесно примыкает к трагическому[85].

Уже в 1966 г. бельгийские критики, говоря о работе Крейчи над "Чайкой", отмечали, что "руководимые им актеры... освободили славянский элемент от карнавала, вымышленного импортерами экзотики". Сотрудничая с Крейчей,

переводчики К. Краус и Ж.К. Юан также стали очищать пьесу от "искусственной сентиментальности"[86].

В 1980 г. Крейча со своей постановочной группой в Лувен-Ла-Нев достиг высшей точки в своей многолетней режиссерской работе над Чеховым. В отличие от многих других режиссеров, обращавших внимание лишь на типично русский духовный климат, Крейча проник в универсальный характер многих философских, социологических и психологических элементов, скрытых в пьесе. На высоком художественном уровне Крейча представил взгляд самого Чехова на проблематику человеческого призвания, жизнь и смерть.

Проникновенным лейтмотивом шла через режиссуру Крейчи мелодия чеховского отношения к будущему. Пророческий характер и философия творчества Чехова были, как отмечал критик П. Кордье, отражены чешским режиссером особенно верно: "Все то в его (Чехова) мышлении, что до сих пор сохраняет актуальное звучание, я как раз и называю пророческим его характером, ибо, как это ни странно, этот взгляд на будущее остается в силе и на сегодняшний день"[87].

Будучи художником-философом, Крейча с помощью великолепных декораций тонко отобразил дуэль между миром возвышенных грез и банальной действительностью. В декорациях доминировала ширма из расшитого кружева, укрепленная на нескольких березах. Эту ширму можно воспринимать как символическую границу между двумя мирами. Эта подвижная ширма служила также для разделения определенных фигур в определенных ситуациях. Однако эту же ширму можно также воспринимать как ловушку будничности, в которой, как в западне, томятся люди.

Зрители и критики были почти единодушны в своих похвалах работе Крейчи, который изящно передал размеренный ритм игры света и тени, нежности и иронии в высокохудожественном музыкальном обрамлении. Многие зрители были тронуты до слез. Критик из еженедельника "Пан" также обратил внимание на художественные декорации, о которых он писал: "Постановка воспроизвела с абсолютной точностью социально-профессиональное положение каждого персонажа и отличалась восхитительно интенсивной ясностью побудительных причин, которые определяли поведение действующих лиц"[88].

Для достижения такой интерпретации, которая бы наиболее точно согласовывалась с исходным русским текстом и максимально соответствовала бы указаниям самого Чехова, Крейча тесно сотрудничал с переводчиками Ж.К. Юаном, К. Краусом и Л. Окуневой. Директор театра А. Делькамп так высказался по этому поводу: "Переводчики русской пьесы отдали все свои силы уважительной передаче чеховского синтаксиса, в то время как простые переводы делались с пренебрежением к языку оригинала и во славу французского звучания"[89].

В своей режиссерской работе Крейча большое внимание уделил также столь характерному для Чехова чередованию монологов, диалогов и многозначительных пауз. При этом чешский режиссер очень хорошо понял коренную трудность при любой постановке Чехова. Он заметил, что в чеховских пьесах актер постоянно должен быть в действии, даже в те моменты, когда он вроде бы "прямо" в игре не участвует: "Это значит, что актер должен... играть так же хорошо, а может быть, даже лучше, когда он не говорит, чем тогда, когда он говорит; так же хорошо, а может быть, даже лучше, когда его участие вроде бы носит косвенный характер, чем когда он выступает открыто"[90].

Универсальное значение Чехова признается сейчас в Бельгии единодушно. Председатель Королевской академии французского языка и литературы Жорж Сион так выразил свое восхищение чеховской драматургией: "Четыре шедевра Чехова это как пять шедевров Моцарта или же десять шедевров Шекспира"[91].

3. ЧЕХОВ ВО ФЛАМАНДСКОЯЗЫЧНОЙ БЕЛЬГИИ (ФЛАНДРИИ)

Во Фландрии, так же, как и во франкоязычной Бельгии, Чехов продолжал оставаться на заднем плане вплоть до двадцатых годов. Иллюстрацией такого положения является статья "Великие мастера русской литературы" (1904 г.), автор которой Г. Ле Февр даже не упоминает имени Чехова. В качестве "наиболее известных представителей русской литературы XIX в." он называет лишь имена Толстого, Достоевского, Тургенева, Гоголя и Горького[92].

Примечательно, что именно произведения этих русских писателей были наиболее полно представлены в библиотеке известного фламандского писателя Стейна Стревелса (1871–1969). Этот романист, бытописатель фламандской деревни, находился под столь большим впечатлением от русского мира, что даже принялся за самостоятельное изучение русского языка[93]. В России Стревелс считался крупнейшим представителем классической фламандской литературы. Несколько его произведений уже в 1929 г. было переведено на русский язык[94]. На русских критиков прежде всего произвел впечатление тот реализм, с которым Стревелс художественно передал тяжелый труд и психологию сельского труженика. В Бельгии Стревелса иногда называют "фламандским Толстым". В связи с романом Стревелса "Труженики" (1926 г.) говорят и о горьковском влиянии на автора.

У этого фламандского писателя прослеживается явное восхищение Толстым, который до первой мировой войны был особенно популярен во Фландрии прежде всего благодаря не столько своим художественным, сколько философским произведениям. В библиотеке Стревелса наряду с полным собранием сочинений Толстого и Достоевского хранится много произведений Горького, Тургенева и Гоголя, а также шесть сборников чеховских рассказов. Большинство рассказов относится, правда, к раннему периоду творчества Чехова. На сборниках, выпушенных в Германии, стоят годы выхода в свет – 1891, 1919–1920[95].

В одной из своих записных книжек, куда Стрёвелс записывал цитаты из прочитанных произведений, мы читаем с пометкой "Чехов" следующие строки: "Не надо никогда спрашивать советов или прислушиваться к ним. В творчестве нужна отвага. Есть большие собаки и маленькие: маленьких не должно беспокоить существование больших. Все обязаны лаять и пользоваться при этом голосом, которым их наделил господь Бог"[96].

Большинство произведений русской литературы Стрёвелс читал в немецких переводах. В начале века русская литература вступала во Фландрию преимущественно в немецких переводах и лишь в гораздо меньшей степени в голландских. С развитием славистики в Нидерландах там стали выпускать и большинство переводов русской литературы на нидерландский язык. Переводы произведений Чехова на нидерландский язык во Фландрии до сих пор весьма малочисленны. Впрочем, фламандские критики уделяют – прежде всего начиная с 1945 г. – должное внимание голландским и французским изданиям чеховских произведений. Прежде же интерес носил спорадический характер.

В отличие от франкоязычной Бельгии, где Чехов известен прежде всего как классик драматургии, во Фландрии его знают хорошо и как выдающегося новеллиста. Этот момент был справедливо отмечен в 1957 г. критиком Паулем ван Моркховеном: "Чехова много читают во Фландрии. Здесь мало читателей, которые были бы незнакомы с его короткими рассказами, публиковавшимися в свое время на страницах периодической печати... Неоднократно ставились его одноактные комедии, или, точнее сказать, трагикомедии"[97].

До второй мировой войны Чехова знали во Фландрии прежде всего как писателя-юмориста, автора коротких рассказов и водевилей. Его же крупные пьесы начали ставить здесь лишь после 1945 г. Интересно отметить, что целый ряд известных фламандских писателей уже давно проявлял интерес к Чехову. Так, в 1905 г. писатель Лоде Бакелманс (1879–1965) разбирал вышедший в Голландии сборник переводов под названием "В небольшом городе" (1905), в который вошли

рассказы "Володя", "Дома", "Палата № 6" и "В овраге". Этот фламандский писатель охарактеризовал вышедший в Голландии сборник как "оригинальное произведение рано скончавшегося молодого русского писателя". При этом он приводил слова Максима Горького, писавшего о Чехове как о "простом, добром человеке, мечтавшем о возрожденной России, которая, быть может, все-таки восстанет из тьмы".

Лоде Бакелманс отмечал также, что для творчества Чехова типичны характерные черты русской литературы в целом, литературы, которую он характеризовал следующим образом: "Вся эта жизнь, все эти лица и события покрыты таинственным покрывалом. Люди действуют почти всегда спонтанно, атмосфера же, в которой они живут, всегда удушлива, и люди эти кажутся беззащитными под гнетом рока, порой они философствуют и анализируют до тех пор, пока сами же не убивают свою любовь и радость! Это люди из царства мрака и печали". Свою рецензию автор заканчивает словами о том, что фламандские читатели, прочитав этот сборник хороших переводов в дешевом издании, смогли познакомиться с большим русским писателем"[98].

Чеховым постоянно восхищался известный фламандский поэт-экспрессионист Пауль ван Остайен (1896–1928). Уже в ранней молодости он познакомился с чеховским рассказом "Припадок", изданным в Голландии в 1906 г. в переводе З. Стоквиса. В конце своего жизненного пути, в 1927 г., Остайен возвращался к искусству Чехова в своей рецензии на рассказ "Железные мотыльки" писателя Р. Блейстры. Он отмечал, что хотя молодому Блейстре Чехов, быть может, и не был известен, однако в его творчестве явно прослеживаются черты сходства с искусством русского писателя. Об этом он писал следующее: "Для Чехова характерна своеобразная ровность в тоне повествования, ровность, которая свидетельствует о бесстрастном отношении к повествуемому и который не может похвастаться никакой другой прозаик. У французов это вылилось бы просто в скуку, но у Чехова это отнюдь не скука, нет, это скорее своего рода позиция, быть может, своеобразная экономия легких. Он как бы растянулся на шезлонге и рассказывает, не понижая и не повышая голоса, просто потому что это так надо в данных условиях". В заключение Остайен замечает, что Блейстра входит в голландскую литературу, внося в нее своеобразную прозу[99].

С тех пор молодой Блейстра получил известность своими оригинальными рассказами, для которых характерна острая интрига, трезвый стиль и большой интерес к повседневной жизни простых людей. В 1928 г., когда Пауль ван Остайен находился в санатории у города Намюра, он получил от своего друга, известного голландского поэта Э. дю Перрона, "Палату № 6" с припиской, в которой это произведение было названо шедевром[100].

Совсем иное впечатление произвел Чехов на известного фламандского поэта Рихарда Минне (1891–1965), написавшего в 1927 г. следующие юмористические строки:

Я думаю о Чехове,
собирая листья
или доя Тобби. Всегда
тоска зеленая[101].

