ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ЧЕХОВ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

КНИГА ВТОРАЯ

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

СЕРИЯ ОСНОВАНА В 1931 ГОДУ
И.С.ЗИЛЬБЕРШТЕЙНОМ И С.А.МАКАШИНЫМ

ТОМ СОТЫЙ

В ТРЕХ КНИГАХ

РЕДАКЦИЯ

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

ИМЛИ РАН
2·0·МОСКВА·0·5

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ЧЕХОВ
и
МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

КНИГА ВТОРАЯ

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

Ответственный редактор
Л.М.РОЗЕНБЛЮМ

ИМЛИ РАН
2·0·МОСКВА·0·5



Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) проект № 03-04-16021д

Рецензенты

Л.Д.ГРОМОВА-ОПУЛЬСКАЯ

Н.В.КОТРЕЛЕВ

ГОД ИЗДАНИЯ СЕМЬДЕСЯТ ЧЕТВЕРТЫЙ

ISBN 5-02-011193-7
ISBN 5-9208-0228-6

© Коллектив авторов, 2005

© Российская академия наук
и издательство "Наука",
серия "Литературное наследство"
(разработка, составление, оформление),
1931 (год основания), 2005
ИМЛИ РАН, 2005

ЧЕХОВ В ПОЛЬШЕ

Обзор С.В.Букчина

На торжествах в Варшаве, когда отмечалось столетие со дня рождения автора "Вишневого сада", Ярослав Ивашкевич, подчеркивая близость польской и русской культур, сказал, что Чехов вместе с Толстым вошел "в нашу кровь" и является "самым лучшим соединяющим звеном между нашей и русской литературами"[1]. Это "вхождение" в сознание польского общества имеет далеко не простую историю; сложности еще прижизненного истолкования Чехова переплелись с последующей, подчас достаточно напряженной борьбой за подлинное осмысление и творчества, и личности писателя, чье имя сегодня в Польше, как и во всем мире, является символом величайших достижений мировой литературы. Эволюция польского чеховедения естественно отражает этапы освоения русской культуры в Польше на протяжении более чем ста лет.

Первые, и достаточно серьезные, попытки обобщить и проанализировать этот процесс относятся к началу 1950-х гг. На научной конференции в Варшаве, посвященной пятидесятилетию со дня смерти писателя, были сделаны три доклада молодых русистов: Л.Нодзиньской, Т.Позняка и Ф.Селицкого, которые легли в основу фундаментальных, насыщенных библиографическими материалами обзоров, опубликованных Польско-Советским институтом[2]. Работа Л.Нодзиньской "Начало литературной славы Чехова в Польше" характеризует первые переводы в периодике, отдельные издания рассказов и отзывы критики с конца 1880-х гг. до конца первого десятилетия XX в. Обзор Т.Позняка "О первых постановках пьес Чехова в Польше" охватывает период с 1906 по 1918 гг. и содержит наряду со сведениями о спектаклях выдержки из рецензий. Ф.Селицкий в статье "Чехов в межвоенной Польше" привел многочисленные свидетельства общественного восприятия произведений писателя, дал оценку переводов, книжных изданий, постановок пьес, а также критических выступлений в 1918–1938 гг. Эти три исследования служат основным источником информации об отношении к Чехову в Польше до 1939 г.

Сложнее обстоит дело с обобщением материалов, относящихся уже к истории культуры Польской Народной Республики. Ни одного обзора, похожего на упомянутые выше, за этот период не появилось. Между тем это было время особенно широкого и глубокого интереса к Чехову. Разделы "Чехов в Польше" в небольшом биографическом очерке Т.Лещиньского "Об Антоне Чехове" (1955 — см. примеч. 184) и во вступительной статье Н.Модзелевской к одиннадцатитомному собранию сочинений Чехова (1956 — см. примеч. 6) содержат, главным образом, сведения, почерпнутые из тех же обзоров Л.Нодзиньской, Т.Позняка, Ф.Селицкого, и скороговоркой (книга Т.Лещиньского) упоминают несколько фактов, относящихся к первой половине 1950-х гг.

Опубликованные в СССР работы имеют вид более или менее кратких библиографических заметок (также в значительной степени опирающихся на материалы польских обзоров до 1939 г.), в которых тема "Чехов в Народной Польше" характеризуется перечислением трех–четырех имен писавших о Чехове критиков, упоминанием нескольких чеховских изданий и спектаклей, а также событий, связанных с юбилейными торжествами 1960 г.[3] В некоторые из этих публикаций вкрались ошибочные сведения, которые вводят в заблуждение исследователей и потому нуждаются в разъяснении. В статье З.М.Холониной сообщается: «К юбилею А.П.Чехова в Польше издается библиографическая книга "Произведения Чехова в Польше", подготовленная Т.Шишко и А.Семчуком»[4]. В работе А.Ф.Захаркина эта книга объявлена уже вышедшей[5]. Однако такой книги до сих пор нет, точнее — она существует только в рукописи. В примечаниях к первому тому одиннадцатитомного собрания сочинений Чехова говорится, что в них использованы материалы «из приготовленной к печати книги "Чехов в Польше", составленной Галиной Кипурской, Мирославой Коценцкой и Зофьей Жиданович»[6]. Имеется в виду та же работа, которую упоминают З.Холонина и А.Захаркин. Недоразумения между ее составителями и редакторами (ими должны были стать Т.Шишко и А.Семчук) привели к тому, что книга так и осталась в рукописи. Судя по всему, она охватывает период до 1960 г.

"Библиографию переводов Чехова на польский язык" подготовил отдел научной информации Национальной Библиотеки в Варшаве. Ее машинописный экземпляр (она не была опубликована) имеется в справочном отделе РГБ (Москва). Библиографический список этот, доведенный до 1953 г., не раскрывает содержания изданий и имеет хронологические пробелы.

При подготовке настоящего обзора были использованы указанные выше библиографические источники и многие материалы периодики, отдельных изданий, посвященных Чехову. Значительная их часть выявлена с помощью уникального справочника "Библиография польской русистики. 1945–1975"[7].

Автор приносит глубокую благодарность Институту славяноведения Польской Академии наук, профессорам Рене Сливовскому и Базыли Бялокозовичу за научные консультации и содействие в ознакомлении с необходимыми материалами.

Обзор состоит из трех разделов. Первый охватывает период до 1918 г., второй — межвоенное двадцатилетие, третий — "прочтение" Чехова в условиях ПНР. Каждый раздел делится на две части: в первой рассматривается история переводов и изданий прозы Чехова, анализируются критические работы, во второй — приводятся сведения о театральных постановках и оценка их в критике.

Хронологически обзор доведен до 1981 г., когда он, собственно, и был представлен для публикации в "Литературном наследстве". В 80-е годы и в следующий период (1989–2003), связанный уже с историей Третьей Речи Посполитой, когда польское государство обрело подлинную суверенность и независимость и, освободившись от коммунистического диктата, приступило к строительству демократического общества, Чехов достойно выдержал конкуренцию с новыми именами и произведениями, которые представляли русскую литературу в Польше в это время. Чехова здесь издают и ставят в театрах. Его творчество по-прежнему постоянный предмет углубленных исследований польских русистов, литературоведов и лингвистов. К сожалению, этот период мы вынуждены "зафиксировать" только в библиографической части обзора, без его конкретного раскрытия в основном тексте.



ЧЕХОВ
Петербург, 1901
Фото Ф.О.Опитца

I

Историческая переплетенность судеб русского и польского народов создала особые условия для взаимодействия двух славянских культур. "Об известности русской литературы в Польше нельзя судить только на основании переводов на польский язык или по количеству посвященных ей статей", — справедливо отмечала советская исследовательница польско-русских литературных связей Е.З.Цыбенко. Вместе с тем представляется чересчур категоричным ее утверждение, что "благодаря широкому распространению русского языка в Королевстве Польском русская литература не нуждалась в переводах"[8]. При всей распространенности русского языка и в дореволюционные времена, и тем более в

наши дни, необходимость в переводах существовала всегда. Следует иметь в виду, что и до 1917 г. большим или меньшим знанием русского языка отличалась лишь некоторая часть интеллигенции. Поэтому для массового читателя непереведенные произведения русской литературы были недоступны. Другое дело, что само поступление русских книг в Польшу было значительно облегчено и можно говорить об определенной насыщенности ими польского рынка. Нет точных данных о степени распространенности русского чтения, но по словам известного польского слависта Мариана Якубца, "неприязнь к русской культуре у части польской шляхты и буржуазии" не означала, "что поляки не читали русских книг или их не ценили"[9].

Во второй половине XIX в. широкое распространение в Польше получила русская периодика. Знающий русский язык читатель получал в числе прочих и юмористические журналы "Стрекоза", "Будильник", "Зритель", "Осколки", в которых встречал сценки, шутки, рассказы, подписанные Антошей Чехонте, Человеком без селезенки, Рувером, Улиссом. Тогда же, в 80-е гг., в книжных лавках появились первые чеховские сборники: "Сказки Мельпомены", "Пестрые рассказы", "В сумерках" и другие. Читать Чехова в подлиннике, как уже говорилось, имела возможность главным образом знакомая с русским языком интеллигентная публика. Для массового же читателя необходимы были переводы. Чехов "заговорил" по-польски сравнительно поздно — в 1897 г., когда газета "Дзенник кракувски" (№№ 395, 396) опубликовала анонимный перевод рассказа "Ванька"[10]. Это запоздание, на наш взгляд, вызвано как доступностью произведений Чехова на русском языке для части читателей, так и невниманием к Чехову литературно-общественных кругов, по инерции числивших его "по разряду мелких юмористов" и издавна тянувшихся к "серьезным" русским авторам — Тургеневу, Салтыкову-Щедрину, Достоевскому, Толстому.

Бурный рост чеховской славы в России к концу 90-х гг., выход десятитомного собрания сочинений в издании А.Ф.Маркса (СПб., 1899–1901) заставили польских издателей и переводчиков всерьез обратиться к Чехову. В польской периодике начала века появляется своего рода "чеховская страница". Краковский "Час", "Газета торуньска", варшавские "Чительня" (приложение к петербургской польской газете "Край") и "Слово польске", "Дзенник познаньски" и другие газеты и журналы, словно соревнуясь друг с другом, публикуют переводы чеховских рассказов. Спустя десять–тринадцать лет после публикации на языке оригинала появляются на польском "Скучная история", "Черный монах". Для более же ранних произведений хронологический разрыв между первой русской публикацией и переводом — еще более значителен.

Основным источником для переводов служило марксовское издание собрания сочинений, которое в качестве приложения к журналу "Нива" широко разошлось по Российской империи. Не случайно активно печататься переводы из Чехова начали именно с 1901 г. И трудно согласиться с утверждением А.Ф.Захаркина: "В Польше издатели боролись за право перевода чеховских произведений прямо с рукописи до опубликования ее в России"[11]. Ссылкой это заявление не подкреплено, но источник его очевиден. Это обзор Л.Нодзиньской, в котором говорится: "Переводы чеховских произведений, широко рассеянные по периодическим изданиям, печатались во всех трех частях (имеются в виду территории Польши, находившиеся под властью России, Германии и Австрии. — *С.Б.*), более всего, однако, в австрийской части, что можно в определенной мере объяснить тем, что в Австрии и Германии (которые в то время неоднократно посредничали в пробуждении у польской

общественности интереса к русской литературе) популярность Чехова была особенно велика, и издатели, по свидетельству собственного корреспондента, добивались права перевода его произведений прямо с рукописи до опубликования ее в России"[12]. Свидетельством "собственного корреспондента" Л.Нодзиньская называет заметку "Чехов в Германии", вошедшую в один из дореволюционных сборников материалов о Чехове. Ее автор, корреспондент "Санкт-Петербургских ведомостей" в Германии, рассказывая о реакции немецкой общественности на смерть Чехова, сообщает разнообразные сведения о популярности писателя и среди них такое: "Мне известны случаи, когда некоторые из шустрых переводчиков пытались монополизировать исключительное право перевода на немецкий язык произведений А.П.Чехова. Господа эти обращались к последнему с письменными предложениями, слезно прося его посылать им рукописи своих новинок до появления их в свет в русской периодической печати и в отдельном издании. За это любезное одолжение А.П.Чехову предлагалось, конечно, соответствующее вознаграждение. Но он, насколько мне известно, оставался ко всему этому глух и нем"[13].

Таким образом, речь идет о борьбе за рукописи Чехова среди немецких, а не польских переводчиков и издателей. Другое дело, что немецкоязычная печать, имевшая распространение в германской и австрийской частях Польши и публиковавшая переводы из Чехова с середины 1880-х гг., в определенной мере содействовала привлечению внимания к его творчеству со стороны польской прессы. Л.Нодзиньская подчеркивает особенную популярность Чехова в Австрии. Поэтому не случайно, что именно в Кракове, находившемся до 1918 г. под австрийским владычеством, на страницах газеты "Час" начинают регулярно появляться польские переводы чеховских произведений. Можно сказать, что именно из Кракова Чехов начал свое шествие на польском языке. Своего рода "штатным" переводчиком Чехова в "Часе" был поистине неутомимый Габриэль Вендрыховский. Только в 1901 г. он опубликовал здесь шестнадцать переводов, среди которых "Альбом", "Загадочная натура", "Толстый и тонкий", "Хамелеон", "Неудача", "Шило в мешке", "Оратор", "Сирена", "Темнота". Переводы Вендрыховского не отличались художественными достоинствами и нередко передавали лишь внешнюю сторону содержания. Но именно благодаря ему массовый читатель на протяжении трех с лишним лет познакомился с более чем тридцатью произведениями Чехова. Переводы, сделанные для "Часа", Вендрыховский и под своим именем, а чаще анонимно публиковал почти одновременно в таких изданиях как "Газета торуньска", "Дзенник познаньски", варшавские "Глос народу" и "Слово польске", "Чительня" и др. Стремясь потрафить издателям "по части развлекательного", он отбирал вещи, на его взгляд, "посмешнее". Но наряду с "развлекательными сюжетами" ему принадлежат и первые переводы рассказов "В ссылке" (1892), "Гусев" (1902) и "Архиерей" (1904).

В это же время в разных периодических изданиях появляется множество анонимных переводов. Их публикуют "Дзенник познаньски" ("Смерть чиновника", "Орден", "Из огня да в полымя", "Произведение искусства", "Шуточка" — 1901), львовский "Пшедсвит" ("Шведская спичка", "Винт", "Ну, публика!", "На чужбине" — 1901), "Слово польске" ("Устрицы", "Талант" — 1901, "Драма" — 1902), "Огниско" ("Счастливчик" — 1903, "Ночь перед судом" — 1904), "Зярно" ("Месть" — 1902), "Пшегленд", "Нова реформа", "Нове слово польске" и др. "Юмористический принцип" главенствовал в отборе произведений, но он иногда и нарушался. Свидетельством тому и упоминавшиеся выше несколько переводов Вендрыховского, и анонимные переводы "Егеря" ("Глос народу" — 1903) и "Мужиков" ("Напшуд" — 1902). Сю-

да же следует отнести выполненный в 1900 г. Брониславом Яремой перевод "Палаты № 6" ("Глос литерацки и сполечны" — приложение к газете "Глос народу"). В краковском "Часе" в 1902 г. появились "Скучная история" и "Черный монах". Эти произведения перевел такой же активный, как и Вендрыховский, поклонник русского писателя Юзеф Биссингер. В октябре 1901 г. он, в ту пору студент третьего курса философского факультета Ягеллонского университета, обратился к Чехову с письмом, в котором, ссылаясь на крепнущие литературные связи между славянскими народами, на влияние и интерес, возбуждаемый сочинениями русских писателей, просил "позволить <...> приготовить к изданию книжному переводы <...> повестей и рассказов"[14].

Это было первое предложение об отдельном издании на польском языке. До этого к Чехову обращались лишь с просьбами о разрешении на перевод отдельных произведений для периодических изданий (Б.Р.Лондынский, И.Модзелевский, Л.Забавский, Я.И.Заремба, В.Кислянская, П.Миклавец)[15]. Большей частью это были предложения любителей или искавших легкого заработка. Приходили и просьбы о разрешении перепечатать "две–три повести" (письмо газеты "Лодзинский листок" от 13 января 1894 г.)[16]. Видимо, не без разрешения Чехова публиковались переводы его рассказов и в петербургском "Крае" (и в приложениях к нему — "Чительня" и "Жице и штука"). Редакция пригласила Чехова в мае 1899 г. на "литературный вечер и обед в честь Пушкина"[17]. Письма Чехова в редакции этих газет, как и его польским переводчикам, неизвестны. Но, очевидно, только с разрешения писателя Ю.Биссингер мог предпринять издание рассказов, вышедшее в трех небольших (по 80–90 страниц) книжках во Львове в 1903–1907 гг.[18] Сюда вошли "Смерть чиновника", "Орден", "Дочь Альбиона", "Шведская спичка", "Винт", "Лошадиная фамилия", "Житейская мелочь", "Налим" и другие рассказы, которые, по мнению переводчика и составителя, могли дать наибольший юмористический "эффект" и, следовательно, принести какую-то прибыль. Поэтому он не включил в эти книжки уже переведенные им "Скучную историю" и "Черного монаха".

Те же "рыночно-юмористические" соображения были основными и для таких переводчиков, как Зыгмунт Клошник, включивший ряд рассказов Чехова в сборник переведенных им произведений зарубежных авторов[19], как Юзеф Янковский, выпустивший в 1904 г. в Варшаве книжку своих переводов из Чехова[20]. Такой подбор произведений в сборнике Янковского нарушал лишь один рассказ — "Хористка". Конечно же, дело было не в самих произведениях, содержавших, как замечает Л.Нодзиньская, и "весьма глубокий общественный смысл и выразительные сатирические мотивы"[21], а именно в стремлении односторонне, в развлекательном плане, представлять Чехова читателям. На это нацеливала и вступительная заметка переводчика в сборнике Янковского, обещавшая не только смешное, но и пикантное.

Публикация переводов особенно расширилась после смерти писателя, когда в русской печати появилось множество материалов о нем. В Польше на смену тонким дешевым книжкам пришли тома переводов по 400–500 страниц.

Особую ценность, по мнению тогдашней критики, имело краковское издание (1905), переводчица которого укрылась под псевдонимом H. del C[22]. В него вошли "Мужики", "Палата № 6", "Скрипка Ротшильда", "Три года", "Моя жизнь". В 1906 г. в Варшаве выходит двухтомное собрание рассказов (перевод за подписью *Т.К.*) с предисловием Здислава Дембицкого[23], в Познани — книга юмористических рассказов Чехова в переводе Зыгмунта Святополка-Слуцкого[24].

Бóльшая часть сборников, как и отдельных переводов в периодике, по-прежнему тяготели к юмористике. Постоянно перепечатываются "Хамелеон",

"Произведение искусства", "Дорогая собака", "Смерть чиновника". Не дождались в тот же период перевода "Степь", "Дуэль", "Остров Сахалин", "Рассказ неизвестного человека"...

На несовершенство перевода и издания произведений Чехова указывали критики В.Яблоновский[25] и А.Мазановский[26]. А.Гжимала-Седлецкий писал: "Только незначительная по количеству и по качеству часть чеховских произведений вошла в польскую литературу... Переводы обычно дают весьма односторонний образ Чехова-юмориста, то есть Чехова его первой, юношеской поры. А ведь самой основной и самой совершенной чертой его таланта был трагический тон, который пробивался еще в юмористических и сатирических его рассказах, — не гоголевский смех сквозь слезы, а глубоко серьезный, полный искренней боли горестный тон..."[27] Если Гоголь "смеялся сквозь слезы", то Чехов "горевал сквозь спокойную сдержанность". Следует отметить, что, призывая шире переводить и издавать Чехова, Гжимала-Седлецкий, как и некоторые другие критики, считал второразрядными его ранние произведения. Что же касается качества большинства переводов той поры, то, по мнению М.Якубца, они были "неудачными, сделанными на заказ либо в целях заработка"[28]. Очевидна связь этого факта с установившимся отношением издателей к Чехову как к писателю чисто юмористическому, чьи произведения могут способствовать коммерческому успеху.

Однако и в тот период были издания, чьи публикации переводов Чехова преследовали совершенно иные цели. Чеховский протест против всяческого застоя, буржуазных, мещанских идеалов, чеховское стремление к обнажению горькой правды жизни, сатирическое изображение "быта и нравов" России привлекли внимание к произведениям писателя краковского еженедельника "Металовец", органа профессионального союза рабочих-металлистов, получившего известность как издание социал-демократического направления. Переводы из Чехова на его страницах и в таких прогрессивных изданиях, как "Нова реформа", "Напшуд", "Свят" публиковались рядом с произведениями Эмиля Золя, Анджея Струга, Максима Горького, Анатоля Франса, Зофьи Налковской, Януша Корчака.

В целом сама география публикаций чеховских произведений в Польше 1890–1910-х гг. позволяет говорить об утвердившейся популярности писателя. На протяжении двадцати лет, с 1897 по 1917 г., в периодике и книжных изданиях появилось около 240 разных переводов его произведений.

Первым критическим отзывом о Чехове польская библиография считает небольшую статью Зенона Петкевича в журнале "Правда" в 1889 г. (за восемь лет до первого перевода)[29]. Бегло упомянув о трех сборниках ("Пестрые рассказы", "В сумерках", "Рассказы"), критик сосредоточился, главным образом, на общей оценке авторского облика, в значительной степени продиктованной поверхностным восприятием известных высказываний о молодом Чехове народнической критики (Н.К.Михайловского, А.М.Скабичевского). Следует, однако, иметь в виду, что З.Петкевич был известным социалистическим деятелем, неоднократно подчеркивавшим в своих выступлениях необходимость обращения литературы к проблемам общественного бытия и четкого обозначения гражданской позиции художника. В этом плане образцом для него была русская литература, к которой он обращался и как переводчик. В той же варшавской "Правде" (кстати, постоянно проявлявшей интерес к русской литературе) в 1897–1898 гг. были опубликованы его переводы сахалинских очерков В.М.Дорошевича, вышедшие затем отдельным изданием.

Считая в целом русскую литературу 80-х гг. (после ухода Достоевского, Щедрина, Тургенева) выражением упадочничества, Петкевич видел в Чехове характерное проявление этого состояния, сказавшееся и на содержании ("В произведениях его бесполезно искать орлиного взгляда"), и на формах его творчества ("... писатель этот блуждает между формами повести и рассказа и не всегда умеет совладать как с одной, так и с другой... Будет, по-видимому, писателем, воссоздающим жизнь своего общества достаточно поверхностно"). Не нравилось критику отсутствие у Чехова "глубины и тенденциозности", которые он находил у Гаршина и Короленко, путаными были и сообщаемые им биографические сведения. Все это достаточно характерно и для последующих критических отзывов о Чехове в Польше конца XIX в. Статья Петкевича говорит и о некоей растерянности критика перед "непривычным" писателем, о том, что Чехов не укладывался в традиционные рамки. Какой бы "неглубокой" и лишенной "мыслей и идей" ни казалась Петкевичу чеховская проза 80-х гг., он не мог не ощутить значительности и очарования "Степи", которой посвятил бóльшую часть своих суждений. Отметил он и психологическое мастерство писателя.

Чеховское творчество прорывало догматизм и стереотипы критического мышления, обнажая противоречивость, шаткость аргументов и аналогий. Показательна в этом смысле первая энциклопедическая справка о Чехове (1894), где признается его "выдающийся талант, отмеченный юмором и высоким мастерством", проводится параллель между его творчеством и "Записками охотника" Тургенева, новеллами Брет Гарта и тут же утверждается, что бóльшая часть написанного им "страдает хаотичностью мыслей и недостатком оригинальности"[30]. Инерция устаревших или поверхностно воспринятых критических отзывов русской периодики 80-х — начала 90-х гг. долго ощущалась в польской критике. И вместе с тем очевиден процесс поиска путей к "истинному", "потаенному" Чехову, ускользающему от привычных представлений и оценок.

Критические статьи в периодике — не единственные свидетели интереса польского читателя к Чехову. Уже в 1880-е — начале 1890-х гг. Чехова с интересом читает Стефан Жеромский, о чем свидетельствуют его "Дневники"[31].

В 1895 г. корреспондентка Чехова, врач Л.А.Злобина, жившая в Лодзи, послала ему первое произведение получившего вскоре широкую известность писателя-натуралиста Игнацы Домбровского — повесть "Смерть". Домбровский в 1894–1897 гг. жил в Лодзи и, судя по всему, поддерживал дружеские отношения со Злобиной, опекавшей молодого писателя. В письме к Чехову от 20 ноября 1895 г. Злобина цитирует письмо к ней Домбровского, написанное под впечатлением от чеховских произведений: «... с величайшим удовольствием прочел я собрание сочинений Чехова (он всего не прочел, так как у нас в Лодзи нельзя достать полного собрания Ваших сочинений ни за какие деньги[32]). Это, безусловно, талант гораздо более крупный, чем Гаршин. Его смело можно поставить наряду с Гоголем, Достоевским, Тургеневым, Толстым. Гаршин — талант более космополитический, при том довольно слабый, а потому бледный; талант же Чехова чисто русский, а потому для нас более оригинальный. Из всего, что я прочел, понравилась мне более всего "Степь". Как там великолепно изображена природа!

Французы, немцы, даже мы, хотя и славяне, попросту флиртуем (не знаю, как это перевести по-русски) с природой, принаряжаем ее в луну, звезды, росы, в тоны света и всего лишь делаем из нее более или менее художественную декорацию. Только русский описывает природу для нее самой! Во многих таких описаниях просто чуется сено, навоз, сараи... Француз, если напишет о росе, то

развернет перед Вами все цвета радуги, которыми она блестит, — у русского же в этом описании будешь чувствовать сырость на сапогах».

В том же письме Злобина дополнительно сообщала: "В разговоре о Вас Д. говорил с таким энтузиазмом и восхищением, которому нужно особенно удивляться и ценить в поляках <...> И.Д. был так очарован Вашими произведениями, что хотел даже писать Вам <...> если Вы захотите написать Игнатию Домбровскому, то сделали бы прекрасное, благородное дело <...> Игнатий Домбровский молодой начинающий писатель, но он имеет славное доброе имя, и Вы его искренно порадуете, если дружески протянете ему руку"[33].

Отзывы критики о Чехове во второй половине 1890-х гг. также становятся более серьезными. Тот же З.Петкевич, спустя десять лет после своей первой статьи (см. примеч. 29), говорил уже о наличии в творчестве Чехова "широкой и глубокой идеи <...> выражающей противоречие между общественной жизнью и духовным миром личности"[34].

И в статьях Петкевича, и в других прижизненных отзывах очевидно столкновение критических стереотипов с живым эстетическим восприятием, с чисто человеческими эмоциями. В современном польском литературоведении отмечалось стремление критики 1890–1900-х гг. числить Чехова по разряду "пессимистов". Термин этот, действительно, имел широкое хождение в отзывах о писателе той поры. О пессимизме Чехова по отношению к разным проблемам — общественному быту, любви, искусству — говорит Адольф Неуверт-Новачиньский в статье 1899 г. "Молодая Россия (В.Короленко. М.Горький. А.Чехов)"[35]. Он зачисляет Чехова в поклонники Шопенгауэра и Тэна, объявляет учеником Мопассана. Считая, что Чехов "имел много женского в темпераменте", Новачиньский одновременно утверждает, что созданные им женские образы (героиня "Попрыгуньи", Надежда Федоровна из "Дуэли", Ариадна) ставят его "в один ряд с фанатичнейшими современными женоненавистниками — Ницше, Стриндбергом, Пшибышевским, Ропсом и другими". Все эти заявления получили у Л.Нодзиньской довольно суровую оценку: "Пространная эта статья, помимо нескольких замечаний о писательской технике Чехова, не давала читателям необходимых фактических сведений и вместо этого создавала неверное представление о писателе"[36]. Конечно же, претенциозно-импрессионистская манера Новачиньского не способствовала знакомству с Чеховым мало или вовсе неосведомленного читателя. Его эссе о "молодой России" — характерный образец критики, которая, пытаясь воспринять Чехова как явление именно русское, одновременно старается "поверить" его новейшими западными эстетическими мерками, без глубокого прочтения писателя и проникновения в изображаемую им российскую действительность. Отсюда произвольность оценок и вкусовщина в аналогиях.

Но нельзя говорить о полной несостоятельности статьи Новачиньского, видевшего в Чехове не только пессимиста и женоненавистника, но и человека "современного, с социологическим чутьем", ощущавшего необходимость "всемирной энергичной работы во имя завтрашнего дня, движения, роста, расцвета". Рассказы Чехова, изображающие пошлость жизни, человеческих отношений, пишет Новачиньский, говорят о "тоске по лучшей, более светлой жизни, заставляют верить и ждать". Для Новачиньского Чехов-художник не идет ни за "мечтателем Гаршиным", ни за Щедриным, "суровым знатоком людей"; он "не иронизирует, как Тургенев, не высмеивает мещан, как Свифт, Хогарт, Жан-Поль, не освещает явления жизни с высшей субъективно-эстетической точки зрения, но объективно рассказывает со спокойным, терпким сарказмом <...> из будничных людских трагедий делает трагикомедию

существования, верований, устремлений, всяческой суеты". Пластическая лепка образов, сама манера психологического рисунка являются, по мнению критика, художественным открытием, принадлежащим именно Чехову. Эти мысли следует оценивать как продолжение попыток, не всегда и не во всем удачных, "пробиться" к подлинному Чехову.

На этом пути возникало немало сложностей. Бронислава Добека, например, ввела в заблуждение простота чеховского стиля. Ему показалось, что произведения писателя с очевидной легкостью, "без ущерба для их духа, в противоположность сочинениям Успенского, Горького", поддаются переводу. На этом основании Добек объявил чеховские произведения "космополитическими", а самого писателя — "автором европейским и... мало имеющим в себе специфически российских признаков"[37].

Ранняя смерть писателя вызвала волну откликов в периодике, в которой заметно полемическое обострение. Для некоторых критиков сам факт смерти в расцвете творческих сил знаменовал торжество пессимистических настроений в творчестве и жизни писателя. Если Б.Добек писал о чеховском "объективизме", сквозь который проглядывает "славянский пессимизм", то Влодзимеж Наконечный говорит уже о том, что чеховская грусть проистекает из сознания бесполезности всяких усилий, поскольку человек в борьбе с природой обречен на волю случая. По его мнению, в произведениях Чехова в лучшее будущее верят только глупцы вроде Вершинина[38].

Своеобразной отповедью высказываниям этого рода стала опубликованная в журнале "Огниво" статья З.Петкевича, знаменующая новую ступень в его осмыслении творчества писателя. Критик пытается по-иному взглянуть на природу "чеховского пессимизма". Нравственную суть чеховского творчества Петкевич определил следующим образом, цитируя слова Ивана Ивановича из "Крыжовника": «"Пока молоды, сильны, бодры — не уставайте делать добро!" Таков, по существу, его пессимизм, сквозь который где-то вдали проглядывает солнце»[39].

В критических работах, появившихся после смерти Чехова, намечается стремление высветить творческий путь писателя и особенности его развития. Сложность этой проблемы подчеркнул в своей статье о Чехове известный публицист Лео Бельмонт: «Какова граница между фельетонистом "Стрекозы" и автором навевающей ужас "Палаты № 6", меланхолической даже в комизме отдельных черт пьесы "Три сестры"?.. А может, границы нет — и Чехов "Стрекозы" есть уже в зародыше тот самый Чехов, прах которого недавно торжественно везли из-за границы через Петербург в Москву?

Граница была — и не было ее»[40].

Бельмонт, пожалуй, впервые в польской критике указал на связь достоинств раннего Чехова (наблюдательность, краткость) с последующими этапами его творчества. Впервые в его статье сделана попытка охарактеризовать особенности чеховской сатиры: "Более чем удивительный сатирик, на которого находит меланхолия, который не прячет под маской смеха озабоченного лица, впадает время от времени в лиризм и не стыдится этого".

В то же время для Бельмонта, как и для некоторых других польских критиков, характерно стремление, ссылаясь на чеховское неприятие мещанства и пошлости, делать вывод о неприязненном отношении Чехова к российской действительности в целом. Правда, Бельмонт делает это осторожнее других: "Отличается он от Толстого тем, что в своих произведениях всячески ратует за культуру. Он самый настоящий европеец". "Европейство" Чехова в глазах польской критики как бы изымало его из контекста русской жизни. Но тот же Бельмонт понимал, что не только в развитии культуры видел Чехов решение

главных проблем. Критик особо выделил глубину чеховского анализа бессмысленности и бесцельности бытия, в котором проявился протест против существующих условий жизни. «Нужно видеть "Трех сестер" на сцене театра Станиславского <...> чтобы понять, что мысль эта вовсе не смешна: порыв тоски в словах "в Москву!" — символ, олицетворяющий тоску метафизическую, безнадежный зов "excelsior!"[1*] людей, прикованных к скале жизни, высыхающих в пустыне скуки!» В самом изображении бесцельности существования критик ощутил призыв, чтобы "люди шли вперед, чувствовали, думали, действовали", ощутил веру, что только таким путем "можно уничтожить скуку жизни". Смерть писателя как бы обнажила подлинный смысл его творчества: "Стоя над свежей могилой, видели, что бессильная уже рука носила не кольцо Момуса, но кусочек раскаленного железа, которым постоянно метила болезненную пошлость жизни и никчемность душ"[41]. Для Бельмонта была очевидна новизна чеховской поэтики. Пытаясь определить ее признаки, он говорит об удивительном сочетании философичности, поэзии и сатиры в творчестве писателя.

Стремление к синтезу в оценке личности и творчества Чехова проявилось и в анонимной статье петербургской газеты "Край": "Есть различные таланты — писательский, сценический, живописный. И есть еще один — человеческий. Таким талантом, помимо огромного писательского, обладал Чехов"[42]. "Писатель представляется критику, скрывающемуся за криптонимом И.О., — пишет об этой статье А.И.Грибовская, — очень трезвым, объективно наблюдающим жизнь, видящим все ужасы современной ему действительности и поэтому не признающим толстовских призывов к нравственному самоусовершенствованию путем возвращения к патриархальной крестьянской жизни, призывов, по мнению Чехова, несостоятельных в данной ситуации"[43]. Характерна концовка статьи газеты "Край": "Сегодня, когда мы охватываем его творчество одним взглядом, четко выделяется основная идея его произведений, эта линия, идущая ввысь, — тоска по идеалу и безграничная боль при виде серой, будничной современности".

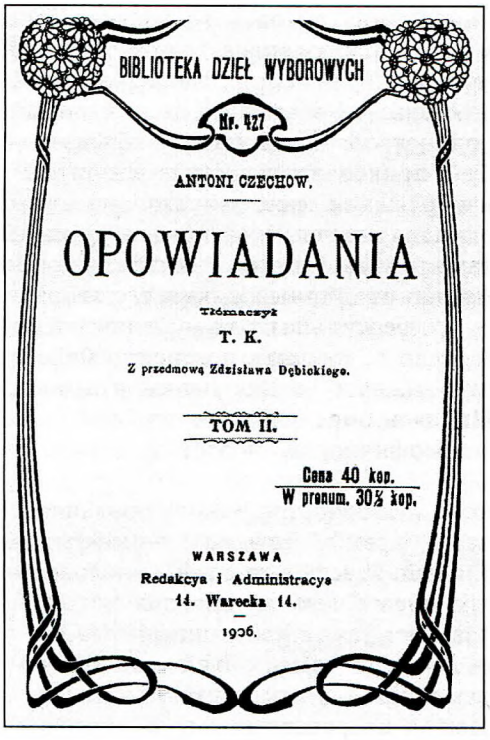
В рецензии на варшавское издание "Избранных рассказов" Чехова в переводе Янковского (см. примеч. 20) Мария Конопницкая назвала писателя "творцом правдивых, реалистических психологических произведений, пользующимся утонченным и мастерским методом"[44].

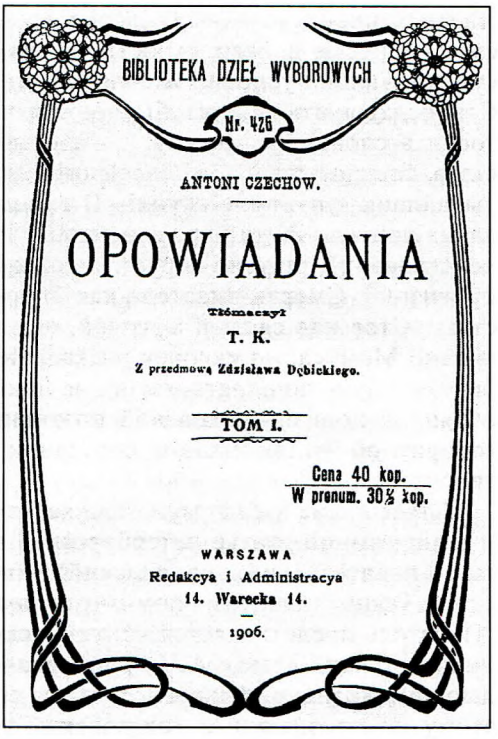
Чехова как писателя, который, изображая правду жизни, никогда не терял из виду нужд общества, охарактеризовал З.Дембицкий в предисловии к варшавскому изданию рассказов Чехова 1906 г. (см. примеч. 23): "Чувствуем в Чехове прежде всего человека — человека мудрого и доброго, ощущающего все боли жизни и склоняющегося в раздумье над каждым страданием, чувствуем также писателя, который видел насквозь людские души..." Дембицкий впервые в польской критике использовал в оценке личности и творчества писателя воспоминания Горького.

На социальное значение произведений Чехова указал в своем очерке "О русской литературе и нашем к ней отношении сегодня и триста лет назад" известный литературовед Александр Брюкнер[45]. В связи с этим он особо отметил повесть "Мужики", упомянув о любви писателя к простому народу, и все это буквально в нескольких строках. Однако среди них нет тех слов, которые, ссылаясь на ту же книгу Брюкнера, приводит А.Ф.Захаркин, а именно: "Правдивость, реализм, наряду с превосходным стилем, неисчерпаемость вы-

---

[1*] Зов "к небесам" (*лат.*; букв.: "высокий", "досточтимый").


BIBLIOTEKA DZIEŁ WYBOROWYCH
Nr. 427
ANTONI CZECHOW.
OPOWIADANIA
Tłómaczył
T. K.
Z przedmową Zdzisława Dębickiego.
TOM II.
Cena 40 kop.
W prenum. 30½ kop.
WARSZAWA
Redakcya i Administracya
14. Warecka 14.
1906.


BIBLIOTEKA DZIEŁ WYBOROWYCH
Nr. 426
ANTONI CZECHOW.
OPOWIADANIA
Tłómaczył
T. K.
Z przedmową Zdzisława Dębickiego.
TOM I.
Cena 40 kop.
W prenum. 30½ kop.
WARSZAWA
Redakcya i Administracya
14. Warecka 14.
1906.

АНТОН ЧЕХОВ. РАССКАЗЫ. Т. I, II
Варшава, 1906
Предисловие З.Дембицкого
Обложки

думки — вот достоинства его творчества"[46]. Откуда взята эта цитата, приписанная польскому историку литературы, — трудно догадаться. Зато в книге Брюкнера Чехову, как и Тургеневу, Достоевскому, Толстому, сделаны упреки по поводу изображения поляков в их произведениях: «Тот же Чехов, оглядывая всю Россию Победоносцева и Плеве вширь и вглубь, вспоминает о каком-то "надутом поляке", но это был не поляк, а только прозвище русского; в другой раз нелестно упоминает любовные приключения офицера, прикатившего с маневров»[47]. Образы же поляков в некоторых рассказах Чехова для автора книги — в одном ряду той бесконечной галереи типов, в которой выстроились русские чиновники, купцы, кухарки и генералы... Таков, например, "Иван Казимирович Ляшкевский, поручик из поляков, раненный когда-то в голову и теперь живущий пенсией в одном из южных губернских городов..."[48] (Имеется в виду рассказ "Обыватели").

Но нельзя не сказать о том, что, "оглядывая всю Россию Победоносцева и Плеве" (слова Брюкнера), Чехов интересовался и польской литературой. Конечно же, в 1906 г. Брюкнеру еще не могли быть известны письма Чехова, и поэтому он не мог знать его высказываний о романах Генрика Сенкевича "Без догмата", "Семья Поланецких", о его же "Письмах из Африки". Были известны Чехову и такие русские издания Сенкевича как "Огнем и мечом", "Quo vadis", "Крестоносцы", "Американские очерки", "Путевые очерки". Вместе с другими русскими писателями Чехов подписал приветственную те-

леграмму Сенкевичу в связи с двадцатипятилетием его литературной деятельности. Среди многих книг личной библиотеки писателя, отосланных им в Таганрогскую городскую библиотеку, были книги Элизы Ожешко, подаренные переводчиком В.М.Лавровым ("Повести и рассказы", 1895 г.; "Над Неманом", 1896 г.; "Милорд. Бабушка", 1896 г.; "Повести и рассказы", 1900 г.)[49]. Из писем Чехова к П.Ф.Иорданову видно, что в Таганрог были также отосланы книги Ожешко "Хам", "Панна Роза. Великий. Среди цветов" и книга Клеменса Юноши "Сизиф. Картинки деревенской жизни".

В 1907 г. появляются три обширные критические работы, в которых очевидно стремление дать развернутую характеристику творчества Чехова. Это эссе Станислава Бжозовского[50], статья Антони Мазановского в его книге "Горький. Чехов. Вересаев. Андреев. Исследования"[51] и вышедший отдельным изданием этюд Казимежа Гросмана[52]. В самом этом факте нашел отражение интерес к писателю деятелей нового литературного направления "Молодая Польша". Течение это было достаточно противоречиво: в нем сочетались элитарность взглядов на искусство, мистические настроения с романтическими и патриотическими традициями, с ощущением кризиса буржуазной культуры. Новизна творческого метода Чехова привлекла к себе особенное внимание "младопольской" мысли.

С.Бжозовский одной из основных черт чеховского таланта считал умение наблюдать: он "был гениальным зрителем". В рассказах Чехова, — писал Бжозовский, — "каждое слово передает какую-то деталь, индивидуальную черту: в результате встает образ более чем выразительный, с ясной, умело выстроенной перспективой". Восхищаясь мастерством писателя, он характеризует его как проявление специфического художественного отношения к жизни бесстрастного наблюдателя, поднявшегося над ней и наслаждающегося пониманием тщетности и бесцельности человеческих усилий. Отсюда, из этой посылки, делается уже заключение о некоем "соблазне игры", который якобы испытывал писатель, о каком-то значении в его творчестве "фата-морганы и иллюзии". Объясняет это Бжозовский тем, что Чехов «является типичным и талантливым представителем "безнадежных поколений"», основную формулу которых составляет "невозможность действия в виду полной разочарованности в целях и смысле всякой активной деятельности.

Стремясь оправдать такое настроение политическими условиями эпохи безвременья, критик вместе с тем утверждает, что "Чехов не чувствовал в себе достаточно сил, чтобы овладеть непонятной, враждебной ему жизнью, не желая в то же время быть ее сообщником". В писателях 80-х гг. Бжозовский видит бледные тени деятелей предшествовавшей эпохи и объясняет это тем, что для чеховского литературного поколения общественные условия усложнились до такой степени, что "для сохранения священного в русской литературе типа писательской деятельности (быть учителем, проводником, воспитателем и исповедником своего общества) необходима была почти сверхчеловеческая комбинация духовных способностей и качеств". Отсюда, по его мнению, — иная реакция писателей чеховской поры на общественные проблемы. Особую роль он отводит повести "Мужики". Она свидетельствовала, что "период народнической утопии и народнической романтики, последней героической и мученической фигурой которых был Успенский, закончился окончательно". Конфликт поколений отразился в статьях Михайловского о Чехове, но после "Скучной истории" критик "сложил оружие перед могуществом таланта ее автора".

Как и некоторые другие критики, Бжозовский считал Чехова "более художником в западноевропейском значении этого слова" и в этом плане сближал его с Тургеневым. Обоих писателей отличает умение "отделить и обособить себя от волнений, переживаний и чувств, становящихся содержанием их творчества; для них была доступна только та область волнений, которая обозначена немецким выражением die reine Lust des Schaffens[1*], волнений, основой которых и сущностью является сам процесс формирования данного содержания, художественного освоения его". Чеховская объективированная манера повествования определяется критиком как выражение чистого эстетизма. Поэтому в итоге его рассуждений Чехов оказывается в замкнутом пространстве, где ему отведена только роль наблюдателя, тоскующего по действию, "мучающегося его невозможностью и возникающей в связи с этим опустошенностью в глубине души". Даже в последних произведениях писателя Бжозовский видел только "воображаемую и лишенную реальных оснований надежду".

Сегодняшние польские литературоведы по-разному оценивают работу Бжозовского. Если М.Якубец, при всех отмеченных им просчетах, называет ее "продуктом самостоятельной и смелой мысли", вплоть "до нынешнего дня лучшим польским исследованием о Чехове и бесспорно одним из лучших и наиболее оригинальных за пределами России"[53], то Н.Модзелевская отождествляет позицию Бжозовского со взглядами Н.К.Михайловского: "В Польше рассуждения Бжозовского вспоминают неоднократно, обращаются к ним за цитатами в тех случаях, когда хотят убедить, что Чехов был писателем аполитичным"[54].

Сложность творчества Чехова вызывала противоречивые суждения его первых толкователей. Сегодняшняя оценка их работ требует не вытаскивания отдельных цитат "к случаю", но анализа всех аспектов их подхода к Чехову. Тогда мы увидим, что у многих из них за якобы устоявшимся, принципиальным взглядом стояли неуверенность, непоследовательность, отразившие все тот же поиск истинного Чехова. А.Мазановский (см. примеч. 51) искал аналогий то с эпизодической фигурой фотографа-любителя в "Трех сестрах" ("Вот такой фотограф и сам Чехов. Для него жизнь и природа становятся целью, а не средством исключительно. Как натуралист он предпочитает объективность"), то с Тригориным, который "всюду наблюдал и улавливал насыщенные чувствами впечатления, фиксировал их, переводил в образы и вселял в произведения", то с французскими натуралистами. Материалистическое мироощущение Чехова переводилось Мазановским (и не только им) в план натуралистического изображения действительности. Каждый рассказ воспринимался как "еще один снимок" фотографа. Но в той же работе Мазановского утверждается, что рассказы писателя, внешне бесстрастные, часто заканчивающиеся без ясно выраженной развязки, "предоставляют читателям обширное поле для размышлений", "задевают соответствующие струны души". Называя писателя "убежденным натуралистом", Мазановский пишет: "Вера в прогресс, как единственная вера, не могла дать ему твердой и сильной опоры в жизни". Личность же Чехова — человека и художника — он оценивает как "чрезвычайно положительную": "За все время своего творческого труда, на протяжении четверти века Чехов изучил свое общество, страдал с ним, разделял его радости. Четверть века Чехов рисовал в картинах и образах отрицательные стороны русского общества и потому может по праву называться одним

[1*] Чистая радость творчества (*нем.*).

из наиболее значительных сатириков русской литературы". Сопоставляя Чехова с Горьким, Мазановский, несмотря на различие методов обоих писателей (Чехов не открывает собственной души, а Горький знакомит читателя со своими взглядами), видит их духовную близость: "Только Чехов кажется мне более сильным художественностью своих произведений, Горький же — гениальностью". Сквозь эту сбивчивую позицию и путанную терминологию пробивается основное в отношении критика к писателю. Чехов у него именно русский (а не космополитический) писатель, "благородный, простой, скромный, в чувствах глубокий и искренний". Особую заслугу Чехова Мазановский видит в правдивом изображении русской деревни в повестях "Мужики" и "В овраге". Вместе с тем очевидно непонимание сути конфликтов и образов в "Палате № 6", "Моей жизни", "Дуэли", "Рассказе неизвестного человека" (герой охарактеризован как "несчастный социалист-лакей-туберкулезник, со всем своим безбожием, жестоким и разбойничьим намерением, со всем своим нравственным вырождением", который только на фоне "низких, сгнивших фигур Орлова, Кукушкина..." может казаться привлекательным).

Для К.Гросмана, озаглавившего свою книгу о Чехове "Современная душа" (см. примеч. 52), чеховская этика, отталкиваясь от изображения пошлой будничной жизни, была проявлением индивидуалистического и обреченного бунта, призывом "к свободе от людей, от прошлого, от себя". Стремление рассматривать произведения писателя в рамках литературы упадочнических настроений приводит к рассуждениям "об инстинктивной свободной любви", "культе чувства" как основных чертах чеховского творчества, и даже о "повышенном мистицизме", проявившемся якобы в последнем его периоде. По словам Гросмана, Чехов внушает себе и своим героям веру в то, что "сегодняшнее страдание обернется счастливой манной для будущих поколений", но — "напрасно ищет он плечо, на которое можно было бы опереться, мысль, в которую можно было бы поверить". Отдавая должное чеховскому таланту, любви писателя к людям, критик на первое место в его миросозерцании ставит фатализм, некую найденную им "мелодию, которая будучи раз услышанной, кладет тень на всю жизнь..." Эта "мелодия страшных вещей" — обыденная, ничем не примечательная на первый взгляд, — особенно явственна для Гросмана в "Палате № 6": "Читая этот рассказ, видишь, как стены <больницы>, втянувшие в себя здорового доктора, постепенно втягивают и другие фигуры. Понятие сумасшедшего искажается, и, наконец, мы все, все человечество заключаемся в палату, которая вместе с халатом, решеткой, нечистоплотностью <...> и оскотинившимся хамом в роли сторожа и власти является отражением реальной жизни".

Правда эмоционального восприятия пробивалась у Гросмана сквозь рациональные модернистские построения. Поэтому вряд ли правомерна претензия Л.Нодзиньской, видящей в его подходе к "Палате № 6" "неоправданное расширение очерченных Чеховым явлений до размеров почти космических, в то время как русский писатель располагал их весьма близко и точно"[55]. При всей перегруженности работы Гросмана претенциозными характеристиками (здесь и фатализм, и мистицизм и т.д.) он, как и другие критики, останавливается перед Чеховым в раздумье: "И неизвестно, что лучше — любить его как рыцаря под знаком страданий, или дивиться как мудрецу, вместившему в себя безмерную боль". Отсюда понятна и гиперболизация мотива "чувства", сильнейшее выражение которого он видит в "Рассказе неизвестного человека". "Чувство" у Чехова — своеобразный термин критика, означающий, при всех его пессимистических акцентах, все-таки веру в прогресс, в людей, в гу-

манистический пафос творчества. Гросман так и говорит: "Негаснущими буквами пишет Чехов и завещает человечеству призыв сохранять, пока хватит сил, сокровищницу чувств..."

Ощущая общую идейную направленность и новаторский характер творчества Чехова, критика 1900-х гг. не всегда умела правильно понять проблемы, поставленные в наиболее сложных его произведениях. Непониманием драмы старого профессора из "Скучной истории" отличается статья Тадеуша Ритнера "Тени смерти", в которой акцент сделан на изменениях в психике героя под воздействием физиологических факторов, старости[56]. «Это крайний образец неверного понимания "Скучной истории", — пишет Л.Нодзиньская. — Необходимо, однако, отметить, что чаще видят в ней выражение духовного тупика, трагического "не знаю"»[57]. Часть ошибок критики, безусловно, связана с модным в ту пору психологическим методом, приводившим к весьма субъективным выводам, вплоть до отождествления личности писателя с его героями и их исповедей с мыслями автора. В таком именно духе выдержана статья "Смерть Антона Чехова" Альфреда Высоцкого, опубликованная в "Газеце львовскей" и перепечатанная в "Дзеннику польским" и журнале "Тыдзень". Немало было путаницы и в биографических сведениях. Тот же Высоцкий, например, сообщал: "Детские годы <Чехов> провел на Азовском море среди рыбаков и крестьян, скрывавшихся от наказания и кнута. Осталась в нем память об их слезах, проклятиях и рыбацких рассказах"[58].

Были критики, считавшие, что у Чехова "трудно заметить выразительные фазы развития <...> и со временем он лишь усовершенствовал писательскую технику" (Б.Добек, см. примеч. 37). Наиболее распространенным на этот счет было мнение, которое Л.Бельмонт (см. примеч. 40) выразил в формуле: "Чехов перестал смеяться". Пытался очертить творческую эволюцию писателя критик и историк Владислав Яблоновский: "Начал он с карикатуры и юмористики, порою весьма непритязательной, продиктованной требованиями юмористических журналов, а впоследствии перешел к будничной и с виду бесстрастной эпике, подавляя лиризм, произведения последних лет выражали больше веры, пессимизм был менее тяжким и порою освещался надеждой"[59].

Гораздо успешнее рассматривалось в этот период мастерство Чехова. "Можно без оговорок утверждать, что у нас в Польше писательский талант Чехова захватил читателей, — пишет Л.Нодзиньская. — Он завоевал горячих поклонников даже среди тех, кто не был в состоянии оценить идейные качества его произведений..."[60] Стилю чеховских произведений, их новаторской форме немало строк уделили рецензенты и авторы первых статей о писателе. Влодзимеж Пинский, характеризуя творческий метод Чехова, писал, в частности: «Работа такая требует от творца владения искусством композиции, требует творческого самопознания, математического склада ума. Отсюда, при непривычной ажурности словесной вязи, большая прозрачность и поразительный художественный эффект его композиции. То, что другие, при большом желании, но малом таланте, могли бы разложить на двухтомное повествование, Чехов, как смелый вождь, самовластно распоряжающийся и царящий над целым миром признаков, явлений, чувств, — силой контролируемого самопознания, мощью утонченного интеллекта — собирает, концентрирует, очищает и выдает, наконец, вещь безукоризненную и ясную как итальянская лазурь, как каррарский мрамор.

А весь этот процесс формирования эмоций и впечатлений художественных, все эти противоречивые и острые запасы, живущие в душе художника в минуты творчества, — все это бледнеет, гаснет, никнет... Чехов дает

им единственную "чистую форму", никогда и нигде не поддается быстрому потоку минутных, капризных сновидений, заманчивых, сверкающих бликов. Можно назвать это качество его манеры творческим аристократизмом...»[61]

Таким образом, в прижизненных и первых посмертных отзывах о Чехове у критики было немало и промахов и ошибочных суждений (в немалой степени шедших как от догматических народнических приговоров, так и от модернистских толкований). В то же время прозорливые критики стремились связать Чехова с традициями русской литературы, подчеркнуть художественную новизну его творчества, а главное — привлечь к его произведениям читателя. Разнообразие взглядов на чеховское творчество, споры о нем отразили сложное состояние польской литературы, в которой реалистические традиции переплелись с модернистскими тенденциями. В критике идейно-эстетический анализ был отягощен символистскими и импрессионистическими элементами, лозунгами крайнего индивидуализма. В этих условиях "спор о Чехове" определял как внутренние эстетические линии общественной мысли, так и ее идейную зрелость в широком смысле. Развитие национального самосознания вместе с ростом антицаристских настроений в начале XX века давали пищу для осмысления исторических и культурных связей польского и русского народов.

* * *

Значительное место в процессе приобщения поляков к русской культуре начала XX в. принадлежало чеховской драматургии. Знакомство с ней зрителя, ее освоение критикой шли достаточно сложными путями. В связи с этим некоторым упрощением выглядит утверждение М.Якубца, что "по убеждению польской критики того времени, чеховский театр служил новым постулатом искусства, открывал новые грани человеческой личности, отказывался быть развлечением или копией жизни и превращался в трибуну психологических и социологических исследований"[62].

Первые отзывы о сценическом творчестве Чехова появились в петербургском "Крае". Благодаря этому журналу польский читатель, уже знакомый с рассказами Чехова, получил первую информацию о нем как драматурге. Журнал откликнулся на петербургские гастроли Московского Художественного театра в феврале 1901 г. О "Трех сестрах" рецензент, обозначивший себя псевдонимом Rm[63], писал, что это "одна из тех нескольких пьес нового академика, которые раздражают классических теоретиков литературы, не знающих, к какой категории произведений ее отнести". Но и сам рецензент, объявляя Чехова "интересным драматургом-новатором, открывателем новых путей", спешил тут же оговориться, что «трудно согласиться с абсолютным театральным "новаторством" Чехова. Он, конечно, новатор, но в своей отечественной литературе». Рецензент сравнивает пьесы Чехова с западноевропейской драматургией и находит, что композиция в "Трех сестрах" "отсутствует вообще", что не чувствуется в пьесе традиций «не то что времен "Théâtre libre"[1*], "Freie Bühne"[2*], но само отсутствие сценической традиции становится своего рода традицией». Что же касается изображения современного быта на сцене, то и тут у Чехова, по утверждению автора рецензии, были предшественники — Гауптман и Выспяньский. Мечты и порывы чеховских сестер вос-

---

[1*] Свободного театра (*франц.*).
[2*] Свободной сцены (*нем.*).

принимаются как русские мотивы иллюзий ибсеновских героев. К "оригинальным моментам" в творчестве Чехова критик относит альтруизм его героев ("стремления, звучащие в их собственных душах, не заглушают криков, звучащих в душах чужих"), способ изображения "житейского фона" — "вездесущности какого-то усиливающегося кошмара, глумящегося над умами и сердцами, безнадежной серости и монотонности жизни". По мысли рецензента "Края", обнажение этого фона будит в интеллигенции, в русской молодежи интерес к Чехову. В оценке идейной сути пьесы он идет вслед за русской либерально-народнической критикой, повторяя ее высказывания. А отмечая внутреннюю связь чеховской новеллистики и драматургии, он в обеих формах творчества как ведущий выделяет пессимистический тон. "В этом ошибочном понимании заключена типичность этой первой польской рецензии, являющейся вместе с тем образцом истолкования произведений великого русского писателя первыми польскими критиками", — пишет Т.Позняк[64].

В том же 1901 г. польские зрители впервые увидели пьесы Чехова на сцене — в постановке гастролировавших в Варшаве русских театральных трупп А.П.Ленского и В.Ф.Комиссаржевской, показавших "Иванова", "Чайку", "Три сестры", "Дядю Ваню". В "Иванове" один из рецензентов увидел лишь "современную драму супружеской жизни, закончившуюся самоубийством"[65]. Отмечая психологическую глубину, он упрекает автора в недостатке действия. В другом отзыве "Три сестры" были названы "мрачной пьесой", философия которой заключается в том, что люди живут "для того, чтобы когда-нибудь, через сотни лет, уготовить человечеству счастливое существование"[66]. Совершенно не нашла понимания "Чайка" с Комиссаржевской в роли Нины Заречной[67]. Характеризуя эти отзывы, в которых непонимание смешалось с националистической неприязнью, Т.Позняк указывает на дежурно-официальное отношение к гастролям русских актеров представителей печати, выполнявших лишь формально распоряжение директора варшавских театров, объявленное им официальными властями. У многих из них попросту отсутствовало желание внимательнее вглядеться в драматургию Чехова, на писателя уже наклеили ярлык символиста, прозябающие герои которого живут расплывчатыми мечтами о будущей счастливой жизни.

Однако драматургия Чехова уже начинает привлекать к себе польских переводчиков. В 1902 г. публикуется перевод "Лебединой песни" в "Тыгоднику слова польскего". В том же году во Львове выходит отдельное издание "Медведя", переведенного Густавом Баумфельдом. Этот же переводчик в 1904 г. выпускает отдельное издание "Чайки" со своей вступительной статьей[68]. Главной темой пьесы Баумфельду показалась тоска однообразных будней в глухой провинции. Изображение этой тоски представляется ему в высокой степени "художественным, психологически точным — тоска предстает предметом достойным искусства", а пьеса — "гениальным очерком", только очерком, но не пьесой. Баумфельд заметил, что в "Чайке" есть и иные темы — "частная жизнь знаменитой актрисы Аркадиной, частная жизнь столичного писателя господина Тригорина, ненормальное состояние сына актрисы и, наконец, эта молодая, издерганная, второразрядная актриса Нина — какой она была, затем бросилась в этот водоворот театра и театромании..." Дать хоть какое-то толкование этим "частным" образам переводчик не сумел. В связи с этим странно выглядит заявление Т.Позняка, что эта вступительная статья "сыграла важную роль в популяризации драматургии Чехова в Польше". Вероятно, исследователь хотел сказать не о действительной важности, а о влиянии этой статьи, о чем он и говорит буквально в следующем абзаце: «Баум-

фельдовская концепция пьесы "Чайка" как песни о тоске и серости деревенской жизни прочно обосновалась в интерпретации других пьес русского писателя»[69].