В литературном мире Фландрии эти строки до сих пор столь популярны, что почти каждый писатель или критик цитирует их, говоря о Чехове. Так, например, в 1968 г. критик из еженедельника "Де ниуве" заметил после постановки "Чайки" Королевским нидерландским театром в Антверпене, что Рихард Минне написал этот стишок, когда ему, городскому жителю, пришлось уехать в деревню, "где не смогли бы выдержать даже герои Чехова"[102].

Утомительная городская жизнь действительно подточила здоровье поэта из Гента, поэтому в 1923 г. он и решил переселиться в какую-нибудь фламандскую деревню. Жил он в усадьбе, где держал корову по кличке Тобби, разный скот и птицу и обрабатывал участок земли[103].

Рихард Минне, большой почитатель Гоголя, которому он тоже посвятил небольшой стишок, сам ответил на вопрос, почему он отдает предпочтение Чехову. В 1962 г. он сформулировал так свою мысль: "Потому что в этих людях я обнаруживаю самого себя и потому что они не являются конформистами. Кроме того, у русских сильна любовь к природе, и это меня подкупает. В своем рассказе Чехов может рассказать всего лишь о поездке по степи, и все же в нем будет присутствовать все. Я с большим удовольствием читаю рассказы Чехова еще и потому, что его герои активно выступают против того, что им не по душе, я считаю их великими за их неприятие зла"[104].

Мы полагаем, что Рихард Минне здесь четко выразил мнение многих фламандских читателей о Чехове. Правда, что во Фландрии все большее распространение получало представление о "скорбном пессимисте" Чехове, особенно после 1945 г., когда его большие пьесы приобрели всеобщую известность. Раньше же Чехов был популярен во Фландрии прежде всего – как уже отмечалось – благодаря своим юмористическим рассказам. В тридцатые годы многие из его рассказов были переработаны в радиопостановки. Об этом нам рассказывал выдающийся фламандский писатель Герард Валсхап (род. в 1898 г.). Он сообщил нам, что в тридцатые годы он обработал для радио десяток коротких рассказов молодого Чехова, взяв за основу их переводы на немецкий язык[105]. Его друг Франс Делбеке, в соавторстве с которым им было написано несколько пьес, разделял его восхищение Чеховым. Делбеке уже в 1922 г. сделал вольную переработку чеховского рассказа "Глава семейства". Эта вещь была опубликована в еженедельнике "Онс фолк онтваакт" ("Наш народ пробуждается")[106].

О том, насколько популярны были рассказы молодого Чехова среди широкой публики уже в 1932 г., свидетельствует публикация рассказа "Лошадиная фамилия", напечатанного в январе этого года в молодежном журнале "Де клейне фламинг" ("Молодой фламандец"). В Антверпене в 1938 г. вышел первый сборник рассказов Чехова во Фландрии. Переводчик Х.Й. Беан собрал в нем восемь ранних рассказов Чехова под общим названием "Беззащитное существо"[107].

В те годы еще редко раздавался голос литературных критиков. Лишь изредка появлялась рецензия на какой-либо перевод на нидерландский или французский язык. Так, например, в 1933 г. в журнале "Де тейдсстроом" ("Течение времени") была помещена рецензия на французское издание "Степи" за подписью критика Й.М. Это произведение, как и все творчество Чехова в целом, "помогло ему лучше понять старое русское общество". При этом он спрашивал: "А помогут ли нам понять русскую душу все эти многочисленные эссе?"[108]

Годом позже критик за подписью "Й.В." разбирал на страницах того же журнала перевод "Черного монаха" на нидерландский язык. Критик считал, что этим своим произведением Чехов доказал, что по глубине он отнюдь не уступает Достоевскому. Кроме того, будучи врачом, Чехов с большой достоверностью описал болезнь, которая свела Коврина в могилу. Критик с большой похвалой отзывался о стиле, в котором писатель нарисовал реалистический портрет современной России. В заключение он писал: "Его реализм не мешает ему с большой теплотой изображать своих героев"[109].

Однако театральная публика во Фландрии уже начиная с двадцатых годов особенно увлеклась водевилями Чехова. В 1925 г. новаторская труппа Фламандского народного театра поставила в Бельгии "Медведя". Эта одноактная комедия полностью вписывалась в сферу интересов молодого театрального коллектива, стремившегося познакомить фламандского зрителя с богатым международным репертуаром. Известный нидерландский режиссер Йохан де Меестер писал нам по поводу постановки им этой пьесы, которую он назвал "маленьким, но прекрасным шедевром гениального Чехова": "Благодаря ей мы получили возможность познакомить фламандских зрителей – но прежде всего фламандских драматургов! – с небольшим, но весьма представительным произведением реалистической школы великого маэстро Станиславского"[110].

Йохан де Меестер, который в своей режиссерской деятельности опирался на Станиславского, Мейерхольда и Таирова, хотел превратить Фламандский народный театр в европейский авангардный театр[111]. Сила нового Фламандского народного театра заключалась прежде всего в его общественной роли. Для отсталого в своей массе фламандского народа, которым постоянно помыкала франкоязычная верхушка общества, фламандские интеллигенты хотели создать подлинно народное театральное искусство. С помощью живого, общепонятного сценического искусства они намеревались разбудить фламандский народ от летаргического сна. В результате фламандское самосознание должно было окрепнуть и утвердиться даже за пределами страны.

С этой целью Фламандский народный театр стал, начиная с 1924 г., работать в качестве передвижного театрального коллектива, дававшего представления как в крупных городах, так и в деревнях и на предприятиях. Благодаря прекрасной режиссуре и великолепной игре, этот театр в течение нескольких лет завоевал симпатии как широких народных масс, так и интеллигенции. Красочная игра богатой на выдумку фламандской театральной труппы, дававшей представления также и во Франции, Германии и Нидерландах, награждалась повсюду бурными овациями[112]. На всемирном фестивале театрального искусства в Париже Фламандскому народному театру удалось 31 мая 1927 г. завоевать сердца даже международной театральной элиты. Его чествовали здесь как один из лучших театральных коллективов. Критик из нью-йоркского журнала "Сиэтэ артс" заявил тогда своим американским читателям, что Фламандский народный театр "является самым интересным и оригинальным театром во всей Европе". А критик из газеты "Нойе Цюрихер Цайтунг" писал, что Фламандский народный театр добился потрясающего успеха в театре "Комедии на Елисейских полях". Он описывал этот триумф следующим образом: "Режиссура Йохана де Меестера – это краски и образы, образы и краски, ибо широкие народные массы хотят не только много слышать, но и много видеть. Поэтому и костюмы, выполненные Рене Муларом, представляли собой оргию самых буйных красок, живописно сотканных гениальной фантазией"[113].

С помощью оригинального гармоничного слияния мимики, танца, песни, краски, света и тени Фламандский народный театр продемонстрировал всему театральному миру, какие богатые нераскрытые силы живут во фламандском народе, который, кроме всего прочего, подарил человечеству великую фламандскую живопись.

Кроме "Медведя", этим театром было поставлено еще и "Предложение". Эти две одноактные пьесы относятся к наиболее популярным во Фландрии сценическим произведениям Чехова. Начиная с 1925 г. они регулярно ставятся на сцене вплоть до наших дней. По числу премьер они даже превосходят большие пьесы Чехова, которые пользуются здесь меньшей популярностью. В 1949 г. это мнение было подтверждено критиком на страницах журнала "*Хет тонеел*" ("Театр". После премьеры "Дяди Вани" в постановке Нидерландского королевского театра в Антверпене он писал, что широкая публика не была в восторге от пьесы "ввиду весьма бедного драматического действия и отсутствия внешних конфликтов и событий"[114].

Подобные суждения выносились большинством критиков, заявлявших, что фламандские зрители желают видеть на сцене "действие". Подобный подход объяснил критик из еженедельника "Хет Паллитерке" в 1968 г. после просмотра премьеры "Чайки" в Антверпене: "Интимистский театр мало затрагивает души наших людей; они жаждут переживаний и, кажется, не очень удовлетворены его (чеховской) атмосферой полутонов и его людьми, которые редко выговариваются до конца"[115]. Несколько лет спустя этот же критик заметил, что чеховские пьесы не приходятся по вкусу зрителям по следующей причине: "Когда произносят имя Чехова, то на ум приходит нечто скорбное, ностальгическое и безрадостное, некий образ жизни в замедленном темпе"[116]. Подобное впечатление сложилось и у критика из "Де ниуве газет". В 1961 г. он писал после постановки "Трех сестер": "Мы оку-

наемся в безысходную жизнь людей, у которых не хватает духа что-либо предпринять"[117].

Здесь нам, пожалуй, следует отметить, что в постановках многих фламандских режиссеров акцент преимущественно делается на пессимистический, мрачный и безысходный характер чеховского мира. При этом игра часто ведется в таком слабом темпе, что постоянно создается впечатление чего-то слишком медленного и затяжного. Поэтому-то некоторые критики после просмотра той или иной премьеры замечали, что было бы очень даже неплохо "пройтись ножницами по чеховским пьесам". Часто зрители в один голос жаловались на то, что "Чехов скучен, утомителен и устарел". Критики укрепляли подобные суждения своими заявлениями о том, что «публика, желающая "действия", лишается терпения слушать предлинные диалоги и прежде всего монологи, производящие впечатление чего-то искусственного»[118]. По мнению ряда критиков, постановщики чеховских пьес часто злоупотребляют "разговорами вокруг да около" как композиционным элементом современного театра[119].

Однако большинство фламандских критиков и постановщиков все же как-то сознавали, что подобное восприятие Чехова объясняется зачастую отсутствием соответствующей трактовки. Эта мысль была ясно высказана в 1961 г. критиком из "Де ниуве газет", писавшим: "Драматургия Чехова является сверхтрудным делом, которое, однако, – если смотреть на него с точки зрения артиста – должно быть весьма заманчивым, коль скоро оно представляет собой тяжелую проверку огнем"[120].

В отличие от франкоязычной Бельгии во Фландрии постановки "модернизированных" пьес Чехова фурора не произвели. Режиссеры ограничивались стремлением передать типично русский характер и не смогли достичь высокого уровня отображения универсального аспекта творчества Чехова.

Зато при работе над трактовкой одноактных чеховских пьес актерам не приходилось иметь дела с "проверкой огнем"! Исполнение веселой роли в столь богатых комическими элементами одноактных пьесах было "заветной мечтой" каждого актера. Ведь артист, игравший в чеховском водевиле, был уверен в своем успехе. "Предложение" и "Медведь" числились в 1926–1928 гг. в репертуаре Королевского нидерландского театра в Антверпене. В 1935–1936 гг. "Медведь" снова шел на сцене этого театра. В 1936–1937 гг. Королевский нидерландский театр ставил эту пьесу и в Генте. В 1939–1940 гг. антверпенская труппа Йориса Дилса ставила "Лебединую песню". Этот известный режиссер, бывший к тому же и актером, сам сделал перевод этой одноактной пьесы.

Некоторые фламандские критики отмечали и социальный характер вроде бы незатейливых одноактных пьес. Так, уже в 1926 г. театральный критик Андре ван Праг усмотрел в этих маленьких пьесах резкое бичевание духовного убожества буржуазии, "сплина"... и опустошенности лишившегося своей власти дворянства. Более зрелые произведения носили, по его мнению, и более трагический характер: «Антон Чехов был человеком, изобразившим огромную трагедию своей родины в рассказах ("Палата № 6", "Степь", "Моя жизнь", "Ванька" и др.), но прежде всего в своих пьесах ("Чайка", "Дядя Ваня", "Вишневый сад" и т.д.). Драматические произведения, созданные писателем в последние годы жизни, представляют собой зеркало отчаяния»[121].

Образ безгранично пессимистического Чехова, заставлявшего своих персонажей жить "в угаре скуки", был создан, в частности, театральным критиком М. Крёером в 1960 г., который так пояснял свою мысль: "Скука и малодушие – вот главные и, практически, единственные черты духовного мира всех чеховских героев. Это какая-то метафизическая скука: ощущение бесконечной пустоты, собственной бесполезности и тщетности всего". Кстати, этот критик провозгласил абсурдный тезис: Чехова нельзя считать универсальным писателем, ввиду того что он слишком национален! По его мнению, Чехова просто интересовала лишь обыденная, повседневная русская жизнь, которую он, однако, описывал как истинно великий ху-

дожник: "В этом состоит его сила, но он и не знает ничего иного. И не хочет ничего иного знать. Он в высшей степени национален, но отнюдь не универсален. Впечатление такое, как будто в мире не существует ничего, кроме России"[122].

Мы не можем согласиться с этим абсурдным заявлением, так как глубоко убеждены в том, что причина большого резонанса творчества Чехова во всем мире кроется именно в его универсальности. При этом Чехов является одним из немногих русских писателей, сумевших отобразить всю современную жизнь России благодаря своему трезвому, критическому подходу. Ограниченное суждение Крёера, который не постиг общечеловеческого значения творчества Чехова, мы могли бы оспорить словами Станиславского, которые в 1938 г. были процитированы фламандским критиком Ад. Херкернратом: "Нет, книга Чехова еще не закрыта; она еще как следует не прочитана; ее захлопнули, не успев проникнуться ее истинным смыслом! Откройте ее снова, изучайте ее и прочитайте ее до конца"[123].

Целый ряд фламандских критиков следовал, может быть, бессознательно этому совету. Так, например, Йорис Каймакс писал в 1957 г.: "Наше время распростилось с поверхностной легендой о том, что Чехов поначалу был развлекателем от буржуазной журналистики, а затем мрачным пессимистом в том, что касается смысла жизни и будущего России"[124].

В этой критической полемике вокруг Чехова большой интерес представляет мнение известного фламандского литератора Йокана Дэне (1912–1978). Этот разносторонний художник, получивший известность во всем мире как один из самых крупных представителей "магического реализма", еще до второй мировой войны был прекрасно знаком с русской литературой. Он и сам бывал в те годы в России. В 1948 г. он получил известность и как критик, написав обширную работу о русской литературе под названием «От "ничево" до "хорошо"». Книга представляла собой иллюстрированную антологию с богатым биографическим и библиографическим материалом. В своем труде Дэне дает описание русской литературы с момента ее зарождения вплоть до 1948 г. С целью показать фламандскому читателю универсальный характер русской литературы Дэне, владевший русским языком, сам перевел ряд отрывков из русской литературы.

Из произведений Чехова Дэне перевел рассказ "Винт", а также фрагмент из "Рассказа неизвестного человека". Оба эти произведения он считал типичными для двух аспектов искусства Чехова, которые он охарактеризовал как "заразительно веселое" и "невыразимо скорбное". Дэне признался, что чеховская печаль произвела на него большее впечатление, чем "невидимые миру слезы" Гоголя. По поводу тематики чеховских произведений он писал: «Чехов описал банкротство русского интеллигента, его хилость, его половинчатость, его отупление... И все-таки Чехов не пессимист. В конце "Вишневого сада", его лебединой песни, продолжает звучать голос надежды на лучшее будущее... Чехов видит дальше: когда-нибудь сад будет принадлежать всем и распустится цветами еще более прекрасными. Так оно и стало на самом деле»[125].

С этим мнением солидаризировался критик Йорис Каймакс, определивший в 1957 г. "драматический заряд" так называемых "мрачных произведений" Чехова следующим образом: "борьба между безысходностью и новым конкретным идеалом". В лирических выражениях этот критик говорил о "необыкновенном, разностороннем мастерстве Чехова, создавшего образцы эмоциональных новелл, очерков и идиллий, проникнутых изысканнейшей меланхолией". Таким рассказам, как "Поцелуй" и "Дом с мезонином", этот критик противопоставляет рассказы типа "Мужиков", "Палаты № 6" и "Мужа", относительно которых он говорит: "Это действительно мрачные, производящие тягостное впечатление картины физической и душевной боли, где стонет жизнь и слышится сдавленное проклятие и где рука тянется к аварийному рычагу, а нередко и к пистолету отчаяния".

Йорис Каймакс утверждал, что идеи и умонастроения Чехова формировались под воздействием подобных ненормальных ситуаций. При этом он также не выпускал из виду "позитивистской программы" Чехова, ратовавшего за "необхо-

димость просвещения русских в плане науки и медицины и за культурный прогресс". В своем анализе общественной деятельности Чехова фламандский критик проявил большую проницательность, когда писал: "Однако до чего же грустно стоять в одиночестве с такими идеями в душе посреди всеобщей банальности. Как максимум можно лишь чуть-чуть надеяться увидеть, как искорка этого огня вспыхивает в сердцах молодежи".

Хотя Каймакс с большим восхищением говорил о чеховской драматургии, однако свое предпочтение он отдавал прозе Чехова: "Наибольшее наше внимание привлекают, формально говоря, любовные повести и рассказы, которые позволяют нам проникнуть взглядом в самую глубину его (Чехова) души и составляют, кстати сказать, наиболее солидную часть его творчества"[126].

Тонкое понимание творчества Чехова Каймакс обрел прежде всего благодаря своей многолетней деятельности в качестве рецензента в авторитетном фламандском журнале "Букегидс" ("Книжный путеводитель"), на страницах которого дается анализ каждой книжной новинки, выходящей во Фландрии. В результате этот критик был в курсе всех переводов произведений Чехова на нидерландский язык, выходивших после второй мировой войны. В 1945 г. в Генте был выпущен отдельным изданием перевод рассказа Чехова "Тина"[127]. За период с 1953 по 1967 гг. в Нидерландах был издан в прекрасном переводе семитомник произведений Чехова и его писем. Перевод был выполнен двумя известными голландскими славистами – Шарлем Тиммером и Томом Экманом. Каймакс справедливо полагал, что, благодаря этому изданию, фламандцы должны пересмотреть свое отношение к Чехову[128].

Фламандский писатель А. Мюссе (1896–1974) заявил тогда, что именно ради "абсолютной объективности" должен быть "широко открыт путь к интерпретации творчества Чехова"[129].

Обращает на себя внимание, сколь большой акцент делался во Фландрии на социологическое и историческое значение творчества Чехова. Фламандские критики редко занимаются глубоким анализом художественной ценности новаторского искусства Чехова. Тем более примечательна статья о Чехове, написанная Л. Ландсманом. В 1946 г. этот критик не без основания заявил, что Чехов "является основоположником современной формы короткого рассказа". Этот тезис он также исследовал в контексте европейского искусства новеллы двадцатого века. При этом он исходил из того, что Чехов произвел глубокие изменения в тоне и форме новеллы. Специфический элемент в чеховском искусстве он усматривал прежде всего в атмосфере, которую он определил как "своего рода напевность – напевность скорее эмоциональную, чем звуковую и метрическую, с помощью которой писатель хочет овладеть читателем". Такая атмосфера создается главным образом с помощью композиции рассказов. Эта композиция не является типичной для структуры рассказа, она характерна, пожалуй, скорее для музыки. Свою мысль Ландсман поясняет так: "Понятие музыки в данном случае никоим образом не имеет в виду музыкальность языка и построения фраз, а лишь способ, по которому строится рассказ. Кажется, в этом заключается секрет творческого процесса у Чехова". По мнению Ландсмана, секрет этот первой подглядела у Чехова английская писательница Катрина Мэнсфилд. Вслед за русским писателем и этой англичанкой подобный метод стали использовать многие крупные современные новеллисты: "Нельзя отрицать, что творческий метод Чехова и Катрин Мэнсфилд, как и метод эмоционально-суггестивного подхода Рильке, оказал колоссальное влияние на послевоенную новеллу".

Ландсман полностью присоединяется к мнению Л. Толстого, заметившего, что произведения Чехова можно с удовольствием перечитывать по нескольку раз. Фламандский критик объяснял это тем, что у Чехова никогда нельзя обнаружить искусственного поиска красоты чистой формы, зато у него постоянно присутствует звучание глубокой человечности. При этом Ландсмана всегда поражала прежде всего честность художника, "стремившегося искать как для себя, так и для других

правду и смысл жизни". В заключение критик справедливо подчеркивает великую значимость чеховского творчества: "Делом жизни Чехова являлось стремление улучшить действительность с помощью искусства"[130].

Во Фландрии внимание привлекали к себе также и письма Чехова в переводе на французский или нидерландский язык. По этим письмам фламандские критики могли составить портрет художника, умевшего в своем литературном творчестве столь хорошо прятаться за персонажами из произведений. В 1956 г. об этом говорил Кл. Дюваль, видевший в письмах Чехова подтверждение величия русского писателя: "Он, который был необычайно объективным художником, соединял в себе массу симпатичных, обаятельных качеств; у него был мягкий, честный и открытый характер, он был всегда дружески расположен к людям и гостеприимен, тактичен и предупредителен, когда дело касалось искусства других, зато был строг и полон колебаний по отношению к тому, что делал сам". Из писем Чехова критик мог видеть, сколь скрупулезно и с какой необычайной самокритичностью русский писатель работал над созданием своих произведений[131].