Пути к пониманию чеховской драматургии польским зрителям и театральным деятелям в тот период указал Московский Художественный театр. О возраставшем интересе к нему вспоминал крупнейший актер и режиссер Стефан Ярач: "Время от времени, в течение ближайших лет, узнавали об успехах Московского Художественного театра даже в Берлине, который захватил меня театром Рейнгардта..."[70] Польская печать следила за гастролями МХТ в Западной Европе в 1906 г. Краковский "Час" поместил пространную статью Конрада Раковского о пребывании мхатовцев в Вене[71]. Возвращаясь с гастролей в Россию, МХТ в апреле сделал остановку в Варшаве и дал несколько спектаклей в здании Театра Велькего. Одним из первых на них откликнулся известный театральный критик Владислав Богуславский[72]. В Станиславском он видел прежде всего художника, который «не из внешней пластики, но из внутренней психологии извлекает "драматический момент". Такой момент в "Дяде Ване" заключен в самом способе изображения "обыденной, приземленной жизни"». Критик готов даже видеть "сверхзадачу" спектакля в том, чтобы "сыграть симфонию серости". "И эту задачу наилучшим образом решило товарищество Станиславского". Но в этой же "симфонии серости", где основной темой якобы является пресловутый "треугольник", звучат "какие-то вздохи... какие-то протесты... какие-то устремления... и все эти неуловимые течения кружатся среди рассеянных в атмосфере атомов безнадежной скуки..." Неясные протесты и устремления эти толкуются тем не менее уже не как нечто нереально-романтическое, а связанное с самой жизнью, с естественными человеческими порывами и запросами: «Человек ощущает всюду в театре Станиславского биение своего собственного сердца, передающийся со сцены трепет своей боли; величие его страданий запечатлено каждым часом истории на всех уровнях социальной лестницы; а для воплощения в пластике идеала Теренция: "Я человек и ничто человеческое мне не чуждо" Художественный театр нашел такие средства художественной экспрессии, которые ставят его во главе европейских сцен».

Отношение прогрессивной польской критики к спектаклям выразил Ян Лорентович в открытом письме Станиславскому, опубликованном по окончании гастролей[73]. Он подчеркнул значительность реализма Художественного театра как "стремления к простоте и ясности воздействия через огромное тонкое сочетание деталей" и с удовлетворением констатировал, что в этом плане "варшавские артисты получили урок". Имея в виду напряженную атмосферу (после событий 1905 г.), в которой проходили гастроли, он писал: "Мы все, чья общественная жизнь протекает в упорной борьбе и надежде, верим, что вскоре сможем иначе воспринимать ваш труд. Это будет тогда, когда мы сами пригласим вас в Варшаву, — в будущей Польше". Полнота восприятия искусства Художественного театра, и прежде всего чеховской драматургии, протестующей против унижающего человека существования, ставилась критикой в зависимость от результатов широкого народного движения к общественным переменам.

Гастроли МХТ в 1906 г. стали школой мастерства для многих польских актеров и режиссеров. Мхатовское прочтение Чехова надолго стало основой для польских сценических версий "Дяди Вани", "Вишневого сада", "Трех сестер"... Познакомиться со спектаклями "художественников" в Варшаву приехали из Кракова выдающиеся деятели польской сцены Людвик Сольский

и Александр Зельверович. Особенный восторг у последнего вызвала игра Станиславского, "несравненного" исполнителя роли Астрова. "Этот спектакль, — вспоминал Зельверович, — произвел на меня поразительное, незабываемое впечатление, и сейчас, спустя сорок лет, храню его в сердце свежим, полновесным и наполненным жизнью, причем слово в слово могу повторить каждую сцену поочередно"[74].

Подготовка же "Дяди Вани" в краковском Театре Мейском началась задолго до гастролей МХТ в Варшаве. За четыре месяца до приезда труппы Станиславского в Польшу, 20 января 1906 г., состоялась премьера пьесы, переведенной на польский язык актрисой Л.Валевской. Сам факт обращения к чеховской драматургии знаменовал не только известный поворот в художественных исканиях польского театра, но прежде всего ощутимый перелом в нравственно-ценностной общественной ориентации. Изредка обращаясь к русской драматургии ("Гроза" Островского, "Ревизор" Гоголя), польский театр в целом был ориентирован на западноевропейскую драму, а точнее мещанскую мелодраму Фульды, Скриба, Сарду, Мюссе. В известной степени путь Чехову на польскую сцену проложил Горький, чьи пьесы появились на ней буквально накануне первых чеховских спектаклей. Имена обоих писателей, выступивших с произведениями сильного общественного накала, вызывали в польском обществе представление о новом течении в русской литературе, развивавшем лучшие традиции критического реализма. А эти традиции польская общественная мысль ценила достаточно высоко. В.Прокеш, например, называл Чехова "самым значительным после Щедрина русским сатириком, обвинителем своего общества". Критик считал, что "все качества выдающегося русского беллетриста усилены в его немногочисленных сценических произведениях <...> В этом методе столько же жизненного содержания, сколько наблюдения и сатирической философии. Каким же образным выходит у него <Чехова. — *С.Б.*> это общество, отраженное с фотографической точностью в галерее типов, брызжущих правдой и жизнью"[75].

Чеховская эстетика приходила в противоречие с привычными театральными штампами, с устоявшейся манерой игры, в которой немало еще значили поза и декламация. Это понимал анонимный рецензент краковской газеты "Напшуд": «Театр Чехова — это одно большое целое, где произведение не раскрывается перед нами, а "окружает" нас, поэтому играть Чехова это означает как-то наполнить зрителя не тем, что говорят и делают, но чем-то неуловимым, что проявляется за словами, что ощущается за незначительным, равнодушным жестом человека»[76]. Премьера "Дяди Вани" на краковской сцене готовилась с учетом опыта МХТ и собственных попыток осмысления Чехова как принципиально нового драматурга. Режиссером спектакля и исполнителем роли Астрова был Юзеф Сосновский. В роли Войницкого выступил Александр Зельверович. Работа эта сформировала его как актера и надолго закрепила за ним славу лучшего исполнителя роли. Спустя много лет в статье «Мой любимый "Дядя Ваня"» Зельверович писал: «Я могу смело сказать, что поступил на сцену под знаком любви к пьесам Чехова, с горячим желанием выступить когда-нибудь в далеком будущем в "Дяде Ване". Так получилось, что в течение первых трех сезонов моей краковской сценической деятельности я играл либо комиков, либо комических любовников во французских фарсах и шутках. Дядя Ваня был первым живым, реальным человеком, чью трагическую судьбу мне довелось пережить на сцене и передать зрителям. После трех лет игры в Кракове, где директором был в то время Юзеф Котарбинский, моя заветная мечта о "Дяде Ване" превратилась в реальность. Я был

счастливейшим человеком в мире — я должен был играть в любимейшей пьесе, о которой я мечтал и которая мне снилась по ночам, роль дорогого, бедного дяди Вани.

Исполнение этой роли явилось важным этапом на моем актерском пути... С тех пор я поверил, что умею не только развлекать и смешить публику, но искренне и глубоко волновать ее..."[77]

Зельверович писал, что его привлекла в чеховской пьесе "богатая характеристика личности, психологически тонкой, полной чувства и настроения", она рисует "роль из крови и костей, а благодаря возможности воссоздания <...> людей драмы в полном реалистическом значении этого слова" постановка открыла для исполнителей пути к новым художественным достижениям. В 1908 г., будучи в Москве, Зельверович встречался с Горьким и Станиславским, посещал спектакли МХТ, что оказало большое влияние на его творчество. Глубокое проникновение в "чеховскую тему" сделало Зельверовича признанным "чеховедом" среди польских актеров. «"Дядя Ваня", — пишет Т.Позняк, — сросся с именем и талантом актера, который выйдя из краковской "школы", передавал свой опыт другим театрам, а его появление на театральном горизонте Познани или Лодзи всегда было поводом для постановки какой-нибудь из пьес Чехова»[78].

"Дядя Ваня" был возобновлен на краковской сцене 15 ноября 1907 г. в близкой к предыдущей режиссерской концепции. Название чеховской пьесы появилось на афишах Театра Мейского и 6 июня 1910 г. по случаю гастролей Зельверовича, в ту пору уже директора театра в Лодзи.

Одной из основных задач для создателей этого спектакля было строгое следование авторской воле, естественно, с учетом возможностей актеров. "Здесь нужно пережить собственной душой трагизм жертвы этих несчастных героев", — утверждал Зельверович[79]. Успех постановки 1906 г. подчеркнули критические отзывы. К.Раковский писал, что "давно не видел на краковской сцене пьесы, сыгранной с такой отдачей, с таким проникновением в замысел автора". Столь сильное впечатление на него произвела игра Юзефа Сосновского (Астров), что он, считая его главным героем пьесы, начинает с этого образа анализ спектакля[80]. Репортер "Пшегленда польского" Зыгмунт Стефаньский был убежден, что "Дядя Ваня" — лучший спектакль сезона 1906 г.[81] С удовлетворением отметил он, помимо выдающегося исполнения Зельверовичем роли Войницкого, игру Станиславы Высоцкой (Елена), Сильвии Юткевич (Соня), Мариана Едновского (Серебряков). По впечатлению того же Стефаньского, в спектакле постепенно нарастало ощущение пустоты существования героев, взорвавшейся конфликтом в третьем акте, в котором прозвучал выстрел Войницкого. Но, как писал В.Прокеш[82], этот "бунт душ, разрывающихся между чувством долга и трагедией сердец <...> нашел непрочное убежище в <...> компромиссе с понятиями порядка и общественной этики". Сказалась в отзывах рецензентов и традиция восприятия Чехова как писателя "бестенденциозного" и в силу этого "пессимистического".

Отсутствие воли, тяги к решительным поступкам видел в героях пьесы Стефаньский: «Жизнь для них есть сила слишком независимая, чтобы они могли ее ухватить могучим напряжением воли, бороться последним напряжением нервов или мускулов, направить согласно своим мыслям; это даже не та "Ананке" греческой трагедии, слепая, но замечательная, сокрушающая борющихся героев, — это какая-то сила, которая искажает души, сердца и мысли, которую хотят поддержать безучастным страданием, устойчивой апатией, ленивая река, полная вод, несущая их не на трагическую смерть, а к большому морю тоски... Эти герои безнадежности не знают борьбы за осуществле-

ние своих устремлений, желаний, мечтаний о счастье, не знают даже того, что русские каторжане называют "переменой участи", желая выражения своей связанной воли хотя бы ценой еще худшего мучения»[83].

Краковский театр показал "Дядю Ваню" в Познани (15 апреля 1907 г.), в 1908 г. — в Лодзи, Сосновце, Ченстохове, Калише. Почти одновременно с краковской состоялась премьера "Дяди Вани" во Львове — 24 февраля 1906 г. Режиссером спектакля выступил Максимилиан Венгжин, в роли Войницкого — Юзеф Хмелиньский, Астрова — Кароль Адвентович, Сони — Зофья Чаплинская. Как и его краковские коллеги, львовский критик Корнелий Макушиньский воспринял пьесу как "поэзию печали и тоски"[84], а причину грусти чеховских героев склонен был видеть в специфической "российской неврастении". Он сравнивает их с деревьями, корни которых подточены и "которые гибнут среди печального шелеста вянущих листьев". Тяжело "людям-деревьям", "но нужно жить, а чтобы жить, нужно трудиться, не зная отдыха". Смысл этого труда львовский рецензент видел в христианском уповании на небеса, в спокойном, не отягощенном угрызениями совести ожидании смерти. Он приводит слова Сони, обращенные к Войницкому: "...и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы <...> увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную <...> Мы отдохнем!". Последние слова актриса Чаплинская произносила очень громко, с вызовом, что, по мнению критика, шло вразрез с общим минорным тоном пьесы. Современный же исследователь, Т.Позняк, считает, что этот поступок актрисы — "скорее всего спонтанный, не согласованный с режиссером", — был «бессознательным протестом против официальной интерпретации Чехова, выразительно обрисованной в рецензии театрального хроникера»[85].

Событием во львовском спектакле стало участие К.Адвентовича, получившего широкую известность исполнением ролей как западноевропейского репертуара (Гамлет, Ромео, Дон Жуан), так и русского (Протасов, Нехлюдов, горьковский Нил). В образе Астрова актер запечатлел сильного, мужественного человека драматической судьбы. Игра Адвентовича дала повод К.Макушиньскому утверждать, что после постановки "Мещан" Горького ни одна пьеса на львовской сцене не имела такого успеха, как "Дядя Ваня"[86]. Спектакль был возобновлен 16 июня 1910 г. в связи с гастролями А.Зельверовича.

Варшавская премьера "Дяди Вани" состоялась 9 июня 1908 г. Постановку в Театре Малом осуществил режиссер и драматург Мариан Гавалевич. В спектакле приняли участие известный актер Эдмунд Вейхерт (Войницкий), Кароль Адвентович (Астров), Лаура Дунинувна (Елена Андреевна), Хелена Ланцка (Соня), Ян Гутнер (Серебряков), Януш Орлиньский (Телегин). Восторженный отзыв спектакль получил на страницах газеты "Свят"[87]: "Произведение поэта, поэта, который чувствовал очень глубоко, который в своей душе носил боль целого поколения". По словам рецензента, Чехов показал "муки русской души <...> униженной и поникшей, изболевшейся в своей мрачной неволе и не пытающейся даже потрясать оковами". Характерна связь, которая устанавливается здесь между Чеховым и Горьким: «Потом придет Горький и из этой самой души исторгнет громкий, трагический крик страдания, зажжет в ней огонь ненависти и бунта... Как история заклеймит власти, которые толкали русское общество на это отравленное "дно нищеты"? И какие усилия нужны, чтобы разбудить омертвевшую душу, оживить ее, воскресить в ней новую энергию, отвагу и любовь к жизни!» Успеху спектакля, по мнению критики, способствовала и блестящая игра актеров, проникшихся духом чеховской пьесы, и состоявшиеся за два года до того гастроли МХТ в Варшаве, питавшие творческое вдохновение Мариана Гавалевича.

Как и в случае с "Дядей Ваней", инициатором постановки на польской сцене "Вишневого сада" выступил краковский театр. Премьера состоялась 3 ноября 1906 г. с участием таких актеров, как Станислава Высоцкая (Раневская), Александр Зельверович (Лопахин), Хелена Аркавинувна (Варя), Бородич (Аня), Собеслав (Гаев). В дни премьеры в "Часе" появилась большая статья известного режиссера и драматурга Адама Гжималы-Седлецкого "Перед новой постановкой в Театре Мейском", в которой сделана попытка некоего подведения итогов популярности Чехова в Польше. В расширенном варианте эта работа под названием "Антон Чехов" была опубликована в сборнике "Славянский мир" в 1907 г.[88] «Последние годы XIX века, — читаем в статье, — были для новеллиста периодом, в котором грусть, меланхолия и отчаяние, рождающиеся в его творчестве, вытекли сердечной струей в русло того отчаявшегося и всеобщего состояния, которое переживала душа "лучшей России"». По мнению Седлецкого, "с ходом времени обнаружилось, что эти психо-исторические мотивы в творчестве Чехова заслонил герой новой волны — Горький". Это было причиной того, «что прежний интерес к Чехову утратил уже привкус экзотичности, "оригинальности", перед зрителем явился художник равнодушный к привычной злобе дня». Критик отмечает, что «в Польше "изменившийся" Чехов известен мало», что "печатают только Чехова-юмориста, поэтому читатель наш, за исключением трагикомизма отдельных сатир, не чувствует подлинного Чехова, поэта грусти". Вместе с тем он пытается доказать, что в творчестве Чехова не было безнадежности, и решительно возражает Д.Мережковскому и Л.Шестову, видевшим в его произведениях выражение индифферентизма и тоскливой безысходности. Седлецкий опровергает утверждение Мережковского, что Чехов не связан ни с прошлым, ни с будущим России. "Что это не так, — пишет он, — можно доказать на примере Пети Трофимова". И, приведя обращенные к Ане слова Трофимова ("Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом"), заключает: "В ком живет такая горячая жажда искупления грехов прошлого, того нельзя обвинить в безразличии к нему. Не были равнодушны к прошлому и будущему ни лучшие из героев Чехова, ни сам их создатель".

Слова чеховских героев о страдании как некоей ступени очищения и подъема не раз получали в польской критике нравственно-религиозную окраску. По-своему пытался сформулировать эту мысль и Седлецкий, писавший, что "страдание становится религией во взглядах Чехова; через целеустремленное сознание человек должен прийти к высшей форме развития". Соответственно отсюда делается характерный вывод: "...философский взгляд Чехова роднит его с историей польской общественной мысли. Впрочем, не только в области философии Чехов является наиболее близким для поляков среди всех современных русских писателей".

Обращаясь к "Вишневому саду", Седлецкий подчеркивает, что "героем пьесы является земля... идет процесс, суть которого сотрясает сейчас всю Россию". Сам же критик понимает этот процесс не как смену в ходе истории "экономических форм" и отношений, но как утрату в "душах сегодняшних наследников твердых помещичьих позиций". Именно эту "правду исторического момента", по его мнению, "Чехов раскрыл за несколько лет до аграрного проекта в Думе".

Не коснувшись непосредственно актерского исполнения в краковской премьере, Седлецкий лишь отметил как глубоко положительный сам факт появления на подмостках нового произведения писателя, обладающего даром создания "живых душ".

Зато подробный разбор спектакля дали другие рецензенты, признавшие его полным провалом. Главная причина провала виделась в абсолютном непонимании Чехова-художника актерами и режиссурой. К.Раковский писал, что "Чехов-художник, Чехов-поэт, тонкий и проникновенный мастер", в спектакле "исчез без следа. Пропала также без следа большая и чистая простота художественных средств, являющаяся существеннейшим качеством поэзии и таланта Чехова". А их место занял "комедийный анекдот без содержания и значения, в сценическом своем выражении растянутый, утомительный, угнетающий скукой и равнодушием". Упрекая режиссуру в бездумном подходе к "Вишневому саду", Раковский резко отозвался об игре некоторых актеров, прибегавших к жеманству, форсированному голосу, аффектированным жестам — элементам, глубоко чуждым эстетике Чехова. Даже участие таких мастеров, как Зельверович, Сельский, Аркавинувна, не спасло спектакля[89].

Газета "Глос народу" писала: «Такие произведения, как "Вишневый сад" или "Дядя Ваня", нужно играть с большой простотой и естественностью; у нас же преобладает в игре искусственная аффектация, которая замазывает тончайшие черты и снижает весь художественный уровень пьесы»[90]. Как считает Т.Позняк, «причины неудачи краковской постановки "Вишневого сада" следует искать не только в искаженной идейно-художественной концепции, но прежде всего в ошибочной и безосновательной трактовке всего творчества Чехова как пессимистического и что менее всего соответствует действительности — бестенденциозного»[91]. Исследователь подчеркнул, что в этой трактовке значительную роль сыграл близкий к театру Гжимала-Седлецкий, видевший трагедию чеховских героев в утрате ощущения себя помещиками, владельцами вишневых садов.

7 марта 1912 г. "Вишневый сад" в постановке Владислава Кандлера показал своим зрителям театр в Познани. Об этом спектакле Казимеж Домбровский впоследствии писал: «Постановка "Вишневого сада" опиралась на образцы Московского Художественного театра. Натуралистические детали, употребленные в преувеличенной форме, не нашли признания...»[92] Судя по отзыву историка лодзинского театра, и тамошняя постановка "Вишневого сада" не имела успеха[93].

Для краковского театра память о неудаче была столь сильна, что он вплоть до 1914 г. не помышлял о новой постановке "Вишневого сада". Но работа над чеховской драматургией в театре продолжалась, и 2 марта 1907 г. впервые была показана "Чайка" (перевод Г.Баумфельда). В спектакле были заняты Фаустина Крысиньская (Аркадина), Мелевский (Треплев), Максимилиан Венгжин (Шамраев), Собеслав (Тригорин), Ирэна Сольская (Нина Заречная), Александр Зельверович (Дорн). Как и "Вишневый сад", этот спектакль постигла неудача. Видимо, стремясь учесть уроки предыдущего неуспеха, в театре перегнули палку — стали играть в некую чрезмерную естественность, ища то самое "настроение", в отсутствии которого упрекала критика постановку "Вишневого сада". «Для "настроения" две трети диалога произносились так, что если бы не подсказки суфлера, то ничего не было бы слышно», — писал рецензент "Пшегленда польскего" Юзеф Флах[94]. По его мнению, премьера не открыла ничего нового в Чехове: «...видя за год до того "Дядю Ваню" и недавно "Вишневый сад", знали мы уже тогда "Чайку"... Даже сама "Чайка" зоологически напоминает "Дикую утку" Ибсена». Единственным новым моментом в пьесе Чехова является «снедающая молодого поэта ненависть к славе старшего... Это момент и новый у Чехова и вообще занимательный... кроме этого, нет нового в "Чайке" на этом выцветшем, лишенном живых красок фоне».



АФИША СПЕКТАКЛЯ «ЧАЙКА»

Краков, Театр Мейский

Премьера 2 марта 1907 г.

Такое же в принципе понимание пьесы обнаружил и рецензент газеты “Напшуд”[95], добавивший только, что меланхолия “Чайки” значительно сильнее меланхолии “Вишневого сада”. Удивительным диссонансом звучат для него “слова бодрости, веры в жизнь, в себя”. «Но и они выходят из уст как будто жертвы, подстреленной “Чайки”, любовь которой растоптана, артистическая надежда осквернена, но которая, однако, горит по-прежнему готовностью любви и жаждой самосжигания». Рецензент газеты “Нова реформа” В.Прокеш[96], также вспомнивший по аналогии “Дикую утку” Ибсена и кроме того сославшийся на близость сюжета с одним из моментов биографии Чехова, пришел к выводу о пагубности влияния западной культуры на чеховских героев: “Рафинированная культура Запада падает на суровые, неподготовленные души и создает в них блуждающие без точных целей маяки”. Автор рецензии, опубликованной в журнале “Критика”[97], сравнивая “Чайку” с “Подсвечником” Альфреда Мюссе, писал, что “нельзя достигнуть большего контраста, чем ставя одновременно” эти пьесы: “Тяжелая, свинцовая меланхолия

русского поэта, даже в бестенденциозной пьесе проникнутая суровыми и патетическими аллегориями, и пьеса насквозь французская, полная шампанского веселья, задорного, дразнящего, вносящего прелесть в жизнь, — за всеми границами добра и зла..."

Критики, ориентированные на западноевропейские модернистские ценности, как например Влодзимеж Пинский, видели в самой форме чеховских драм "альянс двух элементов: ибсенизма с его символом и неоромантизма с его настроением и волей Судьбы, Предназначения, таящегося в самих героях"[98]. Еще в 1904 г. критик предлагал рассматривать "Вишневый сад" не как "обычную реалистическую пьесу", а как "символ уходящей, замирающей жизни, как символ гибнущего мира — это произведение сразу встает для нас во всем величии и блеске своего богатства и красоты". Но есть в нем и нечто за пределами символа — "лирическое настроение", которое создается "ритмом, звуками и колоритом, независимо от главной идеи, вызывает особое музыкально-психическое состояние, а также элементы художественные, зрительные, столь щедро разбросанные в постановках пьес Чехова". По мысли Пинского, главным желанием Чехова было стремление «в тесные рамки пьесы вложить побольше насыщенного материала, создать образ внутренней, духовной жизни, заботясь о драматической ситуации лишь постольку, поскольку она содействует выявлению тех или иных качеств, особенностей действующего лица. Отсюда драматические характеристики, избегающие описаний "героев" и "героинь"».

Если в отдельных работах о Чехове (В.Пинского и др.) наблюдается стремление выявить специфические особенности творчества, нащупать связи его с западноевропейской драмой, то в большинстве рецензий, как отмечает Т.Позняк, "преобладает скептицизм и неумение видеть ту силу, которая смогла бы разбудить охваченную грустью и убаюканную сном русскую душу"[99]. Отдельные проницательные высказывания теряются в общем потоке пессимистического толкования Чехова. Неоднократно цитировавшийся выше Гжимала-Седлецкий, чей подход к Чехову был далеко не свободен от противоречий, выделял существенное, на его взгляд, в психологии чеховских героев: "... если на них не смотреть с иронической усмешкой, мечтают они и о светлом будущем: через двести, через триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться..."[100] Ожидания героев переводит в план авторских размышлений критик Игнацы Хжановский, отмечавший "внешнюю недраматичность основы" чеховских пьес как главнейшее их достоинство, обернувшееся "правдой и глубоким наблюдением, добросовестностью и полнотой художественных средств". «Что является знаменательным и интереснейшим в этих пьесах, — писал он, — так это их субъективный элемент, который в рассказах только эпизодически пробивается; автор устами своих героев высказывает собственную веру в прекрасное, гармоничное будущее. Но спрашиваем невольно: кто его построит? Ведь эти "герои" даже пальцем пошевелить не желают!..»[101]

От символистско-декадентских взглядов на Чехова до вульгарно-натуралистического подхода — такова была режиссерско-артистическая амплитуда в толковании сценического творчества писателя периода 1906–1915 гг. Натуралистическая концепция возобладала в постановке "Чайки", осуществленной 17 апреля 1910 г. в Варшаве труппой Польского драматического товарищества. Она не вызвала заметных отзывов в печати. Журнал "Сцена и штука" писал в привычном тоне, что в пьесе царит безнадежная тоска, нет даже проблеска солнечного луча[102]. "Чайка" была также поставлена

театром в Познани — премьера состоялась 1 апреля 1911 г. Готовилась пьеса к постановке и в Лодзи. Здесь же Театр Польски 28 января 1909 г. осуществил постановку "Трех сестер" с участием Стефана Ярача в роли Соленого. Несмотря на срывы и явные недостатки в сценической интерпретации, пьесы Чехова приобретали все бóльшую популярность.

Особенным успехом у массового зрителя пользовались постановки по рассказам Чехова и его водевилям. 16 марта 1903 г. краковский театр в рамках благотворительного вечера показал "Медведя" (в переводе Г.Баумфельда). В спектакле участвовали А.Зельверович (Смирнов), Ядвига Мрозовская (Попова). 12 октября 1909 г. "Медведь" был поставлен в Познани, там же в 1907 г. — "Предложение", возобновленное в 1915 г. 18 февраля 1908 г. в варшавском Театре Малом состоялась премьера "Свадьбы" с участием таких известных актеров как Бартошевский, Вейхерт, Мельницкий. Водевили были поставлены и в Польском драматическом товариществе в Варшаве. 23 ноября 1908 г. было впервые показано "Предложение" в любительском исполнении "с всегда превосходной госпожой Тхеловой вместе с господами Мерчиньским и Визорем, который, помимо очевидной литературной способности, проявившейся в переводе пьесы, оказался также очень хорошим исполнителем, представившим законченный тип русского помещика-обывателя"[103]. "Медведь" в том же артистическом исполнении был что называется частью "железного", всем известного старого репертуара Товарищества.

Настоящей сокровищницей стали водевили Чехова для крестьянских любительских кружков. Специально для них отдельные издания выпустила "Библиотека любительских театров". Некоторые из этих изданий были снабжены комментариями, не всегда верно ориентировавшими режиссера и исполнителей. Таков, например комментарий Генрика Цепника к "Предложению" (перевод А.Дзебкевича), в котором Чубуков представлен "характерным типом русского помещика старой формации", а Ломов — пресыщенным ловеласом, у которого "неврастения и настойчивость, доходящая до истерики и жестокости, замаскированы поверхностным *bon tonem*"[104]. Но сами чеховские водевили вызывали неизменный живой отклик у зрителей. Юмор Чехова, как свидетельствует печать, скрашивал деревенским жителям тяготы жизни в период Первой мировой войны.

Резюмируя свой обзор постановок по чеховским пьесам, осуществленных главным образом в предвоенное десятилетие, Т.Позняк отмечает, что только "Дяде Ване" удалось "освободиться от ярма общего шаблона пессимистического толкования Чехова". В том, что произведение это "завладело польскими сердцами и умами", он видит прежде всего заслугу мастеров сцены — Сольского, Зельверовича, Адвентовича, Ярача. Непонимание же сущности таких пьес, как "Вишневый сад" и "Чайка", вызвано фальшивыми концепциями, интерпретирующими эти пьесы как выражение пессимизма автора и натуралистических тенденций на сцене. Тем не менее, считает исследователь, пьесы Чехова "сыграли важную роль в формировании польской театральной культуры, а также в области актерского искусства и зрительского вкуса как противоядие против декадентской сценической продукции и как великолепная школа большого, правдивого, реалистического театрального искусства"[105].

2

В межвоенное двадцатилетие, 1918–1939 гг. число переводов в периодике и отдельных изданий Чехова по сравнению с предыдущим периодом (240) значительно снизилось — до 75[106]. Но в действительности интерес к Чехову

не упал. Внушительные данные о публикациях переводов до 1918 г. отражают в значительной степени коммерческий "бум" по отношению к Чехову, который охватил периодику 1900-х гг. Цифра 240 в значительной мере составилась из множества перепечаток в разных газетах и журналах переводов одних и тех же произведений. Не следует сбрасывать со счетов и издательский кризис 1922–1926 гг., когда в целом по стране выпуск книг заметно уменьшился. Период 1918–1939 гг. характеризуется как многочисленными попытками повторных (на новом уровне) переводов, так и появлением произведений Чехова, до того не выходивших на польском языке. "Старшее поколение межвоенной Польши вынесло знакомство с произведениями Чехова еще из времени, предшествовавшего первой мировой войне,— пишет Ф.Селицкий,— а были они так популярны, что некоторые выражения из них и некоторые образы стали попросту общеупотребительными и на них часто ссылались в быту"[107].

В 1921 г. отдельными изданиями выходят "Медведь" (перевод Г.Баумфельда, первое издание вышло в 1902 г.) и "Предложение" (перевод А.Дзебкевича, первое издание вышло в 1912 г.). По окончании издательского кризиса в 1926 г. появляются два новых собрания переводов чеховской прозы под названиями "Винт" и "Смерть чиновника". Первое, вышедшее в переводах Мечислава Бирнбаума[108], содержало 27 рассказов, из них 14 были переведены впервые ("Благодарный", "Братец", "В потемках", "Ведьма", "Два романа", "Двое в одном", "Единственное средство," "На гвозде", "Нарвался", "Неудачный визит", "Пережитое", "Разговор человека с собакой", "Ушла", "Беззаконие"). Вторая книга, с переводами А.В., вышла под редакцией Антони Ланги[109]. Она включала 29 рассказов, из которых 3 были переведены впервые ("В почтовом отделении", "Длинный язык", "Не в духе"). Том этот имел большой успех у читателя и в 1938 г. был дважды переиздан — "Дешевой библиотекой" и «Библиотекой "Курьера Польского"».

В 1927 г. в Познани в переводе М.Пухальского вышла "Драма на охоте" и в переводе Э.Пухальского — книга рассказов "Живой товар"[110]. В последнюю, помимо заглавного произведения, вошла повесть "Ненужная победа". Любопытно, что в то время как переводчик первого издания во вступительном слове отметил, что имя Чехова "золотыми буквами вписано в историю русской литературы", переводчик второго, поместив во вступительной заметке известное письмо молодого Чехова к брату Николаю об условиях, которым должны соответствовать воспитанные люди (март 1886 г.), охарактеризовал это письмо ни больше ни меньше как свидетельство отстранения Чехова "от жизни истинно русской".

В том же 1927 г. появились еще три издания. Сборник "Шведская спичка" составили восемь рассказов (титульная повесть, "Талант", "Тссс!..", "Страшная ночь", "Мститель", "Хористка", "Драма", "Загадочная натура")[111]. Второй сборник, выпущенный варшавской "Дешевой библиотекой", содержал два произведения — "Рассказ неизвестного человека" (давший название книге) в переводе Яна Парандовского и "В овраге" в переводе А.В.[112] Книга эта, пользовавшаяся широким спросом, была переиздана в 1930 г. Явно коммерческий характер имел третий сборник — "Обнаженная невеста", в котором заглавным был переименованный рассказ "Роман с контрабасом"[113]. В него вошли также подобранные "тематически" рассказы "Первый любовник", "Средство от запоя" и, в этом контексте совершенно неожиданно, — "Унтер Пришибеев". Сборник, вышедший тиражом десять тысяч экземпляров, переиздавался трижды — в 1927, 1928 и 1930 гг. Помимо названных выше четырех впервые переведенных рассказов, в нем представлены и произведения известные чи-

тателю — "Злой мальчик", "Знакомый мужчина", "Беда", "Лишние люди", "Скрипка Ротшильда", "Хористка" и "Шведская спичка". Таким образом, рекламные цели издателей приходили в противоречие с самим содержанием чеховских произведений.

Из того же коммерческого расчета, ориентировавшегося на буржуазный вкус, рассказ "Знакомый мужчина" был переименован в "Девчонку из кабаре" — это название "украсило" том рассказов, выпущенный в Кракове в 1929 г.[114] Причем в книгу, вышедшую с именем Чехова на титуле, были включены произведения и других писателей. Чеховские рассказы включались и в издания, автором которых назывался почему-то только Марк Твен. Вошедший в одно из таких изданий рассказ "Мститель" был переименован с криминальным уклоном — "Хотел убить жену"[115].

Как и в период до 1918 г., в межвоенной Польше в переводческо-издательском отношении к Чехову прослеживаются две линии: одна — стремление видеть в нем только юмориста, умеющего позабавить "почтенную публику", вторая — ощущение Чехова как тонкого психолога, правдивого писателя, чье творчество протестует против засилья пошлости, бездуховности, "сонной одури" бесцельного существования. Первая линия преобладала, но и вторая — хотя и пунктирно — вычерчивается достаточно ясно. Демократическая традиция связывает публикации переводов Чехова в рабочей, прогрессивной печати 1908–1910 гг. ("Металовец", "Нова реформа", "Напшуд") с публикациями 1920–1930-х гг. в таких изданиях как "Нова культура", "Газета роботнича". Начавший выходить в 1923 г. журнал "Нова культура" в первом же номере вместе с переводом "Нашего марша" Маяковского поместил рассказ "Толстый и тонкий", а в седьмом — популярнейшее у польского читателя произведение — "Смерть чиновника". «Рассказ этот, — отмечает Ф.Селицкий, — не только "смешивший", но и являвшийся вместе с тем острой сатирой на чиновнические отношения, был весьма актуален в период разбухания пронизанного карьеризмом государственного аппарата буржуазной Польши». Особое значение имела публикация катовицкой "Газетой роботничей", в первомайском номере 1937 г. рассказа "Унтер Пришибеев", переведенного Халиной Пилиховской. По словам Ф.Селицкого, "перевод этот, помещенный рядом с первомайскими революционными стихами, был проявлением сдвига в общественном понимании идейного смысла творчества Чехова. Не случайно появился он в 1937 г., когда процесс фашизации приобретал в Польше все более выразительные формы пришибеевщины"[116]. В 1933 г. "Унтер Пришибеев" как классическое произведение мировой литературы был напечатан в шестом томе "Большой всемирной литературы"[117].

На протяжении второй половины 20–30-х годов переводы чеховских произведений появляются в различных периодических изданиях — "Цырулик варшавский", "Побудка", "Илюстрация", "Кобета вспулчесна", "Фигляж", "Наоколо свята", "Гонец краковский", "Новосци илюстроване", "Жиче млодзежи", "Мой дом", "Нове дроги", "Трибуна польска", "Жиче и повесць", "Тото", "Пшегленд моды", "Пломык". Продолжал помещать свои переводы в краковском "Часе" Г.Вендрыховский (в их числе "Володя", "У предводительши"). Основная масса публикаций этого периода — юмористика молодого Чехова. Среди других немногочисленных переводов следует отметить "Душечку" в журнале "Кобета вспулчесна" (1931, перевод Ст.Стемповского) и "Студента", появившегося под названием "Великая пятница" в журнале "Нове дроги" (1923, перевод К.Гулкова). Детский журнал "Пломык" ("Огонек") опубликовал сделанный Г.Москаликовой перевод "Белолобого" (1935). В 1931 г. в переводе К.Магницкого вышло первое отдельное издание "Вишневого сада"[118].

В 30-е годы стал ощущаться недостаток в переводах зрелого Чехова. Р.Блюс, указывая на малочисленность переводов русской литературы, в частности, отмечал: "Не имеем переводов из Чехова, в то время как Куприн выходит постоянно"[119]. Потребность была прежде всего в тех произведениях, которые отсутствовали в библиотеках.

Частично недостаток этот был восполнен изданием в переводе М.Грибовской тома, включавшего, помимо титульного произведения ("Палата № 6"), "Дуэль", "Враги" и "Неприятность"[120].

На это издание откликнулись рецензиями "Вядомосци литерацке", "Библиотекаж", "Нова ксенжка", "Рочник литерацки". Все эти отзывы страдают характерной упрощенностью и путанностью суждений. Т.Парницкий в статье "Чехов спустя четверть века", остановившись только на "Дуэли", отмечал, что в ней «нет еще той ноты усмехающегося, но целиком уже безнадежного пессимизма, которым веет от разрабатывающих ту же тему пьес "Дядя Ваня" или "Вишневый сад"». Объясняя, почему "в свое время имевшее сильный отзвук произведение" сейчас якобы не влияет на читателя должным образом, критик приходит к совершенно неожиданному заключению: «...знаем, что нравственный упадок конца прошлого века, описанный Чеховым, производит впечатление немалой духовной "силы" в сравнении с нравственным обликом тех же слоев в предвоенном периоде: что из того, что слабому Лаевскому противопоставил автор фон Корена, сильного человека "ницшеанского" типа, когда пятнадцать, двадцать лет спустя сыновья фон Корена, двойники которых известны по Алданову или Алексею Толстому, стали классическими декадентами, в десять раз более истеричными и неприспособленными к жизни, чем Лаевский»[121]. А по мнению анонимного рецензента "Библиотекажа", все четыре произведения однотомника "навевают чары утонченной меланхолии"[122]. Рецензент "Новой ксенжки" Т.Макаревич рекомендует книгу молодому читателю как «наилучшее свидетельство нравственного состояния предвоенной русской интеллигенции с ее безволием и отсутствием общественных интересов <...> Жестокий объективизм в описании этих "мертвых" и маленьких душ, разных врачей, вечных студентов, фельдшеров, мелких помещиков и чиновников, каждый из которых носит в себе смертельную болезнь своего класса и России, есть итог не только презрения, но и собственной немощи, немощи столь характерной для современного писателю поколения. Внимательный читатель, умеющий обобщать, найдет даже в этих четырех новеллах объяснение многим общественным явлениям старой России и ее трагического конца»[123].

При всей очевидной "смещенности" этих откликов нельзя не отметить установившийся взгляд на творчество Чехова как на "документ эпохи". В таком духе рекомендовал чеховские произведения справочник "Книга в библиотеке", подчеркивавший, что в них "взаимоотношения личные и общественные схвачены в характерных ситуациях и дается глубокое знакомство с человеческими типами..."[124]

Противоречивость оценок конкретных произведений, отдельных изданий и переводов определялась новым этапом борьбы вокруг Чехова, развернувшейся в условиях межвоенной Польши. В этот период в критике уже почти исчез взгляд на писателя только как на "веселого юмориста", и поэтому как курьез воспринимались слова виленского рецензента, побывавшего на спектакле "Дядя Ваня", о том, что "Чехов-драматург стоит ниже Чехова-юмориста"[125]. Как бы возражая этой уже сошедшей со страниц печати, но еще ощущавшейся подспудно оценке, львовский театральный рецензент Ежи Ходецкий впадал в крайность, утверждая, что для того, чтобы лучше понять пи-

сателя, нужно согласиться с тем, что «его "веселость" — вещь такая же несущественная и поверхностная, как несущественно в оценке этого писателя было бы учитывать его профессию врача»[126]. Еще сильны были и рецидивы ярлыка "пессимизма" в оценках Чехова. Побывавший в начале 20-х гг. в театрах Москвы Роман Дыбовский называет писателя даже "ультрапессимистом"[127]. А Р.Блюс в поисках причин пресловутого пессимизма приходил к выводу о его непосредственной связи с "половинчатым религиозным скептицизмом позитивистского типа, а также с весьма своеобразным, не лишенным ницшеанского налета культурничеством"[128]. Другие критики искали корни чеховского "пессимизма" в особенностях легендарной на Западе "русской души". Мартин Кридл с сожалением отмечал, что "и этот подлинный европеец по духу и таланту поддался меланхолии, пронизывающей всю русскую жизнь"[129]. Эта оценка закрепилась и в энциклопедиях того периода: "Юмор Чехова вырос на основе пессимистического взгляда на мир и переходит в тон горькой сатиры, вступающей не раз в сферу трагизма"[130].

Давали знать о себе и отзвуки давних народнических упреков в общественном индифферентизме. В середине 1930-х гг. в Варшаве вышло новое издание книги умершего в 1911 г. С.Бжозовского "Культура и жизнь", в которой пространная глава о Чехове посвящена его безыдейности, отказу от борьбы и т.д. На их устарелость обратил внимание Р.Блюс, оговорившийся, правда, что, возможно, "чересчур сильный акцент на интеллектуальной стороне тогдашнего трагического видения чрезмерно подчеркивал истоки его генерации"[131]. По мнению Ф.Селицкого, "даже эта осторожная <...> ревизия <...> свидетельствует о том, что в польских оценках этого писателя наступила выразительная эволюция". Отмечая объективные трудности, с которыми сталкивалась польская критика, он ссылается на путаницу и ошибочность в трактовках чеховского творчества в советском литературоведении 1920–1930-х гг. В качестве примера Селицкий приводит цитату из статьи А.В.Луначарского "Чехов сегодня", перепечатанной газетой "Вядомосци литерацке" в 25-ю годовщину смерти писателя: "Чехов был для своей эпохи писателем, мирящим читателя с судьбой, несмотря на то, что говорил о жизни правду, смеялся над жизнью и страдал по этой причине"[132].

Однако и в этот сложный период были сделаны успешные попытки приблизиться к подлинному Чехову. Рецензируя опубликованную в Москве в 1934–1936 гг. переписку Чехова с его женой, те же "Вядомосци литерацке" отмечали: "О чем бы ни писал Чехов в своих письмах — о погоде ли, о мучающих его желудочных страданиях, о хозяйственных новостях, о театре и литературе — они прежде всего зеркало его жизненной мудрости и глубоко чувствующего сердца. Вместе с пронзительной любовью к жене в каждой строке проглядывают своеобразный чеховский юмор и та задушевность, которой высвечена его общественная врачебная деятельность и все богатое творчество художника"[133]. Социальную значимость чеховского наследия подчеркнул в своих историко-литературных трудах А.Брюкнер. В "Истории русской литературы" он назвал писателя даже "Гомером александровской России", имея в виду как отраженность настроений эпохи безвременья, так и широту писательского кругозора, вобравшего ее разнообразные явления и типы. Брюкнер не без удовольствия констатирует, что народническая критика, упрекавшая Чехова в недостатке гражданственности, позже признала несправедливость своих претензий. Объективность творческой манеры он связывает с материалистическим мировоззрением писателя (оно "раскрыло глаза на голую правду, заставило терпеливо следить за развитием каждого явления; подобно врачу, появляется Чехов у ложа больного, ставит диаг-

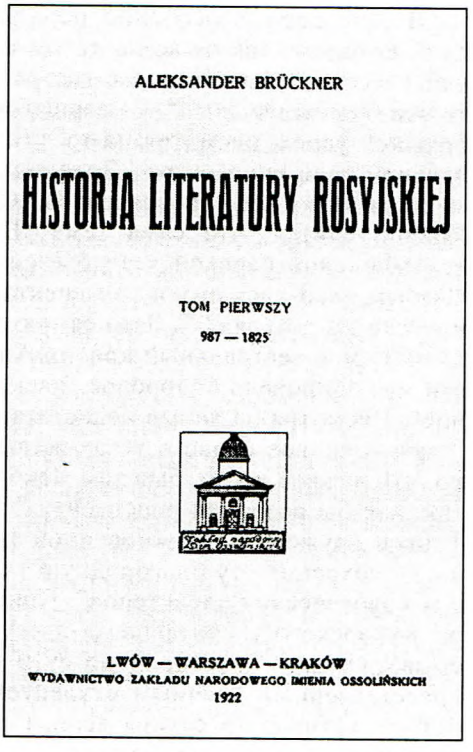
ноз... И встает из бесчисленных камешков образ-мозаика тогдашней серой провинциальной Руси...")[134] Спустя одиннадцать лет, в 1933 г., Брюкнер в "Большой всеобщей литературе" усилит эту характеристику: "Произведения Чехова — это огромная мозаика из мелких и мельчайших камешков всей русской жизни александровских лет, красноречивый, убедительный акт обвинения против них"[135].

Единодушным было признание в этот период высокого литературного мастерства Чехова. Оно отмечалось как в публикациях, посвященных двадцати- и тридцатилетию со дня смерти, так и в связи с появлением новых переводов и отдельных изданий. В той же "Истории русской литературы" Брюкнер восхищался, как "несколькими взмахами пера, языком удивительно метким <...> изображает он конфликты — с собой и миром, с совестью и окружающей средой..." Чеховская вера "в прогресс и человечество" для исследователя неотъемлема от самого тона, манеры повествования, неназойливо, но точно обнажающей язвы старой России и вместе с тем свидетельствующей о любви к людям, ищущим своего пути в жизни, страдающим и надеющимся. «Никто не только в России не сравнялся с Чеховым в совершенствовании формы "short story"[1*], где ни одного слова, ни одной детали вычеркнуть нельзя», — утверждает Брюкнер[136]. С таким же восхищением пишет о литературной технике Чехова и М.Кридл, он называет его "реалистом чистой крови", обладающим «даром слова всегда меткого и точного и вместе с тем экономного, краткого, стилем простым, но ярким, свободно владеющим искусством "классической композиции"»[137]. Критик Габриэла Паушер отмечает, что Чехов "избирал такие положения и ситуации, при которых все глупое, отвратительное и малодушное выступает наяву выразительно и ярко"[138]. Писательница М.Домбровская в рецензии на рассказы Алексея Толстого и других советских авторов видит их удачу в связи со "зрелой школой великих русских писателей, в особенности Чехова". Об этом свидетельствует умение быть кратким и "отражать всю современность или, по меньшей мере, целую среду в нелепом случае, в нечаянно подслушанном разговоре"[139].

В критике появились стойкие приверженцы чеховского таланта, защищавшие его наследие от явно несправедливых нападок и даже попыток отодвинуть в тень. Влодзимеж Фишер в статье "Из русской литературы" жаловался, что Горький, Андреев, Арцыбашев и Куприн "заслонили собой правдивую фигуру великого писателя, каким был скромный и простой Чехов"[140]. Г.Паушер в статье по случаю двадцатипятилетней годовщины смерти писателя делает попытку обозначить те качества, которые особенно оценила у него польская общественность. Она пишет, что "Чехов немилосердно насмехался над теми людьми, на лбу которых отпечаталось тройное пятно — глупости, мелочности и стремления к насилию", что «автор "Чайки" ненавидел ложь и насилие. Святыней его был человек...» И далее критик пересказывает слова из известного чеховского письма к А.Н.Плещееву 4 октября 1888 г., подчеркивая, что чеховское понимание "свободного художника" вызывает признательность тех, "кто в польской литературе борется за освобождение искусства от ярма этикета и принуждения во всех его проявлениях"[141].

[1*] Короткого рассказа (*англ.*).

* * *



АЛЕКСАНДР БРЮКНЕР. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Львов–Варшава–Краков, 1922
Титульный лист

В межвоенное двадцатилетие заметно углубилось осмысление чеховского драматургического наследия. Если в начале 20-х гг. еще писали, правда, с многочисленными оговорками, о "несценичности" отдельных пьес, то в последующее время, под воздействием новых гастролей МХТ и собственных постановок, эти упреки как бы растворились в попытках проникнуть в специфику чеховской драматургии. "История русской литературы" А.Брюкнера свидетельствует о трудностях, с которыми столкнулась критика начала 20-х гг., несшая на себе еще отпечаток оценок предыдущего десятилетия. "В противоположность рассказам, — пишет исследователь, — в драмах автор не теряет надежды на перемены к лучшему, на победу разума и справедливости, уповая на земной рай хотя бы и через два столетия". Но Брюкнер не видит оснований для таких перемен и людей, которые бы их осуществили. Он пытается разглядеть положительного типа в Лопахине, напомнившем ему гончаровского Штольца или тургеневского Соломина, кого-то из героев "Оскудения" Атавы (С.Н.Терпигорева). «В пьесах не хватает жизни, движения, сложности; мы являемся свидетелями бесконечных разговоров "под чай"; эти люди долго собираются что-то предпринять, но на этом все и кончается...» Это впечатление Брюкнер сам же опровергает буквально несколькими строками ниже, когда говорит: "Действия как бы не было, пьесы эти какие-то лирические, но наполненные необыкновенной правдой, естественным диалогом, они постепенно приобретают движение и жизнь". И тем не менее автор "Истории..." уверен, что талант Чехова "хотя и первостепенный, но не драматический; это эпик, фигур своих в действии он не показывает..."[142]

Рассуждения Брюкнера по сути поставили проблему драматического конфликта и действия у Чехова, осмысление которой только назревало. Пока же довольно широкое к концу 20-х гг. и в 30-е гг. признание сценичности чеховских пьес шло от роста популярности писателя у читателя и зрителя. Наиболее принципиальные из критиков, не сумев до конца осознать новизну чеховской драматургии, ощутили ее интуитивно. Вацлав Радульский в своем "Очерке русского театра" писал: "Собственно, Чехов — последний драматург, неразрывными узами связывающий литературное содержание с театральными формами". И прибавлял, что "после смерти Чехова ни одно произведение не умеет охарактеризовать русскую современность и создать театр современного содержания"[143]. В этом плане красноречиво и признание Болеслава Горчиньского, назвавшего Чехова "самым представительным среди драматургов России на рубеже минувшего столетия"[144].

В этот период особенно популярным у зрителя становится "Вишневый сад", которому так не везло до того. Пробуждение нового интереса к последней пьесе Чехова связано с гастролями так называемой "Пражской труппы театра Станиславского". Ее варшавским гастролям в мае 1929 г. сопутствовал большой успех, несмотря на то, что спектакли проходили в неудобном и маленьком зале кинотеатра "Водевиль". Правда, успех этот не соответствовал мнению некоторых рецензентов. Обозреватель "Сцены польской" Тадеуш Кончиц считал, что сама тема "Вишневого сада" утратила актуальность: «судьба такой барской усадьбы как "Вишневый сад" мало кого взволнует». Слабым показался ему и сам спектакль, "несогласованный по духу, негармонический в деталях"[145]. Зато самую высокую оценку ему дал известный поэт, драматург и театральный критик Антони Слонимский, которому в особенности импонировало "здоровое, насквозь реалистическое режиссерское решение". Несмотря на явные недостатки художественного оформления, со сцены "звучало живое слово в устах живых людей", и "был там актер и режиссер, но, что важнее всего, был там Чехов". «"Вишневый сад", — продолжает критик, как бы возражая рецензенту "Сцены польской", — это чарующая пьеса. Тонкое кружево проникновенной грусти и юмора не пожелтело, не посерело, — сохранил эту благородную ткань правдивый, упоительно точный рисунок человеческих характеров". Приведя слова "какого-то русского профессора Кухарского", считавшего пьесу "беспощадной сатирой на российскую обывательщину", которой по сути ничего не противопоставляет «идеализм, представленный "вечным студентом"», Слонимский замечает: «"Вишневый сад" — сатира, но сатира теплая по колориту, как прекраснейший пейзаж французских импрессионистов, как "Пиквикский клуб". Чехов так сближает нас со своими героями, что будит в нас снисходительность. Не очень можем мы на них гневаться и очень трудно нам их осуждать. Вот что самое главное; как человек, которому не чужды такие же недостатки, мог бы с ними немного поспорить, не переставая их любить, — как это часто случается с близкими родными..."[146] Это впечатление Слонимского вызвано, по мнению Ф.Селицкого, тем, что для тогдашней русской эмигрантской труппы «пьеса была прежде всего своего рода элегией, а не "приветствием новой жизни"», как назовет позднее "Вишневый сад" В.Ермилов. В подтверждение Селицкий ссылается на то, что ни в одной из рецензий не была затронута общественная суть пьесы, "которая выделялась в постановках польской режиссуры"[147].

27 апреля 1937 г. премьера "Вишневого сада" состоялась в варшавском Театре Польском (приурочена к 25-летию этого театра). Интерес к постановке был сильнейший — пресса еще за два месяца до премьеры начала публиковать материалы о пьесе и ее авторе. С двумя статьями в журнале "Театр" выступил Б.Горчиньский. В первой — "Чехов в Театре Польском" — он характеризует "Вишневый сад" как "единое целое, полное гармонии <...> глубокой внутренней драматической динамики, играющей на струнах чистого, тонкого лиризма и благородного, в меру дозированного, юмора". Критик высказывает надежду, что "выдающееся произведение Чехова будет поставлено с учетом всех его особенностей, по духу и форме в точном соответствии с замыслом автора". Статья кончается словами: «Постановка "Вишневого сада" <...> бесспорно станет событием культурно-театральной жизни Варшавы»[148]. Во второй статье — «От доктора медицины до "Вишневого сада"» — дается очерк жизни Чехова и его драматургии. "Спустя тридцать лет после смерти художника, — пишет Горчиньский, — на польской сцене разворачивается волнующая и комическая попеременно театральная повесть о неудачниках русской жизни — белый цветок преклонения и памяти об одном из тончай-

ших драматических писателей мира"[149]. Журнал "Театр" опубликовал также фрагменты из книги Станиславского "Моя жизнь в искусстве", посвященные анализу "Вишневого сада", проблемам его постановки.

Чеховская пьеса в Театре Польском не могла не вызвать обострённых высказываний с политической "подкладкой", в которых определялось отношение к социальным переменам в России. Хелена Радзиукинас в статье "Чехов и его театр", опубликованной в журнале "Просто з мосту", сравнивая атмосферу пьес Чехова с летними ночами, "нежными и душными, во время которых ничего не происходит, но кажется, что боль существования достигла своей вершины в этой безмолвной тиши", пишет далее, что Чехов, видя «страшное безволие, угасание всех идеалов и устремлений, которые охватили русскую интеллигенцию на рубеже XIX–XX веков, сочувствовал ей, доходя до личного отчаяния, ставил диагноз и рекомендовал как врач — "стремиться" и "работать"». На этом основании утверждается, что идея "Вишневого сада" — "пробуждение интеллигенции" и проводится параллель со "Свадьбой" Выспяньского: «Не удалось ему пробудить интеллигенцию от зачарованного сна бессилия, и поэзия "Вишневого сада" напоминает мелодию скрипок Хохола, под которую пары в свободном кружении движутся к бездне» (в пьесе Выспяньского танец сомнамбулически передвигающихся фигур становится символом маразма и бессилия общества). Эта цепь рассуждений и сравнений приводит Х.Радзиукинас к выводу: "Вишневый сад выкорчеван, осталась разрытая целина, огороженная колючей проволокой"[150]. Комментируя эту статью, Ф.Селицкий указывает, что еще перед премьерой были очевидны попытки "навязать зрителям реакционную интерпретацию, возбудить рефлексию с антисоветским оттенком"[151].

Злободневную интерпретацию предлагал читателям и переводчик "Вишневого сада" Константы Магницкий в предисловии к отдельному изданию пьесы. По его словам, "Чехов как представитель той части русской интеллигенции, которая боролась за лучшее будущее своего народа", предвидел не только революцию, но и "все ее ужасные последствия". Магницкий с сочувствием говорит о "нечеловеческих страданиях" тех, которые когда-то "не хотели слушать предостерегающего голоса Чехова", и подчеркивает, что пророческие слова писателя о грядущей новой жизни в нынешней обстановке следует связывать с единственным условием — падением революционной власти в России[152]. Трактовка переводчика была отчасти подхвачена справочником "Книга в библиотеке", который писал: "Вишневый сад, подлежащий продаже и обреченный на уничтожение, является символом того гибнущего общественного класса, который принимает этот факт как неизбежное свое предназначение"[153].

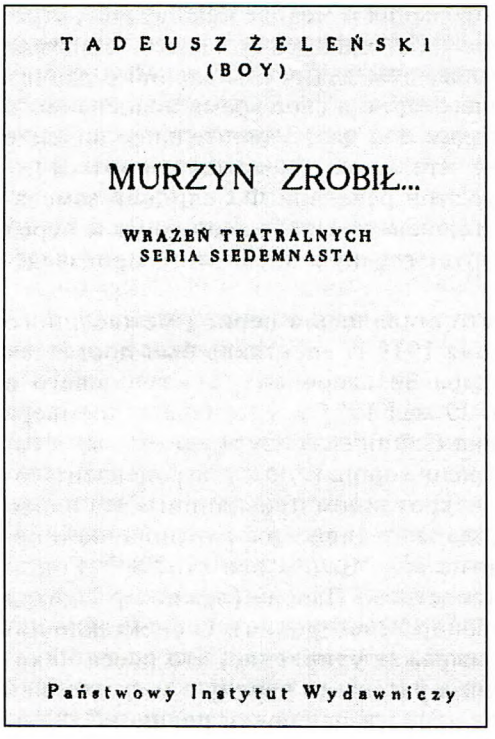
Спустя семь лет значительно изменил свой взгляд на чеховскую пьесу А.Слонимский, побывавший на варшавской премьере. Добродушно-снисходительное отношение к ее героям сменилось недоверием и тревогой. Слонимского не устраивает расплывчатость характеров и неопределенность устремлений героев, могущих склониться под воздействием обстоятельств в любую сторону. Он так и пишет: "Что же до будущего Петра Трофимова, то здесь возникают серьезные сомнения. Вечный студент может стать революционером, а может — провокатором". Даже над "таким невозмутимым рамоли" как Леонид Гаев нельзя "смеяться здоровым и радостным смехом", потому что и он подозревается, "наподобие индейца, прячущего за пазухой томогавк". Уточняя позицию, Слонимский говорит: «На "Вишневом саде" испытываешь такое же чувство, как при чтении Достоевского. Фигуры драмы вы-

ходят из собственных контуров с очевидной, поразительной легкостью. Юмор в этих условиях становится чем-то чудовищным»[154].

Эта новая требовательность к чеховским героям была в немалой степени продиктована обострившейся общественной обстановкой во второй половине 30-х гг. Один из побывавших на премьере рецензентов, Казимеж Вержиньский, писал: "Из этого сада доносится нездоровое поветрие. Когда-то оно отравило целую эпоху, сейчас также отдает трупным запахом. Среди цветущей вишни лежит открытый гроб с останками живых людей. Ложились туда поколениями, подкошенные собственным безволием, духовной нищетой, даже как навоз под будущее. Это руины без заслуг, как можно было бы перефразировать слова Норвида". Заслугой же могло быть только сопротивление революции. С героев пьесы Вержиньский переносит свое недовольство на автора: "Если в действительности Чехов чувствовал, что Россия падет под топором, как пали деревья в вишневом саду, то он прислушивался к своей совести ненамного больше, чем госпожа Люба к предостережениям Ермолая. Он был более влюблен в бессильную красоту отечества, нежели готов к геростратовскому протесту. Его голос звучал как тревога, но как тревога, исторгнутая бессилием; предупреждающий сигнал прозвучал над миром, но не пробудил людей от смертельного сна". Естественно, что рецензент был возмущен прозвучавшими в пьесе словами веры в прекрасное будущее России. Отсюда его нападки на Трофимова: "Студент Петр, псевдоморалист и трескучий реформатор высказывает различные мнения об исправлении жизни, а сам не может закончить учебы". Вержиньский делает также множество упреков режиссеру и актерам, но не может не признать, что «постановка "Вишневого сада" вызвала в Варшаве давно не наблюдавшуюся заинтересованность»[155].