Благодаря многочисленным обработкам для радио и телевидения после 1945 г. большую известность стала приобретать и чеховская проза. Как и во франкоязычной Бельгии, большой успех во Фландрии имела пьеса "Яблоки для Евы" Габриэля Ару, созданная под большим влиянием прозы Чехова. В 1971 г. эта пьеса была поставлена брюссельским театральным обществом "Ивонна Лекс" и шла под бурные аплодисменты. После премьеры критик Ф. де Кейзер написал в газете "Хет Лаатсте Ниус" ("Последние новости") рецензию, из которой можно было хорошо понять, какой незыблемой величиной стал Чехов во Фландрии. В статье говорилось: "Никакому меломану не пришло бы в голову ставить под сомнение величие Моцарта... В своем роде аналогичное признание обрело, с оговорками или без таковых, литературное, а если говорить более конкретно, драматическое значение творчества Антона Чехова"[132].

На протяжении последних двадцати пяти лет произведения Чехова, классика драматургии, регулярно ставились крупными фламандскими режиссерами. Премьера пьесы "Три сестры" была осуществлена Королевским фламандским театром в Брюсселе в марте 1981 г. За период с 1966 по 1979 гг. в репертуаре фламандских театралов Чехов занимает четвертое место (четырнадцать инсценировок, десять пьес), следуя за фламандским драматургом Хюго Клаусом, Шекспиром и Б. Брехтом[133].

Несмотря на большое количество постановок, Фландрия, как уже отмечалось, еще не была свидетелем какой-либо оригинальной интерпретации больших пьес Чехова. Не будет преувеличением сказать, что в этом повинно отсутствие новаторства в технике инсценировки. Этот факт отмечался и критиком из газеты "Хет фолк" в 1980 г.после премьеры пьесы "Чайка", поставленной Нидерландским театром Гента. В частности, отмечалось следующее: «Если по своему содержанию "Чайка" продолжает быть актуальной, то этого нельзя сказать о литературной и литературно-технической форме. Атмосфера усталости, тягучести, меланхолии, расплывчатости, тусклости и аморфности чужда обществу, в котором физическая и духовная быстрота и эффективность, что ни говори, являются реальными ценностями»[134]. Хотя этот критик выразил мнение, господствовавшее среди фламандских любителей театра, были и такие, которые справедливо указывали, что "настоящий Чехов" не раскрылся из-за отсутствия захватывающей, убедительной сценической игры. Такую точку зрения в связи с той же постановкой ясно высказал критик Й. Дазе: "Доминировал театральный театр, и тут уж никто, даже сам Чехов, ничего не мог поделать". Этот фламандский критик справедливо указывал на самого Чехова, дававшего актерам и актрисам известный совет: "Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т.е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом, – писал Чехов О.Л. Книппер 2 января 1900 г. Фламандская актриса, исполнявшая роль Аркадиной, настолько, однако, подчеркивала свои чувства "руками и ногами", что "публика, присутствовавшая на премьере, разражалась хохотом"[135].



"ВИШНЕВЫЙ САД"
Сцена из 4 действия
Королевский нидерландский театр
Антверпен

Фламандский театральный критик И. Вандерфекен очень метко выразил в 1976 г. мнение знатоков Чехова, заявив по поводу проблемы постановки чеховских пьес следующее: "Постановка чеховских вещей на сцене где-то сродни танцам на канате. Она заключается в поисках равновесия между поэзией и реальностью, между трагикой и иронией". А критик Ст. Кноп заявил в 1968 г., что пьеса типа "Дяди Вани" «при отсутствии по-настоящему сильной трактовки деградирует до унылой "болтологии"». Критик из журнала "Хет Паллитерке" писал, что в ходе долгих лет был рожден чеховский стиль, "который не так-то просто ухватить". Чеховский стиль заключался, по его мнению, в "сопротивлении всякой театральщине", ибо "при каждом нажатии на педаль раздается диссонанс". Вся проблематика постановки чеховских произведений состоит, по его мнению, в следующем: "Скучность персонажей пьесы должна передаваться зрителям, которые, однако, не должны скучать"[136].

Некоторые критики отмечали также, что кое-какие режиссеры ставили пьесы Чехова в "гиперреалистическом" русском духе. После премьеры "Дяди Вани" в 1976 г. в постановке Королевским нидерландским театром в Антверпене рецензент Г. ван Хооф писал, например, на страницах газеты "Де стандаард": "Во-первых, мельчайшая деталь стремится выглядеть максимально по-русски, а это несовместимо с международной тенденцией к подчеркиванию универсального в произведении"[137].

Своим подчеркиванием типично русских элементов фламандские режиссеры привлекали внимание главным образом к специфике русской жизни и к социальному положению в старой России. Некоторые критики даже полагали, что чеховские произведения невозможно хорошо понять без основательного проникновения в общественно-политическую жизнь русского общества в конце XIX в. Этот момент подчеркивался, в частности, критиком из газеты "Хет лаатсте ниус". В отношении

социального положения он писал: "Оно все же наиболее важно для объяснения мышления и чувств действующих лиц"[138].

О том, сколь сильно некоторые фламандские режиссеры стремились подчеркивать типично русский характер чеховского мира, свидетельствует статья критика из газеты "Хет фолк", опубликованная в 1972 г. После премьеры "Вишневого сада", поставленного в Нидерландском театре Гента, он писал: "Он (режиссер) заставлял нас смотреть на русских людей с русскими проблемами их времени". Очень метко этот критик обрисовал отношение Чехова к своим героям: "С людьми, которым он позволяет развиваться в своих пьесах, он обращается как отец, который знает своих детей до мозга костей, хвалит хорошие качества одного, с нежностью смотрит сквозь пальцы на недостатки другого". Свой анализ критик заканчивает словами: "Я не верю, что кто-либо изображал русское общество на рубеже веков лучше Чехова"[139].

Лично на нас уже в самом начале чтения чеховских произведений сильное впечатление произвело его глубокое понимание духовного мира женщины. Многогранность его многочисленных женских персонажей, которые он, будучи блестящим психологом и социологом, изобразил особенно живо, вдохновила нас на написание книги "Женщины в творчестве и жизни Чехова" (1968)[140]. Уже в самом начале книги мы констатировали, что в своем подходе к женскому вопросу Чехов явно был абсолютно современным писателем. Ведь он заявлял в своих произведениях, что женщина должна обладать равными правами с мужчиной, должна быть ему подругой. Их отношения должны строиться на взаимопонимании. "Любить можно лишь себе подобных", – говорил Чехов. Равноценность во всех отношениях, что еще не означает быть просто равными, создает открытость, которая способна устранить недоразумение, отчуждение и много прочих помех, стоящих между мужчиной и женщиной. И лишь тогда становятся возможными и настоящая любовь и счастье.

В произведениях Чехова ассоциация понятий "любовь" и "счастье" с поиском смысла жизни действительно приобретает особое значение. Счастье и любовь явно мыслятся у Чехова как некое состояние, ведущее к освобождению и развитию человека. В настоящей любви Чехов усматривал очищающий и облагораживающий элемент, который как бы позволяет человеку родиться заново.

Однако Чехов показал нам бесконечно много вариантов ситуации, когда эта трогательно прекрасная мечта о вечной любви и счастье людей то и дело разрушается засасывающей силой будничности. И все же упрямый Антон Чехов каждый раз давал нам понять, что человек в состоянии сопротивляться банальщине. А это удается людям лучше, если они сознают свою ценность и неограниченные возможности, таящиеся в каждом человеке. Эта мысль проходит возвышенным лейтмотивом через все творчество Чехова-гуманиста.

В этой связи любопытно отметить, что среди персонажей, которые у Чехова сталкиваются с банальной действительностью, женщины явно занимают ведущее место. В чеховском мире наиболее сильные и мятежные люди – это чаще всего женщины. Этот феномен побудил нас подробнее изучить роль и значение реальной женщины в русском обществе времен Чехова. Такое исследование, разумеется, дало также возможность проследить взаимоотношения между литературой и реальной действительностью.

Складывается впечатление, что для реальной женщины, как и для женщин, изображенных Чеховым, – прежде всего из кругов интеллигенции – проблемы любви и счастья находились в тесной взаимосвязи с социальными и моральными проблемами эпохи, когда вопрос о женской эмансипации все больше выдвигался на передний план. Прогрессивное отношение Чехова к женской проблеме хорошо прослеживается прежде всего в его более поздних произведениях. Утонченный интеллигент, Чехов ратовал в этих произведениях за равноценное воспитание женщин и мужчин. Эту мысль он отчетливо проводит в известных строках из рассказа "Ариадна" (1895): "Уже само стремление женщин к развитию и равноправию двух полов я рассматриваю как стремление к справедливости"[141].

Эту современную точку зрения Чехов провозглашал не только в своих литературных произведениях, но и в своей личной жизни. Такой вывод можно сделать из его писем, записей, опубликованных бесед с современниками и т.д., где Чехов высказывает свое личное мнение относительно женщин. Однако в своей книге мы рассмотрели и мнение многочисленных современниц – приятельниц, знакомых и читательниц – о самом Чехове. В этом отношении огромный интерес представляли неопубликованные письма женщин, с которыми переписывался Чехов. Этот ценный материал, который мы исследовали в 1963–1964 гг. в чеховском архиве библиотеки имени Ленина в Москве, помог не только ознакомиться с мнением женщин о Чехове, но и своеобразным образом пролил свет на духовный мир русской женщины конца прошлого века.

На основании этих писем порой оказалось возможным реконструировать увлекательные диалоги между Чеховым и различными женщинами, с которыми он переписывался. Эти письма свидетельствовали также о том, что Чехов весьма правдиво изображал русских женщин в рамках их времени. Голоса этих женщин еще и сегодня звучат для нас совсем как живые. Объяснить это можно скорее всего тем, что Чехов, будучи художником-классиком, сумел отобразить в женских персонажах самую суть духовного мира женщин в целом.

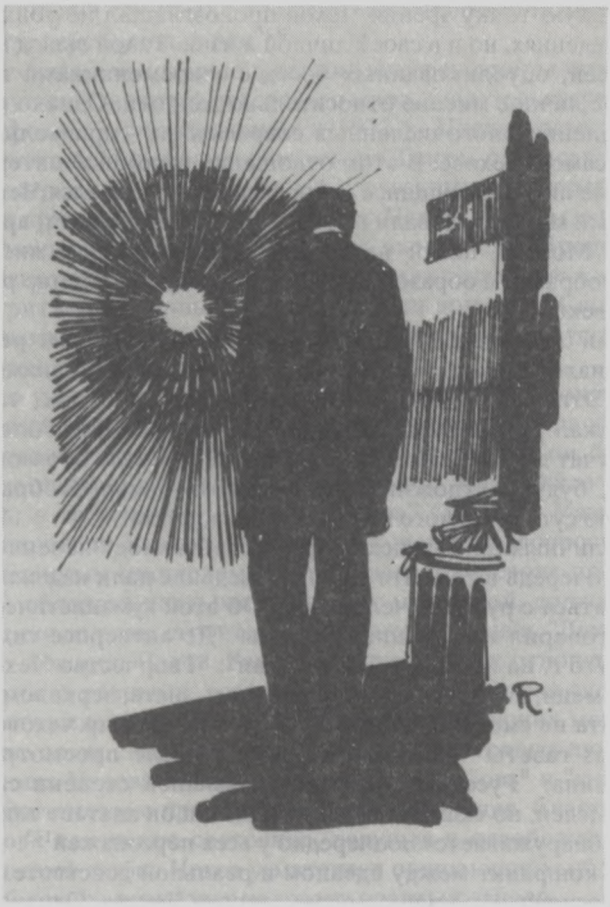
В глазах различных фламандских критиков важное значение Чехова заключалось в первую очередь в том, что его произведения дали надежную возможность лучше познакомиться с русским человеком. Об этой гуманистической значимости чеховских пьес говорил на страницах газеты "Де антверпсе гидс" один критик, побывавший в 1976 г. на премьере "Дяди Вани": "Творчество Чехова является для нас зеркалом времени, которого нам не привелось знать, зеркалом людей, которых мы без его таланта не смогли бы понять"[142]. Духовный мир чеховских персонажей описал критик из газеты "Де тейд" ("Время") после просмотра "Трех сестер" словами Вершинина: "Русскому человеку в высшей степени свойствен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко?" Эта двойственность обнаруживается поочередно у всех персонажей[143].

Постоянный конфликт между идеалом и реальной действительностью многие критики считали основным элементом драматургии Чехова. Однако критик Г. Дейкхоф справедливо считал эту дуэль вечным феноменом человека и о людях Чехова он писал: "Они живут между мечтой и действительностью: мечта разбивается вдребезги, а с действительностью они не могут сладить. Приходящая в результате боль представляет собой трагедию, которую мы будем постоянно ощущать, потому что каждому из нас когда-нибудь да приходилось иметь с ней дело"[144].

Критика, которую нам также часто приходится слышать, касается именно того, что режиссеры не в состоянии хорошо выявить родство между чеховскими героями и современными людьми. На это указывал критик на страницах еженедельника "Де спектатор" в 1971 г. в связи с постановкой "Трех сестер" в Антверпене. Он писал" «Лично нам очень хотелось бы, чтобы режиссер однажды вывел Чехова из его окружения и позволил появиться современным людям, а также чтобы он использовал современную театральную технику, не только в виде эксперимента, но и потому что "Три сестры" уже достаточно часто шли на нашей сцене»[145].

С годами во Фландрии все сильнее подчеркивается необходимость модернизации чеховских постановок, так как здесь начали открывать все больше современных аспектов в чеховской драматургии.

Связь между чеховским обществом конца века и современным миром режиссер Й. де Деккер попытался положить в основу своей работы над "Чайкой" в постановке Нидерландского театра Гента. По отзывам критика из "Де газет ван Антверпен" режиссер избрал при этом стиль, который "напоминает Уайлда, Бодлера и Шимановского". С помощью музыки Шопена на заднем плане ему удалось еще при этом "добиться своего рода медленного декадентства". Молодого писателя Треплева он заставил жить в "атмосфере меланхолии самоубийства"[146].



"ДАМА С СОБАЧКОЙ"
Обложка фламандского издания
Антверпен, 1978.

Критик "Ф.Д.Г." из газеты "Де роде ваан" ("Красное знамя") также обратил внимание на эту атмосферу самоубийства. Он связал это с проблемой безработицы среди молодежи, получившей образование, но видящей перед собой мрачное будущее. Свою рецензию он, однако, заканчивает словами: "Покончить жизнь самоубийством нетрудно, но в тысячу раз труднее продолжать борьбу за обновление общества и форм искусства"[147].

На родство между духовным миром чеховских персонажей и современных людей фламандская критика все-таки порой указывает. В этой связи интересно сравнение, которое провел фламандский писатель Вард Рёйслинк в 1978 г. – он соотнес проблему. "Вишневого сада" и современную парцелляцию земли. В своем романе "Турне с Леопольдом Сондагом" (1978) есть слова" "Хорошо. Если вы меня спросите, то этот Лопахин является блестящим прообразом нынешних земельных спекулянтов с их мелкими душонками и резиновой моралью, прообразом наших добропорядочных мошенников, мечтающих об оптовых сделках и растущей конъюнктуре"[148].

Художественность, с которой Чехов соединил проблему землевладения с вечной проблематикой отмирающего прошлого и нового настоящего, заключающего уже в себе будущее, вдохновила фламандского писателя Пауля ван Моркховена на написание пока еще неизданной пьесы "Дача" (1976 г.). Эта пьеса в четырех действиях, события в которой происходят во времена Чехова, разыгрывается в духе его драм, и здесь фламандский писатель зарекомендовал себя верным учеником Антона

Павловича. В своей лирической пьесе ван Моркховен переработал основные установки трех последних драм Чехова[149].

В общечеловеческом плане проблема "Вишневого сада" рассматривалась и критиком Р. Ланкроком, считавшим, что она не связана ни с каким временем: "Разрабатываемая здесь конфликтная ситуация характерна для любой эпохи, в которой переросшее себя должно уступать место современному... Вишневые сады продолжают расцветать в других измерениях и в другой жизненной обстановке. Так что это символическая пьеса, разработанная в реалистической манере", В метких выражениях критик отмечает далее богатую гамму тонов, с помощью которой можно оживить интересные пьесы Чехова: «...романтично, сдержанно, с долей терпкого комизма, но сильно подчеркнуть реалистические или же сентиментальные элементы и т.д. ...У каждого режиссера, если он не бесхребетен, у каждого актера с воображением, у каждого эссеиста, не лишенного своего "я", есть свой собственный взгляд»[150].

Из этой театральной рецензии явствует, что фламандские критики лишь тогда считали постановку чеховских пьес удачной, когда они могли заключить, что "Чехов изображал людей вне рамок времени, каковыми, они, пожалуй, и будут всегда и при любой системе: смехотворными и трогательными, отвратительными и достойными восхищения, полными противоречий"[151].

Это, в частности, также объясняет, почему в настоящее время Чехов очень популярен во Фландрии, несмотря на порой не совсем удачные постановки. Это мнение было подтверждено на страницах газеты "Де стандаард" также критиком Г. ван Хоофом, заметившим в 1971 г. после премьеры "Трех сестер" в Антверпене, что это "одно из трех величайших произведений мировой литературы, которые даже в банальной постановке берут за душу"[152].

Как велико всеобщее признание Чехова во Фландрии, подтвердилось в 1978 г. фламандским изданием "Дамы с собачкой" в переводе Хюго Адама. Предисловие к этому иллюстрированному изданию было написано г-жой Р. де Бакер-ван Окен, бельгийским министром культуры нидерландскоязычной части страны. Она емко охарактеризовала глубокое значение произведения, которое она назвала "одним из прекраснейших рассказов Антона Чехова", заявив при этом: "Этот рассказ, один из многих, который с такой легкостью выходили из-под авторского пера, кажется забавной новеллой, но на самом деле представляет собой, исследование глубоко скрытых пружин духовной жизни и показывает, какой большой смысл любовь может придать человеческому существованию и сколь необходимо не забывать о подобных вещах. Да, Чехов является одновременно мастером психологического исследования, стиля, художественной техники и использования языка, в результате чего даже спустя так много лет рассказ не утратил актуальности для читателя"[153].

НОВАТОРСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЧЕХОВА

Творчество Чехова выдержало жестокое испытание, которому время, этот неумолимый судья, подвергает каждое произведение искусства. Большой резонанс, который Чехов получил в Бельгии, как, впрочем, и во всем мире, объясняется новаторским значением чеховской драматургии для современного театра.

Многие представители театрального мира Бельгии единодушно отмечают, что Чехов со своими пьесами явился важнейшей предтечей таких современных драматургов, как Бекетт, Кафка, Ионеску, Пинтер, Пиранделло, Ж.П. Сартр и др. "Чехов является истинным отцом современной драматургии", – с глубокой убежденностью заявлял А. Делькамп в 1971 г. Будучи директором блестящего молодого театрального коллектива "Ателье театраль де Лувен-Ла-Нев", он к этим словам далее добавлял: "Весь Пиранделло, весь Бекетт уже заключены в Чехове. Это не театр, в котором двигаются, повторяя текст, а это театр ситуации"[154].

И во Фландрии критики указывали на то, что актеры современного театра пользуются оригинальной сценической техникой Чехова при изображении обморока,

неуверенности, скуки, одиночества, человеческой отчужденности и т.д. Это, в частности, было подмечено критиком из еженедельника "Хет тонеел" в 1968 г., который писал: "В известном смысле Чехова можно было бы считать предшественником таких современных писателей, как Пинтер, Ионеско, Бекетт, Адамов..."[155] Фламандский критик Р. де Нееф присоединился к этому мнению. После постановки "Трех сестер" в 1968 г. в Брюсселе он заявил, что эта пьеса "крайне необходима для тех, кто следит за эволюцией современного театра"[156].

Бельгийские критики охотно прибегают к сравнению Чехова с современными драматургами, как к своего рода приему с целью дать возможность любителям театра лучше понять проблематику чеховской драматургии. Так, например, критик "М.В." писал в 1971 г. на страницах влиятельной газеты "Ла либр Бельжик": «Москва сестер Прозоровых – это "Замок" Кафки, "Годо" Бекетта. Это наши постоянные вопросы "когда, почему, как?"»[157]

Бельгийские театральные критики каждый на свой манер пишут о театре Чехова как о "театре не высказанного и невыразимого, театра ожидания и внутренних диалогов" и т.п. Об этом в 1970 г. метко сказал критик из газеты "Пуркуа па?": "Это прежде всего театр умонастроения, театр не-действия, паузы, атмосферы в почти адраматичной форме, которая составляет его замечательное новаторство. Это театр, который производит впечатление внутренней музыки"[158].