Об успехе спектакля, поставленного Збигневом Зембиньским с участием таких актеров, как Мария Пшибылко-Потоцкая (Раневская), Станислава Стемпнювна (Аня), Ирена Боровская (Варя), Казимеж Юноша-Стемповский (Гаев), Богуслав Самборский (Лопахин), Ежи Роланд (Трофимов), Яцек Вошчерович (Епиходов) писал журнал "Театр": "Пьеса Чехова, как и ожидалось, вызвала среди театральных завсегдатаев столицы большой интерес. Зал Театра Польского каждый вечер со дня премьеры заполнен публикой, находящейся все четыре акта под неослабевающим воздействием глубоко волнующего настроения этой пьесы — вершинного произведения незабвенного драматурга ..."[156]

Конечно же, не "трупный запах", а большая художественная правда Чехова привлекала ценителей театрального искусства. Это подтверждает и впечатление известного публициста Тадеуша Бой-Желеньского: «На первый взгляд, "Вишневый сад" это что-то вроде наших "Обломков" (имеется в виду пьеса известного драматурга Юзефа Близиньского, запечатлевшая упадок польского дворянства; написана в 1881 г. — *С.Б.*), ликвидация одной дворянской усадьбы, может быть, гибель класса, исчезновение определенных форм жизни. Но кажется, что это произведение, написанное в первые годы двадцатого века (почти одновременно с нашей "Свадьбой"), выражает что-то большее; заключает в себе обзор или настроение всей русской жизни. Трудно найти нечто более грустное, безнадежное, чем эта жизнь в вишневом саду, заброшенном хозяевами, в этом доме, где все какое-то нелепое и чудаковатое, в доме обреченном, впрочем, на гибель". Последние сцены пьесы представляются критику особенно значительными: "Этот вынос чемоданов и отъезд происходят в похоронном настроении. Мы невольно поддаемся этому настроению, но вскоре охватывает нас рефлексия: о чем мы, собственно, грустим? Об этом ли вишневом саде? Но ведь мы не так уж хорошо

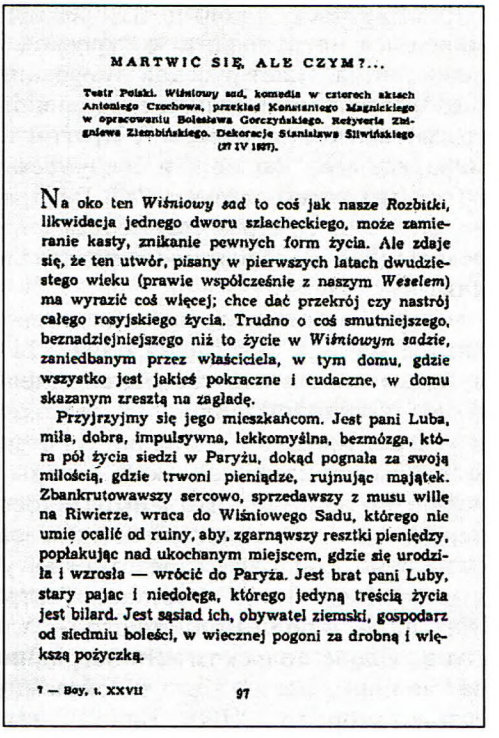


TADEUSZ ŻELEŃSKI
(BOY)

MURZYN ZROBIŁ...

WRAŻEŃ TEATRALNYCH
SERIA SIEDEMNASTA

Państwowy Instytut Wydawniczy



MARTWIC SIĘ, ALE CZYM?...

Teatr Polski. Wiśniowy sad, komedia w czterech aktach Antoniego Czechowa, przekład Konstantego Magnickiego w opracowaniu Bolesława Gorczyńskiego. Reżyseria Zbigniewa Ziembińskiego. Dekoracje Stanisława Śliwińskiego (27 IV 1937).

Na oko ten *Wiśniowy sad* to coś jak nasze *Rozbitki*, likwidacja jednego dworu szlacheckiego, może zamieranie kasty, znikanie pewnych form życia. Ale zdaje się, że ten utwór, pisany w pierwszych latach dwudziestego wieku (prawie współcześnie z naszym *Weselem*) ma wyrazić coś więcej; chce dać przekrój czy nastrój całego rosyjskiego życia. Trudno o coś smutniejszego, beznadziejniejszego niż to życie w *Wiśniowym sadzie*, zaniedbanym przez właściciela, w tym domu, gdzie wszystko jest jakieś pokraczne i cudaczne, w domu skazanym zresztą na zagładę.

Przyjrzyjmy się jego mieszkańcom. Jest pani Luba, miła, dobra, impulsywna, lekkomyślna, bezmózga, która pół życia siedzi w Paryżu, dokąd pognała za swoją miłością, gdzie trwoni pieniądze, rujnując majątek. Zbankrutowawszy sercowo, sprzedawszy z musu willę na Riwierze, wraca do Wiśniowego Sadu, którego nie umie ocalić od ruiny, aby, zgarnąwszy resztki pieniędzy, popłakując nad ukochanym miejscem, gdzie się urodziła i wzrosła — wrócić do Paryża. Jest brat pani Luby, stary pajac i niedołęga, którego jedyną treścią życia jest bilard. Jest sąsiad ich, obywatel ziemski, gospodarz od siedmiu boleści, w wiecznej pogoni za drobną i większą pożyczką.

7 — Boy, t. XXVII 97

Т.БОЙ-ЖЕЛЕНЬСКИЙ. ГРУСТИМ, НО О ЧЕМ?
Рецензия на премьеру «Вишневого сада» 27 апреля 1937 г. в Театре Польском
Из кн.: Т.Бой-Желеньский. Мавр сделал... (Варшава, 1970)
Титульный лист и первая страница рецензии

представляем себе, символом чего он являлся. Или о том, что прекрасная и гармоничная патриархальная жизнь уступает место меркантилизму и грубости? Может быть, — если мы в это красивое прошлое не очень верим, а та жизнь, образчик которой мы видели, была страшной. По нашему нынешнему разумению, лучше уж быть довольным, что исчезнет этот бывший когда-то полезным сад, ныне же никому не нужный, что уступит он место дачам над рекой в красивой местности. Может быть, в тех домах жизнь будет лучше, и есть надежда, что их владельцы тоже посадят какие-то деревца". И здесь Бой переходит к тому, что знаменует для него оптимистическое начало в пьесе: «Петр, давний репетитор покойного сына госпожи Любы, вечный студент, снедаемый <...> нищетой, мыслитель, резонер и бессребреник. За ним пойдет молодая Аня, несмотря на то, что оба, — как говорит Петр, — "выше любви", пойдет, чтобы рука об руку с ним совершенствоваться и работать для лучшего будущего. В этой паре, в которой мы сами домысливаем недосказанное по цензурным причинам, видел, очевидно, автор (сам гаснувший уже от туберкулеза) проблеск светлого будущего; но эту его веру, если мы правильно ее угадали, ощущаем рефлекторно; на сцене она не проявляется»[157]. В плане этих рассуждений понятен заголовок статьи Боя: "Грустим, но о чем?"

Успех постановки "Вишневого сада" в Театре Польском, несомненно, содействовал тому, что спустя полтора года к пьесе обратилась работавшая в Варшаве "Русская драматическая студия". Рецензия на этот спектакль, с которой выступила упоминавшаяся выше Х.Радзиукинас в том же журнале

"Просто з мосту", повторяла прежние положения о Чехове как "враче", стремившемся предупредить о "грозной буре". Сегодня же его пьеса, отмечала рецензентка, "дает русской эмиграции много тем для размышлений о давних ошибках, она имеет значение исполнившегося, но в свое время неоцененного трагического пророчества". Другим народам она дает удивительное видение мира, где все, "как сон" и предупреждает, что такой сон может кончиться неприятным "пробуждением"[158]. По поводу этой рецензии Ф.Селицкий замечает, что автор ее стремится «создать из "Вишневого сада" какой-то ужас перед революцией — сознательно фальсифицирует главную идею этого произведения»[159].

Другим произведением, которое часто ставилось в период межвоенного двадцатилетия, был "Дядя Ваня". 21 июня 1919 г. спектакль был поставлен в Лодзи по случаю гастролей Александра Зельверовича, выступившего в своей "коронной" роли — Войницкого. 29 мая 1925 г. состоялась премьера в Театре Польском в Вильно (постановка С.Фишера). Судя по отзыву в газете "Тыгодник Виленьски", актеры играли хорошо, но сути рецензент совершенно не понял, что и выразилось в откровенном признании: «Эта плохо переведенная на польский язык пьеса содержит лишь голое отрицание и неотвратимо приводит к безответному возгласу: "Зачем все это?"»[160] Годом позже "Дядю Ваню" поставил Театр Новости во Львове (режиссер Эдвард Житецкий, в роли Войницкого — Александр Зельверович). О спектакле писал в "Слове польском" Ян Заградник, выражая удивление, что пьеса Чехова "не примыкает " к его рассказам: если в рассказах наряду с меланхолией есть и юмор, то в "Дяде Ване" "элемент ясности исключен целиком". "Люди Чехова, — продолжает критик, — не борются за свою любовь и свои устремления, они хотели бы, чтобы кто-то за них все сделал <...> Эти несчастные не знают даже, чего от них ждет жизнь, за что она им мстит <...> очевидно, Чехов понимал эти проблемы глубже и яснее, но, как видим, написал он не пьесу, а скорее психологически-бытовой этюд, заключенный в форму драматического диалога"[161].

15 июля 1928 г. в Кракове играла "Дядю Ваню" упоминавшаяся выше русская труппа из Праги, а на следующий год она же показала спектакль в Варшаве. Хроникер этих гастролей Т.Кончиц отмечал, что пьеса "все еще интересна и свежа эмоциональными конфликтами, происходящими в напряженном драматическом действии, привлекает весьма характерной темой, психологической разработкой образов"[162]. Спустя одиннадцать лет после премьеры в виленском Театре Польском, в 1936 г. "Дядю Ваню" поставил другой виленский польский театр — Театр на Погулянке (режиссер Владислав Ченгера). Спектакль прошел десять раз без каких-либо заметных отзывов в прессе. Наконец, в 1937 г. "Дядю Ваню" показала Русская драматическая студия в Варшаве. Все та же Х.Радзиукинас из журнала "Просто з мосту" заявила по поводу этого спектакля, что "трудно нам сейчас понять этих бездеятельных людей", а "Чехов — это документ давно отошедшей эпохи, ныне непонятной". Заканчивается рецензия словами: «Атмосфера полной безнадежности — попросту страшная. Лекция на тему "как не следует жить"»[163].

Пытаясь ответить на вопрос о причинах падения популярности "Дяди Вани", пользовавшегося значительным успехом до 1914 г., и очевидном интересе зрителя к "Вишневому саду", Ф.Селицкий указывает, что «"Вишневый сад" в результате происшедших в России перемен приобрел большее политическое значение, в то время как "Дядя Ваня", запечатлевший только образы серых людей и их страдания, не отвечал запросам межвоенного общества, которое в ходе обостряющейся классовой борьбы все активнее искало выход из

нараставших экономических и политических противоречий и потому было менее склонно к созерцанию натуры чисто лирической»[164].

По-прежнему были очень популярны в народных, любительских кружках водевили "Предложение", "Юбилей", "Медведь". Их тексты неоднократно переиздавались специально для любителей. Чехова играли и в школьных театрах, где нередко использовали инсценировки по его рассказам (в их числе — инсценировка по рассказу "Размазня", осуществленная Натальей Зарембиной и вышедшая отдельным изданием под названием "Рохля"; в режиссерском комментарии инсценировка рекомендовалась школьным театрам не только как "очень хороший сценический материал", но прежде всего как тема "для подрастающей молодежи, глубже и шире интересующейся общественными проблемами")[165].

Таким образом, произведения Чехова в межвоенной Польше были значительным явлением культурной жизни общества. Вызывая к себе неизменный интерес, они стали и ареной идейной борьбы, и школой гуманизма и мастерства. Чеховская эстетика уже в этот период стала мерилом подлинного в искусстве. Не случайно Кароль Гусарский в статье "Двадцатилетие Театра Польского", характеризуя "Дом женщин" Зофьи Налковской, оговорился: "Эта оригинальная пьеса, как и пьесы Чехова, лишена внешнего действия, она волновала и глубоко трогала действием внутренним"[166]. На пьесах Чехова учились актерскому мастерству воспитанники Государственной драматической школы под руководством Александра Зельверовича[167]. Пожалуй, глубже и проницательнее других в этот уже чреватый близкой катастрофой период разглядел духовную актуальность, гуманистическую насыщенность произведений русского писателя Влодзимеж Фишер в статье, посвященной тридцатилетию со дня смерти Чехова:

"Жизнь должна быть перестроена — сегодня же она организована так, что одни, эксплуатируя других и пользуясь их трудом, поступают так либо по злобе и сознательно, либо добродушно и бессознательно. Устроить свою личную жизнь таким образом, чтобы она не была построена на чьем-то несчастье — эта задача почти неразрешима при нынешнем положении вещей. Обязанность трудиться должна быть всеобщей, пользование сокровищами культуры должно быть доступно для всех... Все творчество Чехова пронизано предчувствием грядущей неизбежной катастрофы, которой он ясно себе не представлял. Кажется ему временами, что лет через 200–300 жизнь на земле будет прекрасной... И думается ему не только о справедливости, о благополучии, но и о красоте, ибо без прекрасного нет жизни.

И, может, потому Европа теперь зачитывается Чеховым, что также ощущает канун больших перемен, опасность катастрофы, что та красота, которую создала многовековая культура, может быть сейчас уничтожена.

А Россия, в которой столько вишневых садов пало под топорами новых хозяев, имеет перед собой задачу большого творческого труда, к которому словом и делом призывал Чехов"[168].

3

В новых исторических условиях, возникших в послевоенной Польше, Чехов становится одним из самых почитаемых и, естественно, широко издаваемых зарубежных писателей. Правда, еще давала о себе знать «многолетняя тенденция подавать Чехова "с юмором"»[169]. Из тридцати изданий первого послевоенного десятилетия девять содержат произведения только юмористического характера. Не обошлось и без курьеза, напоминающего историю с

"Прекрасной Вандой". В 1947 г. в серии "Библиотека избранных произведений" была выпущена книга "Страшная ночь. Жуткие повести", а вошли в нее рассказы с юмористической окраской, лишь названия которых ("Мститель", "Смерть чиновника", "Сирена" и др.) "подыгрывали" словам, стоявшим на обложке. Первые послевоенные издания Чехова были небольшими по объему, содержали, как правило, произведения хорошо известные читателю, давно завоевавшие популярность. Это прежде всего водевили "Свадьба. Медведь" (переводы Е.Вышомирского и Н.Михайлова; Варшава, изд. "Вспулпраца", 1948) и "Юбилей" (переводы Ю.Тувима, В.Марковской, Л.Борщевской, Б.Милевича; Варшава, "Ксенжка и ведза", 1949). Отметим также два сборника этого времени: "Рассказы" (переводы З.Колачковской; Краков, 1949) и «Рассказы. "Вишневый сад"» (перевод рассказов осуществлен Ежи Ромианом, пьесы — Тадеушем Лопалевским; Варшава, "Чительник", 1949).

Волна читательского интереса к Чехову ширилась, о чем свидетельствовали новые издания. Только в 1950 г. разные издательства выпустили семь чеховских книг: "Юмористические рассказы" (с иллюстрациями Кукрыниксов) и "Степь" (обе в переводе К.Трухановского в издательстве "Чительник"), "Ванька" ("Наша ксенгарня"), "Шило в мешке" ("Чительник"), «"Лошадиная фамилия" и другие рассказы» (переводы З.Петерс, А.Остоя, А.В.; "Чительник"), "Свадьба". "Медведь". "Забыл!" (первое произведение в переводе Е.Вышомирского, второе — А.Малишевского, он же написал инсценировку по рассказу "Забыл!". Изд. "Ксенжка и ведза"). Особую популярность получило вышедшее в "Чительнике" стотысячным тиражом издание "Рассказов" в переводе Ежи Помяновского.

Все эти издания, в основном, закрепляли сложившиеся традиционные представления широкого читателя о Чехове. В то же время многие значительные произведения оставались для него неизвестными. Далеко не все переводы конца 40-х — начала 50-х гг. отличались художественными достоинствами, некоторые же из них были попросту беспомощными. Все это выдвинуло вопрос о принципиально новом подходе к изданию Чехова, который нашел воплощение в выпущенном в 1953 г. двухтомнике "Избранных произведений" ("Чительник", "Золотая серия русской литературы"). Подчеркнуто непривычным был его состав, намеренно контрастировавший с "традиционно юмористическим" обликом Чехова. В него вошли рассказы "Тоска", "Спать хочется", "Агафья", "Егерь", "Княгиня", повести "Попрыгунья", "Палата № 6", "Анна на шее", "Степь", "Моя жизнь" и другие произведения, мало или вовсе не известные польскому читателю. Инициатор и составитель этого издания, известная исследовательница чеховского творчества Наталья Модзелевская, привлекла к участию в нем крупнейших писателей: Ярослава Ивашкевича, Марию Домбровскую, первоклассного мастера перевода, великолепного знатока русского языка Ежи Вышомирского,

Прекрасно знавший русскую литературу, с детских лет знакомый с бытом старой России (родился в 1894 г. на Украине, учился в Киеве), Ивашкевич, работая над переводами, как бы заново открыл для себя Чехова. О своем настроении в период этой работы и шире — о своем восприятии Чехова как художника, как человеческой личности, он сказал в письме в "Литературную газету" в связи со столетним юбилеем писателя: "Больше всех я люблю двух русских писателей: Льва Толстого и Антона Чехова. Но если к Толстому я отношусь как к недостижимому образцу писательского искусства, как к патриарху всемирной литературы, то мое отношение к Чехову более интимно. Оно проникнуто глубокою любовью, я его люблю, как брата. Конечно, он тоже является недостижимым образцом, но я его не боюсь. Я верю его добро-

те, его глубокой гуманности, и я даже перевожу его произведения на польский язык без страха, что он меня за это мог бы побранить. Большая радость для меня эти переводы. С каким удовольствием погружаюсь в эту спокойную стихию, которою является чеховская проза, словно в воды большого спокойного озера. Его фраза, его образ всегда ясны и определенны, но за ними всегда таится свойственная только Чехову улыбка. В ней отражаются своеобразная, нисколько не попечительская любовь к человеку, к его будничному дню, к его работе и сердечное, несентиментальное сочувствие человеческим страданиям.

Этот глубоко гуманный облик Чехова, который виден у него везде, — и в ранних, и в последних рассказах, в его драмах, эта чарующая, несколько виноватая улыбка, которой он скрывает изрядное знание человека, пленяют меня больше всего, когда я раскрываю его книги, когда я вижу его пьесы"[170].

"Следы" переводческого прикосновения к Чехову видны и в статье Ивашкевича 1971 г. "Рассказы Чехова". "Открытие, что на самом деле представляют собой рассказы Чехова, — пишет он, — пришло только с течением времени и было нелегким. Особенно трудным оказалось верное прочтение маленьких шедевров, и до сих пор мы сталкиваемся с определенными препятствиями в их правильном восприятии.

Конечно, эти трудности чисто внутренние. Нас очаровывает простота настроения рассказов Чехова, естественное течение фразы, ясность и богатство содержания, а также необыкновенное умение автора создавать несколькими словами настроение, точно передать пейзаж, создать запоминающиеся, хотя внешне эскизные, индивидуальные портреты людей. Создается впечатление моментальной зарисовки, но тот, кто знаком с творчеством Чехова, может оценить, какое участие в этой кажущейся импровизации принимает художественное сознание писателя". Обращаясь к форме чеховских рассказов, Ивашкевич отмечает, «как сразу, с первой же фразы, писатель вводит нас в суть дела. Обычно уже в первом предложении он называет имя, фамилию героя, несколькими точными мазками рисует его внешний вид. Последующий рассказ течет быстро и плавно, без всяких ненужных подробностей. Но детали, которые Чехов приводит, всегда подмечены безошибочно. Повествование спокойно приближается к эффектному завершению (например, адрес, который Ванька пишет на письме к деду) или же расплывается в "открытом конце", когда читатель может сам досказать себе продолжение. В этой форме Чехов достигает настоящего совершенства»[171].

Особое наслаждение доставила Я.Ивашкевичу работа над переводом "Степи", о котором он, по собственному признанию, мечтал тридцать лет. Это произведение он считал шедевром, в котором простота художественного изображения достигла высочайшего уровня: «Эта история путешествия маленького Егорушки в город, в школу, эта самая простая в мире "история одной поездки" благодаря умению показать самых простых людей и самые обычные события на фоне самого обыкновенного пейзажа в сияющем ореоле художественного переживания <...> становится подлинной эпопеей, чем-то неожиданно прекрасным и трогательным, хотя там нет ничего специально красивого или трогательного»[172].

Над переводами для чеховского двухтомника трудилась и Мария Домбровская. О творческом подъеме, испытанном ею во время этой работы, говорят ее письма к Н.Модзелевской 1950–1951 гг.[173] В 1954 г. в "Заметках о работе переводчика" Домбровская посвятила отдельный раздел работе над переводом чеховских рассказов и повестей, в котором выразила свое отношение к Чехову как художнику и привела интересные подробности своих пере-

водческих штудий. «Чехов, давно пользующийся известностью в Западной Европе, где вышли в свет полные собрания его сочинений, у нас только сейчас начинает занимать заслуженное место, — говорится в "Заметках..." — Часть юмористических рассказов и несколько пьес — вот и все, что до недавнего времени выходило на польском языке. Я тоже знала только Чехова-юмориста и Чехова — автора "Вишневого сада" и "Дяди Вани". Кроме рассказа "Душечка", переведенного в свое время Станиславом Стемповским, я не читала ни одного из тех произведений, которые мне предстояло перевести. Познакомившись с ними, я просто влюбилась в писателя, о достоинствах которого имела раньше только самое общее представление. И если я стала переводить Чехова не по собственной инициативе и зову сердца, то в ходе работы над его рассказами открыла в нем писателя, который восхитил меня, писателя, как-то по-особому мне близкого и toutes proportions gardées[1*] — родственного. Я переводила Чехова на польский с огромным наслаждением, за которое благодарна тем, кто побудил меня взяться за это дело»[174].

Домбровская тщательно изучала оригинал, неоднократно возвращалась к тексту своего перевода, стремясь к максимальной адекватности. Н.Модзелевская, в тесном сотрудничестве с которой протекала эта работа Домбровской, писала, что «она не боялась упреков в "руссицизмах" и благодаря этому сохранила в неприкосновенности строй авторской речи во всех случаях, когда в польском языке с равным правом можно употребить тождественный оборот. С необычайной тщательностью подбирала она самые точные из близких синонимов, неутомимо работала над каждой фразой, над каждым словом, добиваясь максимально полной передачи всех смысловых и художественных ценностей оригинала»[175]. В числе переводов, сделанных писательницей для двухтомника 1953 г., — "Моя жизнь", "Попрыгунья", "Палата № 6".

Наряду с двухтомным изданием рассказов и повестей в том же 1953 г. вышло двухтомное собрание драматических произведений Чехова в переводах Артура Сандауэра. Оба издания были охарактеризованы критикой "как серьезный документ <...> пиететического отношения к русскому писателю"[176]. И успех обоих двухтомников и возраставшая потребность в более широком ознакомлении читателя с чеховским наследием выдвинули к середине 50-х гг. идею издания собрания сочинений писателя. За дело взялось издательство, уже накопившее опыт выпуска чеховских книг, — "Чительник". Редактором всего издания стала Н.Модзелевская, написавшая к нему большой вступительный очерк. Первое собрание сочинений Чехова на польском языке вышло в одиннадцати томах в 1956–1962 гг. При подготовке текстов издатели и комментаторы опирались на советское двенадцатитомное издание, вышедшее в «Библиотеке "Огонька"» (издательство "Правда") в 1950 г. Первые девять томов составили рассказы и повести, десятый — пьесы, одиннадцатый — "Остров Сахалин" и избранные письма[177]. Значительная часть вошедших в собрание произведений была переведена впервые. Были использованы и переводы двухтомных изданий 1953 года. Тринадцать рассказов и повестей вошли в собрание сочинений в переводах М.Домбровской ("Ванька", "Спать хочется", "Хористка", "Егерь", "Агафья", "Ведьма", "Бабы", "Душечка", "Попрыгунья", "Палата № 6", "Горе", "Тоска", "Моя жизнь"). Я.Ивашкевич, помимо "Степи", перевел такие произведения, как "Свистуны", "Переполох", "Анюта", "Святою ночью", "В суде", "Княгиня", "Крыжовник", "О любви", "Ионыч", "Архиерей", "Дядя Ваня". По свидетельству Н.Модзелевской, писа-

[1*] Соблюдая все пропорции (*франц.*).

тель заранее оговорил, что не берется переводить юмористические рассказы и произведения из крестьянской жизни. Видимо, жизнь русской интеллигенции, изображение ее Чеховым были ближе ему как художнику, проявлявшему особенный интерес к философско-этическим, нравственным исканиям и психологическим конфликтам в столкновении с реальной действительностью (романы "Луна всходит ", "Заговор мужчин", "Красные щиты", драма "Лето в Ноане", трилогия "Честь и слава"). В то же время М.Домбровской, при всей широте ее переводческого "диапазона" по отношению к Чехову, возможно, ближе были произведения, рисовавшие жизнь мещанства, помещиков, деревни — той социальной сферы, быт и нравы которой она запечатлела и в первых своих вещах ("Люди оттуда", "Самый дальний путь") и в знаменитой тетралогии 30-х гг. "Ночи и дни", отразившей социальные изменения в среде польской шляхты.

В первом томе значительная часть переводов принадлежит Ежи Вышомирскому, крупному знатоку русской литературы, эссеисту и критику, стремившемуся использовать богатейшие возможности польского языка в передаче особенностей чеховской поэтики. Среди его переводов, вошедших и в другие тома, — "Толстый и тонкий", "Дочь Альбиона", "Смерть чиновника", "Хамелеон", "Унтер Пришибеев", "Анна на шее", "Каштанка", "Детвора", "Мальчики", "Медведь", "Свадьба". Второй том, который как и первый, включает произведения 80-х гг., целиком составили переводы Александра Вата, оригинального стилиста и экспериментатора, с особым увлечением работавшего над самыми трудными произведениями, текст которых пестрит архаизмами, диалектизмами, выражениями специфическими для мещанско-чиновничьего, купеческого мира. Множество юмористических рассказов перевел для собрания известный детский писатель и сатирик Ян Бжехва (в их числе ряд произведений совместно с женой Яниной). Высокое мастерство отличает переводы Наталии Галчиньской ("Враги", "Володя", "Припадок", "Огни", "Дуэль", "Черный монах", "Три года", "Дом с мезонином", "Дама с собачкой", "Три сестры"; ей же принадлежит перевод всех вошедших в 11-й том писем). Глубоким пониманием Чехова пронизаны и переводы Марии Монгирдовой ("Поцелуй", "Скучная история", "Рассказ неизвестного человека", "Скрипка Ротшильда", "Убийство", "В овраге"). Один из ведущих редакторов издания Ирена Байковская перевела "Произведение искусства", "Тиф", "Рассказ старшего садовника", "Мужики", "Остров Сахалин". Библиографический комментарий к изданию подготовил Петр Гжегорчик, указавший предшествовавшие переводы и публикации в польской периодике, книжные издания. В комментарии отмечены также произведения, впервые переведенные специально для собрания сочинений.

Еще в период выхода издания Н.Модзелевская, характеризуя трудности, с которыми столкнулись редакторы, в частности, отмечала: «Уже хотя бы то, что приходится делить его сочинения между несколькими художниками, различными по своей индивидуальности, неизбежно влечет за собою некоторую разностильность. Как ни разнятся по языку ранние рассказы Чехова от "Невесты" или его водевили от "Вишневого сада" — они написаны тем же Антоном Павловичем, и русский читатель всюду узнает его характерный голос. А для польского читателя разница в стиле, положим, "Попрыгуньи", переведенной Домбровской, и "Анной на шее", переведенной Вышомирским, гораздо ощутимее, хотя оба перевода сделаны прекрасно. И тут уж ничего не поделаешь»[178].

Одиннадцатитомное собрание сочинений стало базой для последующих чеховских изданий, среди которых следует отметить неоднократно переиздававшиеся в 60–70-е гг. "Избранные рассказы" с предисловием Я.Ивашкевича.

Отметим также вышедшие во Вроцлаве с предисловием Р.Сливовского "Избранные пьесы", краковский двухтомник "Избранных рассказов", варшавский сборник «"Моя жизнь" и другие рассказы» (все вышли в 1979 г., на пороге стодвадцатилетия со дня рождения писателя). Р.Сливовский подготовил также оригинальный сборник "Афоризмы", вышедший в Варшаве в 1975 г., — фрагменты из записных книжек и отдельных произведений Чехова.

Критические публикации о Чехове конца 40-х — начала 50-х гг. имели, в основном, популяризаторский характер, с сведениями о жизненном и творческом пути писателя. В конечных своих выводах они ориентировались на довоенные попытки углубленного его прочтения. Само время подталкивало не столько вспоминать явно устаревшие формулы "чеховского пессимизма", сколько искать в произведениях писателя нравственной, духовной поддержки. Этот взгляд характерен для первых послевоенных публикаций — небольших популярных статей В.Фишера и К.Трухановского[179]. Общественное внимание к личности и произведениям Чехова стало особенно заметным в 1954 г., в дни пятидесятилетия со дня смерти писателя. Растет число как популяризаторских публикаций, дающих общее представление о творчестве, так и статей, отмеченных стремлением к углубленному идейно-эстетическому анализу творчества Чехова. Среди первых отметим брошюру Ежи Вышомирского "Антон Чехов", вышедшую в серии "Маленькая библиотека" (1954), статьи Станислава Поволоцкого "Жизненный путь А.Чехова", Зофьи Жолонтковской "Антон Чехов", предисловие Северина Поллака к материалам литературного вечера по чеховским произведениям, послесловие Дзеннет Полторжицкой к отдельному изданию "Степи" (1955), статьи М.Веселовской "Жизненный путь и творчество Чехова" и Е.Вышомирского "Два больших путешествия Чехова"[180]. Ко вторым следует отнести и вступительные очерки Н.Модзелевской к различным изданиям сочинений Чехова, ее же статью "Творческий путь Чехова", работы Л.Будрецкого, В.Кивильчо и других литераторов[181].

На посвященном памяти писателя заседании в Варшаве в 1954 г. выступил Ярослав Ивашкевич. "...Сегодняшний праздник для нас не пустое и лишенное внутреннего содержания торжество, — говорил он. — Напротив, вызван он широким ростом почитания и любви к великому писателю, является выражением нашей привязанности к нему и благодарности за красоту его простого слова, за любовь к человеку, за добрую усмешку, а более всего за искреннее и правдивое человеческое возмущение подлостью мещанского мира, которое всегда пробивается в произведениях Антона Чехова.

Поэтому в нынешнем преклонении перед памятью Чехова чувствуется большая сердечность, которую питает все наше общество к этой замечательной личности грустного, доброго человека, усмехающегося сквозь слезы и всегда держащего на конце своего золотого пера художника самое искреннее выражение сочувствия простому человеку, борющемуся за общее благополучие человечества"[182].

11 декабря 1954 г. в Варшаве состоялась организованная Славянским и Русистским комитетами научная конференция, на которой с докладами выступили М.Якубец, Л.Нодзиньская, Т.Позняк, Ф.Селицкий, осветившие восприятие чеховского творчества в Польше, его роль в культурной жизни страны[183]. На чеховской "волне" первой половины 50-х гг. появилась и книга Тадеуша Лещинского "Об Антоне Чехове" — первый достаточно подробный, хотя и сжатый по форме, очерк жизни и творчества писателя[184]. Изданная в 1955 г. тиражом десять тысяч экземпляров работа Лещинского имела популярный характер, оценки личности и произведений писателя в ней совпадали

с тогдашним уровнем трактовки Чехова в советском литературоведении (за год до этого в Варшаве вышел перевод книги В.Ермилова[185]). В построенной в форме традиционного биографического очерка книжке Лещинского, наряду с упомянутым переводом, широко использованы такие издания, как "Чехов в воспоминаниях современников" (М., 1954), "М.Горький и А.Чехов. Сборник материалов" (М., 1951), "Переписка А.П.Чехова и О.Л.Книппер" (М., 1934–1936), а также вышедшие на польском языке сочинения В.Г.Короленко, К.С.Станиславского и, естественно, польские переводы чеховских произведений.

Не следует, однако, думать, что названные выше публикации в периодике, выход очерка Лещинского и перевода книги В.Ермилова знаменовали окончание той борьбы вокруг Чехова, которая велась в довоенный период. Правда, применительно к книге публициста Станислава Мацкевича, вышедшей в Кракове в 1957 г. и объединившей его публикации эмигрантского периода, следует говорить не о рецидивах пресловутого "пессимистического" истолкования творчества Чехова, а о попытках более грубого свойства — намеренном искажении идейного и нравственного облика писателя. В цикле "Наедине с Чеховым", вошедшем в книгу "Мухи ходят по мозгу"[186], Мацкевич, наперекор фактам и документам, стремится представить писателя "тайным" реакционером, скрывавшим свои взгляды под маской прогрессиста, которую он надел лишь по воле моды и для карьеры. Разрыв Чехова с Сувориным в период "дела Дрейфуса" представляется ему легендой. Ссылаясь на рассказ "Тина", он объявляет его антисемитом. Гениальность Чехова заключалась для Мацкевича только в его коротких юмористических рассказах и сценках. И все это подавалось под флагом якобы истинного понимания Чехова и даже любви к нему. Кстати, с подобного рода искажениями истины Мацкевич выступал не только в связи с Чеховым, но и с Толстым, Гоголем, Достоевским. Его клеветническая книга об авторе "Братьев Карамазовых" (Варшава, 1957) получила отпор и в польской, и в советской критике[187]. С разоблачением измышлений Мацкевича о Чехове в польской печати выступила Н.Модзелевская, опровергнувшая их на конкретных примерах[188]. Об этом же писал в своей статье "Еврейские мотивы в творчестве Чехова" Р.Сливовский[189]. Тем не менее в вышедшую десять лет спустя книгу "Отошедшие в сумерки"[190] Мацкевич вновь включил тот же цикл "Наедине с Чеховым", не исправив в нем ни единого слова.

Самую верную информацию о Чехове читателю давали прежде всего многочисленные издания его произведений и высказывания таких авторитетнейших писателей, как Ярослав Ивашкевич, Мария Домбровская. Существенную роль здесь сыграл и большой очерк Н.Модзелевской, предваривший одиннадцатитомное собрание сочинений[191]. Как и книжка Лещинского, очерк широко опирается на тексты чеховских произведений и писем, свидетельства современников. Вместе с тем в работе Модзелевской очевидно стремление не только познакомить читателя с основными этапами жизни и творчества писателя, но и подчеркнуть принципиальную новизну его метода, одновременно выявив связи с предшественниками — Пушкиным, Гоголем, Тургеневым. "Ткань чеховских произведений, — пишет исследовательница, — всегда как бы двухслойная: сверху — то, что менее значительно, чаще всего банальное и неинтересное, а снизу — существенные вещи, скрытое течение людских чувств и мыслей. Чехов заостряет наш взгляд, учит различать под оболочкой будничности малые и большие драмы, комедии и фарсы". Касаясь драматургии писателя, она подчеркивает, что "в его пьесах комические и драматические элементы не выступают сами по себе, а существуют во взаимосвязи, как

две диалектически противоположные особенности одного явления". В анализе пьес Модзелевская высказывает мысли, которые вскоре разовьет в последующих своих работах о Чехове. В частности, в том же вступительном очерке сделан акцент на том, что "Чехов не соглашался с драматизированием моментов и фигур", которые сам он трактовал, как она считала, сатирически. Обращаясь к "Дяде Ване", "Трем сестрам", "Вишневому саду", Модзелевская утверждает, что сценические интерпретации не совпадают со взглядом автора на его же пьесы и приводит свидетельства разногласий между писателем и МХТ в период постановки "Вишневого сада". В очерке звучит призыв к современному театру «отказаться от привычной интерпретации пьес Чехова как меланхолических драм "со слезой", проникнуться взглядом свежим, смелым, новаторским, выделить и расставить по-своему все сатирические акценты — и показать правдивый облик автора "Вишневого сада"». Этим рассуждениям Модзелевская придала более широкую аргументацию в опубликованной в 1958 г. статье "Рыцари вечного разлада", перепечатанной с подзаголовком "Письмо из Варшавы" в 1960 г. в журнале "Новый мир"[192]. Характеризуя постановки чеховских пьес, прежде всего мхатовские, исследовательница говорит о ставшем традиционным неверном понимании их комедийной специфики. По ее словам, у Чехова, утверждавшего, что его "пьесы — это комедии", прежде всего "речь шла об ироническом показе довольно печальных явлений, о саркастическом раскрытии диспропорции между тем, что люди определенного типа, в определенных ситуациях думают и говорят о себе, — и тем, чем они являются в действительности. Конкретно: речь шла об иронично-сатирическом показе главных персонажей, которых театр играл всерьез, в тональности высокой лирики и трагизма". Это отношение писателя к своим героям проистекает из его восприятия их прототипов. Обращаясь к безвольному интеллигенту как характерному продукту "эпохи безвременья", Модзелевская настаивает на критическом отношении Чехова к нему: "Он считал, что нужно иметь смелость глядеть правде в глаза и называть вещи своими именами. Тот, кого на это не хватало, не заслуживал его полного уважения и признания, даже если был наделен многими прекрасными качествами, даже если был милейшим человеком.

Чехов не обманывал себя надеждой, что та интеллигенция, с которой он сталкивался, создаст новую политическую программу. Но он верил и даже был убежден, что рано или поздно постыдная пора кончится и что можно будет не только мечтать об общественной справедливости, но и действовать. И считал, что долг каждого честного гражданина — переждать, не теряя собственного достоинства, не обезличиться, не втянуться в тупое прозябание, не пускаться на сделки с совестью, не изолгаться и не сваливать ответственности за собственное падение на всяческие роковые обстоятельства вроде злополучной эпохи. Ибо иначе интеллигенции грозит неизбежное разложение, а это значит, что, когда придет пора действия, не найдется уже среди нее никого, способного мыслить и действовать". Исходя из этого, основная тема чеховских пьес определяется так: "Люди, оказавшиеся в стороне от хода истории <...> Люди, которые в черную годину истории легко позволили оттеснить себя с главного тракта и довольствовались ролью зрителей, не переставая при этом сетовать на пустоту жизни и утешаться абстрактной картиной какой-то мифической светлой будущности".

В том же номере "Нового мира" опубликована "Реплика критику" советского театроведа А.Анастасьева[193], который, признавая точность некоторых наблюдений Н.Модзелевской, плодотворность ее попытки «протянуть нити от героев чеховской драматургии к современным "рыцарям вечного

разлада"— известной части интеллигенции нашего времени», счел необходимым указать на существенные просчеты статьи. На конкретных примерах А.Анастасьев показал, что "нет оснований говорить, что Чехов совсем не принял спектаклей Художественного театра и что он видел в них не то, что написал". Жанровая природа чеховской драматургии представляется критику более сложной, нежели "иронично-сатирический показ главных персонажей". Поэтому "Три сестры" и "Вишневый сад" — не только сатира на слабых и безвольных людей. «"Убийственная ирония" далеко не исчерпывает отношения автора к трем сестрам. Можно, конечно, свести поездку в Москву к одному из "простейших житейских дел" и подивиться беспомощности трех сестер. Однако тем самым мы утратим тот лирический подтекст, ту глубину и многоплановость образа, без которых нельзя представить себе Чехова-художника». Признавая правоту Н.Модзелевской, выступающей "против того, чтобы сводить смысл чеховских пьес к размагничивающей сентиментальности", А.Анастасьев обращает внимание на недооцененную в ее статье сторону творчества писателя: "на лирический подтекст произведений, связанный с верой писателя в человека, с поисками героя, которые никак нельзя считать тщетными и безуспешными". Надо сказать, что и в польской критике прозвучали голоса, выразившие несогласие с теми претензиями к мхатовской интерпретации чеховских пьес, которые получили суммированное выражение в статье Н.Модзелевской. Известный театральный деятель Адам Тарн (ему принадлежит перевод пьесы Чехова "Платонов") писал в статье "Очная ставка": «Известное дело, у нас поветрие "нового освещения"... Ну, конечно, Беккет не знает, как надо ставить его пьесы, а Станицын понятия не имеет, как следует ставить Чехова. Все это известно только варшавским и краковским знатокам». Тарн считает, что так называемый "свежий взгляд" на драматургию Чехова, «требующий от постановщика делать спектакль "современно", — это скорее трюк, нежели углубление тематики. И это касается вовсе не мхатовской постановки, а, по сути дела, самого Чехова»[194].

Чеховская "полоса" в литературно-общественной жизни Польши, начавшаяся с середины 1950-х гг., заполненная многочисленными публикациями, постановками, выходом новых томов собрания сочинений, приобрела особенно насыщенный характер в год столетнего юбилея писателя. В состав национального юбилейного комитета, под руководством которого проходила подготовка к торжествам, вошли писатели Ярослав Ивашкевич, Мария Домбровская, Владислав Броневский, Леон Кручковский, Ежи Путрамент, Наталия Модзелевская, актрисы Эльжбета Борщевская и Мечислава Цвиклиньская, академик Ян Дембовский. 25 января 1960 г. в Варшаве в Театре Народовом состоялся торжественный вечер, на котором "Слово о Чехове" произнес Я.Ивашкевич. Крупнейший польский писатель на протяжении многих лет обращался к творчеству Чехова, все глубже проникая в его тайны, постигая его уроки и ощущая возраставшую с годами значимость его нравственного облика. Об этом говорил он и на вечере в Варшаве и спустя несколько дней на торжествах в Москве: "Художественное совершенство Чехова <...> его страх перед окружающим миром и в то же время вера, что этот мир будет улучшаться, что мы стоим на пороге каких-то новых, гуманистических, не только технических, побед, — делают Чехова близким сегодняшним временам, сегодняшнему читателю и сегодняшнему писателю. Тут таится секрет его всемирного признания"[195].

Спустя четыре года в заметке "Чехов и революция" Я.Ивашкевич попытается глубже раскрыть суть исторического значения творчества русского писа-

теля. Размышляя над "революционностью Чехова", он придет к мысли, что "у каждого, кто внимательно читает Чехова, не может не возникнуть ощущения, что изображаемое им общество недолговечно, что его должен смести великий ураган, буря, первые порывы которой уже начинают бушевать в народных глубинах". Приведя слова Куприна о постоянно совершавшейся в Чехове незримой, но упорной работе — "работе взвешивания, определения и запоминания", Ивашкевич затем утверждает: "Именно благодаря этой внутренней постоянной работе Чехов смог воспроизводить картину российского общества в канун революции. А каждое такое воспроизведение и есть объяснение. И если Чехов был типичным писателем — он так и понимал задачу писателя, — который ставит вопросы, ставит с высочайшей точностью, но не дает на них ответа, то уже сама по себе постановка определенных вопросов была ответом на них. А вопросы, которые ставил Чехов, были революционными вопросами". Очевидность для Чехова "бессилия буржуазии и ошибочности путей интеллигенции", по мысли Ивашкевича, дает основание применить к нему «определение — "зеркало русской революции", или скорее — зеркало общества, в котором революция должна свершиться»[196].

В своем выступлении на юбилейном вечере в Варшаве Я.Ивашкевич подробно остановился на близких ему сторонах чеховского творчества. Его особенно привлекает деликатность в изображении человеческих слабостей, как и то, что Чехов не ищет необыкновенных сюжетов или необыкновенных людей, а показывает жизнь в ее повседневности, так, как "она идет". Чехов "говорит о людях жестокие вещи, изображает их невозможную глупость, их мелочность, их примирение с унижением и темнотой, в которую они погружены, и всегда он делает это без возмущения, без того, чтобы рвать на себе одежду, но с сочувствием, очень далеким от какой-либо сентиментальности". И вместе с тем Чехов — "великий волшебник": "При всей этой правде и объективности у читателя или зрителя сжимается сердце, ибо в них содержится нечто еще, какой-то суд над человеческой жизнью и ее абсурдом, суд, который затрагивает самые глубокие пласты нашего чувства"[197]. Высоко оценивая чеховский подтекст, Ивашкевич одновременно выделяет как главнейшую особенность писательского дара необыкновенную простоту, присущую только великим художникам. Эта особенность была центральным ориентиром в эстетических поисках польского писателя. Отвечая в 1965 г. журналу "Вопросы литературы", он сказал: "Если говорить о средствах художественного выражения в моем творчестве, то более всего мне по душе максимальная простота. Простота фразы, простота описания. Я стремлюсь к тому, чтобы сквозь эту обыденность и простоту просвечивала глубина, подобно далекому пейзажу, виднеющемуся сквозь решетку балкона. И, разумеется, не могу судить, удается ли мне это. Моим учителем здесь является Чехов, который именно с такой кажущейся легкостью достигает той прозрачности и глубины, о которой я веду речь"[198].

В свою очередь, известный драматург Леон Кручковский, отвечая на проводившуюся в 1960 г. журналом "Театр" анкету "Чехов в моей жизни", как ярчайшее качество чеховского искусства выделил прежде всего "подтекст": «Лично я отношусь к числу почитателей автора "Вишневого сада". Находит ли это какое-нибудь конкретное выражение в моей собственной драматургии? Пожалуй, да, хотя бы в моем старании в полной мере оценить роль "подтекста", мастером которого был Чехов. Не только мастером, но, пожалуй, в этой области и первооткрывателем». Кручковский видел новаторство Чехова и во введении на сцену человеческой обыденности, заурядности и выявлении драматизма, кроющегося в обычном, неинтересном повседневье.



ТРИ СЕСТРЫ
Спектакль Высшего театрального училища
Фото А.Кацковски
Литературный музей, Москва

«Это открытие было неожиданным, особенно в театре, оно представлялось тогда противоречащим основным законам драматургии, требовавшим особых и необычных ситуаций и соответственно необычных, "сильных" личностей. Оно обозначало, по существу, конец старых традиций театра». С этой точки зрения Чехов для Кручковского "полная противоположность" Ибсену. Автор "Строителя Сольнеса" представляется ему "человеком прошлого века, Чехов же — современником". Кручковский проницательно отметил воздействие Чехова не только на театр XX века, но и на кинематограф, он даже склонен связывать с именем русского писателя сам факт возникновения "неореалистической школы итальянского кино". Касаясь "истории Чехова на сцене", он возражает против того, чтобы "его пьесы играли как тяжелые, мрачные драмы", и считает, что "теперь мы, пожалуй, близки более, чем когда бы то ни было, к чеховскому пониманию комического, элементы которого выступают не поочередно с драматическими элементами, а одновременно с ними, спаянные в диалектическое единство противоположностей". "Такое понимание комического, наиболее нам сегодня близкое, — подчеркивает Кручковский, — это также одно из чеховских открытий, одна из его великих правд о сущности жизни и искусства". Создателю политического, интеллектуального театра, ставящего острые морально-философские проблемы современности, показывающего человека в процессе исторических перемен (драмы "Немцы", "Возмездие", "Первый день свободы"), оказалась близка чеховская эстетика, самый способ изображения жизни, ибо, по собственному признанию, он "всегда свободнее дышал в диалогах"[199].

Чеховские торжества 1960 г. были отмечены в Польше рядом новых театральных постановок, конкурсом Министерства культуры и искусства, Общества польско-советской дружбы и Союза народных театров и хоров на лучшую постановку пьесы или рассказа Чехова среди коллективов художественной самодеятельности. В октябре варшавский Дом книги организовал большую выставку, посвященную жизни и творчеству Чехова. 15 октября в Варшаве состоялась организованная Отделом славяноведения Польской Академии наук и Польско-советским институтом научная конференция. Вступительным словом ее открыл профессор Ягеллонского университета Виктор Якубовский. Доклад "Чехов и польская литература" сделал профессор Вроцлавского университета Мариан Якубец. Были заслушаны также доклады Рене Сливовского "Чехов и французская литература", Зыгмунта Ягельского "Специфика юмора Чехова", Наталии Модзелевской "В поисках Чехова"[200]. На конференции выступил директор краковского театра им. Ю.Словацкого, известный режиссер Бронислав Домбровский. Расширенный вариант доклада М.Якубца был опубликован в следующем году в "Славия ориенталис". Сделав беглый обзор отзывов критики о Чехове и театральных постановок по его произведениям начиная с 80-х гг. XIX в. до 1939 г., автор подчеркнул: "Произведения Чехова пустили в последние годы в Польше глубокие корни и сделались близкими самым широким кругам общественности. В то же время, в отличие от предшествующих лет, относительно мало еще сделано в области их критической интерпретации. Случаются превосходные рецензии на его пьесы, идущие на польских сценах, появляются меткие замечания деятелей театра о его драматургии, но, к сожалению, сборники рассказов снабжаются более или менее поверхностными вступительными статьями и комментариями, переводятся советские монографии, но все это не соответствует ни потребностям времени, ни уровню советских исследований его творчества". Выделив, как наиболее значительное, речь Я.Ивашкевича на вечере, посвященном 50-летию смерти Чехова, очерк Н.Модзелевской в собрании сочинений и обзоры Л.Нодзиньской, Т.Позняка и Ф.Селицкого, сделанные на научной сессии в 1954 г., М.Якубец заключил статью словами, прозвучавшими как призыв: "Не имеем — помимо скромной книжечки Тадеуша Лещинского — монографии об этом писателе, недостает оригинальных польских научных исследований об его мастерстве новеллиста и драматурга. Чехов ждет еще в Польше своих исследователей, комментаторов и популяризаторов"[201].

С 1960-х гг., когда в стране получает особенно сильное развитие русистика, а в ее пределах расширяются исследования в области русской классической литературы, изучение Чехова приобретает подлинно научную основу. Его творчество рассматривается в сопоставлении с произведениями других русских писателей, включается в контекст европейского литературного процесса. Исследователей привлекает сравнительный анализ творчества Чехова и Льва Толстого, история их взаимных отношений и литературных оценок. Этому посвящена статья комментатора чеховского одиннадцатитомника Петра Гжегорчика в журнале "Твурчосць"[202]. Подчеркивая односторонность восприятия чеховских произведений русской критикой конца XIX в., автор говорит о сложном отношении к ним Толстого (неприятие драматургии и восторженные оценки рассказов и повестей), останавливается на толстовском послесловии к изданию "Душечки" 1905 г. Очевидна вместе с тем упрощенность толкования Гжегорчиком эстетики Толстого, во взгляде на искусство драмы якобы "застрявшего в своих натуралистических канонах" и потому не способного принять "тонкие полутона лирических комедий Чехова..." Более

успешно этот вопрос решается в работе известного исследователя Толстого Базыли Бялокозовича "Чехов в оценке Льва Толстого". При рассмотрении его, считает автор, "необходимо учитывать, что чеховские искания в области драматургии были далеки от драматических принципов Толстого". Помимо этого, сказалось и "требование от художника религиозно-поучительного элемента, проповеди и назидательности". Раскрывая области взаимного творческого притяжения и идейного расхождения, Бялокозович пишет: "Соединяющей чертой творчества обоих писателей является их безупречная искренность, гуманизм и высокая нравственность, внимание к личному и духовному миру человека". Он отмечает, что "Толстому нравились чеховская сжатость, немногословие, бережное отношение к родному языку, отбор точных, ясных, простых, емких слов, верность деталей, внимание к конструкции фразы"[203]. Все эти положения подкреплены многочисленными примерами из воспоминаний о Толстом и другими документами.

Углубленный анализ проблемы содержится в работе Б.Бялокозовича "Воздействие Льва Толстого на творчество Чехова". "Глубокий интерес к этой теме, — пишет автор, — обусловливается ее связью с общими проблемами развития русской литературы последних десятилетий XIX — начала XX века". Говоря о том, что "Чехову дорога была нравственная требовательность Толстого, постоянное беспокойство и искания его мысли", что "толстовская разрушительная сила, страстность натуры, прямота и резкость вызывали восхищение Чехова", исследователь особо выделяет интерес Чехова к этической стороне философии Толстого. Он видит его отражение в рассказах 1886 г. "Хорошие люди", "День за городом", "На пути"; 1887 г. — "Нищий", "Встреча", "Казак", "Письмо"; 1888 г. — "Пари", "Именины", "Сапожник и нечистая сила". Явную перекличку с толстовскими произведениями Бялокозович находит в повестях Чехова "Скучная история", "Дуэль", "Жена". Развитие идей Толстого о необходимости труда для всех членов общества, его критики эгоизма и фальши паразитического образа жизни дворянства исследователь обнаруживает в "Доме с мезонином", "Моей жизни". Полемика с теорией непротивления злу насилием, религиозно-философским учением Толстого видится ему в таких произведениях, как "В ссылке", "Палата № 6", "Убийство", "Мужики", "В овраге". В основном же, по мнению Б.Бялокозовича, отношение Чехова к Толстому определяли такие качества автора "Войны и мира", "как его способность непрестанно будить мысль, ставить все новые вопросы и настойчиво требовать на них ответа"[204].

В этот же период заметно усиление интереса к общественным условиям и особенностям формирования таланта молодого Чехова. Этой проблеме посвящены работы П.Гжегорчика и Р.Сливовского[205]. Внимательно следят польские исследователи за работами советских чеховедов, в научной периодике появляются обзоры трудов, рецензии на книги А.И.Роскина, А.Б.Дермана, А.Ф.Захаркина, Г.П.Бердникова[206]. В 1962 г. выходит перевод книги А.Роскина[207]. С конца 50-х гг. в работах Р.Сливовского обретает устойчивость и все более широкое развитие сопоставление творчества Чехова с опытом западноевропейских литератур. От сравнительного анализа произведений Чехова и английской и новозеландской писательницы Кэтрин Мэнсфилд, тонкого мастера реалистической психологической новеллы, особенно близкой к Чехову в рассказах о детях[208], Сливовский вскоре переходит к проблеме восприятия Чехова на Западе[209]. Изучив публикации конца XIX — начала XX вв., работы советских и других зарубежных авторов, исследователь значительно расширил "материальную базу" темы за счет привлечения множества новых, неизвестных источников. Р.Сливовский подробно останавливается на переводах

чеховских произведений, отзывах критики и театральных постановках во Франции. Он не только дополняет новыми материалами обзор Софи Лаффит, опубликованный в 68-м томе "Литературного наследства", и раздел "Чехов во Франции" из ее же книги, вышедшей в 1957 г. в Париже[210], но и исправляет ошибки в ряде приведенных ею цитат и фактов. Сливовский считает, что и работе Томаса Г.Виннера, обозревающей восприятие Чехова в США (*ЛН.* Т. 68), недостает полноты сведений о судьбах чеховской драматургии на американской сцене, о взаимодействии творчества русского писателя с американской литературой. Положительно оценивая вошедшую в тот же том ЛН работу М.Шерешевской "Английские писатели и критики о Чехове", он отмечает, что ее можно было бы дополнить отзывами ряда писателей, в частности Джозефа Конрада. "Все эти материалы, как французские, английские, так и американские, — пишет Сливовский, — трактующие в том или ином смысле восприятие Чехова, не дают, однако, ответа на единственный вопрос: почему творчество Чехова возбудило и вызвало такой интерес критиков и писателей? Чтобы ответить на этот вопрос, следовало бы рассматривать творчество Чехова в русле мировой литературы, а это, в свою очередь, требует кропотливых и детальных сравнительных исследований". Дальнейшая работа над этой темой дала возможность исследователю подготовить сборник "Чехов в глазах мировой критики"[211], в который вошли статьи И.Эренбурга, Т.Манна, М.Горького, А.Белого, Е.Замятина, С.Балухатого, Б.Шоу, Э.Бентли, Ст.Бжозовского, Т.-Г.Виннера, Д.-Б.Пристли, Д.Стайна, Б.Шлусзера, Ж.-Л.Барро, Е.Гатто, М.Гадо, А.Роскина, Г.Даниэль-Ропса, Л.Немета, Н.Модзелевской и др. Издание это получило положительную оценку в польской критике[212]. Сливовскому принадлежит также подготовка текстов статей и высказываний о Чехове, вошедших в сборник "Писатели и критики. Из восприятия русской литературы нового времени в Польше"[213]. Раздел "Антон Чехов" в этом оригинальном издании составили отрывки из критических работ конца XIX — начала XX вв. — А.Неуверта-Новачиньского, Б.Добека, В.Пинского, Л.Бельмонта, А.Брюкнера, Ст.Бжозовского, К.Гросмана, А.Мазановского, А.Гжималы-Седлецкого, И.Хжановского. В предваряющей публикацию этих текстов вступительной заметке, помимо их оценки, приводятся выдержки из откликов критики на постановки чеховских пьес. Исследователь отмечает трудности постижения критикой чеховской драматургии.

Разностороннее освоение чеховского наследия позволило Сливовскому к середине 60-х г. подготовить первую в Польше серьезную монографию[214]. С первых же страниц этой живо написанной работы ощущается стремление к созданию неканонического портрета писателя. Сливовский концентрирует внимание на наименее исследованном периоде — до 1884 г., стремится глубже обрисовать общественную атмосферу, в которой происходило формирование мировоззрения и развитие литературного таланта молодого Чехова. Он возражает против традиционных обвинений современной писателю критики в том, что она не понимала его. В статьях К.Арсеньева, Д.Мережковского, В.Кигна-Дедлова, А.Бычкова он находит немало тонких и глубоких наблюдений. Говоря о литературной традиции, которой следовал Чехов, Сливовский не соглашается с параллелью Чехов—Щедрин—Гоголь и выдвигает свою: Чехов—Толстой—Тургенев. Увлекшись ранним периодом, исследователь менее полно охарактеризовал позднейшее творчество, за исключением драматургии. В рецензии на монографию А.Чудаков отметил как её недостаток чересчур близкие параллели между фактами жизни писателя и его творчеством, приписывание Чехову высказываний героев некоторых произведений[215].

В целом же книга получила положительные отзывы как в советской, так и в польской печати[216].

Многие мысли о драматургии Чехова, высказанные в этой монографии, получили развитие в появившейся шесть лет спустя обширной работе автора — "От Тургенева до Чехова (Из истории русской драматургии второй половины XIX века)"[217]. Десятая глава ее — "Непроторенные пути (Антон Чехов)" — содержит развернутую концепцию, подкрепленную многочисленными примерами из постановок польских театров и отзывов критики. Поэтика Чехова рассматривается на широком фоне тогдашней драматургии. Ключом к пониманию сценического творчества писателя, его последних творений исследователь считает "Платонова". Эта пьеса была переведена на польский сравнительно поздно — в 1960 г. (перевод Адама Тарна, в собрание сочинений не вошел). И в книге "От Тургенева до Чехова...", и в опубликованной почти одновременно статье на русском языке «Польская инсценировка "Пьесы без названия" ("Платонов") А.Чехова» Р.Сливовский подчеркивает, что в "Платонове" имеются "почти все проблемы, мотивы, образы, фигурирующие в пьесах зрелого драматурга-новатора, не столь уж удаленные от их прототипа"[218]. Но если в статье делается акцент на том, что "Платонова" можно трактовать двояко — и как "русскую версию Дон Жуана — Дон Жуана насквозь современного, носителя своеобразной, острой, безжалостной, уничтожающей критики определенной среды, а, следовательно, также и определенной эпохи" и как "трагикомедию, созданную пером моралиста, чуткого к фальши в каждом ее проявлении", в которой "можно лишить текст бытового фона, нейтрализовать историзм пьесы посредством соответствующего отбора материала, подчеркнув тем самым вневременность драмы Платонова"[219], то в книге эта последняя интерпретация преобладает. Для Р.Сливовского Платонов олицетворяет фигуру героя современной литературы — интеллигента, втянутого в противоречия общественного быта. Он видит связь его не столько с пьесами Островского, Сухово-Кобылина, Толстого, "сколько с современной авангардной драмой, более всего с Беккетом, и Ионеско или с Тенесси Уильямсом, прежде всего с самим героем авангардной драмы — жалким в своей убогости, не понимающим ни себя, ни окружения, тоскливо живущим среди таких же тоскливых людей"[220]. Этот же "расширительный" подход характерен и для трактовки "Чайки", "философский смысл" которой "сближает русского драматурга со всеми культурами и литературами мира". По Р.Сливовскому, «общечеловеческий признак "Чайки" подчеркнут дополнительной схемой, в которую облечена пьеса, — схемой шекспировского "Гамлета"»[221]. Подтверждением этой мысли служит ссылка на работу американского исследователя Томаса Г.Виннера.

В анализе "Вишневого сада" Р.Сливовский обращает особое внимание на чеховскую иронию и вместе с тем подчеркивает "симфоническое богатство оттенков пьесы". Пытаясь идти вслед за чеховским указанием, что "Вишневый сад" — комедия, он видит здесь желание писателя обратить внимание постановщиков на необходимость "климат безнадежности <...> нейтрализовать акцентами оптимизма, правда неочерченного, скорее интуитивного, нежели сознательного, но и эти акценты должны быть выражены в иронически-скептической форме". В этом для Сливовского "очередной парадокс Чехова-драматурга, скрывающий ловушку для постановщиков его пьес"[222]. Выделяя ироническое отношение Чехова к своим героям, исследователь считает, что в его пьесах тем не менее живет, хотя бы и иллюзорная, вера в завтрашний день. И в "Вишневом саде", и в "Трех сестрах" притязания героев превышают их возможности, но, с другой стороны, "они выражают убеждение, что чело-

вечество постепенно идет все-таки путем прогресса". Поэтому последнее слово чеховского "пессимизма" не является выражением "абсолютной безнадежности". "Переводя эти вопросы в психологические категории, — говорит Сливовский, — можно было бы рискнуть утверждать, что посредственность героев Чехова не отрицает величия человека, но напротив — ставит его высоко". Этот аспект драматургического творчества Чехова, считает он, "отличает его от современного авангардного театра"[223].

В стилистическом плане Сливовский считает драматургию Чехова продолжением драматургии Тургенева. «Собственно говоря, — пишет он, — гораздо большее их объединяет, чем разделяет, и легче находить в их методе аналогии, чем различия. Как у одного, так и у другого неизменно велика роль психологических пауз; оба писателя одинаково избегают монолога, крайне редко заставляя своих персонажей говорить "в сторону"; оба объективизируют субъективные ощущения героев, прибегая к одинаковому по своему художественному эффекту принципу подтекста для выражения чувств и мыслей действующих лиц <...> сходные функции у обоих драматургов выполняет пейзаж, на фоне которого изображается психическое состояние героев. Не статичный декоративный пейзаж, но участвующий в переживаниях персонажей драмы». Сливовский также замечает, что Тургенев "выделялся исключительным умением изображать состояния и психические рефлексы при помощи ничтожного количества слов, за которыми без каких-либо других разъяснений зритель мог детально представить себе мысли и чувства того или иного героя, дополнив собственным воображением то, что не было досказано до конца. Как позднее у Чехова, его герои разговаривают об обыденных вещах, а на глазах зрителя раскрывается драма, глубоко спрятанная в их душах"[224]. Этому сближению подтекста у обоих писателей возразил в рецензии на книгу А.Чудаков, отметив, что у Чехова «"второй план" не поддается однозначной интерпретации, в то время как "открытый" текст тургеневской реплики тесно связан с ее скрытыми смыслами» и, "не исчерпывая их, он все же их приоткрывает, продолжая вовне то, что спрятано внутри"[225].

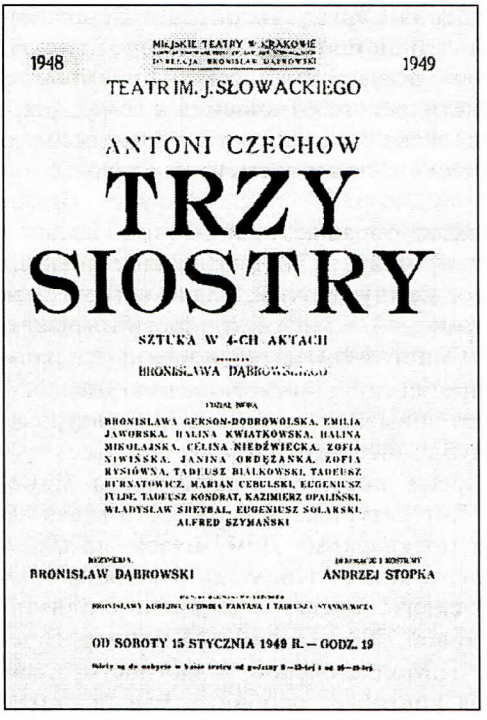
С 70-х гг. исследователей все более привлекают проблемы художественного мастерства Чехова. К ним обращаются Ю.Борсукевич, Ф.Неуважны, Д.Кулаковская, Э.Бройде и др. В работе Эдгарда Бройде "К проблеме чеховского комизма", вышедшей на русском языке в Москве, получила развитие тема, к которой польские исследователи проявили особенный интерес. «Своеобразие позиции Чехова, — пишет Э.Бройде, — опередившего не одну эпоху, заключалось не только в отрицании всех существующих догм, но и в отказе "создавать" другую, замкнутую систему. Чехов раскрепощает свое искусство от "положительных" и "отрицательных" героев, от "идееносителей", от "победы" одной из противоборствующих идей... Поэтому юмор, ирония приобретают у Чехова особую функцию, ограждая читателя от принятия "на веру" той или иной концепции. "Победителем" оказывается не та или иная идея, а диалектика жизни»[226].

Флориан Неуважны в "Заметках о новеллистическом мастерстве Антона Чехова" рассматривает объективность изображения действительности и лаконизм как основные черты стиля. Исследователь отмечает стремление писателя "к проникновению в существо предмета изображения — явления, человека, и максимальному приближению их к читателю". Отсюда "исключительная экономия в средствах выразительности, исключение любых длиннот в описаниях, цельность и лаконизм в передаче самых существенных черт, что способствовало конденсации изобразительной манеры, близкой к поэтиче-

ской". Ф.Неуважны опирается на наблюдения Сергея Антонова и Сергея Залыгина над чеховской прозой. Вслед за ними он приходит к выводу, что мастерство Чехова не было какой-то суммой новых технических приемов, но явилось выражением того нового гуманистического отношения к миру, которое он утверждал всей своей жизнью "человека скромного в словах и жестах, стыдливого лирика, обращенного к глубоко скрытым элементам красоты, добра и правды"[227].

К страницам залыгинского эссе о Чехове обращается и Эдвард Павляк в статье, посвященной творчеству русского прозаика. «То, в чем Залыгин видит величие Чехова, — пишет Павляк, — это, между прочим, редко встречаемая "обыденность гения", держащегося скромно <...> это тактичность писателя, всегда верного себе, неустанно ищущего многознаменательности и далекого от легких оценок и однозначной интерпретации человеческих поступков»[228]. Личность Чехова привлекает все большее внимание не только литературоведов, но и писателей. Ян Копровский в публицистических заметках рассказывает о чувствах, испытанных им во время посещения ялтинского Дома-музея[229]. В книге Моники Варненской "Литературные вечера" есть глава "В гостях у доктора Чехова", посвященная московскому Дому-музею на Садовой-Кудринской улице[230]. Н.Модзелевская в книге "Писатель и любовь" пытается рассматривать личность писателя сквозь призму отношений с близкими ему людьми, прежде всего с Л.Мизиновой, Л.Авиловой, О.Книппер. В эссе вошли отрывки из предыдущих работ Н.Модзелевской, в частности, глава "Мир чеховского интеллигента", которая повторяет основные мысли статьи "Рыцари вечного разлада" (см. примеч. 192), а главы "Бремя детства" и "Брат своего брата" перекликаются с соответствующими страницами вступительного очерка к собранию сочинений. В заключительных абзацах эссе автор дает сжатую оценку роли чеховского творчества в общественном бытии страны: "Писатель, который с жестким лаконизмом описывал общественное состояние неудовлетворенности и безвременья, когда умирали в людях призывы к бунту, инстинкт свободы, сознание своих прав и человеческого достоинства, а сила инерции и тупой покорности, казалось, становилась все значительнее, — этот писатель видел свой народ пробуждающимся от долгой спячки и набирающим разбег для большого рывка, которым была революция пятого года. Чехов-скептик, Чехов трезвый реалист одним из первых мыслящих русских осознал это новое положение вещей[231].

Как и в предыдущий период, в 70-е гг. стоек интерес к работам зарубежных исследователей. Появляются рецензии на книги советских авторов И.Гурвича "Проза Чехова", А.Чудакова "Поэтика Чехова", голландского литературоведа Ф.Хюбнера "Индивидуальное исполнение <ролей> в пьесах Чехова"[232]. В 1979 г. на IV конгрессе Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы, состоявшемся в ГДР, с докладом "Роль художественной литературы в формировании ценностной ориентации личности (на примере творчества Чехова)" выступила известная исследовательница русской литературы Данута Кулаковская. Споря с некоторыми биографами, пытавшимися обосновать "столь грандиозное литературное явление <...> философской и политической неопределенностью писателя да некоей печальной неудачливостью в любви", она подчеркнула: «Совсем другой облик обретают его художественные образы и эстетические категории освоения мира, в том числе образ "человека с молоточком", если мы учтем все богатство их предпосылок. А именно — личный и социальный опыт драматической борьбы за достоинство человека; гуманизм, опирающийся на автономную этику, исто-



АФИША СПЕКТАКЛЯ «ТРИ СЕСТРЫ»
Краков, Театр им. Ю.Словацкого, 1949
Постановка Б.Домбровского
Литературный музей, Москва

рический оптимизм; политическую дальнозоркость в критике либерализма, псевдорадикализма и толстовства, как патриархальной утопии; оригинальный лирический вариант философского материализма, восходящий к комплексу естественных наук, которые давали отправные моменты тогдашним радикальным общественным программам.

Человеколюбие Чехова, автора "Дяди Вани", "Трех сестер", "Дамы с собачкой", а также "Каштанки", — это не абстрактный гуманизм, а строго определенная и последовательно претворяемая в жизнь мировоззренческая программа»[233].

* * *

В первые годы ПНР Чехов не просто занял прочное место в репертуаре многих театров. С конца 40-х гг. началось страстное, набиравшее силу полемическое осмысление чеховской драматургии, изобиловавшее как взлетами, так и неудачами. Событием культурной жизни того времени стала осуществленная в 1949 г. Брониславом Домбровским в краковском Театре им. Ю.Словацкого постановка "Трех сестер". Режиссер поставил пьесу в собственном переводе. Впоследствии Домбровский так рассказывал об этой захватившей театр работе: «Вспоминаются долгие, проникновенные разговоры и споры над текстом этого прекрасного произведения. Не знаю, есть ли в мировой литературе автор, который сумел, не обозначая мысль окончательно, выразить так много в подтексте написанных слов... Сколько было радости в минуты открытия, когда, проникнувшись главной мыслью Чехова, удавалось нам расставить существенные акценты... Не только на репетициях, во время которых происходила читка текста и постановка мизансцен, не только в пламени генеральных репетиций и первых спектаклей "Трех сестер" охватывала нас атмосфера тепла и нежности. Не было ни одного вечера, а составили они сотни спектаклей, когда кто-либо (как это обыкновенно бывает в других пьесах) из исполнителей нарушил бы общую гармонию. Даже за кулисами царило настроение какой-то необычной сосредоточенности и внимания. Уже выходя из театра, актеры все еще переговаривались между собой словами пьесы, продолжая жить мыслями чеховских образов... Никогда не забуду, как после сцены Тузенбаха с Ириной (Кондрат и Миколайска) слышалось только тихое дыхание зрительного зала, а потом взорвалась буря аплодисментов. "...Если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе". Разве не слышим в этих словах голос живого Чехова, разве он не продолжает участвовать в нашей жизни, разве эта поэзия меланхолических прощаний не переходит сейчас в веяние новой жизни и новых идей? Именно этими сердечными волнениями связаны мы с великим



ТРИ СЕСТРЫ
Краков, Театр им. Ю.Словацкого, 1949
Постановка Б.Домбровского
Литературный музей, Москва

русским писателем. Поэтому также сколько раз ни открывали бы мы его пьесы, сколько раз ни приглашали бы на репетиции актеров, сколько раз ни освещала бы рампа чеховские березы, фигуры дяди Вани, бедной Чайки, сколько раз ни вдыхали бы мы удивительный аромат вишневого сада, мудрые глаза Чехова всегда будут глядеть нам в душу и мы будем думать о нем, как о добром, правдивом и мудром друге»[234].

Критик Р.Шидловский писал о "Трех сестрах" в краковском театре: "Это был один из лучших спектаклей в освобожденной Польше. Тонкий и вдумчивый анализ текста и подтекста, подлинно чеховский лиризм, которым повеяло со сцены, превосходное исполнение ролей обеспечили спектаклю всеобщее признание. Особенно отличились в нем Казимеж Опалиньский (Чебутыкин), Галина Миколайска (Ирина), Тадеуш Кондрат (Тузенбах), Зофья Рысь (Маша) и Целина Недзведская (Ольга)"[235]. В том же 1949 г. на фестивале русских и советских пьес в Варшаве Б.Домбровский получил первую премию за эту постановку. "Три сестры" в краковском театре знаменовали прежде всего возрождение польского театра, свидетельствовали о его творческом потенциале и верности лучшим традициям реалистического искусства. Постановка была созвучна общественным настроениям, связанным с надеждами на возрождение освобожденной Польши. Следует, однако, отметить, что усиленный режиссером оптимистический финал вызвал упреки критики в нарушении художественной правды, в создании "декларативной, неискренней сцены"[236].

В 1948 г. режиссер Иво Галл поставил "Вишневый сад" в гданьском Театре "Выбжеже". В следующем году в его же постановке эта пьеса была показана в Лодзи, где ее играли сорок лет назад. Обе постановки были признаны неудачными. Критика отмечала как основную причину неуспеха непонимание художественной природы чеховского замысла. К.Пузына писал, что режиссера подвел подзаголовок пьесы — "комедия": "... захотел в итоге показать сатирическую комедию вместо пьесы настроения"[237]. Впоследствии к "Вишневому саду" обратились Театр Стары (1954) и Театр Народовы (1964) в Варшаве. Но и эти постановки не имели успеха. «"Вишневый сад" до нынешней поры еще не зазвучал с польской сцены во всем симфоническом богатстве своих оттенков, хотя театры неоднократно обращались к этой пьесе Чехова», — отмечал Р.Сливовский[238]. Критик видел ошибку театров в том, что в споре Чехова с МХТ о природе пьесы они пошли за интерпретацией Станиславского. В этом плане характерна его статья "Над чем же тут плакать?", в название которой вынесены чеховские слова о "Вишневом саде". Сливовский настаивает на необходимости более сложного истолкования пьесы, в котором "рядом с лирическим течением, элегической грустью" должно занять свое место и "другое течение — сатирическое, саркастическое, с помощью которого писатель хотел показать диспропорцию между словом и поступком, мечтами и действительностью"[239].

В 1954 г. варшавский Театр Народовы во время московских гастролей показал "Дядю Ваню". Делясь впечатлениями об этом спектакле, имевшем успех и в Польше, и в Москве, Николай Погодин писал о противоречивых эмоциях, вызванных постановкой. С одной стороны, — несомненный высокий профессионализм Мечислава Милецкого (Войницкий), Эльжбеты Борщевской (Елена Андреевна), Антони Ружицкого (Серебряков), Яна Свидерского (Астров), создавших образы "чеховские, художественные", а с другой, — несколько давящая режиссерская концепция, ведущая "к тому, чтобы взять у Чехова все негативное и показать таким образом зрителю мрачные стороны жизни русской интеллигенции конца прошлого века". Концепцию "сумерек" усиливали как трагическая трактовка образа Войницкого, так и то обстоятельство, что часто сцена оставалась "освещенной одной свечой". Тем не менее "с этого спектакля не уходишь с грустью на сердце", потому что атмосферу его "создает не один образ Войницкого и не все время на сцене темно. Светло и от Сони, и от доктора Астрова. Он умен, полон юмора, не очень строг к людям, легок. Пусть эта легкость и тонкий юмор придают неожиданную оригинальность образу Астрова, но это образ самый чеховский"[240].

Погодинские критические замечания стали как бы прологом к той полемике, которая развернулась в польской периодике вокруг проблем театральной интерпретации Чехова. Погодину в спектакле польского театра недоставало не просто "веры в человека". Он был убежден, что "ради того, чтобы изобразить несчастного неудачника, омраченного и доведенного до крайних пределов, Чехов не стал бы писать пьесы". Подтекст этой реплики — требование более широкого, многогранного подхода к Чехову. Такое же по форме требование зазвучало и в польской критике с середины 50-х гг., а по сути вдохновлялось оно той идеей нового, "ужесточенного" прочтения Чехова, которая вскоре оформилась в разбиравшихся выше работах Н.Модзелевской и отчасти Р.Сливовского. "Дядя Ваня" в Театре Народовом был в известной степени детищем этой идеи, однако, по мнению критики, воплощенной достаточно односторонне: новизна заключалась лишь в усилении трагизма, атмосферы безысходности. В целом же издержки традиционного истолкования приписывались влиянию МХАТа, пренебрегшего, по словам Н.Модзелевской



ДЯДЯ ВАНЯ
Варшава, Театр Народовы, 1954
Марина (няня) — Мунцингер, Астров — Я.Свидерский
Сцена из I действия
Литературный музей, Москва

(в статье "О новой интерпретации пьес Чехова"), "сатирическим у Чехова", делавшего акцент главным образом на "благородстве, тонкости, интеллигентности героев", стремившегося только к тому, чтобы возбудить к ним "симпатию зрителей". На чеховских героев «не налагали ответственности за пустоту и скуку их существования. Ведь это все были жертвы "плохой эпохи", которая отобрала у них шансы на счастье и возможность борьбы за свои идеалы». Модзелевская считает, что Чехов, сочувствуя своим героям, в то же время относился к ним с иронией и что этот его взгляд отверг МХТ, "став певцом всех этих Вершининых и Войницких". "А если и допускалась ироническая усмешка в их адрес, то это была всегда ирония добродушия, ирония чуткой няни". Характеризуя "Дядю Ваню" в Театре Польском как постановку, соответствующую старым традициям Художественного театра и в этом плане признавая Милецкого лучшим исполнителем роли Войницкого, критик называет "ошибочной" интерпретацию "заключительного монолога" Сони, видя в ней "аккорд, которым режиссура пыталась сгладить настроение горечи на сцене и в зале": "Ее слова о триумфе любви и всепрощения — после смерти! — это прежде всего крик отчаявшегося человека, который утратил последнюю надежду на что-либо на земле". "Кардинальная ошибка", по мнению Модзелевской, именно в подходе к пьесе "как к драме ее главного героя": "Вина, как в греческой трагедии, падает на какой-то фатум, независимый от этих людей". Следует же "так показать героев, чтобы на первый план вышли их недостатки, их неприспособленность к жизни в трудных условиях. Нужно показать, что их идеалы и устремления бессильно увядают... Нет тут настоящей борьбы, нет подлинного напряжения сил и чувств — есть вялые и скуч-

ные страдания". Правда, критик предупреждает, что не следует делать и карикатуры: «Речь идет о должной мере, о пропорции, с одной стороны, между их устремлениями и конкретными возможностями, которые предоставляла эпоха, а с другой, — между тем, чего они жаждали и чего смогли достичь. "Выше головы не прыгнешь", — говорит русская пословица. А уровень их прыжка был совсем невысок. И это, между прочим, нужно показать»[241].

Основные положения этой статьи, написанной в 1957 г., были вскоре развиты в работе "Рыцари вечного разлада", односторонность которой, как уже говорилось, показал А.Анастасьев в "Реплике критику" (см. примеч. 192 и 193). Более широкий подход исследовательница продемонстрировала в книге "Театр Чехова — современный театр"[242], в которой учтен опыт постановок на польской и зарубежной сцене. Поиски обновленного, современного воплощения чеховской драматургии, которые велись в 1960–1970-е гг. в советском театре, в известной мере соответствовали исканиям польских театральных деятелей. Новое обращение к Чехову диктовалось и обостренным вниманием к духовным проблемам интеллигенции, характерным для общественной жизни этого периода. Об этом говорил в ответе на "чеховскую" анкету журнала "Театр" драматург Ежи Лютовский: "Мне кажется, что современный зритель жаждет совсем иного искусства. Ему нужны спектакли, которые заставляют работать воображение, говоря правду о людях и жизни, и в то же время дают переживания такой силы, которые нельзя получить в повседневности, переживания, которые может подарить и может позволить себе только театр.

Я знаю художника, метод которого полностью удовлетворяет этим требованиям, все творчество которого является как бы символом этих требований. Его имя Чехов".

Для Е.Лютовского очень важно, что «Чехов ничего не "приподнимает"», что " его герои говорят и поступают точно так же, как говорят и поступают в жизни действительно существующие люди". И вместе с тем «сказанные ими слова "обычны" только в их внешнем значении. В глубине под ними существует как бы второе течение подтекста психологической правды. Эта психологическая правда, простая, но захватывающая, определяет для меня то, что называется "человеческим" в театре». Польский драматург считает, что "возрождения театра удастся достигнуть, лишь используя чеховский метод психологической конструкции и подтекста; они позволят говорить о вещах простых и одновременно сложных, как сама наша современность. Возрождения театра смогут добиться лишь те, кто, не отрываясь от реальной действительности, сумеют воспроизвести чеховскую атмосферу, при этом имея в виду всечеловеческие масштабы, а не только русский или какой-либо другой конкретный национальный климат, те, кто будут говорить о вещах не напрямик, не называя по имени мысли и чувства героя, а используя второй план, разбудят воображение и мысль зрителей"[243].

Одним из первых спектаклей, знаменовавших новый подход к Чехову, стал "Платонов", поставленный Адамом Ханушкевичем в 1962 г. в варшавском Театре Драматычном. А.Ханушкевич проделал значительную работу над текстом, приспособив его к возможностям театральной интерпретации. Критика положительно оценила эту работу как "попытку" "возвращения" зрителю неизвестного, незнакомого Чехова[244]. Хотя раздавались и голоса, упрекавшие А.Ханушкевича в нецелесообразности сокращений, приведших к выделению негативных качеств пьесы — затянутости и "болтливости"[245]. Критические мнения с очевидностью разошлись в оценке режиссерской концепции спектакля. "Из многих мотивов пьесы, — отмечал Р.Сливовский, — режиссер выбрал один: донжуанство Платонова, трактуемое не в форме ме-

лодрамы, а в форме гротеска, придав судьбе Платонова и остальных героев драмы общечеловеческие измерения и смысл». Эти общечеловеческие измерения и смысл трагедии человека, загубленного в мире, полном парадоксов и противоречий, придал центральному герою пьесы Густав Холоубек[246]. По словам критика А.Вирта, актер создал Платонова, сходящего с ума от скуки, Платонова, больного Платоновым, Платонова, который боится жизни и поэтому бросает ей вызов, Платонова-интеллектуала, которого опасаются женщины и который заставляет их страдать, защищаясь от их любви. Восхищаясь Холоубеком в роли Платонова, которого, в соответствии с замыслом польского перевода, замечательный актер лишил русского своеобразия (хотя, по мнению рецензента, "это фигура чисто русская"), Вирт резко полемизирует со сценической трактовкой режиссера, выдвигая против нее такие аргументы, как "отсутствие проблемы стиля и жанра: остается тайной, чего же именно хотел режиссер, фарса или психологической драмы, современного гротеска или, может быть, чего-нибудь другого. Возможность нового прочтения Чехова оказалась игнорированной, расплылась в неумении"[247].

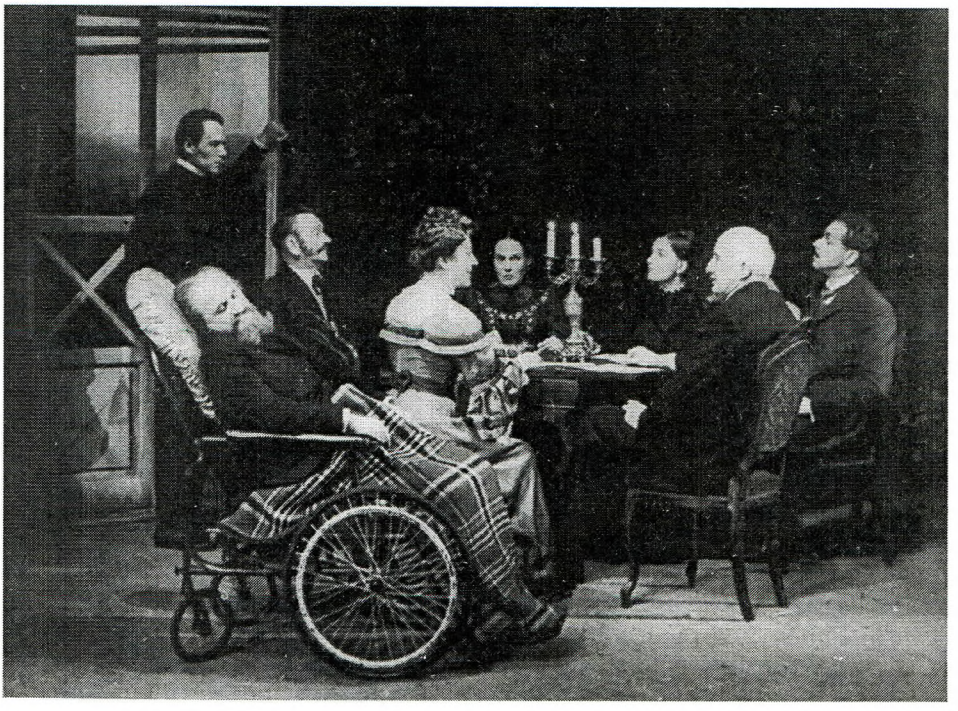
Почти так же оценил спектакль Ежи Кениг, отметивший, что "ожидал чего-то большего, чем еще одной интеллигентно и с чарующим обаянием сыгранной роли Холоубека, так благосклонно и опасно награжденной аплодисментами, чего-то большего, чем еще одного, на этот раз в театральном Чехове, дебюта Ханушкевича, чего-то большего, чем комиксовой обработки текста, чего-то большего, чем гладкость и безупречность, чего-то большего, чем мелодрама не в лучшем вкусе, густо усеянная неведомо почему кусками из Чехова". По мнению Е.Кенига, Платонов «мог быть ключом к театру Чехова <...> а стал повестью о Платонове и его жалких завоеваниях, которые, однако, утратили теперь былое значение, ибо никто ныне не понимает трагико-гротескной жалобы, что "у людей мировые принципы в голове, а у меня женщины". Остался роман, который призван был стать пародией на роман не в лучшем вкусе, а здесь внезапно выскочил на первый план»[248]. По мысли другого критика, Э.Стружецкой, полонизация и актуализация пьесы стали главным недостатком варшавского спектакля, так как эти усилия режиссера привели к утрате общественного смысла комедии, к созданию "искусственно монотонной и скучноватой атмосферы застоя и хаоса, которая заставила каким-то образом прибегнуть в представлении к средствам современного абсурдного гротеска"[249]. Кшиштоф Старчиньский в своем обзоре русских и советских пьес на сцене Театра Драматычнего подчеркнул, что "Ханушкевич лишил спектакль значительной части примет, которые давали бы возможность соотнести героя с определенной эпохой. Этот своеобразный универсализм был использован актером — такой герой может появиться и сегодня". Далее Старчиньский пишет: «Оценки "Платонова" в Театре Драматычным достаточно трудно свести к чему-то одному по причине различных мнений об отдельных его элементах. Однако дискуссия, достаточно оживленная, свидетельствовала о сильном интересе к спектаклю. Бесспорным успехом театра является воплощение впервые на польской сцене этого интересного произведения русской драматургии»[250]. Р.Сливовский следующим образом оценил высказывания критики: «Вероятно, этот спектакль можно было бы обвинить в неровности настроения, в неожиданных переходах от гротеска к лиризму, в отсутствии последовательно выдержанной однородности стиля и атмосферы. Правда и то, что концепцию Чехова (а отчасти и режиссера) Густав Холоубек реализовал самым удачным, самым адекватным образом, заслоняя своей актерской индивидуальностью другие образы. Кажется все же, что критика слишком безжалостно отнеслась в ту пору к "Платонову" Ханушкевича, не-

дооценила в варшавском спектакле те элементы, которые действительно давали возможность приблизить эту пьесу к современности. А именно это прежде всего имел в виду спектакль»[251].

Надо отметить, что с годами режиссерская поэтика А.Ханушкевича, в том числе и как интерпретатора Чехова, завоевала широкое признание. Новая постановка "Платонова" в 1977 г. в Театре Народовым, по словам Р.Шидловского, "целиком убедила: такой Чехов не только возможен, но и более интересен, глубок, умен, более современен и склонен к рефлексии, чем прежний сентиментальный и слезливый Чехов"[252]. В рецензии на этот же спектакль М.Мисюрны отмечал, что новая постановка "Платонова" более последовательна, чем прежняя в Театре Драматычным. Ханушкевич реализовал в ней идею не столько историко-литературную, сколько современную — вывел на сцену эгоцентрического типа, заставляющего чуть ли не поклоняться себе, спекулирующего на чувствах окружающих, прежде всего женщин. В соответствии с режиссерским замыслом комедия в ряде сцен переходит в фарс, в водевиль. "Комедийным эффектом, — продолжает М.Мисюрны, — становится в итоге завершающий отчаянный выстрел одной из женщин: этот финал так последователен, настолько вся драматургия спектакля точно подготавливает к нему, что нет сомнения, что прострелен воздушный шар, а не человек"[253]. В роли Платонова в Театре Народовым выступил Здислав Вардейн, Войницкой — Зофья Куцувна, Трилецкого — Казимеж Вахняж, Венгеровича — Януш Клосиньский, Венгеровича-младшего — Кшиштоф Вакулиньский.

Иную версию "Платонова" предложил гданьский Театр "Выбжеже" в 1963 г. Режиссеры Роза Островская и Ежи Голиньский дерзнули воссоздать атмосферу эпохи духовного хаоса, интеллектуальной потерянности, кризиса ценностей и обостренного конфликта поколений. В центре два образа — Платонова и студента Венгеровича, ясно осознающих собственное бессилие, ничтожность существования и реагирующих на губящую их действительность отчаянной насмешкой над своим окружением. Постановщики придали драме оттенок современности, показав метания людей, не видящих цели в жизни. Отсюда — бесплодный и потому смешной бунт. Таким "бунтовщиком", "гневным юношей 80-х годов" изобразил Платонова в гданьском театре актер Станислав Михалик[254]. «В гданьской инсценировке, — пишет Р.Сливовский, — Платонов был не столько смешным взбунтовавшимся комедиантом и позером, разоблачающим комедиантство и позерство своей среды, сколько страдальцем даже тогда, когда он — по замыслу актера — паясничает, принимая позу нигилиста. В конечном счете, гданьский спектакль, задуманный смело, интересно и современно, не решился на выбор театрального жанра — сатира это или драма настроения? Трудность состоит в том, что при всей своей резкости юношеская сатира Чехова повсюду соприкасается с мелодраматическими эффектами и ситуациями. А это должно было сыграть решающую роль в общей атмосфере спектакля в ущерб гротескному изображению бездействия русского идейного банкрота 1870–1880-х годов.

Но одновременно молодой драматург как будто бы порой полемизирует с этими эффектами и ситуациями. С этой точки зрения "Платонов" не является однородным текстом и оставляет для своих постановщиков большую свободу действия и нестесненную возможность выбора сценической трактовки». Р.Сливовский считает, что пьеса имеет мало общего с "театром настроения": "здесь больше злобы, сарказма, желчности, чем заботы о мелодраматическом переживании". Но создатели гданьского спектакля, в отличие от варшавской постановки, не отказались от изображения реальной русской действительности 1880-х годов, сохранили бытовой фон, выдвинув на первый план не только Платонова, но и Венгеровича-сына. Это решение отодвинуло на задний



ЧАЙКА
Краков, Театр им. Ю.Словацкого
Премьера 14 мая 1960 г.
Литературный музей, Москва

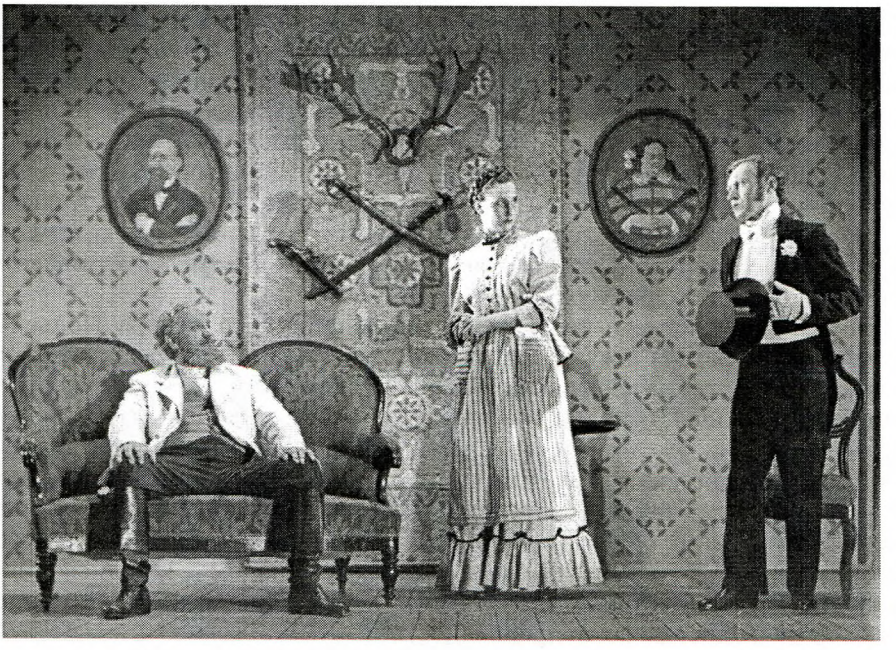
план донжуанство Платонова, возобладавшее в варшавской постановке. По мнению Сливовского, то, что Венгерович и Платонов, «с их полным цинизма и слабости комедиантством, сделались ведущими образами драмы <...> еще раз подтверждает тезис об "эластичности" драматургического материала "Платонова". Ведь центр тяжести пьесы лежит — независимо от стремлений театральных постановщиков — в ужасающе ясной осознанности Чеховым, выраженной в главном образе этой драмы, собственной трагедии, собственных духовных сомнений, источники которых — в крайне неблагоприятной для впечатлительного человека реальной обстановке конца XIX в.». Р.Сливовский подчеркивает, что эти сомнения «молодой Чехов изложил сценическим языком, который не мог дойти до эстетического сознания его современников. "Платонов" слишком опережал свое время»[255].

Новизной отличалась и постановка "Трех сестер" в Театре Вспулчесным, осуществленная в 1963 г. Эрвином Аксером. Критик А.Вирт писал в связи с этим: «Пьеса Чехова исторична, но вместе с тем эта пьеса "надвременная" <...> Пьеса о неприспособленности, о завышенных амбициях, неисполнившихся мечтаниях и трагизме постепенного одряхления и схождения с мировой арены <...> Аксер сохранил костюм, атмосферу, место и время действия <...> но не как конечную цель. Не было в этом спектакле музейности, историзм понимался как средство изображения "надвременного" содержания и высвечивания прежде всего сегодняшней перспективы»[256]. Р.Сливовский счи-

тает, что спектакль Аксера полемизирует с краковской постановкой 1949 г. По его мнению, постановка Аксера была "спектаклем, опирающимся на традиции МХАТа, но вместе с тем полемизирующим с традицией плакатного оптимизма в отнюдь не радостном финале, содержащем признаки близящейся катастрофы. Не приняты здесь совсем псевдооптимистические декларации, стремящиеся сгладить горькую иронию автора"[257].

В 1964 г. варшавский Театр Розмаитости показал "Иванова" в постановке Анджея Зембиньского. В главной роли выступил известный актер Ежи Калишевский, Сарры — Анна Цепелевская, Саши — Ванда Малерувна, Шабельского — Анджей Богуцкий. На концепцию спектакля оказали воздействие интерпретация "Иванова" в московском Малом театре, предложенная Б.Бабочкиным, и постановка Словацкого народного театра из Братиславы, показанная в 1962 г. во время краковских гастролей. Очевидно, сказались на спектакле и основные положения статьи К.Рудницкого "Чехов и режиссеры", опубликованной в 1963 г. в польском журнале "Диалог". Значительные отрывки из этой статьи, посвященные "Иванову", вошли в программку спектакля. К.Рудницкий, в частности, отмечал, что постановка Бабочкина стала "новым, зрелым и самым правдивым прочтением Чехова", сближавшим его с современным театром", который, художественно акцентируя признаки "обыденной, привычной жизни", все же верит в человека, хотя и "не утрачивает трезвого взгляда, свободен от наивных иллюзий"[258]. Спектакль в Театре Розмаитости не получил такого шумного успеха, как постановки "Платонова", но был оценен положительно зрителями и критикой[259]. В 1977 г. "Иванова" показал на гастролях в Польше Московский театр им. Ленинского комсомола[260].

В 1959 г. варшавский Театр Польски поставил "Чайку". В 1967 г. эту пьесу показал своим зрителям вроцлавский театр. Трудности воплощения пьесы сказались на этих постановках, ставших тем не менее этапами в постижении одной из сложнейших чеховских тем. К ним принадлежит и постановка "Чайки" в 1978 г. в варшавском Театре Атенеум. Как отмечал рецензент Ежи Байдор, режиссер Януш Варминьский стремился быть ближе к чеховскому тексту, «не кокетничал со зрителями инсценировочными приемами <...> сосредоточился прежде всего на последовательной и точной игре актеров". Особенно значительными получились образы, созданные Александрой Шленской (Аркадина), Кристиной Яндой (Заречная), Анджеем Севериным (Треплев). «Это был, по существу, сильный и ровный актерский спектакль <...> Театр Атенеум может зачислить премьеру "Чайки" в ряд своих несомненных успехов», — писал тот же рецензент[261]. Событием театральной жизни стал спектакль "Десять портретов с чайкой по Антону Чехову" в краковском Театре Старым в 1979 г. Его поставил Ежи Гжегожевский, давно и усердно изучавший пьесу. Этапом к краковской постановке были его "Вариации" в варшавском Театре Драматычным. В "Десяти портретах...", как и в "Вариациях", режиссер достаточно свободно обращается с текстом "Чайки", хотя в краковской постановке он значительно ближе к нему. Сохранены структура, фигуры и основная мысль пьесы. Как писал Р.Шидловский, «проблема бесцельной, даром потраченной жизни... поворачивается в спектакле Гжегожевского в самых разных вариантах. Различны причины, по которым герои "Чайки" загубили свою жизнь и жизни других. Каждая из этих фигур непохожа на другую, проникновенный анализ каждой из них составляет силу этого умного, глубокого спектакля, в котором актеры имеют огромное поле для проявления своих способностей». "В краковском спектакле, — продолжает рецензент, — правда искусства становится правдой жизни. Гжегожевский компонует поочередно сцены и ситуации с исключительным мастерством и убеждает нас,



«СМЕХ СКВОЗЬ СЛЕЗЫ». СПЕКТАКЛЬ ИЗ ЧЕХОВСКИХ МИНИАТЮР («ПРЕДЛОЖЕНИЕ»)
<Познань>, Дом Ведля, 1947.
Литературный музей, Москва



«СМЕХ СКВОЗЬ СЛЕЗЫ». СПЕКТАКЛЬ ИЗ ЧЕХОВСКИХ МИНИАТЮР («ЮБИЛЕЙ»)
<Познань>, Дом Ведля, 1947.
Литературный музей, Москва

что с помощью больших художественных эмоций можно рассказать много правды о жизни, в общем под нее не подделываясь". В слитном актерском ансамбле особенно проявились таланты Будзиш-Кшижановской (Аркадина), Анны Дымны (Заречная), Романа Станкевича (Сорин), Ежи Бинчицкого (Дорн). Слабее получились образы Тригорина (Ежи Стухр) и Треплева (Мечислав Грабка). Р.Шидловский отметил, что это типичный для Гжегожевского спектакль — "чистый и точный по форме и стилю. У него будут, наверное, как горячие поклонники, так и яростные оппоненты. Можно с ним соглашаться, можно спорить. Существенно, что в нашем театре живет явление такого значительного характера"[262].

Плодом многолетнего сотрудничества варшавского Театра Польского и Театра им. Вахтангова стала постановка пьесы "Леший", осуществленная под руководством Евгения Симонова в 1980 г. Отвечая на вопросы корреспондента газеты "Жиче Варшавы" с связи с готовившейся премьерой, режиссер поделился своими мыслями о пьесе и рассказал о творческих контактах между польским и советским театрами[263]. Чеховская поэтика нашла отражение и в постановках других русских авторов. Режиссер Януш Нычак, поставивший в познаньском Театре Новым "Дачников" Горького, по мнению рецензента "Трибуны люду", "открыл эту вещь чеховским ключом". Имелись в виду и общая атмосфера спектакля, и звучавшие в нем лирические и сатирические ноты, и даже философская направленность[264].

По-прежнему очень популярны у польского зрителя чеховские водевили. В послевоенные годы "Предложение" шло в Лодзи (1946), Познани (1947), Ополе (1949). "Медведь", "Свадьба", "Предложение", "Юбилей" были выпущены отдельными изданиями в серии "Клубная библиотека". Большим успехом пользовалось исполнение чеховских произведений с эстрады. Во многих концертах рассказы Чехова звучали в исполнении Александра Зельверовича. Владислав Годик в варшавском Театре Сатиры выступал с монологом "О вреде табака", а в детском театре "Клекс" чеховские рассказы читал Ян Курнакович. Заметным событием стала премьера "Медведя" и "Предложения" в варшавском Театре Новым в 1981 г. Поставил оба водевиля режиссер Венчислав Глинский. Подлинное наслаждение доставила зрителям игра Мариуша Дмоховского, Эвы Вишневской, Влодзимежа Панасевича ("Медведь") и Анны Цеплевской, Эмила Каревича, Юзефа Перацкого ("Предложение"). "Этот искрящийся остроумием и фантазией спектакль возвращает нам радость жизни", — писала газета "Экспрес вечоровы"[265]. Рецензенты отмечали, что водевили Чехова всегда были прекрасной школой актерского мастерства. В отзыве, озаглавленном "Рай для актеров", газета "Жиче Варшавы" призывала читателей непременно посетить спектакль в Театре Новым, чтобы убедиться в том, какие "новые грани таланта открывает чеховская драматургия у давно известных и любимых артистов"[266]. Чеховские водевили неоднократно показывались по телевидению.

В заключение обзора скажем о том, что в Польше всегда вызывали значительный интерес советские фильмы по произведениям Чехова. В их числе — "Дама с собачкой", "Дуэль", "В городе С.", "Драма на охоте", "Неоконченная пьеса для механического пианино"[267].

РАБОТЫ О ЧЕХОВЕ ПОЛЬСКИХ АВТОРОВ. 1980–2003

Составители А.Енджейкович и Р.Сливовский

1980

Antoni Kmita. Anton Czechow dla dzieci (W 120 rocznicę urodzin) // Język Rosyjski. 1980. № 2. S. 67–72.

Данута Кулаковская. Роль художественной литературы в формировании ценностной ориентации личности (на примере творчества Чехова) // Przegląd Rusycystyczny. 1980. Z 1. S. 67–70.

1981

Olga Glówko. Czechowowskie ujęcie postaci artysty. Poglądy na istotę i zadania sztuki // Przegląd Humanistyczny. 1981. № 1–2. S. 83–98.

Barbara Olaszek. "Chłopi" Reymonta a opowieści "wiejskie" Czechowa i Bunina // Przegląd Rusycystyczny. 1981. Z. 4. S. 37–44.

Rene Śliwowski. Kto jest kto? Rosyjskie jednoaktówki komediowo-satyryczne. Warszawa, 1981. S. 153–157.

1983

Alicja Wołodźko. Wstęp // Antoni Czechow. Trzy siostry. Warszawa: Iskry, 1983. S. 5–7.

1984

Andrzej Ksenicz. Twórczość Antoniego Czechowa w Polsce Ludowej // Proza rosyjska lat osiemdziesiątych XIX w. w opinii polskiej krytyki literackiej 1945–1974. Zielona Góra: WSP, 1984. S. 61–76.

1985

Ryszard Przybylski. 1. Don Juan jako gaduła. Płatonow A.Czechowa. 2. Dramat teatru. Czajka A.Czechowa. 3. Grzech niemożności. Trzy siostry A.Czechowa. 4. Cena czasu. Wujaszek Wania A.Czechowa // Wtajemniczenie w los. Szkice o dramatach. Warszawa: PIW, 1985. S. 141–195.

1986

Rene Śliwowski. Antoni Czechow. Warszawa: PIW, 1986. 375 s.

1987

Anna Jędrzejkiewicz. "Świat zza kryształowej szyby". Problemy rekonstrukcji systemu wartości w opowiadaniach Czechowa // Materiały sesji "Co badania filołogiczne mówią o wartości" zorganizowanej przez Wydział Neofilologiczny UW. Warszawa: Wyd. UW, 1987. S. 309–329.

1988

Bogdan Dąbrowski. Gawęda reżyserska o Czechowie. Wizyta w domu Czechowa // Poznałem ich w teatrze. Kraków: Wyd. Literackie, 1988. 184 s.

Bogdan Galster (rec.). Antoni Czechow. Rene Śliwowski. Warszawa: PIW, 1986. 375 s. // Nowe książki. 1988. № 5. S. 72–73.

Natalia Modzelewska. Wybór, redakcja oraz wstęp do I t. Przypisy do listów 1–193 // Antoni Czechow. Listy. Przeł. N.Gałczyńska, A.Sarachanowa. Kraków: Wyd. Literackie, 1988. 354 s.

Lucjan Suchanek. Wstęp i przypisy do II t // Antoni Czechow. Listy. Przeł. N.Gałczyńska, A.Sarachanowa. Kraków: Wyd. Literackie, 1988. 511 s.

Wiesława Woźniak. 1 (rec.). Мир Чехова. Возникновение и утверждение. Александр Чудаков. Москва: Сов. писатель, 1986. 382 с. // Slavia Orientalis 1988. № 4. S. 612–614.

2. Z radzieckich badań nad prozą Antoniego Czechowa. Refleksja współczesna 1975–1985 // Z lubelskich studiów rusycystycznych. Od Chieraskowa do Konstantina Fiedina. Pod red. J.Borsukiewicza. Lublin: Wyd. UMCS, 1988. S. 191–213.

1989

Antoni Czechow. Materiały konferencji Instytutu Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego 21–23 XI 1984. Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej. T. 16. Warszawa: Wyd. UW, 1989. 238 s.

В составе сборника:

Rene Śliwowski. Słowo wstępne (s. 7–11).

Lucyna Kapała. 1. W poszukiwaniu sensu życia. Czechow a współczesna filozofia człowieka (s. 11–24).

Wasilij Szczukin. Дворянское гнездо глазами Тургенева и Чехова (s. 51–72).

Tadeusz Kołakowski. Meyerhold i Czechow (s. 73–88).

Tadeusz Szyszko. U źródeł *Trzech sióstr* Czechowa (s. 89–102).

Rene Śliwowski. Dramat na polowaniu (s. 103–113).

Maria Cymborska–Leboda. Czechow a estetyka symbolizmu. Przyczynek do problemu. Czechow a kultura literacka symbolizmu (s. 113–124).

Olga Straszkowa. Чехов, символисты и «новая драма» (s. 125–138).

Andrzej Ksenicz. Elementy religijne w twórczości Czechowa (s. 139–152).

Janina Sałajczykowa. Współczesna literatura rosyjska wobec Czechowa (s. 153–166).

Florian Nieuważny. Czechow a współczesna proza tzw. czterdziestolatków (lata 70-te) (s. 167–174).

Anna Doleżal. Proza Jurija Kazakowa w świetle tradycji Czechowa (s. 175–182).

Lidia Krukowska. "Душечка" А.П.Чехова и проблема развития характера в творчестве К.Федина (s. 183–194).

Anna Jędrzejkiewicz. Opowieść jako sposób przeżywania świata. Opowiadania Czechowa z narratorem wskazanym w tytule (s. 195–208).

Albert Bartoszewicz. А.П.Чехов о работе над языком художественного произведения (s. 209–216).

Wanda Zmarzer. O jednym ze sposobów semantycznej intensyfikacji wyrazu w opowiadaniach Czechowa (s. 217–222).

Jurij Lukszyn. Рассказ А.Чехова "Тоска". Прием ритмической организации текста (s. 223–230).

Halina Milejkowska. Имена персонажей в пьесах А.Чехова и Л.Андреева (s. 231–238).

Lucyna Kapała. Ucieczka w futerał jako sposób życia. O małej trylogii Antoniego Czechowa // Analizy i interpretacje. Opracowanie zbiorowe pod red. J.Sałajczyk. Gdańsk: Wyd. UG, 1989. S. 7–20.

Walenty Piłat. Motyw "tragicznego błazna" w sztuce Antoniego Czechowa "Iwanow" i w dramacie Wampiłowa "Polowanie na kaczki" // Slavia Orientalis. 1989. № 1–2. S. 95–106 .

Rene Śliwowski. Wstęp // Antoni Czechow. Opowiadania i opowieści. Wybór. Wrocław: Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989. S. CV. 432 s.

1990

Anton P.Cechov. (1880–1983). Werk und Wirkung. Teil I. R.-D.Kluge (Hrsg.). Wiesbaden, 1990.

В составе сборника:

Lucjan Suchanek. Пространство здоровья и пространство болезни ("Палата № 6") (s. 58–68).

Michał Łesiów. Антропонимическая система в языке раннего творчества А.Чехова (s. 193–207).

Marian Jakóbiec. К вопросу об антропофилософии ранних произведений А.П.Чехова (s. 455–463).

Ibid. Teil II:

Antoni Semczuk. А.П.Чехов в современной Польше (s. 1020–1030).

Wiesława Woźniak. Myśl scjentystyczna w światopoglądzie Antoniego Czechowa // Studia z literatury rosyjskiej XIX–XX wieku. Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria 28. Łódź, 1990. S. 111–119.

1991

Jerzy Faryno. Введение в литературоведение. Wstęp do literaturoznawstwa. Warszawa: PWN. 1991. S. 114–125; 489–491; 531–535 i in.

Anna Jędrzejkiewicz. Komunikacja językowa w opowiadaniach Antoniego Czechowa. Niepowodzenia konwersacyjne bohaterów // Studia i Materiały Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie. Małe formy w literaturze rosyjskiej, nr 30. Olsztyn: WSP, 1991. S. 31–38.

1992

Andrzej Ksenicz. Antoni Czechow i świat jego dzieła. Zielona Góra: WSP, 1992. 180 s.

1993

Anna Jędrzejkiewicz. Literacka pamięć bohaterów Czechowa // Literatura i słowo. Wczoraj i dziś. Piśmiennictwo rosyjskie a państwo totalitarne, Warszawa: Wyd. Studio AWP, 1993. S. 31–38.

Danuta Kułakowska. Wybór i posłowie //Antoni Czechow. Czarny mnich. Białystok: Wyd. Luk, 1993. S. 377–390.

Wiesława Woźniak. Вокруг импрессионизма Чехова // Ze studiów nad literaturą przełomu wieku XIX i XX. Poetyka i konteksty kulturowe. Praca zbiorowa pod red. J.Orłowskiego. Lublin: Wyd. UMCS, 1993. S. 27–39.

1994

Jerzy Faryno. Семиотика Чеховской "Чайки" // Russkij tekst. Lawrence; St. Petersburg; Durham. 1994. P. 95–114.

Andrzej Ksenicz. Iluzja rzeczywistości w prozie Antoniego Czechowa // Świat przedstawiony w dziełach pisarzy wschodniej słowiańszczyzny. Pod red. W.Wilczyńskiego. Zielona Góra: Wyd. WSP, 1994. S. 87–97.

Izabella Malej. Antoni Czechow i rosyjski pejzaż impresjonistyczny // Slavica Wratislaviensia LXXXVII. 1994. S. 75–86.

Wiesława Woźniak. Czas i człowiek w opowiadaniach Antoniego Czechowa // Świat przedstawiony w dziełach pisarzy Wschodniej Słowiańszczyzny. Pod red. W.Wilczyńskiego. Zielona Góra: Wyd. WSP, 1994. S. 97–110.

Katarzyna Rzeźnicka. Onomastyka "Stepu" Antoniego Czechowa i jej przekład na język polski // Studia Russica Thoruniensia. Toruń: Wyd. UT, 1994. T. 2. S. 57–63.

1995

Wasilij Szczukin. Les Ruses et les Polonais à la recherche du "vrai" Tchekhov (1971–1991) // Revue de Littérature Comparee. 1995. № 4. S. 391–401.

Andrzej Żurowski (rec.). "Wujaszek Wania". Antoni P.Czechow, reż. K.Kutz. T.Telewizji // Wiadomości Kulturalne. 1995. № 13. S. 18.

1996

Lucyna Kapala. Człowiek w świecie prawdy w twórczości Antoniego Czechowa // W kręgu literatury rosyjskiej. Pod red. E.Biernat. Gdańsk: Wyd. UG, 1996. S. 69–88.

Andrzej Ksenicz. Anton Czechow nieco inaczej o sobie i innych // Słowiańskie konteksty. Język i literatura. Pod red. B.Tichoniuka. Zielona Góra: Wyd. WSP. 1996. S. 87–107.

Zdzisław Skrok (rec.). Sachalin: notatki z podróży. Antoni Czechow. Przeł. I.Bajkowska. Warszawa: 1995. 476 s. // Literatura. 1996. № 3. S. 57–58.

1997

Anton P.Cechov — Philosophie und Religiose Demensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Cechov-Symposiums Badenweiler 20–24 Oktober 1994. Hrsg. von V.B.Kataev, R.-D.Kluge, R.Nohejl. München: Otto Sanger, 1997.

В составе сборника:

Anna Jędrzejkiewicz. Религиозный мир человека и человеческое общение в творчестве Чехова (s. 315–321).

Lucjan Suchanek. А. П. Чехов и философия встречи ("Палата № 6") (s. 323–328).

Lucyna Kapała. Человек в свете правды в творчестве А.П.Чехова (s. 329–334).

Grażyna Bobilewicz. Przełom modernistyczny. Kultura, sztuka i życie towarzyskie // Historia literatury rosyjskiej XX wieku, red. A.Drawicz. Warszawa: PWN, 1997. S. 53–54.

Bartosz Cieniawa. Historia rosyjskich inscenizacji dramatu Antoniego Czechowa "Iwanow" // Slavia Orientalis. 1997. № 1. S. 47–58.

Andrzej Ksenicz. Europejski kontekst kulturowy w twórczości Antoniego Czechowa // Wielkie tematy kultury w literaturach europejskich. Pod red. K.Galon-Kurkowej i T.Klimowicza. Wrocław, 1997. S. 109–117.

Katarzyna Osińska. 1. Czechow, Sachalin i jego polskie edycje // Literatura na świecie 1997. № 1–2. S. 403–412.

2. Dramaturgia i teatr w latach 1895–1917 // Historia literatury rosyjskiej XX wieku, red. A.Drawicz. Warszawa: PWN, 1997. S.152–157.

Wasilij Szczukin. Рождение нового поэтического пространства // Мир дворянского гнезда. Неокультурологическое исследование по русской классической литературе. Kraków: Wyd. UJ, 1997. S. 227–250.

Andrzej Wanat. Krok od mizantropii // Pochwała teatru. Warszawa: Errata, 1997. 326 s.

Władysław Zawistowski. Antoni Czechow za kulisami teatru // Antoni Czechow. Historie zakulisowe, czyli anegdoty teatralne. Gdańsk: Tower Press. 1997. S. 129–139.

1998

Robert Boroch. Zbędny czy nie zbędny? Postać Fieraponta Spirydonowicza w "Trzech Siostrach" Antoniego Czechowa // Studia Russica Thorunensia. T. III. Toruń. 1998. S. 73–83.

Anna Jędrzejkiewicz. 1. Twórczość Antoniego Czechowa jako komunikat o problemach komunikacji międzyludzkiej // Słowianie Wschodni. Duchowość–Kultura–Język. Kraków: Wyd. UJ, 1998. S. 205–210.

2. Milczenie a komunikacja międzyludzka w świecie opowiadań Antoniego Czechowa // Studia Rossica VI. Warszawa, 1998. S. 45–54.

Bożena Marzec. Пьеса-повесть чеховского типа в драматургии символистов // Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze. 1998. № 19. S. 24–35.

Tadeusz Osuch. О полемической направленности "Палаты № 6" А.П.Чехова // Słupskie Prace Humanistyczne. № 17a (1998). S. 27–33.

Grzegorz Przebinda. Od Czaadajewa do Bierdiajewa. Spór o Boga i człowieka w myśli rosyjskiej (1822–1922). Kraków: PAU, 1998. S. 445–450.

Rene Śliwowski. Czechow i Niemcy (rec.). Чехов и Германия. Молодые исследователи. Ред. В.Б.Катаева, R.-D. Kluge. Москва, 1996. 284 с. // Przegląd Humanistyczny. 1998. № 4. S. 139–145.

1999

Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku. Pod red. E.Biernat i T.Bogdanowicza. Gdańsk: Wyd. UG. 1999.

В составе сборника:

Wasilij Szczukin. «Интеллигентское гнездо». Топос дачи в творчестве Чехова (s. 9–20).

Tadeusz Osuch. "Черный монах" Чехова. К истории замысла и символике образа (s. 21–27).

Jerzy Faryno. К невостребованной мифологемике "Лошадиной фамилии" Чехова (s. 28–38).

Robert Boroch. O interpretacji reżyserskiej i aktorskiej. Na przykładzie "Wujaszka Wani" Antoniego Czechowa (s. 39–47).

Maria Janiszewska (rec.). "Trzy siostry", reż. A.Glińska. T. Powszechny Warszawa // Czas Kultury. 1999. № 4/5. S. 114.

Lucyna Kapała. Wartość niezakorzenienia. O opowiadaniu Antoniego P.Czechowa "Перекати-поле" // W kręgu literatury rosyjskiej. II. Pod red. T.Bogdanowicza. Gdańsk: Wyd. UG. 1999. S. 46–61.

Andrzej Ksenicz. 1. Антон П.Чехов — писатель антиисторический // История и современность в русской литературе. Pod red. K.Prusa. Rzeszów, 1999. S. 77–85.

2. (rec.) Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов. Елена Толстая. Москва, 1994. 399 с. // Przegląd Rusycystyczny. 1999. Z. 1/2. S. 96–97.

3. Słowiański wielogłos, czyli od Antona Czechowa do Jerzego Harasymowicza. Zielona Góra: WSP, 1999. S. 5–60. 153 s.

Lidia Liburska (rec.). Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов. Елена Толстая. Москва, 1994. 399 с. // Slavia Orientalis. 1999. № 1. S. 119–123.

Rene Śliwowski (rec.). Чеховский Вестник. 1997. № 1 (Czechowowski Zwiastun) // Slavia Orientalis 1999. № 1. S. 123–127.

Małgorzata Świderska. 1. (rec.) Rolf-Dieter Kluge. Anton P.Cechov — Eine Einführung in Leben und Werk, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. Der Schwarze Monch. Russisch/Deutsch. Übersetzung von Kay Borovsky; Anmerkungen und Nachwort von Rolf-Dieter Kluge. Stuttgart: Philip Reclam jun, 1996. Rolf-Dieter Kluge. "...Ein Grober Garten, Dahinter Bewaldetete Berge..." Anton P.Cechov in.Badenweiler. Deutsche Schillergesellschaft Marbach an Neckar 1998 // Slavia Orientalis. 1999. № 3. S. 470–473.

2. (rec.) Rolf-Dieter Kluge, Vladimir B.Kataev, Regine Nohejl (Hrsg.). Anton P.Cechov — Philosophische und Religiose Dimensionem im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Cechov-Symposiums. Badenweiler, 20–24. Oktober 1994. München: Otto Sagner. 1997 // Slavia Orientalis. 1999. № 3. S. 473–476.

Wiesława Woźniak. W zwierciadle Czechowa. O nowelistyce Włodzimierza Perzyńskiego z perspektywy interteksfualnej // Związki między literaturami narodów słowiańskich w XIX i XX wieku. Pod red. W.Kowalczyka. Lublin: Wyd. UMCS, 1999. S. 153–163.

2000

Piotr Gruszczyński. Do Hamleta podobni (rec.). Antoni P.Czechow. "Płatonow", reż. G.Wiśniewski. T. Słowackiego. Kraków; Wiśniowy sad. reż. M.Prus. T. Narodowy. Warszawa // Tyg. Powszechny. 2000. № 40. S.12.

Anna Jędrzejkiewicz. 1. "Dom z facjatką" Antoniego Czechowa. Próba nowej interpretacji // Studia Rossica X. Warszawa, 2000. S. 445–465.