Многие бельгийские критики видят элемент современности чеховской драматургии прежде всего в "технике объективного приближения", которая оставляет за зрителями право свободно выносить свое суждение. Объективное, богатое нюансами искусство Чехова, которому чужд какой бы то ни был дешевый дидактизм, было охарактеризовано в 1967 г. критиком еженедельника "Спесьяль" следующим образом: «В наш разболтанный век, для нашего поколения, привыкшего к любым выходкам, Чехов является самым актуальным из всех великих русских. Быть может, это происходит потому, что он довольствуется простым заявлением: "Это так" и отказывается кого-либо убеждать и обращать»[159].

Против "навязывания заумной интерпретации" чеховских пьес резко выступал в 1972 г. критик из еженедельника "Де бонд" ("Союз"). После постановки "Вишневого сада" в Королевском нидерландском театре Антверпена он писал: "Нам настолько тщательно разжевывают то, что мы должны видеть, что у нас, зрителей, пропадает все удовольствие. Именно то, что, по моему мнению, составляет силу Чехова, то есть колоссальная способность наблюдать нас в наиболее простых и поэтому наиболее впечатляющих жизненных обстоятельствах, полностью теряется из-за сознательно тенденциозной типизации"[160].

Некоторые бельгийские критики прослеживают связь между Чеховым и рядом современных американских писателей, как, например, Теннесси Уильямсом и Артуром Миллером. В американских пьесах они видят аналогичное изображение проблематики посредственности, банальности, скуки, безжизненности, усталости и т.д. Театральный критик газеты "Ла либр Бельжик" отмечал в 1959 г. после премьеры "Трех сестер" в Брюсселе: «Надо посмотреть "Трех сестер" (одного чтения недостаточно), чтобы осознать, в какой степени кризис – явный или скрытый – реализма, переживаемый американцами, восходит к творчеству, например, Чехова». Этот критик полагал при этом, что произведения Чехова задевают наши чувства гораздо сильнее, чем красочные пьесы Теннесси Уильямса. Дело в том, что русские персонажи проникают в нашу жизнь, как хорошо знакомые нам люди: "Они стоят там столь похожие на нас самих, как нам самим бы этого не хотелось. Нас разделяет лишь размер упущенной возможности, робости, неудачи и слабости"[161].

На родство чеховских персонажей и современных людей указывал в 1959 г. критик Ж. Бертран. Анализируя творчество Чехова, он ставил следующий вопрос: "страх, беспокойство, бессилие сохранять целостность своего человеческого существования – разве все это не находит непосредственного отклика в наших душах? И все это вопреки нашей лихорадочной гонке, вопреки, но даже и в силу нашей одержимости выгодами эффективности и успеха"[162].

По мнению многих критиков, постановки чеховских пьес именно тогда были бы абсолютно успешными, если бы режиссеры смогли четко продемонстрировать это родство. Поэтому критик из "Де газет ван Антверпен" с такой похвалой отзывался в 1976 г. о постановке "Дяди Вани" Королевским нидерландским театром в Антверпене: "Режиссер сознательно стремился показать нам чеховскую пьесу без словоблудия и торжественных жестов, он просто хотел подвести людей к огням рампы, где зрители бы полностью узнали самих себя – одинокие, достойные жалости люди, бродящие вокруг друг друга и с каждым днем все более теряющие иллюзии"[163].

Некоторые критики сравнивали персонажи современных драматургов с чеховскими героями, которые "встречаются в бесконечно насыщенных разговорами сценах, в своем стремлении к абсолютному, в застывшем действии, в пустоте"[164]. Делаются здесь ссылки и на экзистенциализм. Об этом говорил в 1959 г. критик из еженедельника "Хет Паллитерке" после просмотра премьеры "Дяди Вани" в Брюсселе: «Современный экзистенциалист не смог бы собрать в одной единственной пьесе больше абсурдности и больше "человеческих изъянов"»[165]. Об этой же пьесе критик из "Де фолкгазет" писал в 1949 г. так: "Собственно говоря, Чехов написал свою драму в соответствии с принципами современного психологического романа"[166]. С этим мнением выразил в 1972 г. свое согласие критик Б. Верхойе, писавший о творчестве Чехова как о "вершине психологического реализма". Он считал, что причина "возрождения Чехова", свидетельства чего в последние годы можно было найти как в Европе, так и в Америке, заключается преимущественно в том, что "в Чехове открыли умного отца современного психологического реализма"[167].

Главное значение новаторского драматургического искусства Чехова критик Р. Ланкрок усматривает в том факте, что "этот мастер драмы бесподобным образом изобразил современного человека во всех его аспектах, с его одиночеством, его трагизмом, его необыкновенно сложной борьбой за то, чтобы сохранить себя в нашем обществе"[168].

Эту же проблематику Чехов разрабатывал и в своем новаторском искусстве новеллы. Хотя как новеллиста Чехова изучают в Бельгии меньше, чем как драматурга, но и здесь его рассматривают как одного из основоположников современного короткого рассказа. Этот момент был сильно подчеркнут критиком Л. Ландсманом, исходившим из того, что Чехов принес с собой в новеллу глубокие изменения тона и формы и таким образом оказал огромное влияние на искусство рассказа двадцатого века.

Некоторые бельгийские критики справедливо отмечают, что в творчестве Чехова содержится еще много неоткрытых элементов. Это хорошо понял критик Р. Ланкрок, писавший: "В каком-то смысле Антон Чехов представляет собой феномен в драматургии, феномен, к которому можно подходить с самых различных точек зрения, феномен, который, правда, можно осветить во многих аспектах, но который трудно передать словами с его изумляющей целостностью"[169]. Этот критик дал также очень меткий ответ на вопрос о том, почему Чехов столь популярен в наши дни не только в Бельгии, но и во всем мире: "Чехов ⟨...⟩ изображает человека как в его универсальной сущности, так и в его социальном контексте. Он раскрывает правду за правдой. Он вскрывает глубочайшую сущность человеческого поведения, общества, среды ⟨...⟩ не только как вдумчивый психолог, не только с холодной клиничностью, но и с присущей ему человеческой теплотой, с пониманием и сочувствием"[170].

С этим мнением был солидарен и режиссер Ж. Хейсман. Будучи директором "Театр националь де Бельжик", театра, популяризировавшего в Бельгии различные пьесы Чехова, он нам говорил: "Чехов – необыкновенный драматург. При работе над ним не следует этого забывать. Наряду с Софоклом, Шекспиром и Мольером, он является одним из самых великих писателей, которых мы знали на протяжении двух тысячелетий"[171].

И действительно, в Бельгии к Чехову сейчас относятся как к классику. При этом многие, вероятно, чувствуют интуитивно, какое богатство скрытых возможностей представляет многогранное творчество Чехова современному художнику, неустанно ищущему новые формы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Андре Деметс (Andre Demedts) в беседе с нами в Кортрейке, ноябрь 1980 г.

[2] *Lothe Ж.* (*Lothe J.*). Толстой во фламандской периодической печати (1890–1914 гг.) // Slavica Gandensia. 1978. N 5. С. 77–91.

[3] Проблемы бельгийской литературы очень хорошо освещены в работах: *Андреев Л.Г.* Сто лет бельгийской литературы. М., 1967; *Шкунаева И.Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973.

[4] Новости дня. 1895. 13 дек., № 4495. С. 450–451.

[5] *Maeterlinck M.* Le Silence – Le Tresor des Humbles. Paris, 1898. P. 9.

[6] *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 331, 553.

[7] Там же. С. 388–392; *Soloviova L.* "L'Oiseau Bleu" de Maeterlinck sur la scène russe // Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck. 1956. T. 2. P. 37–40.

[8] Письмо Метерлинка К.С. Станиславскому. Фотокопия в кабинете Метерлинка. Гент. B/CIV/6.

[9] *Tschechoff A.* Ein bekannter Herr / Ubers. W. Czumikw // Gesammelte Werke. Leipzig: Diederichs, 1901. Bd. 1; *Idem.* Das skandalöse Kunstwerk // Ubers. W. Czumikow // Ibid. Bd. 2; *Idem.* Die Hexe und andere Novellen / Ubers. T. Kroczek. Halle: Hendel, 1904; Kabinet Maeterlinck. Gent.

[10] *Maeterlinck M.* Preface – Théâtre. Bruxelles; Paris, 1901. T. 1. P. IV.

[11] *Tschechoff A.* Dramen / Ubers. W. Czumikow. Leipzig; Diederichs, 1902; *Tchekhov A.* Théâtre / Trad. D. Roche. Paris, 1922. Kabinet Maeterlinck. Gent.

[12] *Лаффитт С.* Чехов во Франции // Лит. наследство. М., Т. 68: Чехов. С. 743–745.

[13] *Tchekhof A.* En Justice / Trad. F. Mallieux // Revue de Belgique. 1898. T. 22.

[14] Moll F. L'exil politique en Russie // Ibid. 1897. T. 21. P. 158–159.

[15] *Ossip-Lourie.* La psychologie des romanciers russes du XIX siècle. Paris, 1905. P. 321–322.

[16] Ibid. P. 336.

[17] "La Cerisaie": Premiere version française / Par C. Mostkova et A. Lamblot. Bruxelles: Lamertin, 1922. P. 612.

[18] Trois annees suivi de la Salle N 6 / Trad. C. Mostkova et A. Lamblot. Paris, 1922. P. 13, 18.

[19] Contes russes / Trad. C. Mostkova et A. Lamblot // Flambeau. 1925. N 10; L'ours mal léché / Trad. C. Mostkova // Ibid. 1926. N 6.

[20] *Godelaine C.* L'ours // Toneelgids. 1926. 26 maart. P. 116.

[21] Trois annes...

[22] Письмо хранится: Archives et Musèe de la litterature. Bibliotheque Royale. Bruxelles FS XIV 835/5 ML.

[23] *Poupeye C.* Le théâtre russe: Anton Tschekhov // Renaissance Occident. 1923. T. 8, N 3. P. 700.

[24] Ibid. P. 703.

[25] Ibid. P. 706.

[26] Ibid. P. 685.

[27] Ibid. P. 707.

[28] Une première de Tchekhov à Bruxelles // Soir. 1922. 10 mai.

[29] La Cerisaie // Ibid. 1927. 12 fevr.

[30] Les trois soeurs // Ibid. 1929. 28 fevr.

[31] L'ours // Théâtre radiophonique. 1934. 18 mai.

[32] L'Anniversaire de la fondation. 7 juli 1936 – Lejeune H. // Bruxelles-Théâtres. 1936. P. 215–216.

[33] La Cerisaie, 15 janvier 1946 // Ibid. 1947. P. 24–26.

[34] L'ours. 28 novembre 1947 // Ibid. 1948. P. 389; Une demande en mariage. 17 avril 1950 // Ibid. 1951. P. 172.