2. Opowiadania Antoniego Czechowa — Studia nad porozumiewaniem się ludzi. Studia Rossica IX. Warszawa, 2000. 269 s.

Andrzej Ksenicz. Czechowowskie przemiany wewnętrzne // Konteksty Literatury rosyjskiej, ukraińskiej, białoruskiej z pozycji XX w. Pod red. W.Wilczyńskiego. Zielona Góra, 2000. S. 17–25.

Tadeusz Osuch, Danuta Gierczyńska. Деталь как художественный прием в новеллистике А.П.Чехова // Słupskie Prace Humanistyczne. № 20 (2000). S. 41–45.

Tadeusz Osuch. О роли пейзажа в рассказах А.П.Чехова // Ibid. S. 35–40.

Barbara Osterloff. Czy Hamlet może być rudy...? (rec.) Historie zakulisowe (wg Antona P.Czechova) reż. Z.Zapasiewicz. T. Telewizji // Teatr. 2000. № 1/3. S. 54–55.

Małgorzata Świderska. Ostatnie lato Czechowa w Badenweiler // Tygiel Kultur. 2000. № 10/12. S. 44–52.

Рецензии на спектакль: Wujaszek Wania. Antoni P.Czechow, reż. J.Jarocki. T. Polski. Wrocław:

Rafał Bubnicki. Śmiech i litość // Rzeczypospolita. 2000. № 61. S. A 10.

Roman Pawłowski. Nuda prowincji // Gazeta Wyborcza, nr. 62. S. 12.

Anna Schiller. Ślad na wodzie // Wprost. 2000. № 14. S. 110–111.

Jacek Sieradzki. Jak kochać, wujaszku Wania? // Polityka. 2000. № 14. S. 42–43.

Łukasz Węgrzyniak. Żyć trzeba // Odra. 2000. № 6. S. 93–94.

2001

Elżbieta Baniewicz. Inteligenci Czechowa // Twórczość. 2001. № 2. S. 172–176.

Robert Boroch (rec.). Chekhov's "Uncle Vania" and "The Wood Demon" Donald Rayfield. Bristol Classical Press. Critical Studies in Russian Literature. 1995. 88 p.

Jolanta Brach-Czaina. Czechow i wielostka ludzka // Res Publika Nowa. 2001. № 5. S. 12–19.

Łukasz Drewniak. 1. Źli, mali ludzie (rec.). "Trzy siostry". Antoni P.Czechow, reż. A.Domalik. T.Bagatela. Kraków // Tyg. Powszechny. 2001. № 17. S. 15.

2. Raniewska to ja, albo powściągliwy analityk (rec.). "Wiśniowy sad". Antoni P.Czechow, reż. R.Brzyk. T. Stary Kraków // Teatr. 2001. № 5. S. 23–25.

Kazimierz Dorczyk (rec.). "Trzy siostry". Antoni P.Czechow, reż. P.Kruszczyński. T. Fredry. Gniezno // Arkusz. 2001. № 7. S. 9.

Malwina Głowacka (rec.). "Czarny mnich". Antoni P.Czechow, reż Kama Ginkes. T. Młodego Widza. Moskwa. Występy w Toruniu // Teatr. 2001. № 7/8. S. 33–34.

Paweł Głowacki (rec.). "Płatonow". Antoni P.Czechow, reż. G.Wiśniewski. T. Słowackiego. Kraków // Teatr. 2001. № 1. S. 34–35.

Magdalena Hasiuk. Codzienna Apokalipsa (rec.). "Wujaszek Wania". Antoni P.Czechow, reż. J.Orłowski. T. Jaracza. Łódź // Opcje. 2001. № 5. S. 94–95.

Krzysztof Karwat (rec.). "Trzy siostry". Antoni P.Czechow, reż. Bogdan Ciosek. T. Zagłębia Sosnowiec // Śląsk. 2001. № 4. S. 68.

Andrzej Ksenicz. Реалии и их художественное отношение в творчестве Антона Чехова // История и современность в русской литературе. Rzeszów, 2001. S. 55–65.

Agnieszka Ołczyk. "Lecą wędrowne ptaki..." (rec.). "Trzy siostry". Antoni P.Czechow, reż. A.Domalik. T Bagatela. Kraków // Teatr. 2001. № 6. S. 31–32.

Aleksandra Rembowska. Ballada o sadzie (rec.). "Wiśniowy sad", reż. P.Miśkiewicz. T. Polski. Wrocław // Teatr. 2001. № 6. S. 26–27.

Malgorzata Szum. Dalekie światełko w lesie (rec.). "Wujaszek Wania". Antoni P.Czechow, reż J.Orłowski. T. Jaracza. Łódź // Teatr. 2001. № 6. S. 28–30.

Rene Śliwowski. 1. (rec.) Opowiadania Antoniego Czechowa — Studia nad porozumiewaniem się ludzi. Anna Jędrzejkiewicz Studia Rossica IX. Warszawa, 2000. 269 s. // Przegląd Rusycystyczny. 2001. № 1. S. 72–74.

2. Wybór i posłowie // Antoni Czechow. Wybór opowiadań. Wrocław: Wyd. Śląskie. 2001. S. 503–511.

2002

Jacek Kopciński. Płatonow nam współczesny (rec.). "Płatonow". Antoni P.Czechow, reż. P.Miśkiewicz. T. Dramat. Warszawa // Teatr. № 4/6. S. 81–83.

Piotr Ossowicz. Łzy Czechowa (rec.). "Wiśniowy sad". Antoni P.Czechow, reż. P.Miśkiewicz. T. Polski. Wrocław // Notatnik Teatralny. № 26 (2002). S. 15–18.

Janina Sałajczyk (rec.). Opowiadania Antoniego Czechowa — Studia nad porozumiewaniem się ludzi. Anna Jędrzejkiewicz Studia Rossica IX. Warszawa, 2000. 269 s. // Slovanske studie. Studia Slavica. (201) 2002. № 5. S. 350–353.

2003

Hanna Baltyn. Jezioro. (rec.) "Mewa". Antoni P.Czechow, reż. Zb.Brzoza. T. Studio. Warszawa // Teatr. 2002. № 1–2. S. 58.

Lucina Kapala. Чеховский Агасфер. Мифические символы в рассказе "Перекати-поле" // Juvs and Slavs. Jevish–Polish and Jevish–Russian Contacts. Ed. by Wolf Moskovich and Irena Fijałkowska-Janiak. Jerusalem; Gdańsk, 2003. S. 256–267.

Anna Majmieskułow. О зеркале у Чехова // W kręgu literatury rosyjskiej. III. Gdańsk, 2003. S. 113–129.

Barbara Olaszek. Идея "позитивного труда" в творчестве А.П.Чехова // Praca i rosrywka. Łódź: Wyd. UŁ. 2003.

Барбара Оляшек. Русское и универсальное. Драмы А.П.Чехова в постановке польского Театра телевидения // Русское слово в мировой культуре. Художественная литература как отражение национального культурно-языкового развития. Т. 2. Русская литература в общекультурном и языковом контекстах. СПб.: изд. "Политехника", 2003. С. 100–109.

Подготовлено для Чеховской энциклопедии (проект Чеховской комиссии Совета по истории мировой культуры РАН):

Andrzej Ksenicz. Наследие Чехова в Польше.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Iwaszkiewicz J.* Czechow. 1860–1960 // Nowa Kultura. 1960. № 5.

[2] *Nodzyńska L.* Początki sławy literackiej Czechowa w Polsce; *Poźniak T.* O pierwzych inscenizacjach sztuk Czechowa w Polsce; *Sielicki F.* Czechow w Polsce międzywojennej // Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego. 1955. № 3. S. 3–88.

[3] *Холонина З.М.* Произведения Чехова в Польше // Вестник Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова. Серия VII. Филология. Журналистика. 1960. № 2. С. 67–70; *Карасиньская И.* "Год Чехова" в Польше // Вестник истории мировой культуры. 1961. № 2. С. 63–68; *Грибовская А.И.* Чехов в польской критике // Вісник Львівського державного університету ім. Івана Франка. Серия філологічна. 1963. № 1. С. 30–39; *Захаркин А.Ф.* Чехов и литературы западных славянских стран // Очерки по истории русской литературы. Под редакцией А.И.Ревякина. Ч. 2. М., 1967 (Ученые записки Московского педагогического института им. В.И.Ленина. Т. 256). С. 117–140. А.Н.Чуркин утверждает, что «тема "Чехов в Польше и Чехословакии" достаточно подробно разработана проф. А.Л.Григорьевым» (См.: Чехов за рубежом. Библиографическая справка // Статьи о Чехове. Ростов-на-Дону, 1972. С. 61). Однако в работе А.Л.Григорьева "Чехов и прогрессивная зарубежная литература" теме "Чехов в Польше" уделено всего несколько строк (См.: Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И.Герцена. Кафедра зарубежной литературы. Т. 121. Л., 1955. С. 5).

[4] *Холонина З.М.* Указ. соч. С. 69.

[5] *Захаркин А.Ф.* Указ. соч. С. 137.

[6] *Czechow A.* Dzieła. W jedenastu tomach. Pod redakcja i ze wstępem N.Modzelewskiej. T. 1–6. Warszawa: Czytelnik. 1956–1962. T. 1. 1956. S. 557.

[7] Bibliografia rusycystyki polskiej. 1945–1975. Literaturoznawstwo. Warczawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.

[8] *Цыбенко Е.З.* Из истории польско-русских литературных связей XIX–XX вв. М., 1978. С. 17.

[9] *Jakóbiec M.* Literatura rosyjska wśród Polaków w okresie pozytywizmu // Pozytywizm. Cz. 1. Wroclaw: Ossolineum, 1950. S. 300–301.

[10] Сведения о первой публикации Чехова на польском языке разноречивы. Л.Нодзиньская называет рассказ "Человек в футляре" и 1898 г. (в статье опечатка: 1888), но не указывает издание, в котором появился перевод (см. Nodzyńska L. Op. cit. S. 6). Н.Модзелевская в статье "О новых переводах Чехова" также называет этот рассказ под 1898 г., не указывая издания (Instytut Polsko-Radziecki. Информационный бюллетень. Варшава, 1960. № 4. С. 40). Однако в принадлежащей ей же энциклопедической статье утверждается, что "первый перевод Чехова появился в Польше в 1887 г." и что это был рассказ "Ванька" (Wielka Encyklopedia Powszechna. T. 2. Warszawa, 1963. С. 725). В комментариях к одиннадцатитомному собранию сочинений Чехова на польском языке как самый ранний перевод также указан "Ванька" (См.: *Czechow A.* Dzieła. T. 4. S. 569), но уже под правильной датой —1897 г.

[11] *Захаркин А.Ф.* Указ. соч. С. 132.

[12] *Nodzyńska L.* Op. cit. S. 7.

[13] *Арефьев<Н.В. ?>.* Чехов в Германии // Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей. Составил В.Покровский. М., 1907. С. 1053. Впервые заметка Арефьева была опубликована в "Санкт-Петербургских ведомостях" (1904. № 187).

[14] См.: Вестник истории мировой культуры. 1961. № 2. С. 106–107.

[15] См.: *Лейтнеккер Е.Э.* Архив А.П.Чехова. Краткое аннотированное описание писем к А.П.Чехову. Вып. 1–2. М., 1939–1941 (по алфавиту корреспондентов).

[16] См. наст. том. Кн. 3. Раздел "Чехов в переписке с переводчиками. Польша".

[17] Там же.

[18] *Czechow A.* Zbior Nowel. T. 1–3. Tłum. z ros. Jozef Bissinger. Lwów, 1903–1907 (Wyd. Biblioteka Powszechna W.Zuckerkandla).

[19] Wybór nowel zagranisznych autorow. Krakyw, 1903.

[20] *Czechow A.* Opowiadania (Wybór). Przełozył i słowem wstępnym opatrzył Józef Jankowski Warszawa: Wyd. M.Borkowski, 1904.

[21] *Nodzyńska L.* Op. cit. S. 4.

[22] *Czechow A.* Novele. Kraków: Wyd. Spólka wydawnicza polska, 1905.

[23] *Czechow A.* Opowiadania. Tłum. T.K. T. 1–2. Warszawa: Wyd. F.Sikorskiego, 1906. (Biblioteka Dzieł Wyborowych).

[24] *Czechow A.* Wybór 20 obrazków. satyr. humoresek i karykatur. Poznań: Wyd. Z.Slupski, 1906.

[25] *Jabłonowski W.* (Rec.). Czechow Antoni. Opowiadania (Wybór). Przełozyl i słowem wstępnym opatrzył Józef Jankowski // Książka. 1905. № 2. S. 64.

[26] *Mazanowski A.* Studia. Gorki. Czechow. Wieresajew. Andrejew. Kraków: W.L.Anczyc, 1907. S. 79.

[27] *Grzymała-Siedlecki A.* Antoni Czechow. Fragment studium // Świat słowiański. T. 1. Warszawa, 1907. S. 282–283.

[28] *Jakóbiec M.* Antoni Czechow i literatura polska // Slavia orientalis. 1961. № 3. S. 300.

[29] *Pietkewicz Z.* Wspólczesna beletrystyka (Antoni Czechow) // Prawda. 1889. № 37. S. 440–441.

[30] Wielka Encyklopedia Ilustrowana. T. XIII. Warszawa, 1894. S. 739.

[31] *Żeromski S.* Dzienniki 1882–1891. T. 1–3. Warszawa, 1953–1956.

[32] Л.А.Злобина ошибочно предполагала, что у Чехова уже было собрание сочинений.

[33] *ОР РГБ.* Ф. 331, 45. 28, л. 1–2. Ответные письма Чехова к Злобиной неизвестны.

[34] Prawda. 1899. № 12. S. 140.

[35] Krytyka. 1899. Z. 6. S. 331.

[36] *Nodzyńska L.* Op. cit. S. 10.

[37] *Dobek B.* Antoni Czechow // Tygodnik Słowa Polskiego. 1902. № 12.

[38] *Nakoneczny W.* Antoni Czechow (Wspomnienie pośmiertne) // Czas. 1904. № 186.

[39] *Pietkiewicz Z.* Antoni Czechow // Ogniwo. 1904. № 8. S. 727–728.

[40] *Belmont L.* Antoni Czechow (Wspomnienie pośmiertne) // Prawda. 1904. № 36. S. 429.

[41] Ibid. S. 430.

[42] Kraj. 1904. № 29. S. 5.

[43] *Грибовская А.И.* Указ. соч. С. 33.

[44] Chimera. 1905. № 2. S. 23.

[45] *Brükner A.* O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta // Szkic literacki. Lwów; Warszawa, 1906.
[46] *Захаркин А.Ф.* Указ. соч. С. 134–135.
[47] *Brükner A.* Op. cit. S. 16–17.
[48] Ibid.
[49] См.: Чехов и его среда. Л., 1930. С. 271.
[50] *Brzozowski S.* Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczośći. W walce o światopogląd. Lwów, 1907. S. 90–118.
[51] *Mazanowski A.* Gorki. Czechow. Wieresajew. Andrejew. Studia. Kraków, 1907. S. 96–103.
[52] *Grosman K.* Dusze współczesne. Czechow (Studium). Warszawa, 1907. S. 5–16.
[53] *Jakóbiec M.* Antoni Czechow i literatura polska (см. примеч. 28). S. 299.
[54] *Modzelewska N.* Antoni Czechow // *Czechow A.* Dzieła (см. примеч. 6). T. 1. S. 78.
[55] *Nodzyńska L.* Op. cit. S. 13–14.
[56] *Rittner T.* Czechowa "Cienie śmierći" // Czas. 1904. № 179.
[57] *Nodzyńska L.* Op. cit. S. 16.
[58] *A.W.* Śmierć Antoniego Czechowa // Gazeta Lwowska. 1904. № 177.
[59] *Jabłonowski W.* Op. cit. (см. примеч. 25). S. 64.
[60] *Nodzyńska L.* Op. cit. S. 20.
[61] *Pinski Wl.* Antoni Czechow // Przegląd Tygodniowy. 1904. № 20. S. 357–359.
[62] *Jakóbiec M.* Antoni Czechow i literatura polska. S. 300.
[63] *Rm.* "Trzy siostry" A.Czechowa // Kraj. 1901. № 3.
[64] *Poźniak T.* Op. cit. S. 29.
[65] Echo muzyczne, teatralne i artystyczne. 1901. № 10. S. 118 (б/п).
[66] Ibid. № 13. S. 154 (б/п).
[67] Ibid. S. 317 (б/п).
[68] *Czechow A.* Mewa. Lwów; Złoczów, 1904.
[69] *Poźniak T.* Op. cit. S. 33–34.
[70] *Jaracz S.* Wspomnjenia. Warszawa, 1938. S. 374.
[71] *Rakowski K.* Teatr rosyjski w Wiednu // Czas. 1906. № 96.
[72] *Bogusławski W.* Pod znakiem tymczasowości // Biblioteka warszawska. 1906. T. III. S. 99–100.
[73] Цит. по: *Lorentowicz J.* Stanislawski i jego teatr w Warszawie. Warszawa, 1938. S. 372.
[74] *Zelwerowicz A.* Mój ukochany "Wujaszek Wania" // "Wujaszek Wania". Program teatralny. Warszawa, 1953. S. 13.
[75] *Prokesh W.* "Wujaszek Wania" A.Czechowa // Nowa Reforma. 1906. № 17.
[76] "Czajka" A.Czechowa // Naprzód. 1907. № 62 (б/п).
[77] *Zelwerowicz A.* Op. cit. S. 14–16.
[78] *Poźniak T.* Op. cit. S. 51.
[79] *Zelwerowicz A.* Op. cit. S.14.
[80] *Rakowski K.* Wujaszek Wania // Czas. 1906, wyd. wieczorowe. № 17.
[81] *Stefański Z.* Teatr krakówski // Przegląd Polski. 1906. № 3.
[82] *Prokesh W.* Op. cit.
[83] *Stefański Z.* Op. cit. S. 396.
[84] *Makuszyński K.* "Wujaszek Wania" A.Czechowa // Słowo Polskie. 1906. № 94.
[85] *Poźniak T.* Op. cit. S. 52–53.
[86] *Makuszyński K.* Op. cit.
[87] *S.K.* Wujaszek Jaś // Świat. 1908. № 25.
[88] См. примеч. 27.
[89] *Rakowski K.* "Wiśniowy sad" A.Czechowa // Czas. 1906, wyd. wieczorowe. № 253.
[90] Z teatru // Głos narodu. 1906. № 482 (б/п).
[91] *Poźniak T.* Op. cit. S. 48.
[92] *Dąbrowski K.* Materialy do historii Teatru Polskiego. 1896–1918 // Kronika miasta Poznania. Poznań, 1950. № 4. S. 389.
[93] См.: *Fallek W.* Scena łódzka pod dyrekcja Aleksandra Zelwerowicza. Karta z dziejów teatru łódzkiego. Łodz, 1937. S. 33.
[94] *Flach J.* Teatr krakówski // Przegląd Polski. 1907. Kwar. 4. 173–174.
[95] <Rec.>. "Czajka" A.Czechowa // Naprzód. 1907. № 62 (б/п).
[96] *W.Pr.* Antoni Czechow: "Czajka" // Nowa Reforma. 1907. № 103.
[97] <Rec.> "Czajka" A.Czechowa // Krytyka. 1907. T. 1. S. 561 (б/п).
[98] *Pinski Wl.* Antoni Czechow // Przegląd Tygodniowy. 1904. № 31. S. 368–369; № 33. S. 393–394.
[99] *Poźniak T.* Op. cit. S. 50.
[100] См. примеч. 27. S. 286.

[101] *Chrzanowski I.* Życie duchowe Rosji w swietle rosyjskiej literatury pięknej // Przegląd Narodowy. 1908. № 3. T. 1. S. 449.
[102] Polskie Towarzystwo Dramatyczne. "Czajka" A.Czechowa // Scena i sztuka. 1910. № 24. S. 37 (б/п).
[103] Polskie Towarzystwo Dramatyczne // Scena i sztuka. 1908. № 57. S. 9 (б/п).
[104] Oświadczyny — żart sceniczny w 1 akcie A.Czechowa. Spolszczyl A.Dzióbkiewicz. Lwów, 1912. S. 25.
[105] *Poźniak T.* Op. cit. S. 62.
[106] См.: *Jakóbiec M.* Antoni Czechow i literatura polska. S. 303.
[107] *Sielicki F.* Op. cit. (см. примеч. 2). S. 68.
[108] *Czechow A.* Partia winta. Warszawa: Rój, 1926.
[109] *Czechow A.* Śmierć urzędnika. Warszawa: Biblioteka Groszowa, 1926.
[110] *Czechow A.* Dramat na połowaniu. Poznań: Wielkopolska Księgarnia Nakładowa, 1927; *Czechow A.* Żywy towar. Poznań: Wyd.K.Rzepecki, 1927.
[111] *Czechow A.* Zapałka szwedzka. Warszawa: Książka, 1927.
[112] *Czechow A.* Opowieść nieznajomego. Warszawa: Biblioteka Groszowa, 1927.
[113] *Czechow A.* Naga narzeczona. Tłum. W.D. Warszawa: Rój, 1927.
[114] *Czechow A.* "Dziewczę z Kabaretu" i inne arcydzieła nowelistyczne wielkich pisarzy. Oprac. F.Mirandola. Krakow, 1929.
[115] Рассказы "Знакомый мужчина" ("Прекрасная Ванда"), "Загадочная натура" ("В поезде") вошли в книгу: *Twain M.* Pamiętnik Adama w raju. Warszawa, 1925. Рассказ "Мститель" ("Хотел убить жену") — в книгу: *Twain M.* Naiwększy z detektywów. Warszawa, 1926.
[116] *Sielicki F.* Op. cit. S. 75.
[117] *Czechow A.* Podoficer Priszibiejew / Wielka Literatura Powszechna. T. 6. Warszawa, 1933. S. 676–678.
[118] *Czechow A.* Wiśniowy sad. Przekład i wstęp K.Magnickiego. Warszawa, 1931.
[119] *Blüth R.* Literatura rosyjska // Rocznik Literacki. 1932. S. 148.
[120] *Czechow A.* Pawilon szósty. Warszawa: Rój, 1935.
[121] *Parnicki T.* Czechow po ćwierćwieczu // Wiadomości Literackie. 1936. № 19. S. 4.
[122] *Czechow A.* Pawilon szósty // Bibliotekarz. 1936. № 12. S. 168 (б/п).
[123] *Makarewicz T.* Przekłady z literatur obcych // Nova Książka. Warszawa, 1936. № 4. S. 224.
[124] Książka w bibliotece. Pod red. W.Dąbrowskiej. Warszawa, 1934. S. 245.
[125] *Orda J.* Wujaczek Wania // Środy Literackie. Wilno, 1936. № 5.
[126] *Chodecki J.* Antoni Słonimski w sylwetce // Teatry Miejskie we Lwówie. Sezon 1932/33. S. 7.
[127] *Dybowski R.* Wrazenia z teatrów moskiewskich // Przegląd Warszawski. 1922. № 5. S. 204.
[128] *Blüth R.* Literatura rosyjska // Rocznik Literacki. 1935. S. 105.
[129] *Kridl M.* Główne prądy literatury europejskiej. Warszawa, 1931. S. 123.
[130] Wielka Ilustrowana encyklopedia Powszechna. Wyd. Gutenberga. T. 3. Krakow, 1929. S. 220.
[131] *Blüth R.* Op. cit. S. 164.
[132] *Sielicki F.* Op. cit. S. 65.
[133] Listy Czechowa do żony // Wiadomości Literackie. 1934. № 27 (б/п).
[134] *Brückher A.* Historja literatury rosyjskiej. T. II. Lwów; Warszawa; Krakow, 1922. S. 363–364.
[135] *Brückher A.* Wielka literatura powszechna. T. IV. Warszawa, 1933. S. 490.
[136] *Brückher A.* Historja... S. 365–366.
[137] *Kridl M.* Op. cit. S. 123.
[138] *Pauszerówna G.* Antoni Czechow // Głos Prawdy. 1929. № 309. S. 508.
[139] *Dąbrowska M.* Na niskich tonach // Wiadomości Literackie. 1928. № 26.
[140] *Fiszer W.* Z literatury rosyjskiej // Przegląd Warszawski. 1923. № 24. S. 406.
[141] *Pauszerówna G.* Op. cit. S. 508.
[142] *Brückher A.* Historja... S. 366.
[143] *Rodulski W.* Szkic o Teatrze Rosyjskim // Życie Teatru. 1927. № 4. S. 29.
[144] *Gorczyński B.* Chechow w "Teatrze Polskim" // Teatr. 1937. № 5. S. 19.
[145] *Kończyc T.* Na marginesie występów trupy Stanisławskiego // Scena Polska. 1929. № 12. S. 17.
[146] *Słonimski A.* Moskiewski Teatr Artystyczny w Warszawie // Wiadomości Literackie. 1929. № 21.
[147] *Sielicki F.* Op. cit. S. 77.
[148] *Gorczyński B.* Op. cit. S. 19–21.
[149] *Gorczyński B.* Od doktora medycyny do "Wiśniowego sadu" // Teatr. № 6. S. 6–9.
[150] *Radziukinas H.* Czechow i jego teatr // Prosto z mostu. 1937. № 18. S. 4.

[151] *Sielicki F.* Op. cit. S. 79.
[152] *Czechow A.* Wiśniowy sad (см. примеч. 118). S. 4–20.
[153] Książka w bibliotece. Warszawa, 1934. S. 245.
[154] *A.S.* Trzy premiery // Wiadomości Literackie. 1937. № 20.
[155] *Wierzyński K.* W garderobie duchów. Lwów, 1938. C. 305–312.
[156] Sezon wiosenny Teatru Polskiego i Małego // Teatr. 1937. № 8. S. 12 (б/п).
[157] Цит. по: *Boy-Żeleński T.* Murzyn zrobił... Warszawa, 1970. S. 97–101.
[158] *Radziukinas H.* Teatr Rosyjski // Prosto z mostu. 1938. № 52. S. 5.
[159] *Sielicki F.* Op. cit. S. 83.
[160] *W.N.* Wrazenia teatralne // Tygodnik Wileński. 1925. № 9. S. 9.
[161] *Zahradnik J.* Wujaszek Wania // Słowo Polskie. 1926. № 217.
[162] *Kończyc T.* Op. cit. S. 17.
[163] *Radziukinas H.* Rosyjskie Studio Dramatyczne // Prosto z mostu. 1937. № 31. S. 7.
[164] *Sielicki F.* Op. cit. S. 85.
[165] *Zarembina N.* Ciepłe kluski // Teatr Szkolny. 1936/1937.
[166] *Husarski K.* Dwadzieścia lat istnienia Teatru Polskiego // Wiedza i Życie. 1933. № 7. S. 528.
[167] *Wube.* Popis Państwowej Szkoły dramatycznej // Życie Teatru. 1925. № 26. S. 237.
[168] *Fiszer W.* Antoni Czechow (w 30-lecie zgonu) // Tygodnik Ilustrowany. 1934. № 31. S. 619.
[169] *Modzelewska N.* Antoni Czechow // Czechow A. Dzieła... (см. примеч. 6). T. 1. S. 75.
[170] *Ивашкевич Я.* Я Вас очень люблю // Лит. газета. 1960. № 12.
[171] *Ивашкевич Я.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1980. С. 380–381.
[172] *Iwaszkewicz J.* Czechow. 1860–1960 (см. примеч. 1).
[173] *Kowalczykowa A.* Dąbrowska jako tłumacz Czechowa (Z listów Marii Dąbrowskiej) // Slavia orientalis. 1972. № 2. S. 177–188.
[174] *Домбровская М.* Избранное. М., 1974. С. 438–440.
[175] *Модзелевская Н.* О новых польских переводах Чехова (см. примеч. 10). С. 47.
[176] *Pollak S.* Nowe wydania Czechowa // Nowa Kultura. 1954. № 28.
[177] *Czechow A.* Dzieła... (см. примеч. 6).
[178] *Модзелевская Н.* О новых польских переводах Чехова. С. 52.
[179] *Fiszer Wl.* Czechow // Wiedza i Życie. 1948. № 3. S. 271–275; *Truchanowski K.* Poeta głębokiego nurtu (Antoni Czechow) // Listy z teatru. 1948. № 5–7.
[180] *Wyszomirski J.* Antoni Czechow. Warszawa, 1954; *Powołocki St.* Droga życiowa A.Czechowa // Wiedza i Życie. 1954. № 8. S. 513–518; *Żołątkowska Z.* Antoni Czechow // Poradnik Bibliotekarza. 1954. № 11. S. 241–247; *Pollak S.* (Wstęp). A.Czechow. Wieczór literacki. Warszawa, 1954; *Poltorzycka Dz.* (Posłowie). A.Czechow. Step. Warszawa, 1955; *Wesołowska M.* Жизненный путь и творчество А.П.Чехова // Język Rosyjski. 1955. № 4. S. 4–12; *Wyszomirski J.* Dwie podróże Czechowa // Twórczość. 1955. № 3. S. 92–97.
[181] *Modzelewska N.* (Wstęp) // A.Czechow. Utwory wybrane. T. 1. Warszawa, 1953; *Modzelewska N.* (Posłowie) // Czechow A. "Księżna pani" i inne opowiadania. Warszawa, 1956 и др.
[182] *Iwaszkiewicz J.* Rocznica droga i wazna // Życie Warszawy. 1954. 3. VII.
[183] Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego. 1955. № 3.
[184] *Leszczyński T.* O Antonim Czechowie. Warszawa. Wiedza Powszechna, 1955.
[185] *Jermiłow W.* Antoni Czechow. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1954.
[186] *Mackiewicz St.* Muchy chodzą po mózgu. Kraków: Wyd. Lit, 1957.
[187] *Lem S.* O Dostojewskim niepowściągliwie // Nowa Kultura. 1957. № 25; *Ларин С.* Достоевский под пером Ст.Мацкевича // Вопросы литературы. 1959. № 2. С. 229–238.
[188] *Modzelewska N.* Chodzą muchy, chodzą... // Twórczość. 1958. № 5. S. 100–114.
[189] *Śliwowski R.* Motywy żydowskie w twórczośći Czechowa // Biuletyn Żydowskiego instytutu historycznego. Warszawa, 1963. № 47–48. S. 79–92.
[190] *Mackiewicz St.* Odeszli w zmierzch. Wybór pism. 1916–1966. Warszawa: Instytut wydawniczy PAX, 1968. S. 299–326.
[191] *Modselewska N.* Wstęp // *Czechow A.* Dzieła... (см. примеч. 6).
[192] *Modzelewska N.* Rycerze wiecznej rozterki // Przegląd Kulturalny. 1958. № 45; то же на русском яз.: *Модзелевская Н.* Рыцари вечного разлада // Новый мир. 1960. № 1. С. 186–197.
[193] *Анастасьев А.* Реплика критику // Там же. С. 198–203.
[194] *Tarn A.* Konfrontacij. Czechow i MCHAT // Dialog. 1958. № 8. S. 147, 149.
[195] Правда. 1960. № 31.
[196] *Ивашкевич Я.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 266–267.
[197] *Iwaszkiewicz J.* Czechow. 1860–1960 (см. примеч. 1).
[198] Вопросы литературы. 1965. № 12. С. 133.
[199] *Кручковский Л.* Пьесы. Статьи. М.: Искусство, 1974. С. 370–371.
[200] Тексты докладов опубликованы в сборнике: Antoni Czechow. Materialy sesji zorganizowanej przez Zakład Słowianoznawstwa PAN i Instytut Polsko-Radziecki. Warszawa, 1961.

[201] *Jakóbiec M.* Antoni Czechow i literatura polska (см. примеч. 28). S. 305–306.
[202] *Grzegorzyk P.* Marginalia czechowowskie. Tolstoj i Czechow // Twórczość. 1960. № 34. S. 165–166.
[203] Język Rosyjski. 1960. № 3. S. 1–6.
[204] Ibid. 1962. № 4. C. 3–9.
[205] *Grzegorczyk P.* Mlody Czechow // Język Rosyjski. 1960. № 1. S. 6–9; *Sliwowski R.* Wokól mlodego Czechowa // Slavia orientalis. 1963. № 3. S. 375–382.
[206] *Śliwowski R.* Esseje o Czechowie // Slavia orientalis. 1960. № 4. S. 637–640; *Salajczuk J.* (Rec.) // Ibid. 1961. № 4. S. 622–623; *Семчук А., Шаталов С.* Работы А.Ф.Захаркина о А.Чехове // Język Rosyjski. 1968. № 5. S. 50–52; *Białokozowicz B.* Nowe prace radzieckie o Aleksandrze Ostrowskim i Antonim Czechowie // Ibid. 1969. № 1. S. 53–55; *Zakiewicz Zb.* (Rec.) // Sławia orientalis. 1963. № 2. S. 286–288.
[207] *Roskin A.* A.Czechow. Opowieść biograficzna. Warszawa, 1962.
[208] *Śliwowski R.* Czechow i Katarzyna Mansfield // Twórczość. 1959. № 3. S. 179–183.
[209] *Śliwowski R.* Czechow w krytyce i literaturze zachodnieuropiejskiej // Język Rosyjski. 1960. № 1. S. 19–24; *Śliwowski R.* Z problematyki recepcji Czechowa na Zachodzie // Sławia orientalis. 1961. № 3. S. 307–320.
[210] *Laffitte S.* Tchekhov par lui-même. Paris, 1955 (2-е изд. — 1957).
[211] Czechow w oczach krytyki światowej. Wybór dokonal Rene Śliwowski. Warszawa. PAN, 1971.
[212] *Drawicz A.* (Rec.) // Teatr. 1972. № 9. S. 18; *Szybist M.* (Rec.) // Nove Książki. 1972. № 13. S. 57–59.
[213] Pisarse i krytycy. Z recepcji nowożytnej literatury rosyjskiej w Polsce. Wroclaw; Warszawa; Gdańsk; Kraków. Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwa PAN, 1975. S. 303–325.
[214] *Śliwowski R.* Antoni Czechow. Warszawa, 1965.
[215] *Czudakow A.* Dobra książka o Czechowie // Literatura Radziecka. 1967. № 1. S. 172–176.
[216] *Iwaszkiewicz J.* (Rec.) // Życie Warszawy. 1965. № 22; *Nieuwazny F.* Rzecz o Czechowie // Nowe Książki. 1965. № 18. S. 843; *Kowalewski S.* (Rec.) // Dialog. 1966. № 8. S. 108–111; *Pollak S.* (Rec.) // Życie literackie. 1967. № 18. S. 10.
[217] *Śliwowski R.* Od Turgienewa do Czechowa (Z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XIX wieku). PIW. 1970.
[218] *Сливовский Р.* Польская инсценировка "Пьесы без названия" ("Платонов") А.Чехова // Страницы истории русской литературы. М., 1971. С. 386.
[219] Там же. С. 389.
[220] *Śliwowski R.* Od Turgienewa do Czechowa... S. 454.
[221] Ibid. S. 489.
[222] Ibid. S. 528.
[223] Ibid. S. 513.
[224] Ibid. S. 516.
[225] *Чудаков А.* Полвека русской драматургии // Вопросы литературы. 1971. №. 9. С. 214–219.
[226] *Бройде Э.* К проблеме чеховского комизма // Страницы истории русской литературы. С. 78.
[227] *Nieuwazny F.* Uwagi o Kunszcie nowelistycznym Antoniego Czechowa. W siedemdziesiątą rocznicę śmierci // Polonistyka. 1974. № 5. S. 10–15.
[228] *Pawlak E.* Syberia. Czechow i wielka miłość // Miesięcznik Literacki. 1975. № 11. S. 69.
[229] *Koprowski J.* Na wschodzie i na zachodzie. Lodz, 1970.
[230] *Warneńska M.* Wieczory literackie. Lublin, 1975.
[231] *Modzelewska N.* Pisarz i miłość. Warszawa, 1975. S. 321.
[232] *Sałajczyk J.* (Rec.) // Sławia orientalis. 1972. № 2. S. 217–218; *Sławęcka E.* (Rec.) // Ibid. 1973. № 4. S. 490–493; *Dworski A.* (Rec.) // Ibid. S. 483–485.
[233] Przegląd Rusycystyczny. 1980. № 1. S. 70.
[234] *Dąbrowski B.* Słowo aktora // Przyjazń. 1954. 5.IX.
[235] *Шидловский Р.* Любовь к писателю братского народа // Славяне. 1954. № 8. С. 39.
[236] Twórczość. 1949. № 8. S. 121 (б/п).
[237] *Puzyna K.* Miłowy Kamień // Twórczość. 1950. № 4–5. S. 120.
[238] *Śliwowski R.* Od Turgienewa do Czechowa... S. 529.
[239] Teatr Narodowy. Wiśniowy sad. Program teatralny. Warszawa, 1964. S. 12.
[240] *Погодин Н.* На спектакле "Дядя Ваня" // Театр. 1954. № 12. С. 71–72.
[241] *Modzelewska N.* O nową interpretację sztuk Czechowa // Twórczość. 1957. № 3. S. 98–109.
[242] *Modzelewska N.* Teatr Czechowa — współczesny teatr. Warszawa, 1960.
[243] Театр. 1960. № 1. С. 42.

[244] *Przewoska H.* Bohater nieokreśloności // Stolica. 1962. № 39; *Jarecki A.* Czechow i inni // Sztandar młodych. 1962. № 213; *Potanica A.* "Płatonow" Czechowa // Słowo Powszechne. 1962. № 214; *Piwińska M.* Don Zuan N-tej guberni // Polityka. 1962. № 37; *Sieczkowski M.* Płatonow // Przyazń. 1962. № 29.

[245] *Kosińska M.* Młodzieńcza sztuka Czechowa // Życie Warszawy. 1962. № 212; *Frühling J.* Młodzieńczy Czechow // Tygodnik demokratyczny. 1962. № 37; *Jasińska Z.* Zastoj? Kryzys? Poszukiwania? // Tygodnik Powszechny. 1962. № 41; *Mikołajtis Z.* Kto winen? // Dziennik Ludowy. 1962. № 227.

[246] *Сливовский Р.* Польская инсценировка "Пьесы без названия" (см. примеч. 218). С. 389.

[247] *Wirth A.* Donżuanizm jako krytyka epoki // Nowa Kultura. 1962. № 37.

[248] *Koënig J.* Zamiast Czechowa // Przegląd Kulturalny. 1962. № 38. Попытку собственной интерпретации "Платонова" Е.Кениг предпринял в интересном исследовании "W stronie Płatonowa" // Diałog. 1962. № 5. S. 115–123.

[249] *Strózecka E.* Klopoty z Płatonowem // Teatr. 1962. № 11. S. 4–7.

[250] *Starczyński K.* Sztuki rosyjskie i radzieckie na scenie Teatru Dramatycznego // Studia Połono-Slavica-Orientalia. Acta litteraria № 2. Wrocław i Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1976. S. 244–246.

[251] *Сливовский Р.* Польская инсценировка "Пьесы без названия" (см. примеч. 218). С. 390.

[252] *Szydłowski R.* Teatr poetycki Adama Hanuszkiewicza // Trybuna Ludu. 1977. № 22.

[253] *Misiorny M.* Jaśnie pan Nikt // Trybuna Ludu. 1977. № 21.

[254] См.: *Ostrowska R.* Ten wariat Płatonow // Głos Wybrzeża. 1963. № 289; *Dulęba M.* Ten wariat Płatonow // Dziennik Bałtycki. 1963. № 294.

[255] *Сливовский Р.* Польская инсценировка "Пьесы без названия". С. 391–392.

[256] *Wirth A.* Trzy siostry // Nowa Kultura. 1963. № 10.

[257] *Śliwowski R.* Od Turgienewa do Czechowa... (см. примеч. 217). S. 520.

[258] *Rudnicki K.* Czechow i reżyserzy // Diałog. 1963. № 6.

[259] *Piwińska M.* Iwanow // Teatr. 1964. № 4. S. 3–4.

[260] См.: Czechow i inni // Trybuna Ludu. 1977. № 265 (б/п).

[261] *Bajdor J.* Gorzka komedia // Ibid. 1978. № 51.

[262] *Szydłowski R.* Prawda życia i prawda sztuki // Ibid. 1979. № 298.

[263] Dziś polska prapremiera "Kusego" Czechowa // Życie Warszawy. 1980. № 75.

[264] *Szydłowski R.* Klucz od Czechowa // Trybuna Ludu. 1977. № 290.

[265] Radość z Czechowa // Express wieczorowy. 1981. № 95 (б/п).

[266] *Kosiński R.* Czechow w Nowym // Trybuna Ludu. 1981. № 99; *Chynowski P.* Raj dla aktorów // Życie Warszawy. 1981. № 99.

[267] См.: Pasje czechowowskie // Trybuna Ludu. 1977. № 299 (б/п); "Dramat na polowaniu" // Ibid. 1979. № 273 (б/п); *Grzelecki St.* Odkryte piękno // Życie Warszawy. 1979. № 237 (б/п).

Редакция приносит благодарность за помощь в подготовке к печати этого обзора и некоторых других статей заведующему отделом «Научно-библиографический центр» Библиотеки иностранной литературы Ю.Г.Фридштейну и научному сотруднику Л.А.Мартыновой.

ПЕРЕВОДЫ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Обзор А.Кумановой (Болгария)
Перевод И.А.Седаковой

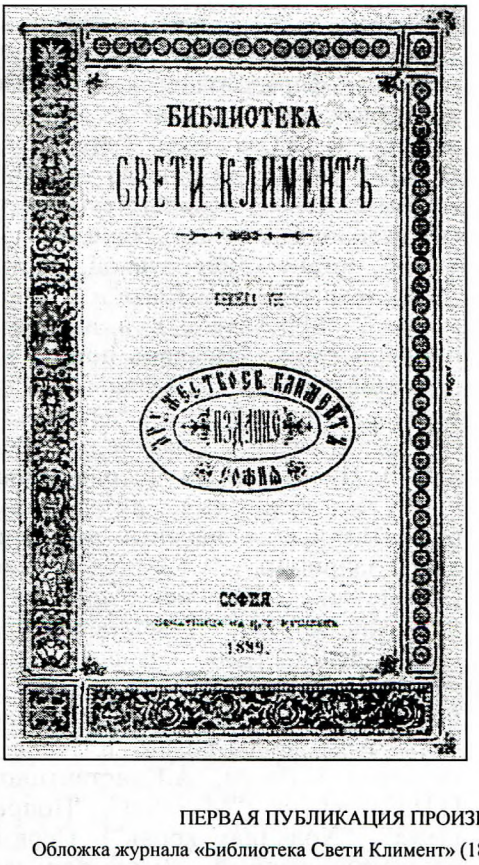
В Болгарии интерес к Чехову чрезвычайно велик. Существует множество исследований, среди которых самое яркое — труд выдающегося болгарского библиографа Т.Борова "Чехов и Болгария"[1]. Цель автора книги — не только проследить по произведениям и письмам Чехова его интерес к Болгарии, но и установить пути проникновения произведений русского писателя в Болгарию (в оригинале и в переводах), охарактеризовать его воздействие на болгарский театр, рассказать об отношении некоторых болгарских писателей к его творчеству и т.д. В состав книги Т.Борова входит библиография Ц.Арсовой: "Чехов на болгарском" — результат серьезных и успешных исследований Болгарского библиографического института имени Елина Пелина.

В настоящем обзоре, рассматривая судьбу чеховского наследия в Болгарии до конца 1982 года, мы стремимся не столько к фактической полноте, сколько к критическому анализу накопленного материала, который позволяет увидеть, как формировалась болгарская чеховиана.

В хронологическом отношении проникновение произведений Чехова в Болгарию можно разделить условно на четыре периода.

ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ ЗНАКОМСТВО БОЛГАРСКОГО ЧИТАТЕЛЯ С ТВОРЧЕСТВОМ ЧЕХОВА (1880–1904)

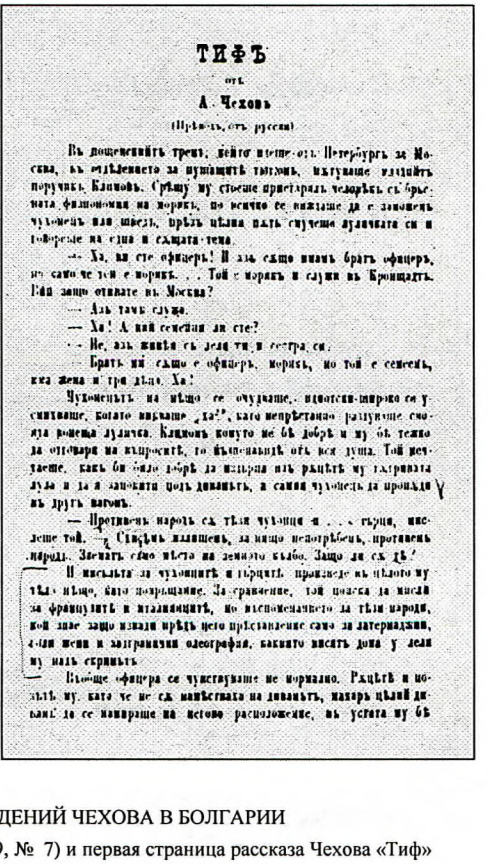
Большой интерес к русской литературе и искусству в общественной жизни Болгарии после ее освобождения от османского ига (1878) и небогатая собственная литература объясняют тот факт, почему первое знакомство болгарского читателя с творчеством Чехова происходит на языке оригинала. Совпадение культурного подъема в Болгарии с началом литературной деятельности Чехова (начало 1880-х годов) способствует тому, что он проложил себе дорогу к болгарскому читателю еще в первом десятилетии своего писательского пути. Произведения Чехова для болгарского читателя — художественная хроника русской жизни. Разнородность социальных слоев, интересующихся творчеством Чехова, говорит о широком резонансе, который оно получило в Болгарии. Этот процесс облегчается широким потоком русских периодических изданий, достигающих нашей страны, в которых печатаются первые произведения Чехова: "Петербургская газета", "Новое время", Русская мысль", "Журнал для всех", "Северный вестник", "Нива" и др. Русская


БИБЛИОТЕКА

СВЕТИ КЛИМЕНТЪ

СОФИЯ

1889.


ТИФЪ

отъ

А. Чеховъ

Въ дощеносния трен, който иде отъ Петербургъ за Москва, въ отдѣлението за пушащитѣ тютюнъ, пазуваще удивителенъ порученъ Климовъ. Срѣщу му столове пристигналъ человѣкъ съ брюнетна физиономия на морякъ, по всичко се виждаше да е занимавалъ чуждестранна или шведска, прѣзъ цѣлия пътъ спущенъ дулавчата си и говорене на една и сжщата тема.

— Ха, ви сте офицеръ! И азъ сжщо имамъ брать офицеръ, но само че той е морякъ. . . Той е морякъ и служи въ Кронщадтъ. Вий защо отивате въ Москва?

— Ами тамъ служа.

— Ха! А имай семейния ли сте?

— Не, азъ живѣя съ дѣда си и сестра си.

— Брать ми сжщо е офицеръ, морякъ, но той е семеенъ, има жена и три дѣца. Ха!

Чужденецътъ на нѣщо се очудваше, цвоетенъ-широко се усмихваше, когато викаше „Ха!", като непрѣстанно разпущаше смѣшна ръчица. Климовъ вжщо не бѣ добръ и му бѣ тежко да отговаря на въпросите, то изпълнявайтъ отъ вся душа. Той нечувствуваше, какъ би било добрѣ да извади изъ ръцѣтъ му тютюнътъ дуда и да я запечати цѣлъ денъ, а самия чужденецъ да проходи изъ другъ вагонъ.

— Противенъ народъ сж тѣзи чужденци и . . . сърца, писалъ той. — Спѣдъмъ излишенъ, за нищо непотребенъ, противенъ народъ. Значи само място на земното кълбо. Защо ли сж тѣ!

И писалъ за чужденцитѣ и търсилъ причинѣ въ цѣлото му тѣло нѣщо, като возпущение. За сравнение, той помисли за французитѣ и италианцитѣ, но веднѣмаемото за тѣзи народи, той даже защо никади прѣдъ него представление само за латинядини, освѣнъ нѣми и запрашени олеографии, каквито висятъ дома у леля му въ стаята.

Вжщо офицера се чувствуваше не нормално. Ръцѣтъ и нозѣтъ му, като че не сж намѣствали на диванъ, макаръ цѣлий диванъ да се намираше на нѣгово расположение, въ устата му бѣ

ПЕРВАЯ ПУБЛИКАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧЕХОВА В БОЛГАРИИ

Обложка журнала «Библиотека Свети Климент» (1889, № 7) и первая страница рассказа Чехова «Тиф»

Пер. П.П.Славейкова

Национальная библиотека им. Кирилла и Мефодия, София

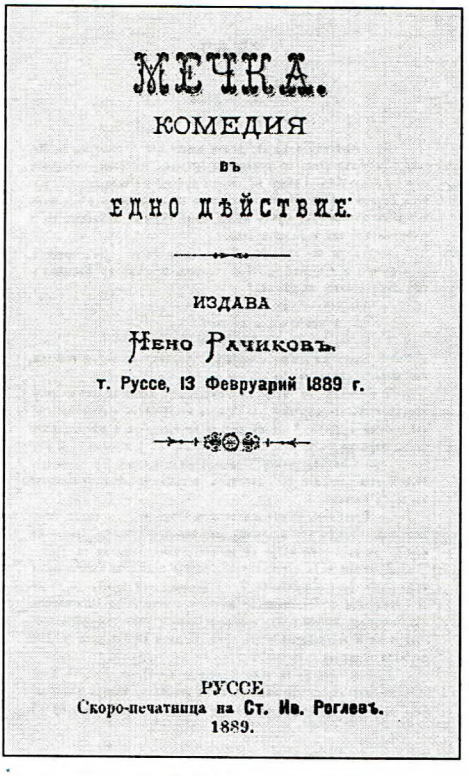
периодика служит первым посредником при общении болгарских современников Чехова с его творчеством.

До Болгарии доходят и книги писателя: “В сумерках”, 2-е изд., 1888 г.; “Пестрые рассказы”, 5-е изд., 1894; “Остров Сахалин”, 1895 г. — и др. Болгарский читатель знакомится с собраниями сочинений Чехова в 10 томах (СПб., 1899–1902) и в 16 томах (1903, приложение к журналу “Нива”).

Ранее, до публикации книги Т.Борова, считалось, что впервые произведение Чехова было переведено на болгарский язык в 1893 г.[2], ныне же первый болгарский перевод Чехова относим к 1889 г.[3] Это рассказ “Тиф” в переводе известного поэта П.П.Славейкова, опубликованный в солидном журнале русофильского направления Либеральной партии “Библиотека Свети Климент”[4].

Почти сразу после выхода в свет на русском языке водевиля “Медведь” (1888) его перевод появляется и на болгарском — в 1889 г. (без обозначения имени как автора, так и переводчика). Это издание является первой отдельной публикацией произведения Чехова в Болгарии[5].

Переводы произведений писателя публикуют: печатный орган Болгарской рабочей социал-демократической партии (БРСДП) “Ново време”, редактируемый Д.Благоевым (“Человек в футляре”, “Оратор”, “Дом с мезонином”, “Устрицы”); марксистский журнал “Работническо дело”, редактировавшийся



МЕЧКА.

КОМЕДИЯ

ВЪ

ЕДНО ДѢЙСТВИЕ.

ИЗДАВА

Ѥено Рачиковъ.

т. Руссе, 13 Февруарий 1889 г.

РУССЕ

Скоро-печатница на Ст. Ив. Рогловъ.

1889.

«МЕДВЕДЬ». ПЕРВАЯ КНИГА ЧЕХОВА, ВЫШЕДШАЯ В БОЛГАРИИ

Руссе, 1889

Титульный лист

Национальная библиотека им. Кирилла и Мефодия, София

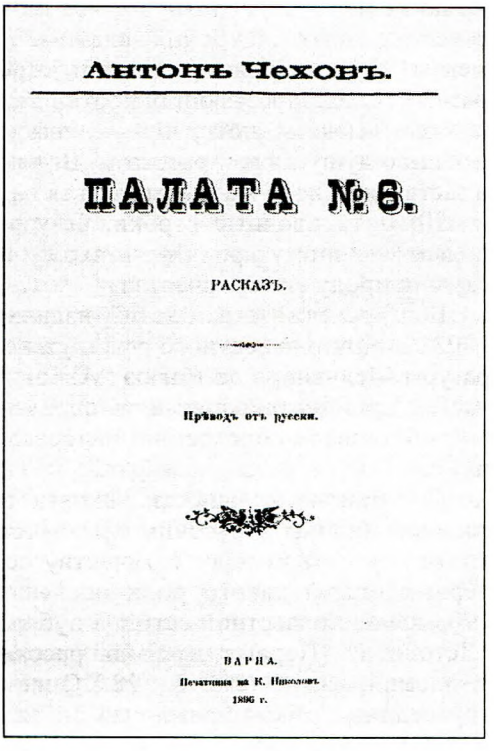
критиком Г.Бакаловым ("Анюта", "Без заглавия", "Спать хочется", "В море"); реформистский журнал "Общо дело", выходивший в свет под редакцией Я.Сакыхова ("Восклицательный знак. Святочный рассказ"). Рассказы Чехова появляются и в других изданиях: в газете "Народни права" — органе Либеральной партии (радославистов) — ("Винт", "Шило в мешке", "Мыслитель"); в информационной газете "Вечерна поща", редактировавшейся С.Шанговым ("Радость", "Толстый и тонкий", "Альбом", "Женское счастье", "Медведь"). Произведения Чехова публикуют и некоторые литературно-общественные и научные журналы, как, например, "Славянски глас" ("Заблудшие", "Человек в футляре"); научный журнал "Български преглед", редакторами которого были выдающиеся ученые той поры — профессоры И.Шишманов, В.Златарский, А.Теодоров-Балан, Б.Цонев и писатели И.Вазов, А.Константинов, П.П.Славейков ("Мужики", "Попрыгунья", "Холодная кровь"). Первый иллюстрированный научно-популярный журнал "Иллюстрация Светлина" печатает рассказы "Пари", "Хамелеон", "Неудача", "Анюта", "Шампанское", "Зиночка" и др. К творчеству писателя обращаются и литературные журналы: "Мисъл", редактировавшаяся К.Крыстевым, который оценивал художественную литературу с ярко выраженных эстетских позиций. И тем не менее в его журнале были опубликованы такие рассказы, как "Спать хочется", "Горе", "Событие". В "Летописях" (редакторы — писатель К.Величков и публицист В.Т.Велчев), с участием И.Вазова, А.Страшимирова, М.Георгиева, Елина Пелина и Н.Начова, были напечатаны "Смерть чиновника", "Загадочная натура", "Пари", "О любви", "Чайка"; "Селска разговорка" (редактор Елин Пелин) поместила болгаризованную переработку рассказа "Злоумышленник"; "Из чуждата книжнина" — "Недоброе дело", "Дома" и др.

Необходимо отметить также интерес провинциальных изданий к русскому писателю. К 1901–1902 гг. Чехов в Болгарии становится популярным русским писателем.

С конца XIX века увеличивается число изданий произведений Чехова отдельными книгами. В 1896 г. в городе Варна выходит в свет "Палата № 6". В 1900 г., опять же в Варне, под № 6 Библиотеки "Свободни часове" был опубликован рассказ "Дама с собачкой". В следующем году в городе Габрово выходит из печати драматизация рассказа "Детвора" под заглавием "Дождемся маму!", в 1903 г. в городе Лом опубликован водевиль "Предложение" и т.д.

Среди переводчиков великого русского писателя, наряду с многочисленными авторами, не оставившими заметного следа в литературной жизни страны, выделяются имена некоторых выдающихся деятелей культуры: Г.Бакалова, С.Чилингирова, Б.Цонева и др.

Важно отметить, что первоначально достоянием болгарской публики стали произведения зрелого Чехова и потом уже представление о писателе стало расширяться благодаря обращению к его раннему творчеству, к "осколочным" рассказам. Этим объясняется тот факт, что Чехов никогда не оценивался болгарской общественно-литературной мыслью как периферийное явление в русской литературной жизни, а воспринимался во всей его художественной сложности и социальной значимости. Распространялись произведения Чехова в Болгарии и в русских изданиях, которых было едва ли не больше, чем болгарских переводов. Показательно, что произведения Чехова включены в "Христоматию по изучению на словестности", составленную С.Костовым и Д.Мишевым (1898).


Антонъ Чеховъ.

ПАЛАТА №6.

РАСКАЗЪ.

Прѣводъ отъ русски.

ВАРНА.
Печатница на К. Николовъ.
1896 г.

А. ЧЕХОВ. ПАЛАТА № 6
Варна, 1896
Титульный лист
Национальная библиотека
им. Кирилла и Мефодия, София

В условиях неуклонно растущего интереса к творчеству Чехова появляются и первые критические отзывы о нем. В 1899 г. в журнале "Мода и домакинство" опубликована анонимная статья с общими биографическими сведениями о писателе. Одна из первых критических статей о нем появилась в болгарской печати в 1900 г. в журнале "Българска сбирка". Это отрывок из статьи Горького о Чехове, вышедшей первоначально в "Нижегородском листке" (1900 г., № 29). Развернутую и оригинальную оценку писателя мы находим в статье Люлина (псевдоним писателя И.Вылова) "Из русской литературы", опубликованной в 1901 г. в журнале "Балкански вести". По мнению Люлина, в русской литературе есть несколько писателей, которые привлекают внимание европейцев. "Один из наиболее заметных — Антон Чехов, каждое новое творение которого — событие в русской литературе. И действительно, этот художник <...> по форме своих рассказов, по сжатости, картинности и особенному тону, который он придает каждому крошечному рассказу, превзошел всех мастеров прозы нашего времени. Из-под его пера вышли не многотомные романы, километровые повести, запутывающиеся и распутывающиеся без конца истории, а маленькие рассказы, словно украдкой подсмотренные у самой жизни, но жизни, не замечаемой глазом обыкновенного человека. Поэтому каждый рассказ производит такое впечатление, будто бы сам читатель все это пережил или увидел, или напоминает нечто такое, что нельзя понять умом, а можно только почувствовать в глубине сердца. Самое характерное в его произведени-

ях последнего периода — то, что он стремится уловить тончайшие движения совести разных людей, проявленные в разных обстоятельствах и в разные моменты. Одним словом, писатель стремится обрисовать нравственный облик разных людей, восстающих против этой жизни: кто сильнее, кто незаметнее, но все они высказывают одно — невысказанные чаяния самого автора, вкладывающего душу в свои рассказы. Вот почему они так сильно увлекают читателя и заставляют надолго задумываться над жизнью"[6].

Процитированные строки, безусловно, принадлежат достаточно хорошо подготовленному критику, тонкому знатоку Чехова, понимавшему эстетическую природу его творчества.

Болгарская газета "Вести", издававшаяся в Константинополе, публикует в 1902 г. статью известного французского специалиста в области русской литературы Мельхиора де Вогюэ "Антон Чехов". Эта работа, хотя она и не отличается проницательностью в оценке художественного новаторства Чехова, способствовала обострению интереса болгарского читателя к его произведениям.

Пониманию сложности чеховского художественного мира помогало обращение болгар к русским критическим работам о писателе. В болгарской критике растёт интерес к качеству переводов произведений Чехова. Одна из первых статей такого рода посвящена рассказу "Пари", переведенному в 1903 г. мало известной сегодня публицисткой Д.Хараламбиевой для журнала "Летописи". (Первые переводы рассказа "Пари" на болгарский язык учтены в Академич. изд. — см.: 7, 728.) Оценив этот перевод резко отрицательно, но справедливо, как "образцовый по своему невежеству", критик И.Г.Х-ев (неустановленное лицо)[7], пишет о своеобразии художественной формы чеховского рассказа, требующей от переводчика большого мастерства. Самыми удачными у Чехова он считает короткие рассказы. "По внутренней форме, по способу понимания жизни, — подчеркивает критик, — с А.Чеховым могут сравниться очень немногие писатели, которых ставят с ним в один ряд лишь по внешней форме". Пытаясь проникнуть в творческую лабораторию русского писателя, автор обнаруживает, что некоторые из рассказов Чехова написаны как отклик на толстовскую теорию "непротивления злу насилием".

Эти первые попытки литературно-критической мысли, хотя и не содержащие оригинального вклада в трактовку творчества Чехова, дают представление об общем характере его восприятия в Болгарии. Чехов сразу же был воспринят как один из крупных русских писателей. Заслуживает внимания стремление читателей и критиков постигнуть художественную специфику его рассказов. Что касается идейной позиции Чехова, то за исключением оценок некоторых из его произведений, болгарская критика не выходит пока за пределы бытующего в это время мнения об аполитичности писателя.

СПОРЫ О ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕХОВА (1904—1910-е гг.)

Широко отмеченное 25-летие литературной деятельности писателя в связи с премьерой "Вишневого сада" в Московском Художественном театре превратилось в триумф писателя. Еще не перестал звучать отклик этого торжества, когда стало известно о кончине Чехова. Особенно болезненно эта весть была встречена в Болгарии, где Чехов был уже не только хорошо известным, но и любимым писателем. Вся болгарская пресса помещает сообщения о его смерти, некрологи, обзоры его жизненного и творческого пути, перепечатки статей из русских периодических изданий. Растет и поток статей болгарских авторов о Чехове.

"2 июля с.г. в созвездии русских литераторов первой величины угасла яркая звезда — умер Антон Павлович Чехов <...> уникальный талант не только в русской, но и во всемирной литературе, — пишет публицист Немил-Недраг (псевдоним Х.Герчева). — <...> После Гоголя, — продолжает автор, — Чехов является единственным писателем, который с такой глубиной изобразил пошлость современного общества. Он поразительный знаток быта разных слоев русского общества"[8].

В некрологе, опубликованном в журнале "Общо дело", переводчик К.Т.Митишев охарактеризовал место Чехова в русской литературе как "вдохновенного гения, который дал мощь, силу музе М.Горького, Андреева, Скитальца и ряду других современных писателей". Далее автор продолжает: "Вообще, для историка русской общественной жизни созданная Чеховым художественная галерея образов конца XIX столетия имеет такое же значение, какое имеют гоголевские типы для историка крепостной эпохи 30-х и 40-х годов"[9].

В отклике на смерть Чехова в журнале "Летописи" дана восторженная оценка его литературной деятельности: «Чехов был... поэтическим символом неспокойной мысли, летающей в высоте, потрясенной земной пошлостью и неутолимой русской тоской, навеянной просторной необъятной степью. От его произведений веет молодым беззаботным смехом и "чудесной печалью" <...> Он удивительно тонко улавливает общественное настроение и воспроизводит его в своеобразной художественной форме»[10].

В журнале "Българска сбирка" вслед за публикацией некролога Чехова[11], помещены перевод очерка В.М.Дорошевича[12] и автобиография Чехова[13].

Конец жизненного пути Чехова дает болгарской критике повод для характеристики его литературного творчества как единого непрерывного процесса, для объяснения того магнетизма, которым насыщены его произведения. Стремление к более широкому и углубленному взгляду на творчество Чехова совпадает с эпохой обострения общественно-политических противоречий в России того времени. Спустя несколько месяцев после смерти Чехова начинается первая русская революция 1905–1907 гг. Напряженная политическая обстановка в России воздействует и на жизнь Болгарии. Среди болгарской интеллигенции начинаются острейшие споры вокруг чеховского творчества. Дискуссиям содействует и издание собрания сочинений Чехова на болгарском языке в переводе К.Т.Митишева под редакцией писательницы А.Каримы, выпущенное в городе Тутракане издателем Н.Мавродиным. Появление первых двух томов в 1904 г., подготовленных к печати еще при жизни Чехова, показывает, что это крупнейшее начинание — своеобразная вершина в стремлении подытожить творческий путь писателя, откликнуться на потребность многочисленной "чеховской" аудитории. Выходят в свет и остальные тома: т. 3 — 1905 г., т. 4 — 1906 г., т. 5 — 1908 г., т. 6 — 1911 г.[14] На обложке шестого тома читаем: "Том VII в печати", но он выпущен не был. Издание прекратилось из-за войны на Балканах (1912–1913) и Первой мировой войны (1915–1918), которые вызвали застой не только в хозяйственной, но и в культурной жизни страны.

Выход в свет собрания сочинений Чехова очень показателен и в историко-культурном плане. Чехов является первым зарубежным писателем, представленным болгарской читающей публике в таком крупном издании. Правда, в 1904 г. издательство П.Байнова в городе Шумен обязалось выпустить полный перевод сочинений М.Горького, но успело опубликовать лишь первые три тома — отчасти потому что Горький, несмотря на популярность в Болгарии, "не проник так сильно во все профессии и слои, как Чехов"[15].



А.П.ЧЕХОВ. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ (в 6 т.)
Тутракан, 1904 г.
Обложка первого тома
Национальная библиотека
им. Кирилла и Мефодия, София

В 1904 г. появляются новые переводы чеховских произведений в болгарских периодических изданиях: "Женски труд", редактировавшийся В.Благоевой, первой женщиной-марксистом в Болгарии; "Пряпорец" — орган Демократической партии; "Обзор" — выходящий в городе Шумен и др. В 1905 г. Чехова переводят журнал "Пробуда", выпускаемый в городе Габрово под редакцией поэта и деятеля Народного земледельческого союза П.Церковского (псевдоним Ц.Г.Бакалова) и публициста С.С.Руневского, а также юмористический журнал "Българан", "Църковен вестник" и др. В 1906 г. Чехова публикуют популярное издание "Вечеринки и утра", выпускавшееся писателем И.С.Андрейчиным, информационная газета "Утро" и т.д.

Но количество публикаций произведений Чехова в болгарской периодике с 1905 г. постепенно уменьшается. За 1909 г. мы не нашли ни одного перевода. К 50-летию со дня рождения писателя в 1910 г. публикация его работ опять оживляется, но из-за сложной военно-политической обстановки снова приостанавливается. Отзывы к 10-летней годовщине со дня смерти писателя в 1914 г. не изменяют в целом эту картину.

Уменьшение количества переводов в болгарской периодической печати совсем не означает понижения интереса к Чехову. Без сомнения, здесь сказался факт издания собрания сочинений Чехова на болгарском языке. В то же время выходят в свет отдельные книги его произведений. Так, в 1904 г. в Софии выпущен в свет сборник рассказов писателя, в Свищове рассказ "Гусев" издан отдельной брошюрой, в Варне публикуется "Вишневый сад". В брошюрах серии "Сбирка от комедии" в городе Горна Оряховица выходят водевили "Медведь" и "Предложение". В 1905–1906 гг. опубликованы на болгарском языке "Иванов", "Вишневый сад" (2-е изд.), "Дядя Ваня", "Чайка", "Три сестры". Последние три пьесы выходят в Варне в социалистическом издательстве К.Евстатиева. В 1907 г. в Асеновграде опубликован сборник рассказов Чехова. В томе "Разкази на най-новата руска белетристика", выпущенном в Свиштове, напечатан неоконченный рассказ Чехова "Расстройство компенсации". В 1912 г. отдельной книгой в популярной серии "Нова библиотека", выпускаемой социалистом Г.Бакаловым, выходят 2-м изданием "Дама с собачкой" и "Мечты". В 1913 г. в Разграде опубликован водевиль "Медведь", в 1916 г. в Пловдиве выходят отдельными изданиями "Аптекарша" и "Из записок вспыльчивого человека", в 1917 г. появляется в печати однотомник рас-

сказов Чехова в многотиражной серии "Походна войнишка библиотека" и в 1918 г. в Софии — ещё один однотомник рассказов русского писателя.

Лучшие переводы чеховских произведений принадлежат профессиональным литераторам. Кроме знакомых имен: Г.Бакалова, К.Т.Митишева и Х.Герчева — назовем писателя С.Кринчева, артиста А.И.Кирчева.

К оценке творческого наследия Чехова обращаются часто противоположные по своей общественной ориентации деятели культуры. Это порождает острые споры о творчестве писателя. Нельзя пройти мимо полемики, поднятой вокруг собрания сочинений писателя. Приветствуя издание в целом, авторы, знакомые с творчеством русского писателя в подлиннике, не безразличны к недостаткам его болгарской интерпретации. "Один и тот же переводчик, даже будучи художником, не может переводить одинаково удачно и Чехова, и Горького, и Достоевского...", — пишет критик П.Росен в рецензии на второй том собрания сочинений[16]. Тонкий переводчик мировой поэзии, поэт К.Христов в критике болгарского перевода сочинений писателя доходит до крайности: "...Правда, что Чехов не только не для наших читателей, но он и не для наших переводчиков, которые часто находятся ниже первых"[17].

О стилистических и даже грамматических погрешностях в переводах, искажающих и мысль, и юмор Чехова, пишут в рецензиях С.Чилингиров[18], критик Х.Ценов[19], многие журналисты и переводчики[20].

В критических статьях о писателе рассматриваются место Чехова в историко-литературном процессе, этапы его творческого пути, идейный мир писателя, герои, художественная специфика его произведений. "Чехов остается самым оригинальным и самым великолепным цветком в русской литературе, — пишет К.Т.Митишев в предисловии к первому тому собрания сочинений писателя. — Своим глубоким талантом он оказал немалое влияние на современных русских писателей. Семен Юшкевич, Чириков, Горький, Скиталец, Леонид Андреев — это все ветви одного и того же дерева, одного и того же таланта"[21].

Х.Ценов также отмечает, что "Чехов создал в русской литературе почву, на которой выросли М.Горький, Вересаев, Л.Андреев и др., в чьём творчестве заметно влияние его лиризма, субъективного настроения, импрессионистического символизма"[22].

"Чехов поднят в русском общественном мнении выше Короленко, а молодая и быстрая слава Максима Горького не в силах затмить славу своего старшего брата", — пишет публицист Г.Савич в журнале "Книгописец". В той же статье автор включается в полемику о близости Чехова-художника с Ги де Мопассаном и о его идейном родстве с Л.Н.Толстым. О чеховской индивидуальности критик пишет очень решительно, хотя он явно недостаточно проник в нее. "У Чехова нет ни той теплой любви к человечеству, как у Толстого, ни скрытого на дне души отчаяния, от которого идет сила и храбрость трагического таланта Мопассана"[23].

Знаток европейской литературы, уже упомянутый поэт К.Христов, занимает более категорическую позицию в отношении к проблеме: "Чехов-Мопассан", пытаясь проникнуть в литературную "родословную" русского писателя: «Немцы называют Чехова "русским Мопассаном". Это только внешняя характеристика. Как натуралист Чехов без сомнения имеет много общего с Мопассаном — ровно столько, сколько все натуралисты между собою; однако будучи художником, что для характеристики Чехова важнее, его скорее следует сравнивать с Флобером. После элегантного Тургенева, Чехов является крупнейшим мастером русской прозы. Сам Толстой в этом отношении ус-

тупает ему. А сказать об одном писателе, что он художник, не означает отметить лишь одно *отдельное* его достоинство. Это достоинство часто вмещает все остальные, потому что чем совершеннее средство одного искусства, тем больше его возможности расширить содержание. Чехов — блестящее подтверждение этой мысли...»[24]

Общественный и культурный деятель С.Кринчев, воззрения которого были близки к марксистской идеологии, в 1911 г. недвусмысленно указывал на созревшее в болгарской прогрессивной общественности убеждение, что Чехов является одним из духовных учителей человечества, за которым надо идти[25].

Что касается этапов в творческом развитии Чехова, то еще в упомянутом уже нами предисловии к первому тому собрания сочинений К.Т.Митишев затрагивает эту проблему. Первый период в творчестве писателя автор условно характеризует как период чрезвычайной пестроты и разнообразия в изображении богатой русской жизни. Рассказы начинаются смехом и кончаются им. Второй и третий периоды характеризуются более углубленными психологическими наблюдениями: «Прежний веселый рассказчик глубоко задумывается и начинает тосковать о чем-то... Под влиянием настроения, которое он приобрел в результате индивидуального опыта и благодаря настроениям в психологии общества в конце 70-х годов, в музе Чехова раздается одна грустная нота. Эта нота и по тону, и по силе разная. Чехов уже не только смеется — он глубоко презирает все человечество со всеми его великими и мелкими делами ("Пари") <...> глубоко грустит над растраченной жизнью ("Степь"), над утерянным идеалом ("Красавицы"), а иногда у писателя возникает подавленное настроение, вытекающее из сознания пустоты и бесцельности жизни ("Поцелуй")». В третьем периоде К.Т.Митишев отмечает известный "перелом": «От прежнего настроения не остается и следа... Его талант как будто расправляет крылья и смело, свободно, как вихрь преодолевает все препятствия и помехи, и начинает творить чарующие образы, полные великой художественной правды. С таким настроением написаны рассказы "Студент", "Моя жизнь", "Палата № 6", "Случай из практики"» и др.[26]

В статье художника Д.Цветанова "А.П.Чехов", опубликованной в 1910 г. к 50-летию со дня рождения писателя, находим другую трактовку рассматриваемой проблемы. Элементарное на первый взгляд разделение творчества Чехова на два этапа: "период Чехова — Чехонте" и "период взрослого и одаренного писателя Чехова, переставшего служить вкусам и потребностям мелких читателей", подтверждено анализом всего творческого пути писателя. В качестве основной характеристики первого периода выдвинут чеховский *комический* подход к явлениям жизни и умение находить в ней *противоречия*. Комическое в рассказах этого периода ("Злоумышленник", "Винт", "Хирургия", "Капитанский мундир", "Мститель", "Оратор", "Злой мальчик") Д.Цветанов усматривает в противоречии между сущностью дела и его формой, которое коренится в противоречиях самой жизни. С интересом Чехова к "роли *случая*", который выполняет функцию завязки жизненных обстоятельств ("Счастливчик"), Д.Цветанов связывает и другие особенности художественного творчества писателя в конце этого периода, например, появление нервных, болезненных нот в его рассказах. Второй период в развитии Чехова-художника рассмотрен критиком более подробно. Он отмечает у писателя углубление трактовки изображаемых явлений. Круг, из которого Чехов черпает свои наблюдения, остается все тот же, его "лишние" герои не верят в дело своей жизни. Но художник начинает оценивать "великое безделие" этих лю-

дей с точки зрения *смысла* и *цели* ("Поцелуй", "Пари", "Перекати-поле", "Скучная история", "Дуэль", "Палата № 6", "Рассказ неизвестного человека", "Мужики"). Чаще появляется скрытая тоска по идеалу ("Степь", "Огни", "Красавицы", "Крыжовник, "Супруга"). Чехов улавливает конфликт между внешними условиями — социальной средой — и внутренней драмой героев, утратой иллюзий ("Верочка", "Жена", "Скучная история", "Мечты", "Бабье царство", "Новая дача", "Три года"). Симптоматична объективность в изображении "футлярного героя", при всем различии сюжетов, объединенных общей печалью (трилогия "Человек в футляре", "Крыжовник" и "О любви"). Вершина творчества Чехова, по Цветанову, — изображение в пьесах русской *жизни*, где задыхаются *люди*, не потерявшие еще своего человеческого образа ("Иванов", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Чайка", "Вишневый сад")[27].

Более развернутые дискуссии возникают вокруг идей, которые Чехов приписывает своим героям. Еще в 1904 г. Х.Ценов замечает ту неуловимую, но действенную, преобразующую человека чеховскую силу, которая «заставляет нас всматриваться в самих себя, анализировать свою жизнь <...> Потому что многие из высмеянных в них <его рассказах> пороков встречаются и у нас: и у нашего гимназиста положение не лучше, чем русского, и у нас ищут "девушек с идеями", а в жены берут с деньгами, <...> Чехов у нас может иметь почти то же самое влияние, как и в России...»[28]

В статье «Романист "разочарования"», опубликованной в журнале "Книгописец" в 1904 г., упомянутый выше Г.Савич утверждает, что Чехов "изображает разочарование современного человека, не имевшего идеала, высмеивает мечты и жалеет с некоторым пренебрежением мечтателей, которых он считает безумными или сумасшедшими; одним словом, разочарование без пессимизма, без глубины страсти"[29]. В своем объективистском подходе к Чехову этот автор стремится усмотреть за изображением "людей без идеалов" идеал самого Чехова. Таким образом, он занимает противоположную Х.Ценову позицию[30]. Неспособность Г.Савича вникнуть в гуманную идею Чехова о необходимости преобразования человеческих отношений приводит его к выводу, что русский писатель "страдает каким-то моральным дальтонизмом, который позволяет ему видеть только худшие стороны жизни: потому и эти последние он замечает с чрезвычайной проницательностью"[31]. Мнения Х.Ценова и Г.Савича становятся исходными для последующих трактовок чеховского творчества у нас. В спор вокруг идейного мира писателя еще в 1905 г. вступает П.Росен, желая внести "ясность" путем механического смешения двух противоположных позиций. "Именно светлой мечте, обильно разлитой в душе и произведениях Чехова, предстоит быть собранной в одном фокусе, в одном целом литературной критикой"[32].

Новые черты в характеристику идейного мира Чехова вносит публицист Н.Филиппов. В рецензии на "Вишневый сад" он пишет, что "общее настроение, которое создается в комедии, не веселое, а грустное"[33]. Другой публицист — А.Атанасов — иначе освещает вопрос о чеховском пессимизме: "...пессимизм, заметный во всех чеховских произведениях, — не безнадежный, не отчаянный, а основывается на глубокой вере в бесконечный прогресс человечества, на убеждении, что оно не идет назад, а очень медленно продвигается вперед и что главным препятствием, задерживающим наступление лучшего будущего, является нормальный человек, который ни добр, ни зол, ни умен, ни глуп, ни вырождается, ни совершенствуется и не способен подняться чуть выше над своей застоявшейся средой"[34].

В условиях новой общественно-политической обстановки, сложившейся в России после января 1905 г., Х.Ценов вступает снова в спор о мировоззрении

Чехова. Он воспринимает художника как предтечу революционного взрыва на его родине: "... Чехов вскрывает прогнивший жизненный слой и показывает под пеплом еще живые угольки, которые сильнее жгут". И далее: «Его проницательный взгляд, обнаруживающий везде на Руси развал — и в божьем храме, и в школе ("Певчие", "Ведьма"), и в семье ("Последняя могиканша", "Враги"), и в правосудии ("Мечты") <...> и в общественной благотворительности, и в частной ("Княгиня"), и в театре, и везде, повсюду — более десятилетия тому назад предсказывал разруху, распад»[35].

Мысль, высказанную Н.Филиповым в 1905 г. о комическом в "Вишневом саде" как выражении грустного у Чехова, подхватывает в своей рецензии на другую чеховскую драму — "Дядя Ваня" — писатель И.С.Андрейчин в 1908 г.: "Это уже не сатира — это трагедия повседневной жизни... Мы каждый день проходим мимо таких темных лиц, потерявших свою жизнь в заблуждении, и понимающих это слишком поздно..."[36]

Связь изображения трагического и комического в отзывах болгарских критиков утверждается как ведущая оценка художественного таланта писателя. Даже в не очень глубокой по своим суждениям заметке Г.Палешева, по мнению которого рассказы писателя якобы лишены разнообразия[37], виден отзвук распространившегося широко к этому времени мнения о целостной, внутренне мотивированной авторской позиции в произведениях Чехова.

Вопрос о гуманизме Чехова также вызывает противоречивые мнения. "Чехов — человеколюбец", — заявляет категорично Г.Т.Славомирски (псевдоним литературного деятеля Г.К.Табакова) и добавляет: «Это однако не мешает ему выявлять смело все отрицательные устремления человечества, в частности, и русского народа, рисовать все ненужные, <...> "хмурые", оскорбленные и скорбящие человеческие существа»[38]. Таким образом, обнажается еще один аспект споров вокруг идейного мира Чехова: "писатель тихой печали — писатель светлой надежды". В своем анализе чеховской эстетики Д.Цветанов в цитированной выше статье 1910 г.[39] проводит интересную, хотя и не до конца выдержанную, параллель между Горьким и Чеховым. Он как бы хочет "взвесить" взгляды двух больших писателей мерой времени, утверждающего и уничтожающего ценности единственно в силу логики объективного исторического хода событий: "Общее впечатление от горьковских произведений жизнерадостное, а от чеховских — грустное, — пишет Д.Цветанов. — Горький и Чехов схожи в том, что оба грустят по одной общей идее, по одной стройной мысли, охватывающей все проявления жизни. Поскольку огромный подъем общественных сил, появление новых партий и выход на сцену демократических классов требовали поиска новых формул и теоретических знамен, на которых были бы видны новые потребности и идеи — Чехов и Максим Горький грустят о чем-то общем, генерализующем все проявления жизни"[40]. В то же время намечаются направления, по которым пойдут в своих исследованиях болгарские критики: "... общее впечатление от горьковских произведений жизнерадостное, а от чеховских — грустное". Д.Цветанов высказал мысль, подхваченную многими критиками, что Чехов, разоблачая и отвергая мир, в котором живет, его пошлость и фальшь, не выдвигает никаких новых гуманистических идей. Не меньшее число авторов утверждало, что писатель предсказывает необходимость нового общественного строя. Даже Д.Цветанов не до конца был последователен в аргументации своей концепции аполитичности Чехова. Все это дает представление о сложной картине восприятия чеховского творчества в Болгарии. Г.Савич высказывал даже мысль,

что "у Чехова есть от всего понемножку, и он может нравиться всем..."[41] Это утверждение свидетельствует не столько об аполитичности писателя, сколько о многогранности и сложности чеховского художественного искусства, в котором пересекаются множество идей и каждое общественно-идейное направление видит в нем нечто свое, близкое только ему.

Принципиальное художественное открытие Чехова — создание "негероя" как нового социального типа — вызвало большое оживление в болгарской критике. Эта проблема становится ключевой при выяснении идеала писателя. В 1904 г. Х.Ценов пишет: «Чехов не любуется теми людьми, которых описывает, людьми в гипсовых масках, "в футлярах", куклах с автоматическими движениями, без души, он презирает их и, сожалея о них, мечтает о жизни "светлой и прекрасной»[42]. Критик характеризует героев Чехова так: "типы всех слоев русского общества в разных позах и при разных обстоятельствах; это страницы исторического альбома русской жизни..."[43]

В дискуссию об определении чеховского героя вмешался выдающийся болгарский поэт П.К.Яворов в рецензии на пьесу "Дядя Ваня" (1908). Оценивая это произведение Чехова, П.К.Яворов выделяет то, чего по его мнению, не хватает его героям, — "человечность и внутреннюю атмосферу": "... Русский писатель хотел показать нам своего героя после катастрофы, чтобы мы увидели, как он агонизирует, как он делает отчаянные жесты, желая отмщения, и как примиряется со своей долей — соглашается самого себя похоронить..."[44]. Определяя талант Чехова как сильный преимущественно в "эпических" выразительных средствах, П.К.Яворов не принимает чеховского драматического метода обрисовывания героев: "Эти люди настолько одиноки в своих мыслях, настолько отчуждены друг от друга в своих чувствах, — почему они не разбегаются каждый куда глаза его глядят, а терзают друг друга..." — недоумевает поэт-критик[45]. С.Кринчев в том же 1908 г. противопоставляет этой точке зрения свое представление о героях Чехова — "необыкновенную простоту и естественность", с которой они живут и действуют[46].

Оживились и попытки болгарской критики определить особенность художественного метода писателя. "Поэт-беллетрист, романист и драматург" — так представлен Чехов в предисловии К.Т.Митишева к первому тому собраний сочинений писателя на болгарском языке. В свою очередь, Н.Н. (подлинное имя автора не установлено) в названной выше статье 1904 г. (см. примеч. 20) выделяет "тонкую художественность и изящность, редкую выразительность в образах", а Г.Савич (см. примеч. 23) определяет метод Чехова как "крайне сдержанный". Анонимный сотрудник газеты "Нова Марица" характеризует новаторство Чехова-драматурга в рецензии от 1905 г. на "Чайку" как новаторство писателя, который «...окончательно порвал со старыми приемами драматического действия и дал намного более совершенную форму; так что "Чайка" останется ценным памятником искусства, который будет украшать дорогу и указывать путь новому искусству в страстном поиске истины, в стремлении очиститься от всего фальшивого, лживого и неестественного...»[47]

Видный болгарский историк литературы профессор Б.Пенев в рецензии 1906 г. на "Чайку", представляя автора как "крупного реалиста" и создателя современной драмы, отмечает основные черты его творческого метода следующим образом: "непревзойденная наблюдательность" и "лирический порыв", "картинность" и "настроение"[48].

В указанной статье С.Кринчева от 1908 года (см. примеч. 46) о Чехове говорится: "Он завораживает нас тихими, минорными звуками, избегает крикливого тона, очаровывает своим божественным andante, в котором неудержимо


ЛИТЕР.-КРИТИЧЕСКА БИБЛИОТЕКА „БУРЕВЪСТНИКЪ".

Год. I. № 3.

В. ЛЬВОВЪ-РОГАЧЕВСКИ.

А. П. ЧЕХОВЪ

и

НЕГОВОТО ТВОРЧЕСТВО

Съ предговоръ отъ автора къмъ българското издание.

Прѣвела отъ оригинала: П. САВОВА.

ПЛЬВЕНЪ. ЦѢНА 1 ЛВ.

1907

В.ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ. А.П.ЧЕХОВ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО
Пер. П.Савова. Плевен, 1907
Титульный лист
Национальная библиотека им. Кирилла и Мефодия, София

рыдает печальная душа русского", ожидающего увидеть когда-нибудь "жизнь светлую, прекрасную".

"Вишневый сад" оценивается Д.Цветановым как "нечто среднее между реализмом и современным искусством" (статья указ. в примеч. 27). Кроме символизма автор подразумевает под выражением "современное искусство" и другие новаторские течения того времени.

Публика этого времени знакомится не только с творчеством Чехова, но и с его письмами и переводами работ русских критиков, появившимися в болгарской периодической печати. Широкую известность получают отзывы Горького о Чехове.

В 1907 г. появляется первая книга о писателе в серии литературно-критической библиотеки "Буревестник", выпускаемой в Плевене, № 3 (очерк "А.П.Чехов и его творчество" В.Львова-Рогачевского, считавшегося в ту пору марксистским литературоведом)[49]. Спустя уже год после выхода этой книги в свет, опять в Плевене, издательство "Буревестник" выпускает брошюру "Послесловие о А.П.Чехове" того же автора[50].

Понимание критика, что без Чехова русская литература не могла бы иметь Горького, было привлекательно для болгарского общества, так как первый пролетарский русский писатель пользовался популярностью среди прогрессивной общественности в нашей стране. Показательно в этом отношении письмо группы молодежи — социалистов города Пловдива М.Горькому от 10 мая 1909 г., с характерным контекстом русских имен в этом письме: "Вы и подобные Вам — угрюмый и демоничный Леонид Андреев и милый, симпатичный Чехов — выработали у нас то художественное чутье, которое теперь так ценно для нас"[51].

К юбилеям Чехова в 1910 и 1914 годах были организованы литературно-художественные вечера, чтения, собрания, торжества. Среди наиболее страстных почитателей чеховского гения в Болгарии была молодежь — ученики и студенты.

В 1912 г. появляется и первое критико-библиографическое исследование С.Чилингирова "Антон П.Чехов на болгарском языке", в котором делается попытка охватить переводы произведений писателя до 1907 г. включительно, не считая опубликованных работ о нем в газетах[52]. Эта штудия является первым шагом к изучению истории восприятия Чехова в Болгарии.

ИДЕЙНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЧЕХОВА (1919–1944)

В 1919–1923 гг. в периодической печати продолжают появляться переводы чеховских произведений. Юмористический журнал "Българан", в котором в это время сотрудничал видный пролетарский поэт Х.Смирненски, тонкий знаток творчества Чехова, публикует большую часть вышедших в Болгарии рассказов писателя. В другом юмористическом журнале "Червен смях" (издание Болгарской коммунистической партии) печатались преимущественно те произведения, в которых чеховский юмор достигал высокой обличительной силы.

Выходит из печати и много отдельных изданий. В 1919 г. в популярной серии универсальной библиотеки "Хемус" выпущены "Избранные рассказы", "Дуэль" и "Каштанка". В 1920 г. выходят из печати "Мужики", "Палата № 6", сборники «"Сапоги", "Володя", "Припадок"», а в 1923 — «"Детвора". "Беглец"», «"Трагик поневоле", "Медведь"» и др.

В 1923 г. в Болгарии установилась фашистская диктатура, которая просуществовала до 1944 г. В сложной и напряженной обстановке происходит переоценка взглядов на творчество Чехова. Обострению борьбы мнений о Чехове, писателе и человеке, способствуют широко отмечаемые в Болгарии годовщины: 25-летие (1929), 30-летие (1934) и 35-летие (1939) со дня смерти писателя и 75-летие (1935) и 80-летие (1940) со дня его рождения.

Интерес к Чехову не прерывался и после установления фашистской диктатуры, когда проникновение русской и особенно советской литературы было ограничено. В это время произведения писателя публикуются не в центральной периодике, а в детских, женских, иллюстрированных, юмористических журналах и газетах. Несколько произведений Чехова появляется в библиотеке "Мозайка от знаменити съвременни романи", известной публикациями выдающихся произведений западноевропейской литературы: в 1926 г. — "Степь", в 1930 — "Скучная история", в 1941 — "Драма на охоте" и "Три года". Другая популярная в то время библиотека — "Всемирни романи" — тоже, преодолевая неблагоприятный политический климат, выпускает "Рассказ неизвестного человека" (1931) и два тома книги: "Юморески и сатира" (1932).

Чеховым заинтересовалась провинциальная периодическая печать, преимущественно газеты. Рассказ "Радость" появляется в "Бургаски фар" и "Добруджански глас" (1942), "Единственное средство" — в "Старозагорско утро" (1940), "На магнетическом сеансе" — там же (1942), "Загадочная натура" — в "Шуменско слово" (1941), "Теща-адвокат" — в "Бургаски фар" (1943), "В почтовом отделении" — в "Разградски новини" и "Варненски новини" (оба 1932) и т.д.

В те годы, когда страной еще управлял Болгарский Земледельческий народный союз (1919–1923), Чехову уделялось внимание во всех школьных хрестоматиях — Елина Пелина, Рана Босилека и Х.Хаджиева (1920), К.Каргюлева и С.И.Барутчийского (1921) и И.Дорева и Д.П.Койчева (1922). Эта традиция сохраняется и в годы фашистской диктатуры, хотя и не в таких широких размерах. Писателю отведено место в хрестоматии Т.Атанасова, И.Хаджова и А.Атанасова (1932) и в другой, составленной болгарскими поэтессами Е.Багряной и Калиной Малиной (1933).

В критической литературе с 1919 по 1944 гг. высказываются противоречащие друг другу мнения о творчестве Чехова. Некоторые авторы склонны трактовать мировоззрение писателя как жалостливое, снисходительное, сочувствующее отношение к обыкновенному человеку. Гуманизм Чехова тем

самым оказывается завуалированным, замененным версией об аполитичности писателя. С другой стороны, высказываются резкие обвинения в адрес героев чеховских пьес за их недостаточно "категоричное" отстаивание прогрессивных, чуть ли не революционных взглядов. Писатель Сирак Скитник приравнивает героев "Трех сестер" как "философствующих безыдейцев" к "лишним людям" России[53]. В отзыве о той же пьесе критик В.Стефков, напротив, считает, что "никакие произведения другого иноземного писателя не подходят так нашему болгарскому характеру и быту, как А.П.Чехова"[54]. Поэт Гео Милев в статье "Александр Блок" пишет, что автор "Двенадцати" является "эманацией русской души" и его имя стоит рядом с А.С.Пушкиным, Ф.М.Достоевским, Л.Н.Толстым, А.П.Чеховым и др.[55]

Имя Чехова находится в центре внимания литературной общественности в 1920 г. в связи с пребыванием Московского Художественного театра в Болгарии. Актриса А.Будевская, окончившая театральную школу при Малом театре, в статье "Московский Художественный театр у нас и Чехов" пишет о мировоззрении Чехова так, как раньше никто из болгарских критиков не писал: «Личный успех чеховских героев не делает их еще вполне счастливыми. Они требуют счастья и для других — они хотят, чтобы и другие пожелали того, чего они сами желают (Соня, Ольга, Варя). Благоденствие не есть их заветная мечта. Чеховская натура идет еще дальше — она ищет счастья для всего человечества, — таков Трофимов, вечный студент <...> Герои у Чехова любят жертвовать собой; это — русская душа, это — русский народ. Они всегда страдают ради других, всегда искупают чужие грехи... Этот сад, который давал такие "сочные, сладкие", вкусные вишни всему миру, вишневый сад, гордость России, будет вырублен...» Вывод актрисы: Чехов — пророк и оптимист. "Он верит в победу, верит в то, что на месте старого вырубленного вишневого сада возникнет новая жизнь, счастье всех...". Интересно в этой статье сопоставление Чехова и Достоевского: «В то время как у Достоевского <...> в "Братьях Карамазовых" все стремятся проглатывать жизнь полными глотками и все-таки остаются неудовлетворенными, у Чехова герои ничего не берут от жизни <...> и все-таки их душа спокойна...»[56]

Мировоззрению писателя посвящена статья критика И.Радославова, опубликованная в 1929 г. в журнале "Хиперион", органе болгарских символистов. Чехов, пишет он, "... разделяет судьбу своего времени и своего поколения". В чеховском творчестве, считает критик, отражены неизменные качества русской нации: "идеализм, нежное и отзывчивое сердце", властвующие "над темными страстями и инстинктами". Ставя Чехова по "кристальной прозрачности стиля, изяществу его фразы, богатству его речи" выше его современников Леонида Андреева, Максима Горького, он не касается однако идейного смысла их произведений[57].

В том же 1929 г. в газете "Лъч" в статье, подписанной инициалом П., автор подчеркивает "необыкновенную психологическую и житейскую правду" в произведениях Чехова[58]. Другой сотрудник газеты, А.К.Г. (тоже неустановленное лицо) пишет о специфике чеховского реализма: "Чехов стал певцом среднего сословия в России <...> он создал для нас одну поразительную картину эпохи, предшествовавшей большой революции... Чехов — реалист, но в его творчестве чувствуется лирическое веяние. Он скорее лирик-реалист"[59].

Историк литературы П.Динеков в статье "Чехов о Толстом" в газете "Литературен глас" в 1930 г. пишет об объективности писателя, правдивости произведений Чехова[60]. К нему присоединяется сотрудник журнала "Листопад" — R (неустановленный автор): "Могучий рассказчик, лишенный всякой манерности и искусственности, он <Чехов> наиболее силен в маленьких рас-

сказах, юморесках и повестях, которые являются настоящими жемчужинами и благодаря своей жизненности — бессмертны, подобно произведениям Бальзака и Достоевского..."[61]

Пропагандист русской классической литературы в Болгарии, сам русский, Н.Белитц в статье "Самый веселый и самый грустный русский писатель" (1939) обращает внимание на свойство таланта Чехова, названное им "двойное чутье", благодаря которому ему удается показать господство в каждом конкретном случае "скорбного и грустного" или "смешного и комического"[62].

Против обвинений Чехова в отсутствии социального идеала выступил анонимный сотрудник варненской газеты "Завой". В статье, опубликованной в 1940 г. в связи с 80-летием со дня рождения писателя, он писал: "Много уже написано о неясности чеховского представления о будущем. Это верно. Но в этой неясности не было равнодушия. Огромное уважение к будущему и — для русских условий, к революционному будущему, — заставляло его отбросить всякие фальшивые идеалы, всякую ложь, всякую программность, купленную дешево. Все свое творчество он подчинял в сущности только одной задаче: подготовить человека для встречи этого будущего. И в этом стремлении Чехова — сделать эту встречу достойной, заключается смысл его великого беспокойства"[63].

С.Чукалов, тонкий знаток русского языка, в статье "Юмор в русской литературе" разоблачает попытки буржуазных литературоведов у нас приписать творчеству Чехова чисто развлекательный характер[64]. Он защищает идейность главных произведений, которая была объектом ожесточенных споров между буржуазным и революционным течениями в болгарской литературной критике.

В болгарской периодической печати публиковались и отзывы русских и советских авторов того времени. Среди первых следует назвать работы М.Федорова, М.Г.Попруженка, Ю.И.Айхенвальда и др. Ко второй группе авторов мы относим критика И.Л.Альтмана. В 1935 г. в редактированной писателем Л.Стояновым газете "Литературен преглед" появляется статья Альтмана "Чехов и современность". В ней автор вступает в полемику с болгарскими критиками, считающими, что "чеховские теории" устарели. Указывая на интерес советских литературоведов к писателю, автор подчеркивает, что "Чехов необходим не только для чтения, для ознакомления с прошлым", но что "он нужен нам для борьбы с остатками прошлого". Дав высокую оценку рассказу "Мужики" (разоблачительную стихию рассказа он назвал общечеловеческой), И.Л.Альтман писал: "На протяжении всей своей деятельности Чехов мыслит как общественник. Он не был революционером, но был передовым общественным деятелем, который своим творчеством раскрывал, а не прикрывал гнойные язвы буржуазно-помещичьего строя"[65].

Нельзя не отметить и первых попыток научного анализа творчества Чехова. В этом отношении следует упомянуть два труда. Первый — "Психология литературного творчества" (1931) болгарского историка литературы и фольклориста М.Арнаудова. В этом фундаментальном сочинении нашли отражение некоторые ценные наблюдения над творческим трудом Чехова, особенностями его художественного метода[66]. Огромный вклад внес П.М.Бицилли, преподаватель новой и новейшей истории в Софийском университете. Творчеству Чехова он посвятил несколько исследований. Первое из них вышло в свет в 1936 г. Рассматривая в этой работе проблемы русского языка, П.Бицилли обстоятельно анализирует повесть "Степь". Следующие его работы: "Опыт стилистического анализа творчества Чехова" (1942), «Заметки о чеховском

"Рассказе неизвестного человека"» (1947). Исследование "Проблема человека у Гоголя" (1948) построено в значительной мере на сопоставлении творчества Гоголя и Чехова. Исследования П.Бицилли являются заметной вехой в изучении стиля писателя и его роли как "строителя" русской речи[67].

Несмотря на интерес и к поэтике писателя, и к идейному содержанию его произведений, в целом болгарская критика в этот период еще не достигла целостного представления о творчестве Чехова, и еще в меньшей степени — об его вкладе в мировую литературу.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЧЕХОВА В БОЛГАРИИ ПОСЛЕ 9 СЕНТЯБРЯ 1944 г.

Победе социалистической революции 9 сентября 1944 г. сопутствовали преобразования в культурной жизни страны. Создалась ситуация, в которой и творчество Чехова стало оцениваться по-новому.

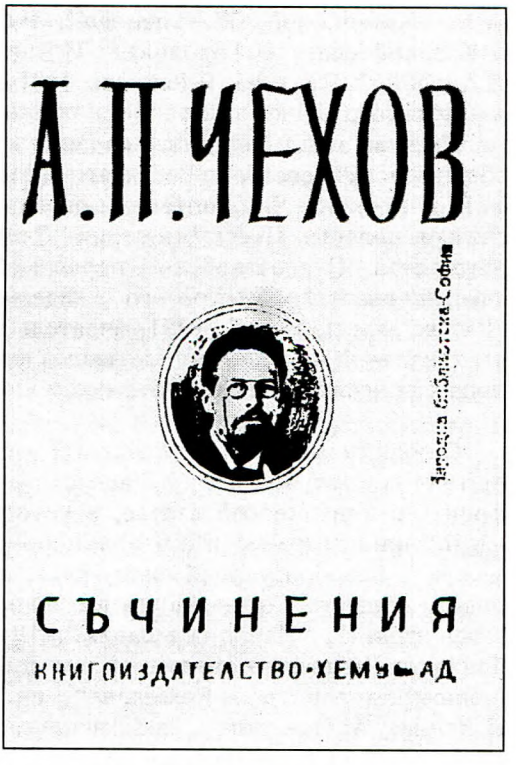
Уже в первые годы этого нового периода мы не встречаем в болгарской критике утверждений о безыдейности Чехова. Творчество Чехова воспринимается как часть прогрессивной русской литературы. Так, в статье поэта Д.И.Полянова "Великая Октябрьская социалистическая революция и русская литература", опубликованной в органе Болгарской рабочей партии (коммунистов) 1946 г., читаем: "У революции были Герцен и Белинский, Чернышевский и Добролюбов, Плеханов и Ленин, а у литературы — Пушкин и Лермонтов, Толстой и Тургенев, Некрасов и Салтыков-Щедрин, Чехов и Горький"[68].

При переосмыслении роли Чехова в русской литературе болгарские критики обращались к опыту советского литературоведения. Книги В.В.Ермилова о Чехове, уже с самой первой ("А.П.Чехов. Творческий портрет", 1944; переведена на болгарский язык в 1947 г.), оказали влияние на болгарскую науку о Чехове.

В 1947 г. начинается выпуск в свет 14-томного собрания сочинений Чехова. Оно осуществляется под редакцией Н.О.Массалитинова и Р.Стоянова (до 1949 г. — в известном издательстве "Хемус", затем — в издательстве "Наука и изкуство")[69]. В качестве переводчиков были привлечены известнейшие болгарские писатели: Р.Стоянов, К.Константинов, Х.Радевски, А.Каралийчев, А.Далчев и др. Первый том открывался статьями В.В.Ермилова ("Чехов и наше время") и П.Динекова ("А.П.Чехов. Биографический очерк"). В многочисленных отзывах отмечалось высокое качество переводов и подбора чеховских произведений[70].

В рассматриваемый период появляются и массовые тиражи изданий произведений Чехова. Инициативу берет в свои руки вновь основанная после 9 сентября 1944 г. библиотека "Нова драма". В 1945 г. она выпускает "Дядю Ваню" и "Вишневый сад". В следующем году издательство "Хемус" публикует сборник "Рассказы" (перевод Т.Хармандживева), предназначенный для учащейся молодежи. В 1947 г. в Пловдиве (в библиотеке "Народна сцена") выходит в свет "Сборник одноактных пьес" (перевод артиста П.Атанасова). В сборник включены, помимо известных водевилей Чехова, инсценировки рассказов "Унтер Пришибеев", "Хирургия", "Ведьма". Тогда же начинают появляться и первые богато иллюстрированные издания Чехова: "Каштанка" (перевод В.Павурджиева, иллюстрации Г.Николского) тиражом в 10000 экземпляров; "Беглец" (перевод А.Ивановой, иллюстрации М.Бехара) тиражом в 8000 экземпляров; "Рассказы" (перевод Р.Стоянова, А.Каралийчева, А.Дал-

чева и Х.Радевского) тиражом в 5000 экземпляров и др. В 1958 г. выходит сборник "Ванька. Рассказы" (перевод Н.Тодорова) в издании массовой библиотеки "Пчелица" для школьников. Затем следуют отдельные издания чеховских произведений: "Ионыч" (перевод П.Велкова) в издательстве "Народна култура" и пьеса "Без заглавия" (перевод П.Горянского) в популярной серии "Библиотека за ученика" (1960); пьесы "Вишневый сад" (литографическое издание, 1965) и вновь пьесы "Без заглавия", на этот раз под названием "Этот безумец Платонов" (ротаторное издание, 1966) и т.д.



А.П.ЧЕХОВ. СОЧИНЕНИЯ (в 14 т.) Т. 1
София, 1947
Обложка
Национальная библиотека
им. Кирилла и Мефодия, София

В 70-е годы выходят переводы значительных произведений Чехова, сделанные по советским собраниям сочинений Чехова: «"Три года". Повести» (перевод Х.Влахова) в 1976 г. в библиотеке "Панорама" издательства "Народна култура" и «"Степь". Повести» (перевод А.Далчева), выпущенный в 1979 г. этим же издательством. В это же время появляются книги: "Антон Чехов и Максим Горький. Письма" (перевод М.Драгостиновой по советскому изданию "А.П.Чехов. Переписка, статьи и высказывания". М., 1951) в библиотеке "Панорама" издательства "Народна култура" (1974); "Раздумья", подбор чеховских текстов под этим заглавием осуществлен И.Цветковым с советского Полного собрания сочинений и писем в 20 томах (т. 11 и 20); "А.П.Чехов в воспоминаниях современников". М., 1952, перевод Н.Антонова и М.Минаевой, в издательстве "Народна култура" (1975); "Воспоминания о Чехове. Сборник" (составлен А.Лазаровой, перевод А.Лазаровой и М.Минаевой на основе того же русского издания: "А.П.Чехов в воспоминаниях современников". М., 1952) в библиотеке "Панорама" издательства "Народна култура" (1977); "Остров Сахалин" (перевод В.Манчевой) в варненском издательстве "Г.Бакалов" (1979).

Широко практикуется также издание избранных сочинений Чехова. Так, например, "Избранные рассказы" (составитель А.Далчев) выходят в 1955 г. для школьников (в 1959 г. они выпущены вторым изданием под заглавием "Детвора"). «"Человек в футляре". Избранные рассказы и повести» (с иллюстрациями Кукрыниксов) появились в 1960 г. в издательстве "Народна култура". В 1960 г. то же издательство печатает в серии "Библиотека за ученика" "Избранные рассказы" (составитель С.Русакиева; 2-е изд. 1963; 3-е изд. 1965).

Особо выделяются по своему качеству, объему и составу "Избранные произведения" в 6 томах (издательство "Народна култура"), 1969–1970 (пере-

воды Л.Минковой, Ж.Купеновой, Р.Стоянова, Х.Радевского, К.Койчевой, А.Каралийчева, Н.Тодорова, И.Владовой, А.Далчева, Н.Чакырлиевой, Л.Ацевой, Х.Влахова, В.Райчева, И.Цветкова, М.Блажевой, К.Константинова и С.Минкова).

Помимо этого солидного издания к широкому читателю поступают новые сборники: «"Невеста". Рассказы» (составитель Л.Кирова) — "Профиздат", 1973 г. (в серии "Библиотеке за работника"), "Избранные произведения. Рассказы и повести. Пьесы" (в серии "Светова на класика за деца и юноши") издательства "Отечество" и — первый сборник, составленный из переводов с текстов русского 30-томного Академического издания (М., 1974–1983). — "Рассказы и повести" (1981, издательство "Народна култура"). Переводчики этих изданий — упомянутые выше авторы. Важную роль в популяризации писателя играют также хрестоматии и учебники для школ.

С новой оценкой чеховского творчества после народной победы 9 сентября 1944 г. выступил поэт Х.Радевски 2 февраля 1945 г. в газете "Литературен фронт" в критической статье, в которой он утверждал, что Чехов в конце жизни пришел к мысли о революционном преобразовании мира[71]. Чеховские мысли о преобразующей силе труда, представляющие особую ценность для нового общества, освещаются в ежедневниках "Работническо дело", "Отечествен фронт", "Народна младеж", "Литературен фронт" и др. Об идейной близости Чехова-гуманиста людям социалистической эпохи, опираясь в основном на работы В.Ермилова[72], писали в эти годы критики Ц.Минков, Н.Дончев, М.Николов. С собственными взглядами на Чехова-драматурга выступили тогда литературный критик С.Каролев и театровед П.Пенев[73].

1954 год оказался особенно важным для развития болгарской чеховианы. Венская сессия Всемирного комитета мира в этом году приняла решение о чествовании 50-летия со дня смерти писателя во всех странах. На научной сессии, посвященной юбилею Чехова (София) 30 мая с докладами выступили Д.Б.Митов ("Антон Павлович Чехов"), С.Каракостов ("Чехов на болгарской сцене"), Н.О.Массалитинов ("Чехов в моей работе"), Л.Тенев ("Что нового дал Чехов актерам") и М.Цончева ("Чехов и русские художники"). Одновременно по всей стране проводятся собрания, беседы, литературные чтения, посвященные жизни и творческому пути писателя. 24 июня в столице Национальный комитет защиты мира проводит торжественное юбилейное собрание. Газета "Литературен фронт" отмечает годовщину специальным юбилейным номером, выпущенным 15 июля 1954 г. Мыслями о личности и творчестве русского художника делятся виднейшие представители болгарской литературы: Е.Станев ("Наш учитель"), А.Каралийчев ("Живые и неповторимые образы"), О.Василев ("Вестител идущей правды"), И.Волен ("Служение человеку") и др. В канун юбилея выступают в печати с обширными статьями писатели Марко Марчевски, Камен Зидаров, Г.Караславов, Серафим Северняк и др.

В юбилейном году появляется и упомянутая выше (см. примеч. 1) книга Т.Борова "Чехов и Болгария" с приложенными к ней библиографическими материалами — труд, оказавший неоценимую услугу всем, кто в дальнейшем обращался к изучению творчества писателя. Этому труду предшествовали другие исследования автора о проникновении чеховского творчества в нашу страну[74]. Т.Боров продолжил свои поиски и после выхода указанной работы[75].

После 1954 года болгарская чеховиана развивается еще более интенсивно. В 1957 г. появляется исследование П.Русева "Творчество Чехова и Горько-

го — школа реализма и мастерства Елина Пелина". В том же году выходит и работа П.Зарева "Стиль и художественность", где анализируются стилистические особенности рассказов Чехова[76].

Еще более сильный толчок к изучению творчества Чехова дал 1960 год (100-летие со дня рождения писателя). Для празднования этого юбилея был сформирован Национальный комитет, в который вошли виднейшие деятели культуры, знатоки русской и советской литературы (председатель Ц.Драгойчева). В Софии состоялась юбилейная научная сессия с докладами и сообщениями Г.Караславова ("Чехов — великий демократ и новатор"), Л.Стоянова ("А.П.Чехов — классик русской литературы"), Н.О.Массалитинова ("А.П.Чехов — предвестник бури"), В.Велчева ("Чехов и болгарская литература"), С.Каракостова ("Драматургия Чехова на болгарской сцене"), Г.Тагамлицкой ("Драматургия Чехова — язык и образы") и П.Русева ("Творчество Чехова — школа реализма и мастерства Елина Пелина"). По материалам научной сессии был издан юбилейный чеховский сборник, первый крупный вклад болгарских авторов в изучение творчества Чехова и его воздействия на болгарскую культуру[77].

В печати выступили в 1960 г. и другие писатели и критики: С.Русакиев, Г.Германов, К.Зидаров, Е.Манов, Т.Жечев и др. В работе В.Мавродиева о постановках чеховских пьес на болгарской сцене особое внимание уделено первым переводам произведений Чехова на болгарский язык[78].

К 1960 г. относятся первые попытки статистического анализа переводов произведений Чехова в Болгарии[79]. Множество статей и материалов в центральной и местной печати, несколько рекомендательных библиографических пособий, подготовленных библиотеками в городах Русе, Габрово, Плевен и др. — все это свидетельствует об исключительном интересе к творчеству писателя.

Исследования 1960–1970-х гг. посвящены преимущественно общественному значению произведений писателя. Появляются также статьи о месте чеховского творчества в русской литературе. Наибольшее внимание уделяется обличительной стихии в творчестве писателя, которую болгарская критика связывает с развитием будущего революционно-критического направления русской литературы.

Исследования болгарских авторов затрагивают и частные проблемы чеховского творчества. Г.Тагамлицка своим анализом речевой характеристики персонажей в пьесах определяет, в частности, специфику образов в "Чайке"[80]. А.Ратиев изучает связи между взглядами чеховских героев и высказываниями писателя в дневниках и письмах для установления прототипов этих героев[81]. Т.Жечев касается психологических аспектов личности Чехова[82]. И.Васева занимается особенностями языка писателя[83]. Р.Кырпачева в работе "Развитие и достижения советского чеховедения" устанавливает основные этапы изучения Чехова в СССР[84].

Среди других проблем, освещенных в статьях болгарских исследователей конца 1970 — начала 1980 годов, — комическое и ироническое у Чехова; художественная ситуация в его рассказах; сопоставление пьес Чехова и П.К.Яворова; язык отдельных произведений[85].

Анализ специфики художественного метода Чехова имеет в ряде случаев теоретическое значение. В этом отношении интересна работа И.Сарандева о функции детали в литературном творчестве (где идет речь и о Чехове)[86]. Н.Антонов занялся неисследованной областью как в болгарском, так и советском чеховедении — психографией художественного мышления Чехова (на

материале рукописей рассказа "Невеста"); эта работа представляет интерес для изучения творческого процесса не только Чехова[87].

На юбилейной научной конференции болгарских русистов, посвященной теме "Достижения советской русистики за 60 лет", в декабре 1982 г. С.Велкова сделала сообщение "О поэтике рассказов Чехова"[88], в котором коснулась значения чеховской темы для литературоведения Болгарии. В следующем году феномену чеховского рассказа С.Велкова посвятила специальное монографическое исследование[89].

В 1982 г. выходит в свет монография С.Прывчанова "Люблю тебя — и больше ничего", где автор связывает творческую историю "Дамы с собачкой" с взаимоотношениями Чехова с О.Л.Книппер[90].

В болгарской чеховиане 80-х годов все более пристальное внимание уделялось воздействию Чехова на творчество писателей нашей страны. Углубленный интерес к этой теме свидетельствует о зрелости болгарского чеховедения. Назовем в связи с этим исследования Е.Алексиевой о влиянии поэтики Чехова на ранние рассказы Е.Станева[91], а также Р.Кырпачевой-Даскаловой о значении его драматургии в формировании болгарской драмы на примерах творчества П.Ю.Тодорова[92] и П.К.Яворова[93].

Определенный интерес представляют также работы, в которых проводятся параллели между чеховским творчеством и западноевропейской литературой[94].

Появление серьезных исследований о Чехове помогает болгарскому читателю приблизиться к проблемам творчества любимого писателя. Можно с уверенностью сказать, что образ Чехова как человека и художника прочно вошел в болгарскую культуру.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Боров Т.* Чехов и България. За 50-годишнината от смъртта на А.П.Чехов. Ред. П.Динеков. (С предг. от В.Катаев). София: Наука и изкуство, 1955. 258 с. На с. 95–257: Чехов на български. Библиогр. материали, събрани и обработени от Цв.П.Арсова под ред. на Т.Боров. См. рец.: Велчев В. Тодор Боров. Чехов и България. Наука и изкуство. 1955. 258 с. // Език и литература. 1956. № 3. С. 246–250.

[2] См.: *Чилингиров С.* Антон П.Чехов на български. Библиографична студия // Сборник в чест на професор Л.Милетич по случай 25-годишната му книжовна дейност (1886–1911) от учениците му. София, 1912. С. 380–390; *Василев С.П.* Чехов на български // Литературен фронт. 1949. № 2. 15 сент. и др.

[3] *Боров Т.* Чехов и България. С. 29.

[4] Библиотека Свети Климент. 1889/1890. Т. II. № 7–12. С. 198–204. — Рассказ переведен вскоре после его выхода в свет на русском языке (1887).

[5] Мечка. Комедия в едно действие. Руссе: изд. Нено Рачиков. 1889.

[6] Балкански вести. Год. 1. 1901. № I. 14 май.

[7] Задружен труд. Год III. 1904. № 1. С. 77–80.

[8] Учителска мисъл. Год. II. 1904. № 2. С. 28–30.

[9] Общо дело. Год. IV. 1904. № 9. С. 719–720.

[10] Летописи. Год. V. 1904. № 6. С. 129–130.

[11] Българска сбирка. Год. XI. 1904. № 7. С. 401–402.

[12] Там же. С. 440–455. Вероятно, имеется в виду статья В.М.Дорошевича "А.П.Чехов" (Русское слово. 1904. 8 июля). — *Ред.*

[13] Там же. С. 445–446.

[14] Съчинения на А.П.Чехов. Прев. К.Т.Митишев под ред. на А.Карима. Т. I–VI. Тутракан, 1904–1911. — Аналитическое описание см.: *Боров Т.* Чехов и България. С. 97–99.

[15] *Чилингиров С.* Указ. соч. С. 385.

[16] Демократически преглед. Год. III. 1905. № 10. С. 233.

[17] Ден. Год. II. 1905. № 545. 4 юли. С. 1.

[18] Българска сбирка. Год. XI. 1904. № 9. С. 591.

[19] Ново време. Год. VIII. 1904. № 10. С. 878–881; Право дело. Год. VIII. 1905. № 8. С. 543–545.

[20] *И.* Съчинения на А.П.Чехов. Том I ... // Просвета. Год. VI. 1904. № 1. С. 44; *Н.Н.* Чехов А.П. Съчинения. Т. I ... // Демократически преглед. Год. II. 1904. № 18. С. 427; *Hetus.* Съчинения на А.П.Чехов. Т. I ... // Обзор. Год. I. 1904. № 1. С. 14; *R.* Съчинения на А.П.Чехов. Т. I ... // Пролетна заря. Год. I. 1904. № 2. С. 126; *Миндов Г.А.* А.П.Чехов. Съчинения. Т. III ... // Начало. Год. I. Т. II. 1909. № 2. С. 157–160; Там же. № 5–6. С. 401–403; *Карима А.* Предизвикани редове // Там же. № 3–4. С. 286–287 и др.

[21] Съчинения на А.П.Чехов. Т. I. С. X–XI.

[22] Ново време. Год. VIII. 1904. № 10. С. 878–881.

[23] Книгописец. Год. I. 1904. № 6–8. С. 134.

[24] Ден. Год. II. 1905. № 545. 4 юли. С. 1.

[25] Демократически преглед. Год. IX. 1911. № 5. С. 651.

[26] Съчинения на А.П.Чехов. Т. I. С. VII–IX.

[27] Демократически преглед. Год. VIII. 1910. № 3. С. 276–284.

[28] Ново време. Год. VIII. 1904. № 10. С. 878–881.

[29] Книгописец. Год. I. 1904. № 6–8. С. 131.

[30] См. там же. С. 134.

[31] Там же. С. 138.

[32] Демократически преглед. Год. III. 1905. № 10. С. 233.

[33] Мисъл. Год XV. 1905. № 3–4. С. 235–237.

[34] Просвета. Год. IV. 1905. № 1. С. 26.

[35] Право дело. Год. VIII. 1905. № 8. С. 543, 544.

[36] Свобода. Год. V. 1908. № 404. 13 ноември. С. 2, 3.

[37] Картинна галерия. Год. IV. 1908. № 4. С. 58.

[38] Родина. Год. XI. 1909. № 2–3. С. 23–28.

[39] Демократически преглед. Год. VIII. 1910. № 3. С. 278.

[40] Там же. С. 283–284.

[41] Книгописец. Год. I. 1904. № 6–8. С. 139.

[42] Ново време. Год. VIII. 1904. № 10. С. 880.

[43] Там же. С. 879.

[44] Демократически преглед. Год. VI. 1908. № 4. С. 449.

[45] Там же. С. 452.

[46] Демократически преглед. Год VI. 1908. № 10. С. 1156–1157.

[47] Нова Марица. Год. I. 1905. № 41. 4 декември.

[48] Ново общество. Год. I. 1906. № 6. С. 567–571.

[49] *Львов-Рогачевски В.* А.П.Чехов и неговото творчество с предговор от автора към българското издание. Прев. от ориг. *П.Савова.* Плевен, 1907. Русское издание: *Львов-Рогачевский В.* Бездорожье (А.П.Чехов и его творчество) // *Львов-Рогачевский В.* Борьба за жизнь. Пб., 1907. С. 3–99.

[50] *Львов-Рогачевски В.* Послесловие за А.П.Чехов. Прев. Я.С.Хлебаров. Плевен, 1908. 21 с.

[51] См. публикацию цит. письма: *Велчев В.* Максим Горки в България. Към българско-съветските литературни връзки // Език и литература. 1958. № 3. С. 213–216.

[52] *Чилингиров С.* Указ. соч.

[53] Везни. Год. I. 1919. № 12. С. 351–355.

[54] Комедия. Год I. 1920. № 10. С. 4.

[55] Везни. Год. III. 1921. № 1. С. 1.

[56] *Будевска-Ганчева А.* Московският художествен театър у нас и Чехов // Листопад. Год. III. 1921. № 1. С. 15–20. — То же см. и в кн.: Адриана Будевска. София, 1958. С. 126–130.

[57] Хиперион. Год. VIII. 1929. № 7. С. 313–324; То же: Юг (Пловдив). Год. XII. 1929. № 3226. 4 окт.; Лъч. Год. I. 1929. № 256. 16 окт.

[58] Лъч. Год. I. 1929. № 180. 17 юли.

[59] Там же. 1929. № 186, 23 юли.

[60] Литературен глас. Год. III. 1930. № 92. 6 дек. С. 7.

[61] Листопад. Год. XII. 1931. № 7–8. С. 206.

[62] Българска реч. Год. XIII. 1938–1939. № 4–5. С. 139–144.

[63] Завой (Варна). Год I. 1940. № 21. Февр. С. 3–4.

[64] Народна просвета. Год. III. 1941. № 5–6. С. 133–137.

[65] Литературен преглед. Год. I. 1935. № 24. 20 февр.

[66] *Арнаудов М.* Психология на литературното творчество. София, 1931. С. 70, 80, 83, 103, 165, 195, 432. См. также и 2 изд. 1965.