[35] *Tchekhov A.* Contes / Trad. J. Leclerc. Bruxelles, 1945.

[36] Tchekhoff A. Trois nouvelles / Trad. L. Hulanicki. Louvain, 1946.

[37] *Vivier R.* Le monde et l'art de Tchekhov // Revue générale Belge. 1954. Août. P. 1630–1631.

[38] Ibid. P. 1638.

[39] Ibid. P. 1642.

[40] Ibid. P. 1645.

[41] Ibid. P. 1653.

[42] Ibid. P. 1634.

[43] Ibid. P. 1656.

[44] Elsa Triolet passionnée // Pourquoi Pas. 1959. 30 janv. P. 29.
[45] "Ivanov" de Tchekhov // Beaux-Arts. 1962. 12 nov.
[46] Trois soeurs // Lanterne. 1959. 7 janv.
[47] Oncle Vania // Soir. 1967. 17 mars.
[48] Les trois soeurs // Pourquoi Pas. 1970. 28 mai. P. 192.
[49] Les trois soeurs // Courrier Escaut. 1980. 5 déc.
[50] Les trois soeurs // Libre Belgique. 1970. 21 mai.
[51] Oncle Vania // Soir. 1967. 17 mars.
[52] Oncle Vania // Flandre Libérale. 1968. 24 déc.
[53] Oncle Vania // Jour Verviers. 1959. 8 janv.
[54] Oncle Vania // Rappel. 1959. 15 janv.
[55] Oncle Vania // Dernière Heure. 1959. 22 janv.
[56] Les trois soeurs // Vie á Charleroi. 1970. 5 mai; Tchekhovite aigüe // Soir. 1966. 19 avr.
[57] L'Initiation des jeunes á la scène // Soir. 1969. 24 avr; Hoe leert men de jeugd toneel begrijpen en spelen // Het Volk. 1969. 5 mei.
[58] Littérature et musique de chambre à l'opéra d'Anvers // Soir. 1976. 13 mars.
[59] *Sion G.* Avec et contre Tchekhov // Beaux-Arts. 1963. 14 nov.; *Paris. A.* Le roi de l'univers // Soir. 1963. 8 nov.; L'ombre de Tchekhov // Pourquoi Pas. 1963. 15 nov.; Le roi de l'univers // Libre Belgique. 1963. 18 nov.
[60] Cet animal étrange // Soir. 1970. 6 mars.
[61] Cet animal étrange // Libre Belgique. 1972. 20 janv.
[62] Des pommes pour Eve // Gazette Liège. 1971. 15 mars.
[63] Des pommes pour Eve // Soir. 1973. 2 mars.
[64] Des pommes pour Eve // Gazette Liège. 1971. 15 mars.
[65] Tchekhov: l'homme en étui // Libre Belgique. 1973. 14 oct.
[66] *Gilles D.* Tchekhov ou le spectateur désenchanté. Paris, 1967. P. 485, 486.
[67] *Gilles M. et D.* Les vingt meilleures nouvelles de Tchekhov. Verviers Marabout, 1964.
[68] Pourquoi Oncle Vania? // Beaux-Arts. 1967. 11 mars.
[69] *Guedroitz A.* Le théâtre d'Anton Tchekhov // Revue Générale. Belge. 1977. Avr. P. 6.
[70] La Mouette // Phare Dimanche. 1966. 30 janv.
[71] La Mouette // Soir. 1980. 18 avr.
[72] Tchekhov ou "La Folie et l'infernal feminin". Plaisanteries, Anton Tchekhov, Théâtre de l'Atelier. Programme. 1980. P. 3.
[73] "Plaisanteries" de Tchekhov // Libre Belgique. 1980. 6 oct. 1980.
[74] Tchekhov joué par des fous // Soir. 1980. 1 oct.
[75] "Notes de travail". Plaisanteries. Programme. P. 38.
[76] Plaisanteries, rue Sainte-Anne: un électrochoc nommé Tchekhov // Soir. 1980. 7 oct.
[77] "Plaisanteries..." // Libre Belgique. 1980. 6 oct.
[78] Tchekhov ou "La Folie et l'infernal feminin". Programme. P. 3.
[79] "Plaisanteries..." // Soir. 1980. 7 oct.
[80] "Plaisanteries" de Tchekhov // Cité. 1980. 5 oct.
[81] Les trois soeurs // Courrier Escaut. 1980. 5 déc.
[82] La 100me des "3 soeurs" fut un sommet // Peuple. 1980. 25 déc.
[83] Otmar Krejca // Libre Belgique. 1966. 9 févr.
[84] Krejca va gommer l'atmosphère russe dans "La Mouette" // Beaux-Arts. 1966. 3 févr.
[85] Otomar Krejča // Libre Belgique. 1966. 9 févr.
[86] La Mouette // Echo Bourse. 1966. 17 févr.
[87] Les trois soeurs: Tchekhov le prophétique // Ibid. 1980. 8 févr.
[88] Les trois soeurs // Pan. 1980. 30 janv.
[89] "Les trois soeurs" de Tchekhov selon Otomar Krejča // Libre Belgique. 1979. 21 déc.
[90] Les pièces de Tchekhov: notes d'Otomar Krejča réunies par K. Kraus "Les trois soeurs" // Cahiers Théâtre Louvain. 1980. T. 42, N 12. P. 10.
[91] *Sion G.* Un grand Tchekhov // Revue Générale Bèlge. 1967. Avr. P. 123.
[92] *De Fèvre G.* De Grote Meesters der Russische Letterkunde // Jong Dietschland. 1904. Paaschnummer. S. 105–140.
[93] В своем "Дневничке за 1894 г." Стревелс отметил ряд русских учебных пособий, которыми ему приходилось пользоваться, это "Новая грамматика русского языка для французов" Н. Соколова (Гарнье, Париж), "Французско-русский словарь" (Гарнье, Париж), "Введение в историю русской литературы" (Библиотека русской литературы, 15/16, авторы – З. Стокфис-Маас (Z. Stokvis-Maes) и Ван Сюхтелен (Van Suchtelen), Амстердам 1909 г.) на нидерландском языке.

"Дневничок представляет собой записную книжку с текущими записями. Хранится (не пронумеровано) в Архиве фламандской культурной жизни в Антверпене.

[94] *Стревелс Ст.* Батрак. Л., 1929; *Стревелс Ст.* Обездоленные. Рассказы из жизни батраков за границей. М., 1929.

[95] У Стревелса имелись следующие произведения Чехова:

1. In der Dömmerung. Skizzen und Erzahlungen von Anton Tscechov / Ubers. J. Treumann. Leipzig 1891;
2. Gesammelte Romane end Novellen / Hrsg. A. Eliasberg. München: Musarion Verlag, 1919–1920. Bd. 5. Ubers. K. Holm, W. Czumikow, A. Eliasberg.

Эти книги хранятся в Провинциальном музее С. Стревелса.

[96] Эта записная книжка (не пронумерована) хранится в Архиве фламандской культурной жизни в Антверпене.

[97] De kersentuin // Het Toneel. 1957. 6 déc. P. 1.

[98] "In kleine stad" (Zeist 1905) // Vlaamsche Gazet Brussel. 1905. 5 aug. Статья за подписью "X.P." ("H.R."). За этими инициалами скрывался писатель Лоде Бакелманс.

[99] Ant. P. Tsjechov. Een toeval / Vert. Z. Stokvis // Bibliotheek van Russische Literatur. Amsterdam, 1906; *Paul Van Ostaijen.* I yzeren Vlinders / Door R. Blijstra // Paul Van Ostaijen. Verzameld werk. Amsterdam, 1979. T. 2: Proza. P. 535–536.

[100] *Paul Van Ostaijen.* Een dokumentatie / Door G. Borgers. Den Haag, 1971. P. 1017, 1019.

[101] *Minne R.* In den zoeten inval. Amsterdam, 1955. P. 22.

[102] De meeuw // Nieuwe. 1968. 10 mei.

[103] Richard Minne. Ontmoetingen / Door H. Bossaert. Brugge, 1966. P. 21.

[104] Richard Minne. Ten huize van... / Door J. Florquin. Leuven, 1964. P. 46.

[105] Письмо Херарда Валсхапа (Gerard Walsschap) от 28 января 1981 г.

[106] Ons Volk ontwaakt. 1922. 12 febr.

[107] *Tsjechov A.* Een hulpeloos schepsel / Vert. H. J. Been. Antwerpen, 1938.

[108] La Steppe. Anton Tsjechov // Tijdsstroom. 1933. Nov., N 2. P. 95.

[109] De zwarte monnik. Anton Tsjechov // Ibid. 1934. Dec., N 4. P. 127.

[110] Письмо Йогана де Меестера (Johan de Meester) от 2 апреля 1981 г.

[111] Plaetse A. vander. Herinneringen aan het Vlaamse Volkstoneel, Leuven // Davidsfonds. 1980. N 80. P. 65.

[112] *Godelaine C.* Het Vlaamsche Volkstoneel, Leuven // Davidsfonds. 1939. N 21. P. 13.

[113] Theater Arts. Цитир. по Plaetse A. vander, см. выше, С. 82–84.

[114] Oom Vania // Het Toneel. 1949. 16 dec.

[115] De meeuw // Pallieterke. 1968. 9 mei.

[116] De kersentuin // Ibid. 1972. 23 nov.

[117] De drie zusters // Nieuwe Gazet. 1961. 27 maart.

[118] Oom Vanja // Gazet Antwerpen. 1949. 12 dec.

[119] Nieuwe Gids. 1981. 18 maart.

[120] De drie zusters // Nieuwe Gazet. 1961. 17 maart.

[121] *Praag A. van.* Anton Tsjechow als toneelschrijver. Toneelgids, 1926.

[122] *Kröjer M.* Anton Tsjechov: De dramaturg. Brugge, 1960. P. 13–14.

[123] *Herckenrath Ad.* Intuitie en Gevoel of Tchekhov's Theater // Toneelschool. 1938. Dec., N 10.

[124] *Caeymaex J.* Russische Medaljons. Antwerpen, 1957. P. 40.

[125] *Daisne J.* Van Nitsjevo tot Chorosjo. Brussel, 1948. P. 157.

[126] *Caeymaex J.* Op. cit.

[127] Anton Tchekhov. De Modderpoel (Tina) / Vert Bert Parloor // Vier Russische Novellen. Gent, 1945.

[128] *Caeymaex J.* Tsjechov Anton P. // Verzamelde Werken. Verhalen, 1882–1886. D. 1. Vert. Ch. B. Timmer. Amsterdam, G.A. Van Oorschot 1953. Boekengids, 1954. 32. P. 233.

[129] *Mussche A.* Het essayistisch en literair-historisch proza // Nieuw Vlaams Tijdschrift. 1954–1955. Jg. 8, N 6. P. 673.

[130] *Landsman L.* Over A.P. Tsjechov en andere dingen // Dietsche Warande en Belfort. 1946. N 1. P. 44–45, 47, 41.

[131] *Duval Cl.*Anton Tsjechov: Correspondance: Brieven, spiegels van de mens // Nieuwe Stemmen. 1956. Oct.-nov. P. 32–33.

[132] Zure en zoete appels voor Eva // Het Laatste Nieuws. 1971. 13 maart.

[133] *Bauwens D.* Kan iemand ons vermaken? Documentaire over teater en samenleving in Vlaanderen // Masereelfonds. Gent. 1980. P. 217.

[134] Doordachte "Meeuw" bij N.T.G. // Het Volk. 1980. 2 febr.

[135] De meeuw // Pallieterke. 1980. 31. dec.

[136] De kersentuin // Ibid. 1872. 23 nov.; De Meeumw// Ibid. 1968. mei; Oom Vanja // Ibid. 1976. 29 janv.

[137] Oom Vanja // Standaard. 1976. 26 jan.

[138] Oom Vanja // Het Laatste Niews. 1949. 12 dec.

[139] De kersentuin // Het Volk. 1972. 18 jan.

[140] *Maegd-Soep C. de.* De vrouw in het werk en het leven van A.P. Tsjechov. Brugge 1968. Книга была переведена на английский язык и издана "Slavica Publishers" Columbus, Ohio, США, в 1987 г. См.: Chekhov and women: Women in the life and work of Chekhov.

[141] Ариадна // Полное собрание сочинений. М., 1977. Т. 9. С. 130–131. Прекрасно иллюстрированное издание "Ариадны" в нидерландском переводе Хюго Адама (Hugo Adam) вышло в 1981 г. в Антверпене.

[142] Oom Vanja // Antwerpse Gids. 1976. 25 jan.

[143] De drie zusters // De Tijd. 1968. 9 febr.

[144] De drie zusters // De Nieuwe Gids. 1971. 1 maart.

[145] K.N.S. zweert bij de Russen // Spectator. 1971. 13 maart.

[146] De Meeuw // Gazet Antwerpen. 1980. 1 febr.

[147] De meeuw // De Rode Vaan. 1980. 14 febr.

[148] *Ruyslinck W.* Op toernee met Leopold Sondag. Brussel; Amsterdam, 1978. P. 73.

[149] П. ван Моркховен (P. Van Morckoven) написал к этой пьесе предисловие под заголовком "С восхищением, памяти Антона Чехова, постоянно приводившего меня в восторг и вдохновлявшего меня".

[150] De kersentuin//Vooruit. 1972. 19 sept.

[151] De kersentuin // De Nieuwe Gazet. 1957. 9 dec.

[152] De drie zusters // Standaard. 1971. 6 maart.

[153] *Backer-van Ocken R. de* Bij wijzwe van groet: Anton Tsjechov. De dame met het hondje / Vert. H. Adam. Antwerpen, 1978.

[154] Les trois soeurs // Libre Belgique. 1979. 21 dec.

[155] De drie gezusters // Het Toneel. 1968. 26 jan.

[156] De drie zusters // Gazet Antwerpen. 1968. 13 febr.

[157] Les trois soeurs // Libre Belgique. 1971. 18 febr.

[158] Les trois soeurs // Pourquoi Pas. 1970. 28 mai. P. 192.

[159] Oncle Vania inoubliable // Special. 1967. 23 mars.

[160] Kersentuin voor de bijl // Bond. 1972. 24 febr.

[161] Les trois soeurs // Libre Belgique. 1959. 6 janv.

[162] *Bertrand J.*Tchekhov ou les classes moyennes de l'inquétude // Revue Générale Bèlge. 1959. N 2. P. 135.

[163] Oom Vanja // Gazet Antwerpen. 1976. 25 jan.

[164] De drie zusters // Ibid. 1968. 13 febr.

[165] Oncle Vania // Pallieterke. 1959. 1 jan.

[166] Oom Vania// Volksgazet. 1949. 12 dec.

[167] De kersentuin // Nieuwe Gazet. 1972. 18 nov.

[168] Appels voor Eva // Vooruit. 1972. 7 oct.

[169] Realital voor Tsjechov-bewonderrars // Ibid. 1971. 26 jan.

[170] De kersentuin // Ibid. 1972. 19 sept.

[171] Ж. Хейсман рассказал нам об этом в беседе в январе 1981 г. в Брюсселе.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ 5

ЧЕХОВ ВО ФРАНЦИИ

ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧЕХОВА ВО ФРАНЦИИ (1960–1980)
Обзор Софи Лазарюс (Франция). Перевод О.А. Пошежинской под ред. А.Л. Андрес 7

ЧЕХОВ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КРИТИКЕ (1960–1983)
Обзор Жаклин де Пруайяр (Франция). Перевод М.А. Зониной .. 27

Приложение

ЧЕХОВСКИЙ НОМЕР ЖУРНАЛА "СИЛЕКС" ("SILEX", № 16, 1980)
Сообщение Жаклин де Пруайяр (Франция). Перевод М.А. Зониной 73

РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАР И АНТОН ЧЕХОВ: СОПРЯЖЕНИЕ
Статья Андре Даспра (Франция). Перевод М.А. Зониной 81

ЧЕХОВ НА ПАРИЖСКОЙ СЦЕНЕ (1960–1980)
Обзор Кл. Амьер-Шеврель (Франция). Перевод М.А. Зониной 90

Приложения

ЧЕХОВСКИЕ СПЕКТАКЛИ И ИНСЦЕНИРОВКИ ВО ФРАНЦИИ. ХРОНИКА (1960–1980)...
Сост. Моник Бюссон-Лепретр (Франция). Перевод М.А. Зониной 108

ПИТЕР БРУК О ЧЕХОВЕ
Перевод М.А. Зониной 118

ЧЕХОВ В ГЕРМАНИИ

ЧЕХОВ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КРИТИКЕ
Обзор Герхардта Дика (Германия)..... 121

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА НА НЕМЕЦКОЙ СЦЕНЕ
Обзор Петера Урбана (Германия). Перевод А.Л. Безыменской 140

ЧЕХОВ В ДНЕВНИКАХ ТОМАСА МАННА
Статья Т.Л. Мотылевой 201

НЕИЗВЕСТНАЯ СТАТЬЯ ГЕНРИХА МАННА О ЧЕХОВЕ
Предисловие Т.Л. Мотылевой 215
Публикация С.И. Красильщика 215

ЧЕХОВ В БАДЕНВЕЙЛЕРЕ
Статья Рольфа-Дитера Клюге (Германия)..... 218

ЧЕХОВ В АВСТРИИ

ЧЕХОВ И АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
Обзор Е.И. Нечепорука 227

АВСТРИЙСКАЯ СЛАВИСТИКА О ЧЕХОВЕ
Обзор Е.И. Нечепорука 267

ЧЕХОВ НА АВСТРИЙСКОЙ СЦЕНЕ
Обзор Е.И. Нечепорука 299

ЧЕХОВ В АНГЛИИ

ПЕРЕВОДЫ
Обзор М.А. Шерешевской 369

ЧЕХОВ В АНГЛИЙСКОЙ КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ
Обзор М.А. Шерешевской и М.Г. Литавриной 406

СТРАНИЦЫ О ЧЕХОВЕ В АНГЛИЙСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ
Обзор Стевена Ле Флеминга (Англия). Перевод Светланы Ле Флеминг под редакцией М.А. Шерешевской 454

ЧЕХОВ И СОВРЕМЕННЫЕ АНГЛИЙСКИЕ НОВЕЛЛИСТЫ (К ПРОБЛЕМЕ ВЛИЯНИЯ)
Статья И.М. Левидовой 483

ЧЕХОВ НА АНГЛИЙСКОЙ СЦЕНЕ
Обзор Патрика Майлса (Кембридж, Англия). Перевод В.А. Ряполовой 493

ЧЕХОВ В ИРЛАНДИИ

ЧЕХОВ И ЛИТЕРАТУРА ИРЛАНДИИ
Обзор И.М. Левидовой 535

ИРЛАНДСКИЕ ПИСАТЕЛИ О ЧЕХОВЕ
Публикация и переводы М.А. Шерешевской 541

ЧЕХОВ И ИРЛАНДСКИЙ ТЕАТР
Обзор Роберта Трэси (Ирландия). Перевод В.А. Ряполовой 569

ЧЕХОВ В БЕЛЬГИИ

Обзор Каролины де Магд - Соэп (Бельгия) 596

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

Том 100, кн. 1

ЧЕХОВ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Утверждено к печати
Ученым советом
Института мировой литературы
им. А.М. Горького
Российской академии наук

Заведующая редакцией "Наука – культура" *А.И. Кучинская*

Редакторы *Е.В. Белова, В.Г. Шитарева*
Художник *Л. Эрман*
Художественный редактор *Г.М. Коровина*
Технический редактор *Г.П. Каренина*
Корректоры *Н.Л. Голубцова,*
Н.П. Круглова, Т.И. Шеповалова

Набор выполнен в издательстве
на компьютерной технике

ЛР № 020297 от 23.06.1997

Подписано к печати 07.08.97
Формат 70×108 1/16. Гарнитура Таймс
Печать офсетная
Усл. печ. л. 56,0. Усл. кр.-отт. 57,9. Уч.-изд. л. 66,2
Тип. зак. № 136

Издательство "Наука"
117864 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., 90

Сибирское издательско-полиграфическое
и книготорговое предприятие "Наука"
630077, Новосибирск, ул. Станиславского, 25


Anton Tschechow
rei Sch
ATHÉNÉE
SALLE LOUIS JOUVET
28 octobre au 18 décembre 1982
Platonov
ou l'homme
sans père
de Anton TCHEKHOV
adaptation : Michel Vittoz
par la Compagnie « LE THEATRE DU MIROIR »
mise en scène : Daniel MESGUICH
décor : Alain Batifoulier
harine Cornell
1942
CHEKHOV


ANTON TSCHECHOW
Čechov Briefe
Diogenes
Thin, A Moscow
Smoking Can
Damage Your
Health
Parrick
Miles
HEKHOV
A STUDY OF THE
R MAJOR PLAYS
GE YOUNG CHEKHOV COMPANY