[67] См.: *Бицилли П.* К вопросу о характере русского языкового и литературного развития в новое время // Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет. 1936.

Т. XXXII. № 5 (о "Степи" — с. 43–46); он же. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // там же. 1942. Т. XXXVIII. № 6. С. 1–138; он же. Заметки о чеховском "Рассказе неизвестного человека" // там же. 1947/1948. Т. XLIV. № 6. С. 1–13; он же. Проблема человека у Гоголя // там же. Т. XLIV. № 4. С. 1–32.

Все работы Бицилли о Чехове, включая вышедшие из печати в следующий период общественно-литературной жизни Болгарии, подготовлены им еще до 1944 г., потому и упоминаются в этой части настоящего обзора.

[68] Работническо дело. 1946. № 259. 7 ноември. То же см.: *Полянов Д.* Събрани съчинения. В 6 т. Т. 5. София, 1961. С. 297.

[69] *Чехов А.П.* Събрани съчинения. Под ред. на *Н.О.Масалитинов* и *Р.Стоянов*. Т. I–XIV. София, 1947–1950. — См. и аналитическое описание: *Боров Т.* Чехов и България. С. 99–102.

[70] *Василев С.П.* Чехов на български // Литературен фронт. 1949. № 2. 15 септември; *Недялков Хр.* Съчинения... // Български червен кръст. 1947. № 10. С. 21; Литературные заметки // Дружба. 1947. № 59; *Борщуков Г.* Нужни са нови издания на класиците на руската художествена литература // Отечествен фронт. 1953. № 2873. 27 ноември. С. 3 и др.

[71] Литературен фронт. 1945. № 17. 2 февр. С. 2.

[72] *Ермилов В.* А.П.Чехов. Творчески портрет. Прев. от рус. Ив. Руж. София, 1947 (рец.: Угрин Д.С. Една забележителна книга за Чехов // Земеделско знаме. 1948. № 451. 2 март); *Ермилов В.* Някои въпроси на теорията на съветската драматургия. За гоголевската традиция // Насъщни задачи на съветската литература. Сборник литературно-критически статии. София, 1953. С. 126–162. Из советских работ на болгарском языке появилась также книга: *Смолкин Д.М.* За художественото майсторство на Чехов // Език и литература. 1954. № 4. С. 244–259 и др.

[73] Театър. 1951. № 1. С. 11–16; Септември. 1952. № 12. С. 124–136.

[74] См.: Септември. 1954. № 7. С. 140–161.

[75] См.: Родна реч. 1959. № 10. С. 17–21; Славяни. 1960. № 1. С. 11–14 и др.

[76] Известия на Института за българска литература. 1957. № 5. С. 169–250.

[77] См.: А.П.Чехов. 1860–1960. Сборник по случай стогодишнината от рождението на писателя. София, 1961.

[78] Театър. 1960. № 1. С. 32–40.

[79] См.: *Бошнаков Д.К.* Чехов в България // Литературен фронт. 1960. № 4. 28 ян.–3 февр. С. 2.

[80] *Тагамлицка Г.* Образи и езикова характеристика в пиесата на Чехов "Чайка" // Годишник на Висшия институт за театрално изкуство. 1961. Т. 5. С. 75–157.

[81] *Ратиев А.* Към въпроса за някои прототипи в Чеховото творчество // Език и литература. 1964. № 1. С. 80–82.

[82] *Жечев Т.* А.П.Чехов или за величието и нищожеството на здравия смисъл // *Жечев Т.* Идеи на прозата. София, 1967. С. 99–127.

[83] *Васева И.* Стилистические функции однородных членов предложения в языке А.П.Чехова и М.Шолохова // Годишник на Софийския университет. Факултет по славянски филологии. 1972. 66. № 1. С. 333–429.

[84] *Кырпачева Р.* Проблема комического в драматургии А.П.Чехова ("Дядя Ваня") // Болгарская русистика, 1974. № 4. С. 13–16; *Кърпачева Р.* А.П.Чехов — създател на нова драматургична форма // Трудове на Великотърновския университет "Кирил и Методий". 10. 1974. № 1. С. 163–488; *Кырпачева Р.* Своеобразие последней пьесы Чехова "Вишневый сад" // Болгарская русистика. 1980. № 2. С. 13–20; *Кърпачева-Даскалова Р.* Развитие и постижение на съветското чеховедение // Октомври и съвременността. Доклади от юбилейната научна сесия. 25.X.1977. Велико Търново, 1978. С. 261–267.

[85] *Дамянова Д.О.* О комическом как эстетической категории и о некоторых особенностях комического у Чехова // Трудове на Великотърновския университет "Кирил и Методий". 13. 1978. № 1. С. 205–240; *Дамянова-Долмова Д.* Об ироническом повествовании в раннем творчестве А.П.Чехова // Болгарская русистика. 1978. № 3. С. 60–67; *Велкова С.* О художественной ситуации в рассказах А.П.Чехова // Болгарская русистика. 1982. № 3. С. 11–15; *Русев П.* Драмите на А.Чехов и драматургът П.Яворов // Годишник на Висшия институт за театрално изкуство. 14. 1974. С. 1–35; *Попов К.Г.* Язык и стиль рассказа "Унтер Пришибеев" А.П.Чехова // Болгарская русистика. 1980. № 5. С. 59–60.

[86] *Сарандев И.* Художественият детайл (в литературното творчество) // Септември. 1966. № 12. С. 204–221.

[87] *Антонов Н.И.* Особености на въвеждащата фраза и няком въпроси на майсторството. (Наблюдения над ръкописа на "Годеница" от Чехов) // *Антонов Н.И.* Творческият процес в литературата. (Литературното творчество като художествено мислене). София, 1974. С. 427–439.

[88] См. сообщение об этом выступлении: *Гюверджилиева О.* Съветската русистика през погледа на българските учени // Руски и западни езици. 1983. № 3. С. 71–73.

[89] *Велкова С.Ц.* Разказът в творчеството на А.П.Чехов. София: Нар. просв., 1983.

[90] *Пръвчанов С.* Обичам те — и нищо повече. Етюд върху два сюжета. София: Народна младеж, 1982. 120 с.

[91] *Алексиева Е.* Поетиката на Чехов и ранните разкази на Емилиян Станев // Литературна мисъл. 1983. № 8. С. 40–52.

[92] *Кырпачева-Даскалова Р.* А.П.Чехов и драматургия П.Ю.Тодорова // Болгарская русистика. 1984. № 2. С. 15–23.

[93] *Кырпачева-Даскалова Р.* А.П.Чехов и българската драматургия. Чехов и Яворов // Трудове на Великотърновския университет "Кирил и Методий". 19. 1984. № 1. С. 41–67.

[94] См.: *Илиев В.* Чехов и Лесинг // Руски и западни езици. 1983. № 2. С. 16–20; *Игов С.* Драматургът Чехов и световната драма // Сравнително литературознание. 1983. № 4. С. 107–109.

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА НА БОЛГАРСКОЙ СЦЕНЕ

Обзор Д.Паунова (Болгария)
Перевод И.А.Седаковой

Драматургия Чехова встретила благоприятный прием в Болгарии в начале двадцатого века. Стремящийся к духовному подъему болгарский зритель рано открыл для себя высокое искусство Чехова, его непримиримую ненависть к пошлости, умение вникать в сложные и мучительные процессы пробуждения нового сознания трудовой интеллигенции.

В различные периоды истории Болгарии Чехова толковали неодинаково — принимали или отвергали в зависимости от эстетических взглядов, классовых позиций критики, гражданских пристрастий зрителей.

* * *

Взгляды Чехова на драматургию, его стремление создать новый театр явились в начале нашего века своеобразным протестом против старого безыдейного театра, против фальшивой романтики и безвкусицы на сцене. Его драматургию принимали и понимали в Болгарии, видя в ней частицу своей жизни. Любопытно отметить, что впервые в Болгарии произведение Чехова появилось в 1889 г., когда вышла одноактная комедия "Медведь" ("Мечка"), без обозначения имени автора и переводчика (см. выше, примеч. 5 к обзору А.Кумановой). В этом издании переводчик немного сократил пьесу и "оболгарил" часть имен. Позднее эта одноактная комедия Чехова выходила в других изданиях: в переводах В.А.Изворова ("Българска сбирка" Год XI. 1904. № 3. С. 144–158) и Г.Оряховица (изд. Д.Иванов. Велико Тырново. 1904). Переводчик последней книги не обозначен, очевидно, это издатель Д.Иванов. Четвертое по счету издание пьесы озаглавлено: А.П.Чехов. Бурбон. Комедия в едно действие. Разград. 1913. В издании отсутствуют имена не только переводчика, но и издателя[1].

Вторым по счету драматическим произведением Чехова, вышедшим в переводе на болгарский язык, был драматический этюд "Калхас. Лебединая песня"[2]. Спустя три года в журнале "Летописи" на болгарском языке была опубликована "Чайка"[3]. «Эта пьеса, — пишет редакция, — является первой попыткой Чехова создать новую драму, без героя и потрясений, чтобы путем передачи лишь впечатлений от жизни вызвать то, что достигается сложным механизмом драмы. Когда "Чайка" впервые была поставлена в Петербурге, публика плохо восприняла странные нововведения, освистала пьесу <...> Однако через год только что набравший силы Московский Художественный театр поставил "Чайку" на своей сцене и благодаря умелой режиссуре пьесы обеспечил ей успех»[4].

После 1903 г. интерес к драматургии Чехова постоянно рос. Уже в первое десятилетие XX в. в Болгарии было переведено 11 драматических произведений Чехова, вышедших в 17 изданиях, которые стали достоянием широкого зрителя благодаря инсценировкам в профессиональных и рабочих театрах, в библиотеках-читальнях при различных культурных учреждениях.

Большая заслуга в популяризации драматургии Чехова в Болгарии принадлежит артистам К.Сарафову, А.Кирчеву, Х.Ганчеву, А.Будевской, Е.Снежиной и др. — воспитанникам русской театральной школы. Они имели возможность увидеть ряд постановок в Москве и Петербурге, а после возвращения в Болгарию исполняли главные роли в пьесах Чехова. Не меньшая заслуга в привлечении внимания к драматургии Чехова принадлежит и болгарской социал-демократической партии, непосредственно руководившей театрами рабочих, на сцене которых исполнялись как одноактные, так и большие пьесы писателя.

Первым болгарским театром, который поставил пьесу Чехова, стал "Слеза и смех" ("Сълза и смях"). 14 октября 1901 здесь была сыграна комедия "Медведь" под заголовком "Дикарь" в постановке В.Кирова. Знаменательно, что "Медведь" сразу же завладел сценой софийских и провинциальных театров. В последующие годы эта комедия ставилась во многих других городах: Велико-Тырнове, Самокове, Враце, Ломе, Михайловграде, Русе, Ямболе, Пазарджике, Новой Загоре, Хасково и др.

В начале 1904 г. столичная драматическая труппа "Слеза и смех" была переименована в Болгарский Народный театр, на сцене которого в том же году режиссер Сергиян Туцич поставил пьесу "Дядя Ваня" (в переводе К.Сарафова и К.Мутафова), с огромным успехом К.Сарафова в роли Войницкого. Часто шли пьесы Чехова на сцене Народного театра и Свободного театра, созданного группой артистов, демонстративно покинувших Народный театр в знак несогласия с театральной политикой. Просуществовавший краткое время (1905–1906) Свободный театр включал в свой репертуар драматургию Чехова, Горького, Ибсена, Гауптмана, Друмева и др. "Дядя Ваня", "Чайка" и водевили проходили с исключительным успехом по всей стране.

Высоко оценила критика игру актеров, особенно К.Сарафова, А.Будевской, Е.Снежиной, А.Кирчева, Х.Ганчева. Орган болгарской социал-демократической партии журнал "Ново време" во главе с Д.Благоевым приветствовал вдохновенную сценическую интерпретацию актеров — русских воспитанников, которые способствовали правильному пониманию и толкованию чеховской драматургии. Уделяя особое внимание социальному смыслу пьесы и значению затронутых в ней проблем, эти критики отвергли неверную точку зрения, согласно которой драматургия Чехова является бытовой и чисто развлекательной, а его герои ведут безутешную и скучную жизнь, примирившись со своим положением. И позже, характеризуя пьесу "Дядя Ваня" в постановке чешского режиссера Йозефа Шмахи и директора театра П.П.Славейкова в сезон 1908–1909 гг., критики отмечали высокую культуру спектакля, верное изображение душной атмосферы, в которой страдают дядя Ваня и Соня. Анализируя исполнение К.Сарафовым роли дяди Вани, одни критики писали, что актер изображает протестующего человека, а другие — что он передает только мучения и страдания. Прогрессивная общественность Болгарии признавала, что дядя Ваня в исполнении Сарафова глубоко трагичен, что его герой не может себе простить, что так бесцельно прожил жизнь, верил в ложного кумира и что его молодость прошла бесследно.

Высшим выражением любви болгар к драматургии Чехова явился спектакль "Вишневый сад" (в переводе К.Сарафова), посвященный 50-летию Че-

хова. Эту постановку осуществил в 1910 г. в Народном театре приглашенный из России режиссер П.П.Ивановский. Е.Снежина исполняла роль Любови Раневской, А.Будевская — Вари, В.Кирков — Гаева, А.Кирчев — Лопахина, К.Сарафов — Пети Трофимова, С.Бычваров — Епиходова и др. Критик Д.Т.Страшимиров писал в связи с этой постановкой: "Развивая свой талант в восьмидесятые годы — переходный для России период, он <Чехов> описывает бессилие и легкомыслие своих героев. Буревестники были еще в зародыше»[5].

На страницах той же газеты "Ден" после одного из первых представлений "Вишневого сада" оперный артист и журналист К.Михайлов-Стоян писал: "Старый вишневый сад олицетворяет старую дворянскую Россию, которая в живых лицах (Раневская и Гаев) вчера вечером двигалась по сцене... Все эти и подобные им люди — безличные, безвольные, пустые, без знаний, без принципов, нетрудоспособные, без высоких стремлений и без какой-либо национальной окраски. Поэтому они настолько мягки и легкомысленны, что малейший житейский ветерок их сгибает, ничтожный нахал пугает и обирает (ночная встреча с прохожим)..." и т.д.[6] Критик считал, что Чехов не сострадает Раневской и Гаеву, но видит в Пете и Ане людей будущего, которые "станут одними из реформаторов" России.

Другой критик — С.Кринчев также отмечал, что спектакль Народного театра раскрыл в бóльшей степени социальный, а не бытовой конфликт пьесы. "Вишневый сад" был воспринят в Болгарии как "похоронная, прощальная песня над бессмысленной и пропащей жизнью" последних дворян.

Кринчев несколько идеализировал Лопахина и видел в нем "врожденную добродетель и мягкость характера", считая, что его не смогло испортить накопленное богатство. Он разошелся в оценке этого героя с его исполнителем артистом А.Кирчевым, который толковал образ только с точки зрения Пети Трофимова: Лопахин — "хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути". Общая оценка постановки "Вишневый сад", данная С.Кринчевым, со всеми его крайностями и увлечениями, раскрывает, как верно, хотя и не совсем до конца, он понимал Чехова[7].

Большинство критиков считало, что спектакль имеет верное направление, в нем ставится акцент на отрицании мира гаевых, лопахиных и мечте о справедливом мире, "ощущается русский дух, что означает многое". Вместе с тем, с художественной убедительностью зрителям внушается мысль о том, что судьба нового хозяина жизни — Лопахина предрешена.

Период с начала века до балканских войн 1912–1913 гг. характеризуется широкой популяризацией драматургии Чехова как на сцене профессионального, так и рабочего театра. Чехов в это время стал одним из любимцев болгарской публики. Он самым непосредственным образом воздействовал на болгарских деятелей сцены, которые в сущности выросли на его драматургии. Это относится не только к воспитанникам русской реалистической школы — К.Сарафову, А.Будевской, А.Кирчеву, Е.Снежиной, Х.Ганчеву, но и к другим актерам труппы Народного театра. Рабочие театры в Софии, Пловдиве, Варне, Русе, Сливене и других городах ставили пьесы Чехова и давали верную идейную интерпретацию его героев.

В годы Первой мировой войны театральная жизнь в стране замерла. Приостановились и постановки чеховских пьес. Лишь в начале сезона 1919–1920 гг. на сцене Народного театра русский режиссер И.Дуван-Торцов поставил "Три сестры" (в переводе И.Д.Иванова) с участием К.Сарафова в роли Прозорова, К.Кировой — Ольги, З.Недевой — Маши, Е.Снежиной — Ирины, В.Киркова — Вершинина, С.Кирова — Ферапонта и др. Самое значительное

событие в культурной жизни Болгарии этой поры — гастроли Московского Художественного театра (1920). Чтобы увидеть мастеров русской сцены, в столице собрались актеры со всей страны. В московской труппе, возглавляемой В.Качаловым, была и выдающаяся актриса Ольга Книппер-Чехова. Мхатовцы с огромным успехом сыграли "Дядю Ваню", "Три сестры" и "Вишневый сад".

Еще до начала спектаклей выступил В.Качалов, заявивший, что часть московской труппы, которую он возглавляет, — по существу тоже советский МХАТ, что внимание партии большевиков к театру исключительно велико. Он ссылается на слова А.В.Луначарского о том, что этот театр "обладает музейной ценностью, которую следует сохранить и позднее передать пролетариату", что МХАТ находит поддержку у советской власти и т.д. В.Качалов объявил, что его труппа вернется в "советскую Москву"[8].

"Появление МХАТ'а в Болгарии, — писал С.Каракостов, — направило развитие болгарского театра на путь возвышенного опоэтизированного и вместе с тем достигающего совершенной простоты реализма"[9]. Искусство актеров труппы Качалова принесло много нового в Софию, и прежде всего оно продемонстрировало, какое значение имеет органическая связь между театром и автором. Один из выдающихся болгарских поэтов и театралов, воспитанный на западноевропейской культуре Г.Милев воспринял гастроли москвичей как "чрезвычайное событие в жизни болгарского театра", а сам Художественный театр как "новый театр <...> с ярко очерченной новой эстетикой", который вносит "новое течение в театральное искусство"[10].

Новым в театральной трактовке пьес Чехова было то, что изображение безвозвратно уходящего прошлого сочеталось с чеховской верой в будущее.

Но были и неточные, и неверные оценки. На наш взгляд, в этом отношении показательна статья А.Балабанова «Художественный театр или "Вишневый сад"», в которой автор рассматривает пьесу со стороны только сюжетно бытовой, не принимая во внимание "подводное течение" и ее атмосферу. Определяя пьесу как "скучную комедию", Балабанов не заметил в ней социального пафоса, критики старых хозяев вишневого сада. Он преувеличил мотив тоски по утраченному и не понял правомерность протеста молодых героев против надменности уходящего сословия[11].

Культурная общественность Болгарии высоко оценила искусство мхатовцев.

В одной из рецензий отмечалось: "Наши артисты были в восторге от исполнения мхатовцами и пьес Чехова... Они были тронуты искренностью, простотой и естественностью, с которой играли артисты..."[12]

Кроме этого, критики подчеркивали, что сильное впечатление труппа Качалова производит своей ансамблевой игрой: "На сцене не было актеров... Там были живые существа, которые показом тонких переживаний пробуждали в душах зрителей затаенные чувства, раскрывали раны, быть может, давно пережитых трагедий. Разве сейчас не век чеховских героев?"[13]

Переживания от сопричастия искусству Художественного театра оставили след в душах и сердцах болгарских артистов на всю жизнь. В многочисленных воспоминаниях о замечательных гастролях труппы Качалова подчеркивается то, как много узнали болгарские артисты у своих русских коллег, как они выросли в своем творческом развитии. Актриса Е.Хранова пишет: "Я была глубоко взволнована реалистическим искусством Качалова, Книппер, Германовой, Бакшеева, Массалитинова, Греч и др. гигантов русского театра, которые приехали в Болгарию. Уже при первой встрече с этими великими мастерами сценического искусства для меня открылась тайна их жизненно

правдивой простоты, которой они насыщали образы... Будучи еще молодой актрисой, я уже имела прекрасные образцы, которые оказали благотворное влияние на мою актерскую природу..."[14]

Творческий подъем болгарских театральных деятелей, вызванный гастролями московской труппы, приостановился после Июньского переворота и разгрома Сентябрьского антифашистского восстания в 1923 г. Чехов оказался несовместимым с идеологией фашизма. Буржуазия делала все возможное, чтобы драматургия Чехова не входила в репертуар театров. В течение двух десятилетий в условиях наступления фашизма вплоть до победы социалистической революции 1944 г. пьесы Чехова ставились редко, и то преимущественно силами отдельных рабочих театров и театров при библиотеках-читальнях. Независимо от этого Чехова продолжали читать.

В связи с включением в репертуар софийского Народного театра в сезон 1939–1940 гг. "Чайки" одна из буржуазных газет выступила с резкой критикой Чехова и его пьесы и предложила вместо нее включить драмы Жана Жироду, Пиранделло, Ноэля Коуарда[15]. В письме в редакцию газеты главный режиссер Народного театра Н.Массалитинов отвечал: «... А что касается Чехова, было бы любопытно напомнить слова, которые как раз недавно сказал о нем Б.Шоу. Когда журналист спросил его, кого он считает самым великим драматургом в мировой литературе, Шоу ответил: "На первом месте для меня стоит Шекспир, затем Чехов, а после них все остальные драматурги". А один известный французский критик после премьеры "Чайки" в Париже писал: "Мы принимали Чехова за писателя преимущественно русского, а сейчас убедились, что он общечеловеческий"»[16]. Но независимо от этого раболепное руководство театра сняло из репертуара "Чайку".

В начале нашего века драмы Чехова ставили на болгарской сцене преимущественно гастролирующие иностранные режиссеры (С.Туцич, П.П.Ивановский, И.Дуван-Торцов) и некоторые болгарские актеры, воспитанники русской реалистической школы (А.Кирчев, К.Сарафов и др.). В годы фашизма ряд лучших актеров чеховского репертуара сошел со сцены. Выдающийся болгарский артист А.Кирчев (один из первых социалистов) еще в 1912 г. умер от туберкулеза, Х.Ганчев в 1913 г. был убит на войне, в которой он участвовал добровольцем. Летом 1923 г. из Народного театра был уволен ряд видных актеров, блестящих интерпретаторов героев русских пьес — С.Огнянов, Е.Снежина, И.Попов, Г.Киров, В.Игнатиева, Т.Танев и др. Подверглись гонению актеры В.Кирков и А.Будевская, с именами которых связаны самые высокие достижения в постановке пьес Чехова в Болгарии. Этот удар по Народному театру оставил неизгладимый след в развитии болгарской национальной культуры. Приказ министра народного просвещения того времени гласил:

«1. Увольняю с 1 августа с.г. в связи с отставкой режиссера Народного театра Юрия Яковлева;

2. Увольняю с той же даты в интересах службы следующих артистов, стажеров и драматических учеников Народного драматического театра». Далее перечислено 44 имени. Приказ подписан 27 июля 1923 г.[17]

Восстановление дипломатических отношений с СССР отчасти способствовало оживлению театрального искусства.

После победы 1944 г., в годы формирования болгарской социалистической культуры, когда русская литература вновь стала популярной, творчество Чехова заняло почетное место на болгарской сцене.

Первой пьесой Чехова, поставленной в этот период в Народном театре, был "Дядя Ваня" (1946, перевод поэта А.Далчева, пост. Н.О.Массалитинова и



ИВАНОВ
Сливен, Драматический театр, 1959–1960
Постановка Д.Гюрова и Н.Савова
Анна Петровна — засл. арт. Г.Бычварова, Иванов — засл. арт. Н.Гылыбов

учеников Государственной театральной школы). Позднее отрывки из чеховских пьес ставились студентами Высшего института театрального искусства им. К.Сарафова.

Осенью 1953 г. в филиале Народного театра им. В.Киркова были поставлены "Три сестры" (в переводе А.Далчева), в 1954 г. в Народном театре молодежи — "Вишневый сад". 6 апреля 1957 г. состоялась премьера "Иванова" на сцене Драматического театра в г. Сливене в постановке режиссера засл. арт. Д.Гюрова и засл. деятеля искусств Н.Савова; в мае того же года спектакль с большим успехом шел в Софии. В 50-е гг. Драматический театр им. С.Огнянова в г. Русе поставил пьесы "Предложение", "Медведь" и "Юбилей". "Медведь" с успехом шел и в других провинциальных театрах: в Пловдиве, Габрово, Видине, Смоляне, а "Юбилей" — в театрах Пловдива, Силистры, Габрово.

Драматургия Чехова широко вошла в репертуары рабочих театров и театров при библиотеках-читальнях, что говорит о растущем интересе массового зрителя к чеховским героям.

С годами драматургия Чехова все чаще включается в репертуар профессиональных театров страны.

Почему Чехов служит притягательной силой, что нового может раскрыть он нашим современникам? «... Почему мы ставим "Иванова"? — пишут постановщики "Иванова" в г. Сливене. — Потому что это пьеса, которая нас глубоко волнует своей темой, своим социально-философским смыслом. Потому что она содержит проблемы, которые — решенные с позиции нашего времени — сделают ее злободневной и нужной новому зрителю, созвучной его исканиям и стремлениям. Эти проблемы сосредоточены прежде всего в образе Иванова. Охарактеризовать и решить их — это значит решить основной образ в пьесе... И действительно, вряд ли есть другой образ в драматургии Чехова, вокруг которого бы развернулась такая острая полемика, высказывались бы столь противоречивые оценки, вызванные разной идеологической позицией критиков»[18].

О своей трактовке пьесы режиссеры далее пишут: «Инсценируя эту пьесу, мы хотим выступить с резким обвинительным словом против среды, которая душит Иванова. Нам бы могли возразить, что сегодня, в нашей новой действительности, которая по своей сущности является отрицанием пошлости, такое решение "Иванова" и вообще пьесы с подобной проблематикой не актуально. Но мы так не думаем. В наши дни все еще много остатков былого мещанства, с которым следует вести непримиримую борьбу. Если постановка "Иванова" будет иметь явную направленность против этого, она завоюет себе право на жизнь на современной сцене...»

Театральные критики Болгарии отметили в этой постановке верное толкование образов, точность идейных акцентов, ее современное звучание. Успеху спектакля способствовал хорошо подобранный состав молодых актеров, среди которых особенно ярко выделялся засл. арт. Н.Гылыбов.

В 50-е и 60-е гг. драматургия Чехова имела успех и в провинции — в Пловдиве, Русе, Варне, Бургасе и др. городах. Впервые после победы социалистической революции 1944 г. в Болгарию в июне 1956 г. приехал МХАТ. В Софии и Пловдиве шли его замечательные постановки, в том числе "Три сестры". В статье засл. деятеля культуры Г.Гочева "Зрелое, волнующее искусство" было уделено большое внимание этой постановке, в которой блестяще играли Болдуман (Вершинин), Еланская (Ольга), А.Степанова (Ирина), А.Тарасова (Маша), а также другим мхатовским спектаклям ("Плоды просвещения", "Анна Каренина" и "Кремлевские куранты"). Г.Гочев ссылается на слова В.И.Немировича-Данченко о том, что искусство театра — прямое, искреннее, честное, с огромным подъемом творческого вдохновения, но всегда искусство живого человека, искусство без малейшего шарлатанства. Гочев приходит к выводу, что это ключ к искусству Художественного театра, благодаря которому болгары испытывают неотразимое воздействие Чехова, Толстого и Гоголя[19].

Драматургия Чехова наиболее полно и ярко была показана на сцене Народного театра уже в первые десятилетия после победы социалистической революции такими великолепными мастерами сцены, как З.Йорданова, П.Герганова, Р.Делчева, С.Карамболов, Н.Балабанов, Т.Массалитинова, В.Георгиев, С.Гецов, М.Павлова, И.Тасева, В.Минкова и др. В этот период Н.О.Массалитинов поставил "Три сестры" (сезон 1953–1954 гг.), К.Мирский — "Дядю Ваню" (сезон 1959–1960 гг.). Позднее молодой режиссер засл. арт. Н.Люцканов, ученик Г.Товстоногова успешно поставил на сцене Народного театра им. И.Вазова чеховскую "Чайку".



ТРИ СЕСТРЫ

София, Народный театр им. И.Вазова, 1953—1954

Постановка Н.О.Массалитинова

Ирина — нар. арт. Т.Массалитинова, Маша — нар. арт. П.Герганова,

Соленый — засл. арт. Г.Попов, Ольга — нар. арт. З.Йорданова, Тузенбах — нар. арт. С.Караламбов

В 70-е и в начале 80-х гг. к пьесам Чехова обращаются режиссеры: засл. арт. К.Азарян, засл. арт. К.Спасов, засл. арт. М.Киселов, засл. арт. С.Станчев, которые стремились проникнуть в глубокие пласты душевности чеховских героев, осветить их интимный мир, передать атмосферу русской жизни.

Каждая постановка Чехова возбуждает умы и сердца нашего современника, порождает споры в театральной критике.

"Три сестры" в постановке Н.О.Массалитинова имели большой успех благодаря великолепному актерскому составу. Играли актеры двух поколений — старого и нового: Б.Ганчев — Андрей, нар. арт. З.Йорданова — Ольга, П.Герганова — Маша, нар. арт. Л.Попиванова — Наташа, нар. арт. Т.Массалитинова — Ирина, нар. арт. Л.Саев — Кулыгин, нар. арт. В.Георгиев — Вершинин, нар. арт. Караламбов — Тузенбах, нар. арт. Х.Коджабашев — Ферапонт и др.

Н.О.Массалитинов умело использовал контраст как основное выразительное средство в характеристике героев, не впадая в сентиментальность в трактовке сестер Прозоровых, не делая их чересчур слезливыми. Подчеркивая сложность во взаимоотношениях героев, он внушал зрителям идею светлой, неистребимой никакими страданиями веры в жизнь в финальных словах сестер. И взволнованные зрители верят, что грубая жизнь не убьет красоту, они верят в самые сокровенные мечты писателя, в духовную силу русского человека.

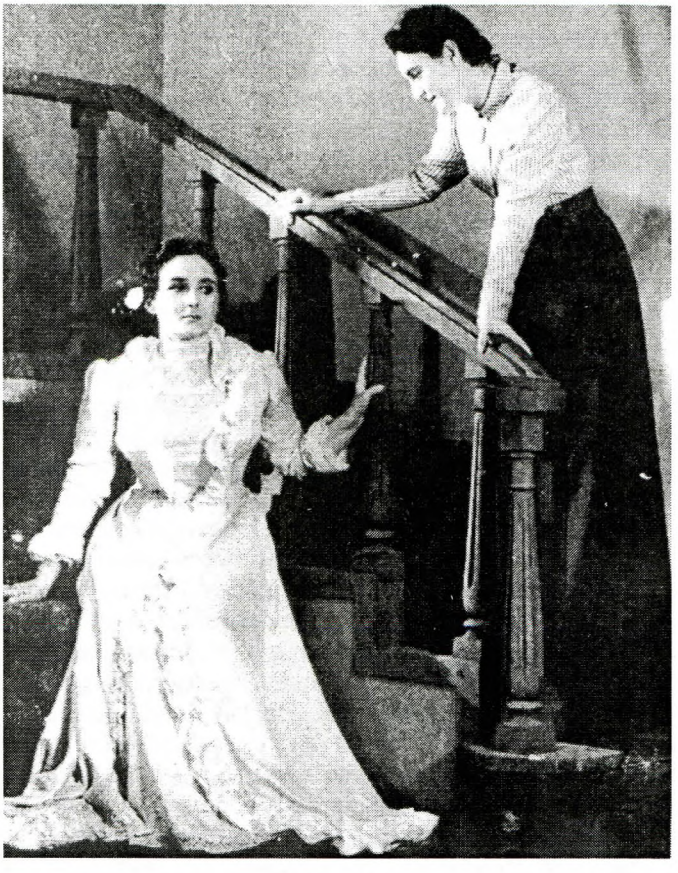
Об исполнении нар. арт. Т.Массалитиновой роли Ирины Г.Гочев писал: "Мне кажется, что в спектакле тоска по истинной жизни наиболее полно раскрывается в образе Ирины в исполнении Т.Массалитиновой... Этот образ получает самое сильное развитие <...> актриса раскрывает свою героиню очень непосредственно, мотивированно. Подкупает и ее тонкая аналитическая оценка обстановки, событий, и бьющая ключом жизненность ее творческой природы <...> Обаятельные черты, которыми наделяет Чехов свою героиню: страстная мечта о благородном труде, горячая мечтательность, жизненность, чувствительность, душевная красота — оживают в исполнении Массалитиновой уже в начале первого действия. Из живого, драматического исполнения роли мы понимаем, как близка стала Ирина нашей талантливой актрисе, как она полюбила ее страстные порывы, как она не только поняла свою героиню, но и долго жила ее душой"[20]. Ольга в исполнении З.Йордановой, писал критик, несколько меланхолична, словно бы более замкнута в себе. Актриса подчеркивает благородство своей героини, ее чувствительную душу и гуманизм, "продиктованный не церковным милосердием, а простым сочувствием к судьбе страдающих". П.Герганова в роли Маши раскрывает вольность и полет духа, глубокую ненависть к мещанству, отчужденность от Кулыгина, сердечную привязанность к Вершинину и презрение к Наташе и Протопопову.

Артисты Народного театра выступили в печати со статьей о благотворном влиянии на их творчество гениального русского драматурга. В статье «Как я работала над ролью Ирины из "Трех сестер" Чехова» Т.Массалитинова писала: «Я приняла Ирину как положительный образ, как самую деятельную из трех сестер... В образ Ирины я входила через ее поступки, отношения с окружающими ее людьми и явлениями: в первом действии она стремится к будущему — мечтает работать, не видит смысла жизни без работы <...> ее мечты — это вовсе не полет к чему-то нереальному, выдуманному, а совсем конкретная, реальная мечта, свойственная каждому молодому человеку; со второго действия начинается разочарование Ирины <...> здесь основной лейтмотив — "я хочу работать" — входит в противоречие со страшной действительностью старой России, она открывает, что это труд страшный, рабский, лишенный поэзии <...> Кульминационная точка в роли Ирины — в сцене с Ольгой в третьем действии — состояние Ирины в ночь пожара: возбужденная и обеспокоенная, она с трудом сдерживает слезы, когда Чебутыкин разбивает часы любимой покойной матери и цинично сообщает о романе Наташи и Протопопова. Потом все дремлют, входит Маша с подушкой. Она приносит с собой напряженную атмосферу любовного трепета. Ирина чувствует это, она догадывается об отношении сестры к Вершинину. На соседнем стуле храпит Федя, о котором Маша и знать не хочет <...> Мелкие и значительные раздражающие факторы количественно увеличиваются. Федя уходит <...> Ирина, совсем истощенная от долгой бессонной ночи, сидит, опершись на стол, и говорит наполовину про себя, наполовину Маше — об Андрее, о котором Маша только что упомянула. И вдруг слышится звук скрипки. Этот звук стал каплей, переполнившей чашу... Он, ее любимый брат, который когда-то мечтал стать профессором, отупел до такой степени, что даже не проявляет обыкно-

венного человеческого интереса к пожару, он примирился со всем — со своей полнотой, с незначительной службой, с Протопоповым, со всей своей жизнью. Это ужасно. И вдруг — как всегда происходит в такие моменты — Ирина связывает его трагедию со своей судьбой. Чего она добилась в жизни? Ей уже 24 года, а в то время этот возраст считался старостью для незамужней девушки. Постаревшая, подурневшая, духовно опустошенная и неудовлетворенная! Куда уходит все, где оно? — должно звучать как страстный протест против этой ужасной, убивающей все живое в человеке действительности. Нет, это не хныканье, это именно протест, и здесь зритель должен почувствовать: Ирина жива, жив ее дух, она не примирится с этой действительностью, не станет живым трупом, как Андрей».

«Я помню, что во время репетиций, — продолжает Т.Массалитинова, — мне никак не удавалась эта сцена. Я все время чувствовала в себе какую-то фальшь. Я не могла понять, как от относительно спокойного "Как постарел наш Андрей" вдруг перейти к отчаянным рыданиям: "Выбросьте меня". Все время получалось "наигранно", искусственно, внутри у меня было пусто. Помог мне один несколько комический случай... Однажды во время репетиций я заболела гриппом, который перешел в гайморит. Болезнь упорно не хотела проходить. Я была ужасно раздражена лежанием в кровати и чувством, что мое состояние не улучшается, и я все больше падала духом. Пришел врач и сказал, что если я хочу выздороветь, нужно лежать еще две недели. Когда он ушел, мое состояние было столь напряженным, что я едва сдерживала слезы. От какого-то безобидного слова, сказанного моим мужем, на которое при других обстоятельствах я бы не обратила внимания, я разразилась страшным плачем, который перешел в рыдания. Я начала (совсем без оснований, естественно) оплакивать свою жизнь, вспоминать все несчастья и между всхлипываниями стала кричать: "Я не могу больше лежать, я выброшусь из окна!"

Тогда вдруг меня как будто обожгло. Слова "я выброшусь" мне о чем-то напомнили. Я сразу же догадалась, да, конечно же, "выбросьте меня, я не могу больше". Не теряя ни одной секунды, я бросилась к ящичку, достала роль Ирины и, продолжая всхлипывать, начала вслух репетировать сцену рыданий из третьего действия — к огромному удивлению моего мужа, который не мог понять, что происходит. И представьте себе, впервые я почувствовала, что не фальшивлю. Как бы ни были различны рыдания Ирины и мои, все же в них было и нечто общее: скопление раздражающих факторов, усиливающих состояние безнадежности, в котором я находилась в то время, небольшой, хотя и не имеющий прямого отношения к действию факт, — причина рыданий, имевших целью выразить в эмфатической форме собравшуюся тоску. Я нашла верное самоощущение для этой сцены. Далее во время репетиций я следила только за тем, чтобы соблюдать меру, чтобы плач не превратился в истерику, неприятный крик. Когда я говорю о своей работе над ролью, я бы не хотела, чтобы мои высказывания воспринимались <...> в отрыве от всей постановочной линии спектакля. Как раз наоборот: линия, по которой я и мои коллеги шли в своей работе над образами, была нам задана прежде всего постановщиком пьесы нар. арт. Н.О.Массалитиновым. Он давал углубленное толкование каждому образу пьесы, его развитию, каждому моменту его жизни на сцене и всегда был готов принять мысли и идеи актера, если они были уместны и не противоречили задачам, поставленным автором. Если меня спросить: как достигается типичное в этом образе, я отвечу — только путем углубленного изучения всего творчества Чехова, отражающего мировоззрение писателя, его отношение к старой русской действительности и к революции, о которой он не знал конкретно, но предчувствовал и ожидал ее со всей силой и трепетом своего гения»[21].



ДЯДЯ ВАНЯ
София, Народный театр им. И.Вазова, 1959–1960
Постановка К.Мирского
Елена Андреевна — засл. арт. М.Павлова,
Соня — нар. арт. С.Славова

Интересными мыслями и волнениями, связанными с созданием образа в этой замечательной постановке, поделился и нар. арт. Л.Саев на страницах журнала "Театър" в статье под названием «Как я работал над ролью Кулыгина в пьесе Чехова "Три сестры"»: «Это непрерывная цепь поисков, — писал он, — и нахождение мелких, верно прочувствованных моментов, мгновений радостного трепета или напрасных раздумий, мучений и застоя... Все прочтенное и услышанное убеждало меня в мысли, обогащало мое понимание образа, но я был далек от того, чтобы ощутить в моем Кулыгине живого человека, со всей его чеховской сложностью, о которой Станиславский говорил, что она не передается словами, а скрыта под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства. Опираясь на слова Ирины, что "он (Кулыгин) самый добрый, но не самый умный", я старался показать этого человека чудаком, говорящим иногда бесцельно, доходящим в своей ограниченности даже до глупости. Но это не могло меня убедить до конца, потому что я знал, что Чехов — это автор, который "ищет свою правду в самых интимных настроениях, в самых сокровенных закоулках души. Эта

правда волнует своей неожиданностью, таинственной связью с забытым прошлым, с <...> особой логикой жизни, в которой, кажется, нет здравого смысла, которая точно глумится и зло шутит над людьми...” (К.С.Станиславский)».

“Я чувствовал, — продолжает Саев, — что мне что-то мешает войти в роль, углубиться в нее, чтобы она стала живой, одним целым... Затем, когда я много раз уже пытался найти Кулыгина, мне стало ясно, что он — супруг, который ведет борьбу за сохранение имеющегося, который не воюет за новые позиции, новые приобретения... Он любит Машу по-своему — вот главный побудитель этого человека. Он хочет сохранить семейное благополучие — вот главный двигатель... Кулыгин для меня принял очертания человека, который ради сохранения своего сражается на двух фронтах: на одном — с Машей, с ее растущим стремлением к свободному и полному жизни существованию; на втором — с Вершининым — человеком мечтательной души, наполненной оптимистическим стремлением к лучшей жизни человечества. Кулыгин чувствует силу притяжения, действующую между Машей и Вершининым, и это держит его в непрерывном внутреннем действии с начала до конца пьесы. Вот как в своем бессилии откликнуться на настоящую жизнь Кулыгин восстает против ее свободного развития, становится пропагандистом реакционных теорий, душителем культуры и живого духа”[22].



ДЯДЯ ВАНЯ
София, Народный театр им. И.Вазова, 1959—1960
Постановка К.Мирского
Войницкий — нар. арт. С.Гецов

В 1958–1959 гг. спектакль “Дядя Ваня” в постановке К.Мирского вызвал противоречивые толкования некоторых сценических воплощений человеческих образов и не доведенных до конца режиссерских решений. К.Мирский, переживавший в то время расцвет своего дарования, смог с большой выразительностью вывести тему самодовольного ничтожества, лишившего людей радости творчества, и бунт этих людей, отдавших свою жизнь за мнимое счастье. В спектакле участвовали выдающиеся артисты. Нар. арт. В.Георгиев показал своего героя во всей его эгоистичности и деспотизме по отношению к окружающим. О своей работе над ролью актер рассказывает: «...В этом образе я нацелился прежде всего на раскрытие пустого, внешнего, парадного в человеке, который не сотворил ничего своего. Для меня Серебряков — крайний эгоцентрик, человек, о котором все заботятся... Это “фальшивое величие” не доходит до собственного внутреннего чувства. Он ощущает невидимую

связь, зарождающуюся между Еленой (М.Павлова) и Астровым (А.Чапразов), но он бессилен что-либо сделать, вмешаться, выразить свою позицию...» "У А.П.Чехова, — обобщает В.Георгиев, — не можешь обойтись поверхностным... Здесь нужно копать глубоко, с упорством, последовательно... Чехов научил меня глубокому внутреннему движению образа без внешнего пафоса..."[23]

Народная артистка Боюклиева показала в Марии Васильевне ее раболепное отношение к Серебрякову, слепое восхищение перед ним; М.Павлова (Елена Андреевна) создала богатый и сложный образ, противостоящий духовной ограниченности Серебрякова. Одно из самых замечательных исполнений в постановке — это роль Войницкого, созданная нар. арт. С.Гецовым. Экономными выразительными средствами и с внутренней сосредоточенностью он раскрывает драму своего героя. Особенно ему удалась сцена во втором действии, когда Войницкий, исполненный любви и жалости к Елене Андреевне, с открытым сердцем протягивает к ней руки и встречает ее брезгливые слова: "Вы пьяны". Холодные, жестокие слова в первый момент его сражают. Ясно, что он пьян не от вина, а от страданий, одурманен своей любовью. Затем он медленно оседает на стул и произносит: "Может быть, может быть..." с той же невысказанной мукой, с какой он смотрит на свои пустые руки, в которых мгновение назад лежала рука Елены...

Несмотря на общую положительную оценку постановки, критики отмечают и ее недостатки: некоторые образы не развернуты в достаточной степени, истолкованы слишком однолинейно, без психологической тонкости. Это в основном относится к образу доктора Астрова (актер А.Чапразов). Артист передает все переживания героя "небрежным тоном скептика", с легкой иронической усмешкой уже испорченного человека, с пренебрежением к моральным ценностям. А.Чапразов с самого начала выводит на передний план опустошенность своего героя, лишает его радостного трепета души при соприкосновении с прекрасным и мечтой о будущем. А С.Славова в роли Сони увлекается ненужной суровостью и строгостью, что лишает этот образ нежного лиризма, сочетания сердечности и сдержанности. Игра С.Славовой в первых трех действиях, за исключением конца второго действия и душераздирающего "Надо быть милосердным, папа!" в третьем действии, мало выразительна. "Зато какой тоской, какой чеховской атмосферой насыщено четвертое действие!" — завершает общую оценку спектакля рецензент[24].

Финал спектакля зрители приняли восторженно. Страстный монолог Сони актриса произнесла с чувством, внушая залу ощущение тоски и одновременно душевного подъема, веру в то, что жизнь в будущем станет прекрасной.

С 1960 по 1965 гг. в Народном театре им. И.Вазова шла "Чайка" (в переводе Д.Подвырзачова, постановка Н.Люцканова). В этом спектакле участвовали артисты, игравшие в других чеховских постановках: И.Тасева, Т.Массалитинова, С.Славова, А.Чапразов, Л.Кабакчиев, и "дебютанты" — В.Минкова, Й.Кузманова, С.Хашимов, Л.Конфорти и др. Специалисты по театру единодушно подчеркивали: «Н.Люцканов, обратившись к "Чайке", пожелал прежде всего подтвердить поставленные Чеховым проблемы. И одновременно добиться отличающегося от традиционного звучания <...> Люцканов воспроизводит и юмор Чехова — наряду с тоской <...> есть выстраданный смех, который останавливает слезы <...> Смело можно сказать, что финал "Чайки" — истинное открытие Люцканова, который не стремится к показной зрелищности и все же дает нам основания говорить о красоте спектакля».

Критики отметили также исполненную искренности игру актрисы В.Минковой (Нина Заречная). Сама актриса рассказывает: "В Нине Заречной я стала искать ту опору, которая бы мне дала силы быть полезной в жизни. Преодолевая все страдания, моя героиня осмысливает все через театр, через искусство, т.е. раздавая себя, она испытывает безграничную радость и удовлетворение: радость, что ты обогащаешь людей <...> Давая им жизненные силы, ты сама становишься сильной. Это было основной темой не только моего творчества, но и моей жизни <...> Отданное на сцене возвращается многократно"[25].

В 70-е гг. к драматургии Чехова обращаются и провинциальные театры. В репертуаре театров чеховские пьесы занимают достойное место рядом с драмами А.Н.Островского, Толстого, Горького, Достоевского, современных советских авторов и т.д.

В сезон 1974–1975 гг. режиссер К.Азарян с успехом ставит "Вишневый сад" в Театре Народной армии. Девизом спектакля послужила мысль Горького: «Мимо всей этой скучной, серой толпы бессильных людей прошел большой, умный, ко всему внимательный человек, посмотрел он на этих скучных жителей своей родины и с грустной улыбкой, тоном мягкого, но глубокого упрека, с безнадежной тоской на лице и в груди, красивым искренним голосом сказал: "Скверно вы живете, господа!"»[26] В постановке развенчиваются и Раневская с Гаевым, и новый хозяин вишневого сада — Лопахин с его претензиями на создание "новой жизни". Изображение этих героев как жалких и никчемных людей наряду с сочувствием к молодому поколению зрителей пробуждают тревожную мысль о трагической безысходности человека в старой России и предчувствие неизбежной бури, которая выметет старое общество.

Представитель современного молодого талантливого поколения режиссеров К.Азарян говорил в одном интервью: «Когда мы ставили "Вишневый сад", мы отдавали себе отчет, что если мы воссоздадим подлинную музейную картину, мы не добьемся своей цели. Воссоздать эту картину, конечно же, полезно, но это не будет искусством. Мы открыли в "Вишневом саде" вещи, которые являются вечными. Которые и сегодня могут волновать людей. Поэтому мы усилили некоторые социальные моменты. Затем <...> мы хотели сказать, что не достаточно того, чтобы человек был культурным, интеллигентным, чувствительным, хорошим. <...> У искусства одна цель: помогать людям становиться более совершенными. Вот в "Вишневом саде" один из героев говорит: "Жизнь-то прошла, словно и не жил". А нужно так: чтобы каждый уходил из жизни с сознанием, что он жил истинно и жил верно...»[27] В личной беседе с автором этого обзора, 24 февраля 1983 г., режиссер признавался: «Перечитывая "Вишневый сад", письма, биографию Чехова, другие его пьесы, я понял, что Чехов был исключительно взыскателен к себе, за внешней деликатностью скрывался суровый категоричный человек, человек точности и истины! Я не сомневался в любви Чехова к своим героям, в его смелости сказать истину, которая очень горька, даже жестока».

Критики отмечали достоинства спектакля: водевильно-сатирическое начало в трактовке и мастерство сценического подтекста, саркастические акценты, с помощью которых рельефно очерчиваются характеры героев, создается необходимая атмосфера.

Наибольший успех имели актеры: Б.Кабаиванова (Раневская), засл. арт. Н.Шопов (Гаев), нар. арт. В.Михайлов (Лопахин), засл. арт. В.Донева (Аня) и др.



ЧАЙКА
София, Народный театр им. И.Вазова,
1964—1965
Постановка Н.Люцканова
Маша — нар. арт. С.Славова,
Полина Андреевна —
нар. арт. Т.Массалитинова

ВИШНЕВЫЙ САД
София, Театр Народной армии,
1973—1974
Постановка К.Азаряна
Варя — Н.Симеонова, Раневская —
засл. арт. Б.Кабаиванова,
Пищик — нар. арт. И.Янчев,
Гаев — засл. арт. Н.Шопов



Нетрадиционное толкование актерами героев пьесы приветствовала критик М.Брадистилова: «Кабаиванова умно и тонко передает нюансы парадоксальных состояний и абсурдных ситуаций, в которых вынуждена действовать ее героиня. В интерпретации Кабаивановой определяющими становятся яркие сатирические акценты в психологических ситуациях. Актриса создает не традиционный образ "слезоточивой Раневской", как называл героиню Горький, — актриса иронизирует, она даже пародирует свою героиню. <...> Гаев в исполнении Н.Шопова также не является традиционным чеховским героем <...> Актер делает акцент на теме человеческого бессилия. Он вносит в свою интерпретацию яркие гротескные черты, ищет известную эксцентрику в поведении на сцене <...> Блестящий импровизатор, Н.Шопов подчиняет свою концепцию яркому сатирическому штриху, стилизующему фарсовому началу и шаржу...»[28]

Некоторые критики иногда оспаривают верность режиссерских решений. Они отмечают, что "оставаясь верным гротесковому, сатирическому толкованию, Азаряну не удается достичь трагизма, а лиричность в постановке проявляется вне конкретных героев". Но в целом критики говорят о бесспорном успехе спектакля. Так, С.Панова подчеркивает: «...Постановка "Вишневого сада" — событие в нашей театральной жизни. Событие — и в связи с самим присутствием в репертуаре этой трудной пьесы, раскрывающей серьезные возможности Театра Народной армии... Азарян входит в глубины чеховской драматургии, где один персонаж осуждается и одновременно возвышается, а ироническое отношение к поступкам героев сопровождается трагическим аккордом его усилий <...> Спектакль вызвал заслуженный интерес, поскольку он представляет собой попытку нового взгляда на вечного Чехова...»[29]

Другой рецензент пишет: "... постановка вызвала спор, породила восторг и дала обильную пищу для размышлений. Тема непригодности дворянского класса, его неспособности мечтать, тема иллюзорной тоски по потерянному вишневому саду, по старому миру и т.д. достигает до зрительного зала с помощью остро характерных образов, мастерски созданных на сцене В.Михайловым, Б.Кабаивановой, Н.Шоповым, И.Добревым, С.Симовым и И.Янчевым"[30].

Полемический дух в отношении к театральной традиции характерен и для постановки "Иванова" в сезон 1979–1980 гг. на сцене Театра Народной армии с участием молодого талантливого актера Й.Сырчаджиева в роли Иванова, В.Доневой (Анна Петровна), И.Янчева (Шабельский), М.Русалиевой (Авдотья Назаровна), С.Симова (Егорушка), А.Ангелова (Лебедев), Л.Еневой (Зинаида Савишна), М.Младенова (Львов), С.Стоева (Боркин) и др. По мнению критиков, эта постановка "восстает против элегичного, скучного, монотонно-протяжного Чехова, исполненного сентиментальных воплей <...> она ищет сочетания комического с трагическим, убирает нескончаемые паузы, сгущает действие, ищет острой смены ритма, прибегает даже к гротеску"[31]. Но отмечался и отход спектакля от поэтики театра Чехова, основанной на тонкой и деликатной нюансировке образов, на так называемом подводном течении.

Из актеров сильное впечатление на публику произвел Й.Сырчаджиев. Актриса В.Донева рассказывает, что критика оценила ее Сарру как высокое достижение в творческой карьере, своеобразную художественную вершину. "Это, — продолжает она, — не может меня не радовать, потому что я столкнулась с самой трагической героиней Чехова и смогла сделать из ее темы свою исповедь". И действительно, В.Донева нашла ключ к душевности Сарры — тонкого, умного, чувствительного человека, обреченного, благодаря



ИВАНОВ
София, Театр Народной армии, 1979—1980
Постановка И.Добчева
Анна Петровна — засл. арт. В.Донева, Иванов — Й.Сырчаджиев

жизненным обстоятельствам, на гибель. "Чехов помог мне жить, защищать свои профессиональные позиции", — заключает актриса[32].

До конца 1980 г. пьесы Чехова ставились в Бургасском драматическом театре им. С.Бычварова, Драматическом театре им. К.Величкова в Пазарджике, Драматическом театре им. Н.О.Массалитинова в Пловдиве и др. Наиболее интересными постановками были "Вишневый сад" на сцене Пловдивского театра, "Чайка" на сцене Пазарджикского и Варненского театров.

В 1970–1980-е гг. пьесы Чехова ставились в Болгарии преимущественно молодыми режиссерами, воспитанниками театральных институтов Софии, Москвы, Ленинграда. Каждая постановка молодых режиссеров отмечена поиском, стремлением открыть новые черты в творчестве Чехова, дать новое толкование образов в соответствии с современными эстетическими концепциями. Молодые режиссеры, продолжая традиции своих учителей, считают Чехова художником "не пастельным, а драматическим". Многие из этих молодых творческих людей убеждены, что творчество Чехова нужно открывать вновь, что о нем и его героях еще не все сказано.



ЧАЙКА

Варна, Драматический театр им. С.Бычварова, 1977—1978

Постановка Ц.Цветкова

Аркадина — засл. арт. Г.Бычварова, Треплев — С.Стефанов, Тригорин — засл. арт. Б.Луканов

Как надо понимать "верность автору"? Что привлекает молодых режиссеров к творчеству Чехова? Один из самых талантливых режиссеров Л.Даниел отвечает на эти вопросы следующим образом: «"Верность автору" — это прежде всего проникновение в то вечное у гения, что имеет значение и сегодня, что является вдохновенным переплетением времен, постижимое только искусством!» Л.Даниел — автор нашумевшей в свое время постановки "Вишневого сада" на сцене Бургасского драматического театра в 1960 г.; в связи с этой постановкой автор говорит о том, что странной силой писателей типа Шекспира и Чехова является их "неуловимость". И в 1981 году Л.Даниел остается верным себе в толковании Чехова. Согласно его глубокому убеждению, сила Чехова в недосказанном, трудно уловимом, за которым стоит будущее[33]. "Чехов все больше пронизывает наше время, — пишет он, — и чем ближе мы к концу нашего века, тем более категорическим становится его присутствие. И не потому, что наше время похоже на его. Совсем не похоже! Очевидно, Чехов уловил начало процесса, который все еще продолжается. Процесс тяжелой адаптации человека в столь быстро меняющемся мире..."[34]

Особого внимания заслуживает постановка "Чайки" (в переводе К.Койчевой) на сцене Драматического театра им. С.Бычварова в Варне в сезон 1977–1978 гг., осуществленная молодым режиссером Ц.Цветковым. Идейно-

эстетическая линия театра, творческое воображение режиссера верно отражены в программе: "Комедия Чехова — это особенно тонкое предчувствие неумолимо наступающих перемен в мире. Предчувствие, которое тревожно наполняет человеческую личность и не дает ей покоя. Изменения охватывают и внутреннюю жизнь человека. Как будто бы он готовится, нравственно расправляется, чтобы встретить новый век. И только птица с ее врожденной интуицией чувствует первое перемещение пластов, особый приток озона. В сознании нескольких поколений зрителей судьба Нины Заречной связана с подвигом, с взмахом крыльев, с чувством полета, с неисследованным пространством безграничных человеческих возможностей".

Театральные критики дали высокую оценку этой постановке[35] и отметили успех артистов: нар. арт. Й.Кузмановой и засл. арт. Г.Бычваровой (Аркадина), засл. арт. Б.Луканова (Тригорин), М.Мариновой (Нина Заречная), С.Стефанова (Треплев), Я.Михова (Сорин).

Нескрываемое желание оригинального сценического прочтения драматургии Чехова вызвало к жизни спектакль "Три сестры" в Драматическом театре им. Н.О.Массалитинова в Пловдиве в сезон 1970–1971 гг. (режиссер Н.Колев). В этой постановке высочайших успехов добились нар. арт. М.Стефанова (Ольга), нар. арт. П.Манева (Маша) и С.Маркова (Ирина), игравшие в традициях чеховского "ансамбля". Артистка М.Стефанова рассказывает: "В соответствии с идеей автора и видением режиссера я создала образ Ольги, выделив тему нереализованности женщины с ее порывами, с превосходством над своими сестрами <...> Чехов дал мне возможность глубже понять чувства и волнения его героини, прикоснуться к поэтике, которая не чужда мне и сегодня. Поэтика чувств... И главное, — Чехов научил меня мыслить и вновь открывать подводные, неуловимые внутренние душевные состояния..."[36]

* * *

С начала 1900-х гг. драматургия Чехова идет на болгарской сцене. Она входит в репертуар государственных и любительских театров.

Несколько поколений актеров создали богатую галерею чеховских героев. Первое поколение — воспитанники русской театральной школы; они творчески следовали лучшим образцам постановок Москвы и Петербурга, оставаясь верными духу чеховского времени. Следующее поколение болгарских актеров, бóльшая часть которых выросла в рабочих театрах и театрах при читальнях и находилась под влиянием прогрессивных идей, внесло свой вклад в толкование образов Чехова, сообразуясь с требованиями нового времени. Третье поколение — преимущественно выпускники ВИТИЗа им. К.Сарафова и советских театральных институтов, они обращаются к драматургии Чехова и трактуют его героев с других, современных позиций.

Хотя Чехов считается "трудным" автором, драматические театры Болгарии все смелее ставят его пьесы, стремясь проникнуть в необъятный мир чеховских героев, открыть в них новые грани, приобщить Чехова к нашему времени.

В преддверии 125-летия со дня рождения Чехова были осуществлены постановки "Платонова" на сцене драматического театра им. Н.О.Массалитинова в Пловдиве и одноактных комедий на сцене Драматического театра Г.Ловеча. Постановка "Платонова" в Пловдивском театре была встречена зрителями с огромным интересом. Молодому режиссеру Руси Карабалиеву удалось верно расставить основные идейные акценты, воссоздать живые образы, воспроизвести чеховскую атмосферу. Следует отметить, что особенно

ярко в пьесе сыграли Стоян Алексиев (Платонов), Величка Георгиева (Анна Войницева), Иван Славов (Трилецкий)[37].

Удачей молодого творческого коллектива Драматического театра в Ловече можно считать постановку одноактных комедий "Предложение", "Лебединая песня" и "Медведь" (реж. Вера Павлова). В спектакле вдохновенно и с огромной внутренней силой играл артист Дочо Вачков (Чубуков, Светловидов, Лука). Его восторженно встретили зрители. Критики дали положительные отзывы о постановке[38].

В связи с юбилеем Чехова Народный театр им. И.Вазова — театр с богатыми традициями в интерпретации русской драматургии — в сезон 1984–1985 гг. поставил на своей сцене "Вишневый сад" с превосходным актерским составом. Режиссер-постановщик профессор Енчо Халачев смог верно раскрыть смысл этого нелегкого произведения, духовной драмы Раневской (Мария Стефанова), показать своеобразие характеров Лопахина (Велко Кынев), Гаева (Веселин Пехливанов). Удачно выступили также актеры Асен Миланов (Фирс) и Виолета Минкова (Шарлотта). В спектакле ощущается дыхание и атмосфера старой России, трагедия героев, у которых нет сил преодолеть рутину и безысходность положения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В Народной библиотеке им. Кирилла и Мефодия в Софии это редкое издание имеет шифр: I 3677.

[2] *Чехов А.П.* Калхас. Лебедова песен: Драматични етюди в едно действие // Звезда. (В.Търново). 1900. № 4. С. 216–221.

[3] *Чехов А.П.* Чайка // Летописи. 1903. № 6.

[4] См.: *Мавродиев В.* 70 години Чехов в България // Театър. 1960. № 1. С. 32.

[5] *Страшимиров Д.Т.* Вишневый сад // Ден. 1910. № 2333. 1 октября. С. 1.

[6] *Михайлов К.* <Рец.> Там же. № 2336. 4 октября. С. 3.

[7] См.: *Каракостов С.* Драматургията на Чехов на българска сцена. София, 1960. С. 31.

[8] См.: *Каракостов С.* Българският театър. Основи на социалистическия реализъм. София, 1982. С. 210.

[9] Там же. С. 211.

[10] Там же.

[11] *Балабанов А.* Художествен театър или Вишнева градина // Зора. 1920. № 436. 27 сентября. С. 2.

[12] Цит. по: *Каракостов С.* Българският театър. С. 218.

[13] *Канкардаш.* Нещо за Московския художествен театър // Ново време. 1920. № 503. 2 ноября. С. 1.

[14] Цит. по: *Каракостов С.* Българският театър. С. 212.

[15] См.: *Увалиев П.* Нови пиеси в Народния театър // Слово. 1939. № 5130. 15 августа. С. 2.

[16] *Массалитинов Н.О.* Драмите на Чехова // Там же. № 5133. 18 августа. С. 2.

[17] Приказ № 3106. Центральный государственный исторический архив (София). Ф. 177. Опись I, арх. ед. 8121, л. 206.

[18] *Гюров Д., Савов Н.* За Чеховия Иванов // Театър. 1954. № 3. С. 24–38.

[19] *Гочев Г.* Зряло, вълнуващо изкуство // Театър. 1956. № 7. С. 18.

[20] *Гочев Г.* "Три сестри" отново на сцената на Народния театър // Театър. 1954. № 3. С. 60–62.

[21] *Массалитинова Т.* Как работих върху ролята на Ирина от "Три сестри" // Театър. 1954. № 2. С. 55–59.

[22] *Л.Саев.* Как работих върху ролята на Кулигин от "Три сестри" на А.П.Чехов // Там же. С. 60–62. Процитированные слова Станиславского см.: *Станиславский К.С.* Собр. соч. В 9 т. Т. 1. М., 1988. С. 293.

[23] Из беседы автора обзора с нар. арт. В.Георгиевым, 4 апреля 1983.

[24] *Иванова А.* Една противоречива постановка // Театър. 1960. № 2. С. 48.

[25] Из беседы автора обзора с засл. арт. В.Минковой. 10 мая 1983.

[26] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 5. М., 1950. С. 429.

[27] Интервью с засл. арт. К.Азаряном // Труд. 1974. № 219. 26 октября. С. 4.

[28] *Брадистилова М.* В спор с традиционализма // Народна армия. 1974. № 8046. 2 ноября. С. 4.

[29] *Панова С.* Абсурдна ли е мечтата за Вишнева градина // Вечерни новини. 1974. № 9297. 20 октября. С. 4.

[30] *Цолов Д.* Вишневый сад // Пулс. 1974. № 24. 19 ноября. С. 4.

[31] *Каракашев Б.* Полемични постановки в столицата // Труд. 1979. № 258. 28 декабря. С. 3.

[32] Из беседы автора обзора с засл. арт. В.Доневой, 16 мая 1983.

[33] *Даниел Л.* Тръбният зов на Антон Чехов // Народна култура. 1981. № 26. 26 июня. С. 4.

[34] *Даниел Л.* Тръбният зов на Антон Чехов // Там же. 1981. № 28. 2 июля. С. 6.

[35] См. рецензию: *Стайков Д.* Трагиката на конформисткото съществувание // Народно дело. (Варна). 1977. № 256. 10 декабря. С. 4.

[36] Из беседы автора обзора с нар. арт. М.Стефановой, 28 апреля 1983.

[37] *Стайков Д.* Краят на играта. Пловдив, Отечествен глас. // Литературен глас. 1985. № 51. 31 марта. С. 4.

[38] См.: *Стоева К.* На Ловешка сцена. "Предложение", "Лебедова песен", "Мечка" // Театър. 1983. № 2. С. 38.

ЧЕХОВ И БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Обзор В.Велчева (Болгария)
Перевод И.А.Седаковой

Творчество Чехова стало известно болгарским писателям с конца 80-х годов XIX века[1]. Это были первые десятилетия после освобождения Болгарии от османского ига, когда в стране устанавливались и быстро утверждались капиталистические отношения. В жизни Болгарии и России этого времени было много общего. Нашим читателям была близка психология героев и события, которые изображал Чехов в своих ранних рассказах. Идеалы национально-освободительной борьбы 60–70-х гг. в Болгарии сменились стремлением к накоплению материальных благ, ослаблением духовных интересов. В той или иной степени это те явления, которым есть соответствия в первых сборниках рассказов Чехова.

По случаю выхода в свет в болгарском переводе первого тома сочинений Чехова Х.Ценов писал: "Читая остроумные рассказы Чехова, мы невольно спрашиваем себя <...> не такие ли и мы сами, не делаем ли и мы подобных вещей?" И отвечал: «Потому что многие из осмеянных в них <рассказах> пороков встречаются и у нас: и у нашего гимназиста положение не лучше, чем у русского, и у нас ищут "девушек с идеями", а в жены берут девушек с деньгами, и у нас хирурги еще ломают зубы, и у нас проводят экзамены "на чин", и у нас много жадных до орденов, как в "Льве и солнце" и пр., и пр.»[2]

Из болгарских авторов И.Вазов (1850–1921) первым изобразил исторические перемены в Болгарии, сходные с теми, которые были в России и привлекли внимание Чехова. Во время диктаторского режима Ст.Стамболова, сменившего правительство русского ставленника князя Александра Баттенберга (имя которого, кстати, юмористически обыгрывается в ряде произведений Чехова), И.Вазов из-за своих русофильских убеждений находился в политической эмиграции в России (1887–1889).

В письме к С.С.Бобчеву от 24 мая 1888 г. из Одессы Вазов признавался: "Я пишу ряд рассказов о нашей политической и общественной жизни..." Оговаривая, что эти рассказы отличаются от добродушного, юмористического изображения устаревших патриархальных отношений в его прежних повестях "Митрофан и Дормидольский", "Наша родня" и других, Вазов пишет о своих новых произведениях: "...Они более художественны и у них более реалистические и трезвые задачи"[3]. Определенное представление о духе этих новых произведений Вазова дает ответ С.Костова на его несохранившееся письмо: "Рассказы о нашей новой политической и общественной жизни, которые Вы мне описываете, будут, наподобие рассказов Щедрина, зеркалом современной жизни. Думая, что мое предположение недалеко от истины, я вновь повторю, что сегодня Вам больше всего удается работа подобного рода"[4].

Несмотря на то, что определяющий толчок к этому перелому в творчестве Вазова исходил из самой болгарской жизни, интересно отметить, что в это время И.Вазов был уже знаком с творчеством Чехова. Из его путевых заметок "За пределами Болгарии", в которых он пишет о своей эмиграции в Россию, видно, что писатель следил за русской литературой. Хотя он считал, что в те годы среди молодых русских поэтов и писателей нет ни одного, который бы занимал главенствующее положение, он верил в будущее русской литературы: "Будет абсурдным мнение, что источник русского творческого духа исчерпался в произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, графа Толстого; русской мысли предстоит еще широкое поприще для развития и творческой деятельности: гигантские силы могущественной династии еще не развернулись. Ей предстоит преследовать благородные цели в области духа и всемирной истории". Подойдя таким образом к вопросу о достойных наследниках титанов русской литературы, Вазов с удовлетворением сообщает, что "русская печать отмечает Короленко и Чехова"[5].

После возвращения в Болгарию И.Вазов не перестает интересоваться творчеством Чехова. В интервью для журнала "Светлина" в 1905 г. Вазов отмечает самобытный характер чеховской драматургии[6]. Еще более важно признание Вазова, что Чехов его "усладил кучей прелестных рассказов"[7]. А в 1910 г., рассуждая о характере романа и драмы, Вазов дает определение: "Роман не отвечает темпераменту людей сегодняшнего дня. Чехов хочет понять конфликты и переживания других, но как-то в сгущенном виде, быстро..." и добавляет: "Чехов пишет очень хорошо, но он не пишет романов. Его рассказы — это романы современного человека, они насыщены драматизмом"[8].

Произведения, которые Вазов написал в России: "Эпоха рождает героев", "Темный герой", "Гость-краснобай на казенном пиру", "Дед Нистор". Все они изображают в сатирическом свете распад патриархальных нравов, разгул реакции в стране[9]. Вероятнее всего, еще в России, а может быть, по возвращении в Болгарию, Вазов читал сборники Чехова "Пестрые рассказы" (1886), "В сумерках" (1887), "Рассказы" (1888) и др. Не исключено и то, что название чеховского сборника "Пестрые рассказы" подсказало Вазову заглавие его сборников "Царапины и пятна" (ч. 1–2), 1893–1895 гг. и "Пестрый мир" (1902).

По тематике к произведениям Чехова из названных сборников Вазова ближе всего рассказы из книги "Царапины и пятна". В истории болгарской литературы их верно определяют как критическое изображение различных сторон жизни Софии. Особенно показателен цикл рассказов "Кардашев на охоте", составивший вторую часть книги "Царапины и пятна". В этих рассказах выведен писатель, натыкающийся в своем походе за литературными сюжетами на "уродливые явления", характерные для многих сфер действительности Болгарии. Среди героев — предприниматель, на которого возложили постройку здания, поскольку он "сочувствует правительству"; вдова, которая демонстративно носит траур по умершему мужу, чтобы получить большую пенсию и др. Есть и ситуации, знакомые читателям Чехова, — например, брак по расчету. Кардашев желал было найти предмет более возвышенный, но пришел в конце концов к выводу: "... Настоящее способно давать материал только для сатиры. Что ж, пусть будет сатира!"[10]

В "Царапинах и пятнах" и других книгах И.Вазов изображает явления, в которых также можно найти мотивы чеховских произведений. Характерны в этом отношении: предприниматель, которого подавляет положение собственника ("Украсил столицу"); супруга, получившая для своего мужа должность

от министра с помощью недостойных средств, и муж, в умилении от этого своего "успеха" ласково ее обнимающий ("Выхлопотала"). Рельефно изображен корыстолюбивый врач, который без надобности, любой ценой хочет сделать операцию бедному больному, чтобы получить деньги для меблировки собственного дома ("Занавески для окон"). Такой характер носит и рассказ "Адвокат", в котором служитель Фемиды обманывает своих клиентов и присваивает деньги ("Две двери").

Можно привести и другие произведения, в которых форма короткого рассказа служит Вазову для изображения грубых нравов, суеты, фальши в семейных отношениях и т.д.

Но особенно показателен рассказ Вазова "Не поклонился", который наиболее ощутимо соотносится с известным рассказом Чехова "Смерть чиновника". Политические нравы Болгарии 90-х годов, тяжелое и нестабильное положение мелкого государственного служащего, угодничество, на которое обречен чиновник, не могли не привлечь внимания Вазова к указанному рассказу Чехова. В рассказе Вазова несколько полнее раскрыта история мелкого чиновника с характерной фамилией — Славчо Плужев ("плужек" — "улитка"); этой фамилии соответствуют внешность и характер героя. "Он маленького роста, с коротким туловищем и короткими ножками, которые всегда спешат, но так, чтобы при этом не наступить даже на муравья"[11]. И этот столь внимательный, предусмотрительный человек от радости, что его старания учтены на службе и он представлен к награде, проявляет непростительную растерянность — не замечает своего министра и не приветствует его вовремя, хотя он столько раз раньше специально проходил по этой улице, чтобы иметь возможность засвидетельствовать свое нижайшее почтение. Это невинное упущение (подобно чиханию героя Чехова) становится для него трагедией. Утешения жены, которая более трезво смотрит на случившееся, не успокаивают чиновника. "Бывает, — возражает он ей. — Но никто, никто не имеет права быть рассеянным и не поклониться, если этот кто-то — его высший начальник"[12]. Чрезвычайна важна характеристика, данная самому себе Славчо Плужевым: "За месяц я снимаю шляпу миллион раз. Кстати, почистила бы ты ее опять керосином. Кланяюсь встречному и поперечному. А в кои-то веки встретился мне мой министр, ждал от меня поклона и не дождался. А ведь он меня к ордену представил!"[13]

До карикатурности раболепный чиновник в своих переживаниях доходит до такой степени огорчения, что при случайной встрече с похоронной процессией воображает себя самого мертвецом; полученная министром бумага кажется ему приказом об увольнении и т.д. А когда на следующий день Славчо Плужев возвращается с работы на обед, он чуть было не теряет сознание у своего дома. Его жена плачет, ожидая, что он принесет ей приказ об увольнении, утешает его привычной фразой: "Лишь бы ты был здоров" и т.д. Но к ее удивлению, он показывает письмо с сообщением о его награде... Однако от "сердечного волнения" Славчо Плужев заболевает и не встает две недели. От двойного удара — страха перед увольнением и от награды — его природа "была сломлена" и через шесть месяцев он умирает. Изображая судьбу своего героя, И.Вазов приходит к обобщению: подобное явление для жизни Болгарии неслучайно, и подчеркивает, что люди, подобные Славчо Плужеву, встречаются каждый день.

И.Вазов учился у Чехова сжатости письма. Он сосредоточивал описание на одном эпизоде из жизни героя, уделяя особое внимание отдельным характерным деталям. Вслед за Чеховым он строго придерживался центральной линии развития действия, задерживая свой взгляд на том, что самым непо-

средственным образом раскрывает сущность характера героя. Но в отличие от своего предшественника, жалкое положение героев Вазов связывает лишь с их личными свойствами, забывая об объективных причинах деградации человека, коренящихся в общественных условиях.

Начавшееся в 90-е годы XIX века обострение классовых отношений в Болгарии углубляется в первое десятилетие XX века. В соответствии с этим развивались основные направления литературы. Пролетарская литература в союзе с общедемократической выступала против декадентского искусства, не интересовавшегося нуждами народа. Ряд писателей в эти годы пристальное внимание обращают на жизнь болгарского села в условиях развивающихся торгово-промышленных отношений (А.Страшимиров, Х.Максимов, М.Георгиев и др.)[14].

Кроме И.Вазова, из болгарских писателей, начавших свой творческий путь еще при Чехове и испытавших на себе его влияние, следует особо отметить двух: Елина Пелина (псевдоним Димитра Иванова, 1877–1949) и П.К.Яворова (1878–1914). Оба вслед за Чеховым выступали против народнической идеализации патриархальной психологии крестьянства. Как и в России, в Болгарии произошло социальное расслоение крестьян, распад патриархальных отношений (хотя и несколько менее интенсивно), и это, по словам Д.Благоева, "в корне преобразило облик жизни" деревенского населения[15].

Уже при первом появлении рассказов поэта и прозаика Елина Пелина была замечена их близость к новеллистическому творчеству Чехова. Много позже эта близость стала предметом научного исследования в работе П.Русева[16].

В период формирования своего творчества, в 1898–1904 годах, Елин Пелин интенсивно читал Чехова. По его признанию, русский писатель пленил его, стал любимым автором: "Я очень любил, люблю и сейчас русскую литературу. Особенно мне нравятся рассказы Чехова. Я знаю их наизусть. Кто хочет стать хорошим рассказчиком, должен учиться у него"[17].

Не случайно некоторые крестьянские сюжеты Елина Пелина напоминают подход молодого Чехова к этой теме (рассказы "Андрешко" — 1903, "Адвокат" — 1904 Елина Пелина — и "Злоумышленник", "Пересолил" Чехова).

Молодой Елин Пелин, увлекавшийся социалистическими идеями, в стихотворении "Жалоба мужика" не только сочувственно откликнулся на сельские волнения 1899–1901 годов, вызванные тяжелым налогом на крестьян — десятиной, но и призывал крестьян к борьбе.

Рассказ "Прошение жителей села Большая Неволя Господу Богу" заканчивается открытой расправой с сельским богачом и старостой, которого избивают до смерти. А в "Душе учителя" активность, противопоставленная пассивности и молчаливому страданию, возведена автором в философский принцип. После смерти учителя, безропотного труженика, за его душу борются Ангел и Дьявол. Побеждает Дьявол: душа праведника соблазняется нарисованной им картиной ада, где ему обещана свобода и "борьба", которой он не знал в жизни, а без нее человек "не может жить"[18].

Со временем социалистические настроения Елина Пелина гаснут, хотя он навсегда остается непримиримым к злу, которое принес болгарскому народу капитализм. Это особенно видно из сборника "Я, ты, он". Рассказ "Тот, о ком все хлопочут" (1933) в этом сборнике свидетельствует во всяком случае о неколебимом демократизме писателя.

Елин Пелин сатирически изображал сельских богачей, попов, представителей власти. Его любимыми героями были бедные крестьяне, на судьбе которых сильнее всего отразились негативные стороны капитализма в деревне.

Это малоимущие крестьяне Боне Крайнец (“На борозде”, 1904), дед Матейко (“На том свете”, 1902), дядя Кола и Доне Козица (“Первый снег”, 1911) и др. Чаще всего безропотные, смирившиеся со своим положением, некоторые из них все же осознают тяжесть своей нерадостной судьбы, как например, дядя Горан из рассказа “Мечтатели” (1910). Товарищу по своей участи он говорит: “Коли ты беден, друг, — твое дело дрянь. Всякий, кому не лень, вокруг пальца тебя обведет, как хочет, будет тобой вертеть...” Дядя Горан понимает и демагогический характер забот государства о таких, как они с другом: “Дома хоть шаром покати <...> а барин городской <...> скажет тебе <...> у тебя, скажет, самое великое богатство на свете — избирательное право”[19].



ЕЛИН ПЕЛИН. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ. Т. 10
София, 1959
Суперобложка

Елин Пелин с явным сочувствием, но не без сдержанной иронии, изображает героев, которые в своем бессилии против социальной неправды ищут спасения в утешительных иллюзиях. Это Благолаж из рассказов “Косари” (1903) или Еникий из “Веселого монаха” (1934), несущий людям надежду, которой он согревал, ободрял и привязывал их к жизни. Дядя Горан из “Мечтателей” убежден, что бедность непобедима, избирательное право в буржуазном обществе — обман, но и он попадает в плен иллюзии, что если поймает бессмертную, белую кукушку, которая стережет церковный клад, — раем земля бы обернулась.

Писатель развенчивает и бедных народных интеллигентов, чьи надежды на счастье в браке разбиваются о пошлость и меркантильные отношения, захватившие село (“Грязь”, 1903, “Селза Младенова”, 1910).

Галерею бедняков дополняют образы разорившихся хозяев, вынужденных стать батраками или работать в чужих краях, таких, как Матей Маргалак в повести “Гераковы” (1904–1911), Добрян в рассказе “Любовь” (1903), Липо в “Преступлении” (1904) и др. Следует отметить и то, что несмотря на свою крайнюю бедность, некоторые из них сохраняют человеческое достоинство, стремление к лучшей жизни. Свилен из рассказа “У мельницы” (1903) с горечью объясняет своей возлюбленной Милене, вышедшей замуж не по своей воле за другого человека, почему он не женился на ней: “Бедность виновата! Я ведь говорил тебе <...> Все в батраках, в батраках, совсем кабальный стал. И ты бы со мной горе мыкала... Как мне было молодость твою калечить, жизнь твою отравлять?.. Думал, думал... голову себе ломал — и не решился”[20]. Некоторые из героев этого типа протестуют против бедности и бесправия. В “Несжатой полосе” (1904) Дойно убивает богача, который пытается

очернить его семейную честь. Андрешко из одноименного рассказа узнает от бездушного государственного служащего, которого везет в своей телеге, что тот в качестве судьи-исполнителя едет в село, чтобы конфисковать зерновые бедняка Станоя, не уплатившего налоги. Оставив в болоте своего отвратительного клиента, он спешит предупредить односельчанина, чтобы тот скрыл свое жито. "Андрешко думал о бедном Станое, у которого завтра конфискуют пшеницу. И это сделает тот самый человек, которого он теперь везет"[21]. Наиболее сильно развенчиваются порядки буржуазного государства в рассказе "Сумасшедшая" (1904). Бедная крестьянка лишается рассудка из-за грехопадения дочери в городе, куда та уехала, чтобы стать служанкой. Обезумев от горя, героиня дает волю чувствам, которые она испытывала и раньше, в нормальном состоянии. В исступлении она говорит в церкви, обращаясь прямо к священнику: "Нет правды... Нет Бога!.. Слышите? Царя согнать с царства... с архиерея сан снять... попа постричь. Батюшка... не лгите нам, помогите нам... избавьте нас... Говорите нам правду!"[22]

Хотя болгарский тип капитализма отличается от российского (более интенсивно развивающегося и в городе, и в деревне), у Елина Пелина было много общего с чеховским изображением губительных для народа последствий торгово-промышленных отношений. Чехов говорил о повести "В овраге": "Я описываю тут жизнь, которая встречается в средних губерниях, я ее больше знаю. И купцы Хрымины есть в действительности. Только на самом деле они еще хуже"[23]. В подобном духе и Елин Пелин, говорил о повести "Гераковы" (1904–1909): "Я знал много таких семей, поэтому мне не трудно было их изобразить, конечно же, без точного копирования лиц и событий"[24].

"Гераковы", а также более поздняя повесть "Земля" (1921–1922), в какой-то степени могут рассматриваться как произведения, написанные в традициях беспощадного реализма автора "Мужиков" и "В овраге". Так, фабула "Гераковых" повторяет основные события повести "В овраге".

У Чехова сын процветающего купца Цыбукина Анисим, осужденный на каторгу в Сибирь, оставляет отца, жену Липу и маленького сына Никифора без опоры. Аналогичную роль в повести "Гераковы" играет Павел. Оставшись на сверхсрочную службу, он предается пьянству и разврату, бросает жену Элку, маленького сына Захаринчо и бесследно исчезает. Подобно Аксинье у Чехова, которая постепенно оттесняет от хозяйства старика Цыбукина и становится владелицей фабрики на общих паях с соседями, в повести Елина Пелина брат Павла — Божан крадет деньги у отца, развертывает интенсивную хозяйственную деятельность и становится первым человеком на селе.

Есть общее и в развязке произведений. У Чехова Аксинья в конце концов выгоняет Цыбукина из его собственного дома. Невыносимо и положение Герака, болезненно переживающего распад старого уклада жизни. Но чеховский старик горько плачет, а Герак подводит итоги своей погубленной жизни: "Нет любви в сердцах человеческих, перестали люди быть братьями", "Чем я был и чем стал!"[25] Это связано, думается, с тем, что Цыбукин, некогда властный глава дома и лавки, никогда не испытывал жалости к беднякам и теперь, может быть, сознает, что расплачивается за зло, которое сам совершал, а за Гераком, несмотря на его страсть к богатству, были все же в прошлом добрые дела: он относился дружелюбно к односельчанам, помогал им, и они его за это уважали. Основа для такого характера как Герак была, по-видимому, в самой природе болгарского деревенского капитализма, с более явными, чем в России, признаками патриархальности в отношениях между богатыми и бедными.

Несмотря на мрачность исхода событий в чеховской повести, в ней есть все же светлое начало. Плотник Костыль обладает чувством собственного

достоинства. "Кто трудится, кто терпит, тот и старше", — говорит он (10, 163). Эта мысль поддерживает Липу, потерявшую ребенка. Она сознает, что, несмотря на низкое социальное положение, ей и ее матери можно еще надеяться на лучшую жизнь: "... в числе бесконечного ряда жизней и они сила, и они старше кого-то..." (там же). Или: "... как ни велико зло, <...> все же в божьем мире правда есть и будет..." (там же, 165).

Более того, в момент тяжелой материнской скорби, с мертвым сыном на руках, Липа находит утешение в словах случайного спутника, вдоль и поперек обошедшего русскую землю, что в мире есть не только зло, но и добро, потому что "велика матушка Россия", и от нее многого можно ожидать...

В повести "Гераковы" нет подобных просветов. Старый Герак и Элка умирают. Судьба Захаринчи печальна. Божан торжествует в своей ненасытной алчности.

Но и Елин Пелин, как и Чехов, сочувственно изображает бедняков, способных на благородство. Таков в его повести Матвей Маргалах. Такова в рассказе Елина Пелина "Ветряная мельница" (1902) Христина, вышедшая замуж за Лазаря Дыбака, который, со своей стороны, посвятил себя заботам о других (например, он лихорадочно строил планы по борьбе с засухой). К героям этого типа относится и чуждая социальным предрассудкам дочь священника Ивка из рассказа "Любовь" (1903): когда отец, разгневанный ее сердечным влечением к батраку — пахарю Добряну, прогнал с работы батрака, она покончила с собой... Таковы и Милена из рассказа "У мельницы" (1903), сохранившая после свадьбы с немилым свою любовь к бедному пахарю Свилену, и пастушка Калина Лилова, желтоволосая "Пшеничка" из рассказа "Самодивы", музыкант Скворец из одноименного рассказа 1922 года, и другие.

Романтически, в духе раннего Горького, Елин Пелин в рассказе "Самодивские скалы" (1902) на материале болгарской легенды поведал о бесстрашной и гордой паре влюбленных: Магдалене и Перуне. По легенде эти скалы поднимались в сердце Болгарии — "матушке Старой планине", и с них можно было видеть "полоску Эгейского моря, в котором утром и вечером купается солнце"[26]. В подножии этих скал живет прекрасная пастушка Магдалена. По ней сгорают от любви парни из разных селений и просят ее в жены у старого отца: "Богатеи старались прельстить его своим достатком; бедные, но обладающие пылким сердцем, готовы были пойти на смертельно опасный подвиг, лишь бы только завоевать эту горную царицу"[27]. Но отец и дочь едины в своем отношении ко всем увещеваниям и соблазнам мнимой ценности. С твердой решимостью отец говорит: "Я не хозяин ее сердца. <...> Пусть сама выбирает себе молодца"[28].

Волю независимых героев не может сломить ни сожженный парнями дом, ни заколотое стадо. Когда Магдалена объявляет, что выберет того парня, который поднимет ее на вершину самодивских скал, на это решается только красавец Перун. "Сгорая от страстной любви к Магдалене, он решил либо погибнуть, либо добиться ее"[29]. Из всех окрестностей, как на свадьбу, стекаются люди, они следят за опасным восхождением до тех пор, пока не теряют молодых людей из виду. Легенда заканчивается словами: "Никто не знает, удалось ли им взобраться на вершину... Но все с удивлением говорят об их любви и смелости".

На первый взгляд, поэт и драматург П.К.Яворов прошел иной, чем Чехов, путь творческого развития. В 1895 году он "горячий социалист", основатель партийной организации в своем родном городе Чирпане, мечтающий о новом солнце, которое "согреет землю"[30]. Хотя после 1903 г. он внешне отходит от социализма, его интерес к коренному преобразованию общества сохраняется.

Поэтому Яворов так восторженно приветствует революцию 1905 г. в России. В письме к своему идейному товарищу М.Янкову от 16 января 1905 г., спустя лишь несколько дней после кровавого воскресенья в Петрограде, он пишет: "Революция в России не остановится на конституционных обещаниях. Социал-демократия там представляет собой такую силу, которая поведет события далее самых смелых предположений. И тогда... Представь себе этот 150-миллионный народ, освобожденный от жестокой тирании и разбуженный для идеалов, предвосхищенных лучшими его сыновьями. Он стал бы силой, способной преобразовать мир"[31]. Но после поражения Ильинденского восстания 1903 г. против османского ига (Яворов принимал участие в восстании), а также после разгрома русской революции он, по его собственному признанию, переживает глубокий кризис, из которого выходит "совсем с другой душой"[32]. Это отразилось на его творчестве. Начав с гражданской лирики в первом сборнике "Стихотворений" (1901), он теперь удаляется от социальной тематики и в следующем сборнике — "Бессонницы" (1907) уходит в сферу внутреннего мира человека.

В одном из замечательных произведений — "Песнь песне моей" (1906) — он патетически провозглашает свою новую эстетическую программу:

"Ведь нет страданья, зла, заботы,
нет жизни — бед ее и прав,
вне сердца моего — киота,
где истин-лжей таится прах"[33].

Но это не значит, что поэзия Яворова отошла от действительности. В этом отношении показательно стихотворение "Я не одинокий" (1907). В нем не развенчиваются объективные ценности жизни как ненужные для отдельного индивида, а утверждается непреодолимая сила самой жизни:

"Так явно шепчешь ты! Тревожишь вечно слух
Во мне иль надо мною? — трезвый дух".

В стихотворении "Я не одинокий" нет пафоса трагической изоляции поэта. Оно предвещает выход из кризиса, в котором находился поэт[34].

В своей драматургии Яворов вновь обращается к общественной проблематике своего времени, возрождаются его прежние социалистические взгляды, которые при всех перипетиях его сложного и противоречивого пути никогда не угасали.

В октябре 1913 г. Яворов признается, что хочет создать "тип капиталиста, чтобы дух Маркса остался доволен". "Социальной поэзии требуют от меня, — говорит он А.Златарову, — я им дам истинную социальную драму, чтобы они увидели, изменил ли я своей старой любви..." И заканчивает свою исповедь так: "Я был социалистом... Когда я роюсь в глубине души, я нахожу, что из всех светлых мгновений моей жизни время этой веры было самым прекрасным... К социализму у меня чувство верующего: единственным человеческим светлым учением новых веков остается именно он"[35]. И Яворов доказывает на деле все это в своих драмах, в которых он обращается к жизненным проблемам своего времени, воссоздавая болгарскую жизнь в перспективе ее развития к новым социальным отношениям.

Еще в 1904 г. Яворов задумывает драму из героического прошлого Болгарии с центральным героем — прославленным Индже-воеводой. Он собирает материалы, делится своими намерениями с Пенчо Славейковым и М.Янковым, признается, что "действие и отдельные герои очерчиваются

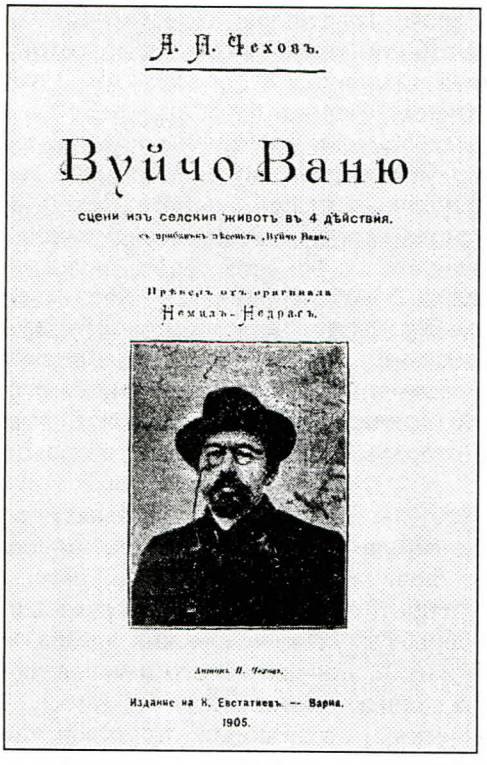
очень ясно", но он не в силах написать драму вследствие недостаточности сведений об эпохе[36]. В несравненно большей степени он оказался подготовленным для написания драмы из современной жизни. Дело в том, что с 1908 года Яворов стал "драматическим секретарем" Народного театра в Софии, участвовал в подборе его репертуара, писал статьи о болгарских и зарубежных драмах, изучал теорию драмы и т.д.[37] Среди изучаемых им авторов такие, как Софокл и Шекспир, Ибсен и Гауптман, а также Горький и Чехов. В таких условиях Яворов создает свою первую пьесу "У подножия Витоши" (1911).

Это социально-психологическая трагедия. В центре фабулы — политическая борьба между честным интеллигентом Христофоровым и наглым буржуазным хищником Драгоданоглу. Важное место в развитии событий занимают сердечные отношения между Христофоровым и сестрой его политического соперника Милой Драгоданоглу. На пути их счастья встают как классовые предрассудки, так и нерешительность со стороны Христофорова, что приводит их обоих к самоубийству.

Но структура трагедии сложнее этой фабулы. С.Каракостов, объясняя, почему при первой постановке эта пьеса не имела успеха, утверждал, что ни режиссер, ни исполнители, ни критики не уловили "внутренний план" пьесы. Он писал: «Если языком Станиславского спросить, что является "сквозным действием" этой пьесы, мы ответим: не борьба двух политических врагов, а мучения, драма, тоска по прекрасному в жизни, поиски нового в человеческих отношениях и гибель человека в мире волчьих законов»[38].

Христофоров — образ автобиографический, отражающий противоречивость Яворова в его стремлении решить жизненные проблемы. Вмешиваясь в политическую борьбу, он не может выбрать ни одной идейной платформы, переходит из партии в партию, останавливается на просветительских иллюзиях об усовершенствовании общества и т.д. Своему другу Чудомиру, занимающему в политике твердую позицию, Христофоров объясняет, почему он уходит из партии, к которой до этого времени принадлежал. "Под защитой любви я пойду по путям и перепутьям и, подняв факел разума, буду светить. Кому — для меня неважно. Зачем — я не спрашиваю себя об этом". Мотивируя свой отказ служить определенной общественной доктрине, Христофоров объясняет последний акт своего поведения: "Так нам предназначено, это — наш долг. Вихри площадной политической борьбы превратились для меня в холодную снежную метель. Я найду новый путь и буду светить новым светом"[39].

Так же неопределенен, абстрактен и противоречив Христофоров в своих рассуждениях о любви к Миле и их будущем. Особенно существенно то, что Мила, несмотря на свое высокое социальное происхождение и материальную обеспеченность, хочет разделить судьбу с ним, честным бедным интеллигентом. При последней встрече на кладбище она решительно говорит, что их вопрос не может решаться "так или иначе", что у нее только один выход — "не возвращаться домой". "Может быть, — говорит она, — я люблю тебя еще за то, что ты не стал богатым, наподобие некоторых..." (т.е. путем коррупции и классовой эксплуатации). На это Христофоров отвечает, что при его положении он не может связать с ней свою судьбу, потому что она будет "страдать" от того, что он не может предложить ей каких-либо "удобств". И самое важное: под давлением условий жизни он может "поскользнуться", "продать себя", т.е. отступиться от своих личных убеждений. И когда после подобных рассуждений Христофоров говорит Миле: "Пойдем со мной", она отвечает "Нет"[40].

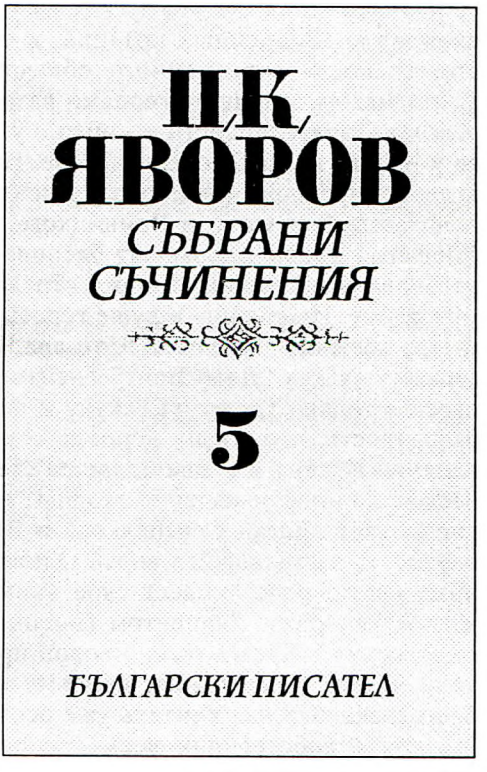


А.П.ЧЕХОВ. ДЯДЯ ВАНЯ
Варна, 1905
Титульный лист
Национальная библиотека
им. Кирилла и Мефодия, София

Видно, что если Мила поднялась до более высокого идеала в жизни, то Христофоров остается на уровне своего народническо-просветительского утопизма и индивидуализма. Эта несовместимость становится причиной их разлуки. И когда Христофоров говорит Миле об их общем несчастии, она отвечает: "Несчастна только одна я... Мне кажется, что сегодня я впервые тебя увидела, полюбила и потеряла"[41]. Оставшись по существу в одиночестве, принуждаемая родителями к браку с чуждым и отвратительным ей человеком, она не находит места в жизни и видит свое спасение лишь под колесами трамвая. Завершает свою жизнь самоубийством и Христофоров.

Из других героев трагедии к чеховским традициям ближе в какой-то мере образ студента Чудомира Чипиловского. Если в событиях пьесы он занимает эпизодическое место — как посредник между влюбленными, остроумный критик политического развала в стране, то в психологическом смысле он может считаться центральной фигурой: именно он осуждает безволие и непоследовательность Христофорова, внутренне приняв позицию Милы. Он после ухода из жизни героев остается носителем социального прогресса — подобно чеховскому Пете Трофимову[42].

Вторая пьеса Яворова, "Как замирает эхо после грома" (1912), тоже несет на себе следы чеховского влияния. Служа в Народном театре, Яворов принимал участие при включении драм Чехова в репертуар[43]. Особенно важным для определения связи между пьесой "Как замирает эхо после грома" и драмой "Дядя Ваня" является толкование, которое дает Яворов в одной из рецензий на чеховскую пьесу, и его признание, что замысел новой драмы связан с нею. Особый интерес представляет оценка, которую Яворов дает моменту приезда профессора Серебрякова с молодой супругой. "Мы ощущаем, — замечает рецензент, — зловонное испарение застоявшейся воды, в которую, подобно камням, попали этим летом профессор со своей женой, чтобы заставить воду двигаться до самого их отъезда. После этого лишь какой-нибудь отравленный пузырек будет выдавать процесс скрытого разложения"[44]. Почти такими же словами Яворов рассказывал о замысле пьесы "Как замирает эхо после грома", в которой дает событиям толчок тоже приезд одного из героев — полковника Витанова. Этот приезд рушит иллюзию мнимого благополучия в семье: "Внезапно, спустя более 10 лет, в эту воду падает камень и сотрясает гладкую поверхность, чтобы показать весь процесс гниения, который происходит в глубинах. Затем поверхность вновь успокаивается и лишь мелкие ядовитые пузырьки выдают процесс внутреннего разложения"[45].



П.К.ЯВОРОВ. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ. Т. 5
София, 1979
Обложка

Это совпадение восприятия драмы Чехова, с одной стороны, и с другой стороны, замысла собственной пьесы знаменательно. В то же время в интервью после премьеры своей драмы Яворов проводил параллель между нею и другими произведениями современной драматургии, например, "Дикой уткой" Ибсена (считая свою пьесу критикой "Дикой утки")[46].

В пьесе Яворова в самом деле жизнь изображена в тех же ее проявлениях, что и в "Дяде Ване", и во многих драмах Ибсена (мнимые ценности, на которых держится современное общество, бунт личности).

Центральное место в действии драмы "Как замирает эхо после грома" занимает жизнь фермера-идеолога Саввы Поповича, человека по характеру честного, душевно глубокого, плененного идеей личного нравственного самоусовершенствования как способа преобразования жизни. Своеобразный филантроп толстовского типа, он слывет "отцом" у работающих у него крестьян, дарит селу лес и т.д. Более того, радуясь внешне счастливой семейной жизни со своей добродетельной супругой Бистрой, Попович мечтает воспитать сына так, чтобы и тот стал примерным, справедливым фермером. Но после 23 лет кажущегося благополучия в семье Саввы Поповича к ним приезжает эмигрант-русофил полковник Витанов, которому Попович покровительствует. Это внезапное посещение, а также поведение Витанова вносит смуту в душу Бистры.

Из последней сцены между ней и Витановым сын Поповичей Данаил догадывается, что он сын не Саввы Поповича, а полковника. Это гром, о котором говорится в заглавии, его эхо разнесется и по-разному определит судьбу героев. Савва Попович кончает жизнь самоубийством, представленным в сатирико-водевильном ключе[47], его жена Бистра уходит в монастырь во Франции, сын Данаил становится наследником фермы. И его невеста Ольга, позднее ставшая его женой, поддается чувствам поручика Друмева — эмигранта, друга Данаила... Таким образом, история не только повторяется, но и указывает на перспективы все большего разложения семейных отношений.

Общим между драмами Яворова и Чехова, Ибсена и других современных им драматургов является разоблачение кажущегося благополучия жизни, той лжи и мнимой опоры, на которой она держится. Внешний толчок к рассеиванию дымной завесы над ситуацией, описанной в "Дяде Ване", Яворов видит в приезде профессора Серебрякова и его молодой жены. В собственной драме Яворова такой толчок к развитию действия дает появление полковника Витанова. В "Дикой утке" Ибсена счастливое и безоблачное повседневие Х.Энделя нарушается приездом его друга Г.Верде.

Однако различие между Ибсеном, Чеховым и Яворовым обусловлено несхожестью их идейных позиций, в свете которых трактуется мысль о несостоятельности современного общества. Если в "Дикой утке" Ибсена конфликт между главными героями разрешается примирением с построенной на лжи и несправедливости жизнью и удовлетворением человека своей судьбой, то у Чехова мы наблюдаем другое. Приезд Серебрякова и его супруги, их поведение, предложение продать имение вызывают негодование у его прежних почитателей — Сони и Войницкого. Они убеждаются в ничтожности своего бывшего "идола", осознают бесполезность своих трудов для него. В своем негодовании Войницкий даже стреляет в Серебрякова. Но все это лишь на мгновение. Изменения в душе героев происходят, но устройство их жизни остается прежним. При всем этом для Чехова характерно то, что как в "Трех сестрах", так и в "Дяде Ване" "неизменность жизни порождает у героев этих пьес не только тягостную скуку и печаль, но и предчувствие, а иногда даже уверенность, что жизнь непременно должна измениться"[48]. При бесспорном влиянии Ибсена и в еще большей степени Чехова Яворов в своей драме дает несколько иное освещение сходных явлений жизни. Мы уже говорили, что он уподобляет приезд Серебрякова и Витанова падению камня на гладкую поверхность застоявшейся воды. Однако Яворов идет еще дальше в своем анализе. Он сосредотачивает свое внимание на корнях явлений изображаемой жизни, говорит о "ядовитом гниении в глубинах", о процессе "внутреннего разложения". Кроме того, Яворов предсказывает перспективу реального выхода из этого состояния, вводя в эпилог драмы образ учителя-социалиста благоевского типа. Учитель уже осознал ложь буржуазного общества, понял, что новый собственник фермы Данаил в своем классовом хищничестве пойдет дальше своего отца.

Идеи Саввы Поповича, "бывшего толстовца", своеобразного гуманиста, забудутся его сыном Данаилом. Хотя и он сам когда-то, обучаясь за границей, увлекался идеями социализма, теперь он набросится на людей своего края, согласно прогнозу учителя-социалиста, и отдастся беспощадному накоплению капитала.

В этом оголении классовой сущности господствующего социального строя, его загнивания и разложения, Яворов выразил сохранившуюся в его сознании привязанность к социализму, который, как он полагал, предвещает человечеству достойное существование.

* * *

Из числа более поздних, пролетарских писателей 20–30-х годов выделялся Хр.Смирненский (1898–1923), юморист и сатирик, горячо приветствовавший Октябрьскую революцию. К писателям, стоявшим на общедемократической позиции с середины 30-х годов до народной победы 1944 года, примыкал другой юморист и сатирик — Чудомир (1890–1967), а также прозаик, мастер психологической прозы Е.Станев (1907–1979), вступивший в ряды коммунистов.

Анализ творчества этих писателей в сопоставлении с произведениями Чехова может стать предметом специальной работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. А.П.Чехов. 1860–1960. Сборник по случай стогодишнината от рождението на писателя. София, 1961.

[2] *Ценов Х.* Съчинения на А.П.Чехов. Т. I / Перев. К.Т.Митишев под ред. на А.Карима // Ново време. 1904. № 10. С. 880–881.

[3] *Вазов Ив.* Непубликувани писма. Подбор, редакция и коментар на В.Велчев. София, 1955. С. 108.
[4] Музей Ивана Вазова. София. Инв. № 422.
[5] *Вазов И.* Събрани съчинения. Т. 11. София, 1946. С. 289.
[6] Там же. Т. 22. 1950. С. 332.
[7] Там же. С. 320–321.
[8] См.: *Любенов И.Г.* Вазов и един юноша. София, 1959. С. 135.
[9] См. об этом: *Шишманов И.Д.* Иван Вазов. Спомени и документи. София, 1929. С. 82.
[10] *Вазов Иван.* Сочинения: В 6 т. Т. 3. М., 1957. С. 94. Произведения Вазова, переведенные на русский язык, и далее цитируются по этому изданию.
[11] Там же. Т. 2. С. 483.
[12] Там же. С. 485.
[13] Там же.
[14] См.: *Зарев П.* Българската литература от началото на XX в. до края на Първата световна война // История на българската литература. Т. 3. София, 1970. С. 714 и др. Ср. также: Очерки истории болгарской литературы XIX–XX веков. М., 1959. С. 175 и др.
[15] *Благоев Д.* Общественно-литературни статии. Пловдив, 1901. С. 5.
[16] *Русев П.* Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и художествено майсторство на Елин Пелин // Известия на Института за българска литература. 1957. № 5. С. 169–250. См. также: *Левшина Ю.А.* Деревенские повести А.П.Чехова и Елина Пелина // Русская и болгарская литература XX века. (Типология и связи). М., 1982. С. 35–44.
[17] *Елин Пелин.* Събрани съчинения. Т. 10. София, 1958. С. 407.
[18] *Елин Пелин.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1962. С. 188 (перевод Д.Горбова).
[19] Там же. С. 262–263 (перевод его же).
[20] Там же. С. 88 (перевод его же).
[21] Там же. С. 57 (перевод Г.Займовского).
[22] Там же. Т. 2. С. 28, 20.
[23] А.П.Чехов о литературе. М., 1955. С. 283.
[24] *Митева М.* Елин Пелин за себе си // Изгрев. 1948. № 1173. 31 июля.
[25] *Елин Пелин.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 466.
[26] Там же. С. 102–103.
[27] Там же. С. 104.
[28] Там же.
[29] Там же. С. 105.
[30] См.: *Стоилова-Найденова Г.* П.К.Яворов. Летопис за живота и творчеството му. София, 1959. С. 30.
[31] *Яворов П.К.* Събрани съчинения. Т. 5. София, 1979. С. 125–126.
[32] *Арнаудов М.* Яворов. Личност, творчество, съдба. София, 1970. С. 110–111.
[33] *Яворов П.К.* Избранное. Составление и вступит. статья Д.Маркова. Переводы стихотворений под редакцией М.Павловой. М., 1958. С. 81. ("Песнь песне моей" — в переводе В.Соколова).
[34] Об этом периоде творческого развития писателя см.: *Велчев В.* Яворов и руската революция от 1905–1907 г. // Яворов. Раздвоеният и единият. Нови изследвания. София, 1980. С. 42–59.
[35] См.: *Златаров А.* Трагедията на П.К.Яворов. (Спомени и бележки). София, 1925. С. 61–62.
[36] *Яворов П.К.* Събрани съчинения. Т. 5. С. 125.
[37] См.: *Арнаудов М.* Указ. соч. С. 130–131.
[38] *Каракостов С.* Драматургията на Чехов на българска сцена // А.П.Чехов. 1860–1960. С. 81. — Неверно и неубедительно искать в пьесе "У подножия Витоши" еще и "водевильный" план, в котором Яворов будто бы хотел представить своего героя Христофорова (См.: *Русев П.* Социалистически моменти и тенденции в драмите на Пейо Яворов // Яворов. Единият и раздвоеният. С. 81).
[39] *Яворов П.К.* Избранное. С. 206–207.
[40] Там же. С. 177, 179.
[41] Там же. С. 183.
[42] О пьесе П.К.Яворова "У подножия Витоши" ср. также: *Русев П.* Драмите на Чехов и драматургът П.К.Яворов // Годишник на ВИТИЗ. Т. 14. 1974. I. С. 3–35.
[43] См.: *Стоилова-Найденова Г.* П.К.Яворов. Летопис... С. 338.
[44] *Яворов П.К.* Събрани съчинения. Т. 4. София, 1979. С. 112.
[45] Там же. Т. 5. С. 127.
[46] Седмична илюстрация. Принос. 1913. № 1. 5 авг. Ср. также: *Арнаудов М.* Указ. соч. С. 133.
[47] См.: *Русев П.* Указ. соч. С. 83.
[48] *Бялый Г.* Чехов и русский реализм. Л., 1981. С. 90–91.

ЧЕХОВ В ЧЕХОСЛОВАКИИ (1960–1980 гг.)

Обзор Э.Олоновой[1*]

"Я любил Россию еще до того, как познакомился с ней. Я любил ее за литературу Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова и Горького, у которых я учился понимать свой народ", — писал известный словацкий писатель-реалист Йозеф Грегор Тайовский, большой почитатель и переводчик Чехова[1]. Сказанное примечательно в двух отношениях: не только как выражение любви к русской литературе, но и как осмысление ее роли в художественном познании своей национальной проблематики в общечеловеческом аспекте. Тайовский писал прежде всего о словацкой деревне и, стремясь преодолеть идеализирующие тенденции в изображении деревенской жизни, сохранившиеся от периода национального возрождения, особенно ценил у Чехова повесть "Мужики", хотя переводил и публиковал также другие произведения писателя уже на рубеже веков[2], не изменив этой своей литературной любви до конца жизни.

На разных этапах исторического развития чешскими и словацкими художниками русская литература воспринималась по-разному, что представляет собой факт общеизвестный и тем не менее его необходимо иметь в виду при изучении литературных связей как многосторонних, так и двусторонних. По ряду причин литературного и внелитературного характера русскому искусству особенно большое внимание у нас начало уделяться после окончания Второй мировой войны. Традиционное русофильство приобрело новое качество, русская литература, классическая и современная, начала осмысливаться с новых мировоззренческих позиций. Впрочем, основу для серьезного восприятия творчества Чехова создали критические заметки и выступления чешских и словацких писателей еще в 1920–1930-е гг., а также выход в свет сочинений Чехова в издании И.Отто[3].

Процесс этот продолжается поныне. Каждое новое поколение приносит что-то свое в восприятие и интерпретацию творчества Чехова, иногда чрезмерно модернизируя его (это относится больше всего к кризисным 1960-м годам).

На рубеже XIX–XX веков и в канун Первой мировой войны произведения Чехова (особенно пьесы) вызывали у его чешских и словацких почитателей известную растерянность. Иногда это определялось противоречивостью оценок творчества писателя в русской критике, из которой чехи и словаки часто черпали знания о Чехове. Но еще важнее был тот факт, что произведения Чехова не отвечали пафосу антиавстрийских национально-патриотических настроений в Чехии и антивенгерских в Словакии, которые были эхом эпохи национального возрождения и в той или иной форме жили очень долго. Ру-

[1*] Обзор за период до 1960 г. см.: *Богатырев Ш.Ш.* Чехов в Чехословакии // *ЛН.* Т. 68.

софильской части чехословацкой общественности не всегда был понятен критицизм рассказов Чехова (не принял их, например, словацкий писатель Святозар Гурбан-Ваянский, резко полемизировавший в свое время с Тайовским). Были и попытки поставить творчество Чехова ниже таких величайших представителей русского реализма, как Лев Толстой или Достоевский. Положительную роль на первом этапе восприятия Чехова в Чехословакии сыграли непосредственные контакты писателя с чешскими и словацкими современниками, в первую очередь с переводчиками[4], а также ощущение известной близости Чехова к таким европейским писателям, как Мопассан, с одной стороны, и Ибсен — с другой. Нужно было время для того, чтобы читатель мог шире познакомиться с творчеством Чехова, понять художественное своеобразие его произведений[5].

В период между двумя мировыми войнами Чехов воспринимается уже более адекватно. В сознании читателей, критиков и историков литературы он становится постепенно классиком. Да и в самой чешской и словацкой литературах появляются писатели типологически ему близкие, такие как Ярослав Гашек, Карел Чапек, Янко Есенский и другие (ведь юмор — неотъемлемое свойство чешского художественного мышления, наряду с философским осмыслением бытия в его обыденности и глубине)[6].

Сложнее обстояло дело с постановками пьес Чехова, особенно в Словакии, которая в 20–30-е гг. была более отсталой по сравнению с индустриальной Чехией, где условия для развития культуры были более благоприятными. До Первой мировой войны в Словакии практически не было профессиональных театров, необычайно остро ощущался недостаток культурных кадров, особенно переводчиков[7]. В то время даже одноактные пьесы Чехова в Словакии ставились лишь коллективами актеров-любителей.

После окончания Второй мировой войны и образования народно-демократической, затем — социалистической Чехословакии Чехов как бы был открыт заново.

Вскоре после 1945 г. начинается период нового, всестороннего ознакомления с творчеством Чехова. Этим наша культура была обязана выходу в свет двух больших собраний сочинений Чехова. К столетию со дня рождения Чехова в 1960 г. вышло десятитомное издание его произведений на чешском языке, примерно в то же время, т.е. в сущности еще на протяжении 1950-х гг. вышло и пятитомное издание на словацком языке[8]. Это дало возможность новой интерпретации прозы и драматургии Чехова.

Заслуга принадлежит здесь прежде всего издательствам, которые помимо собраний сочинений знакомили читателя также со сборниками рассказов, тематически организованных, а также переводчикам. Среди них были переводчики старшего поколения (прежде всего — переводчик и пропагандист русской литературы с 30-х гг. Богумил Матезиус) и целая плеяда переводчиков среднего и младшего поколений, которая продолжает пополняться.

Названный период по-своему сложен и противоречив, что выразилось особенно в интерпретации пьес Чехова на некоторых пражских сценах. Со своими концепциями выступали также авторы предисловий и послесловий к отдельным чеховским изданиям, а также статей исследовательского характера, публиковавшихся на страницах чешской и словацкой печати. Содержание этих работ часто выходило за рамки чисто литературные и приобретало характер общественно-политический, идеологический. В свое время чешская критика писала о том, как менялся смысл чеховского текста в зависимости от того, кто и как его переводил, как интерпретировал значение отдельных, казалось бы, незначительных реплик, с их скрытыми интонациями, подтекстом

и т.п.[9] Когда же речь шла о пьесах, то немалое значение имела интерпретация актеров, но главное — режиссерская концепция. Стремление к многообразию и углубленному толкованию произведений Чехова — совершенно новое явление по сравнению не только с межвоенным периодом, но и первыми годами послевоенного времени. Далеко не все здесь можно принять безоговорочно, но необходимо учесть, что это — свидетельство исключительно большого интереса к творчеству писателя.

Начнем с того, что в предисловии к первому тому собрания сочинений Чехова, вышедшему к столетию со дня рождения писателя (см. примеч. 8), его творчество сравнивается с пушкинским. Эта параллель на протяжении последующих десятилетий повторялась неоднократно в разных вариантах (пушкинский лаконизм, простота, ясность, переходящая порой в своего рода ясновидение, художественное предчувствие будущего). Чешский читатель тем самым подводился к истокам русской классической литературы. С другой стороны, творчество Чехова осмысливается через сравнение с Горьким, т.е. в контексте литературного движения конца XIX — начала XX вв.[10] Возникают попытки понять личность Чехова через воспоминания современников. Большой популярностью пользуются переведенные с русского языка книги мемуарного характера[11], что свидетельствует об интересе и к личности писателя, и к его окружению.

Изменение восприятия творчества Чехова в послевоенные годы связано уже с особенностями взаимодействия нашей литературы с русской в различные периоды исторического развития Чехословакии, о чем убедительно писал в свое время крупнейший чешский славист Франк Вольман[12]. В восприятии Чехова в Чехословакии свою роль сыграла также и советская критика.

Чехов осмысливается в данный период уже не просто как русский автор, но и как писатель мирового значения, который довел "анализ своего общества до совершенства"[13] и пришел к осознанию неизбежности социальных перемен. Многие авторы статей, сопровождающих публикации произведений Чехова и исследований о нем, подчеркивают тот факт, что для него как художника решающее значение имеет часто не столько предмет, сколько своеобразие повествования. Вопросы художественной манеры писателя, ее самобытности оказываются в центре внимания исследователей. Все чаще ставится вопрос: что означает творчество Чехова сегодня и каково его мировое значение?

В Словакии в конце 50-х — начале 60-х гг. делаются первые попытки изучения творчества Чехова как в плане конкретно-историческом (работы Эмы Пановой в первую очередь)[14], так и с точки зрения собственно художественной. Например, в статье "Ваянский и Чехов" словацкий исследователь Павол Петрус обращает внимание на то, что эти авторы как художники являются антиподами[15]. Ваянский внимательно изучил творчество Чехова (читал он его произведения в оригинале, делал заметки и собирался написать большую статью о нем, о чем свидетельствуют письма из тюрьмы 1903–1904 гг., где Ваянский находился за выступления против Австро-Венгерской монархии).

Но после внезапной смерти Чехова Ваянский написал лишь некролог, в котором выразил свое преклонение перед талантом русского писателя[16]. В собственном творчестве Ваянский следует скорее традициям Гоголя, Тургенева, Гончарова, при этом, в отличие от русских классиков, он часто поэтизирует действительность в каком-то постромантическом духе. По мнению П.Петруса, Ваянского сближает с Чеховым тема гибели человеческого счастья на фоне утраты подлинных нравственных ценностей и их общая мысль,



ТРИ СЕСТРЫ
Братислава, Национальный театр, 1984
Постановка Л.Вайдички

что "эгоизм, рождаемый буржуазным обществом, враждебен полноте человеческой жизни, враждебен правде чувств, враждебен счастью"[17].

Постепенно творчество Чехова становится все ближе словацкому читателю, особенно благодаря деятельности ученого и просветителя, а также издателя Йозефа Шкультеты и его супруги Богданы Шкультеты, которые публикуют рассказы писателя на страницах журнала "Словенске погляды".

Количество переводов возрастает. Если до 1901 г. их насчитывалось всего 16, то за период до 1914 г. оно достигло 178[18].

В 1903 г. появляется отдельное издание пьесы "Медведь", в 1910 г. — сборник "Рассказы". Как уже упоминалось выше, до Первой мировой войны пьесы Чехова ставились лишь любительскими коллективами, а в 20-е годы уже на сцене Словацкого национального театра была поставлена "Свадьба".

В годы Второй мировой войны известный словацкий режиссер Ян Бородач пытался включить в репертуар Национального театра (Братислава) "Три сестры", но это ему не удалось и только в 1954 г. на сцене этого театра был поставлен "Дядя Ваня". Одновременно пьесы Чехова стали ставиться на сценах других профессиональных театров Словакии и постепенно вошли в их постоянный репертуар.

Особенный интерес к драматургии Чехова возникает в Чехии на рубеже 1960–1970-х гг. Наиболее оригинальными по режиссерской концепции и в то

же время наиболее спорными были постановки "Трех сестер", "Иванова" и "Чайки" в театре режиссера Отомара Крейчи "За браноу" ("За воротами")[1*]. "Вишневый сад" был поставлен также в "Чиногерном театре" (драматическом), "Дядя Ваня" — в Остраве, в театре Петра Бузруча. В Остраве же Государственным театром была поставлена пьеса "Три сестры" (реж. Радим Ковал), та же пьеса шла в Опаве в театре Зденека Неедлы (реж. Я.Новачек). "Вишневый сад" был инсценирован также в Брно в Театре братьев Мрштиковых (реж. Павел Римский), в Карловых Варах в Театре В.Незвала (реж. И.Далик), в театре И.Прухи в Кладно. "Дядя Ваня" шел в Камерном театре в Праге (реж. Фр.Мышка), в Иглаве в Горацком театре (реж. К.Брында), в Слезском театре Зд.Неедлы (реж. Я.Лингардт), в качестве телевизионного представления пьеса была показана в Братиславе (реж. В.Стрниско). Снова ставятся "Медведь", "Свадьба", "Хирургия" (в г. Свитавы, реж. И.Кереш) и весьма трудная для сцены пьеса "Платонов" (Брно, Драматический театр Магена).

Пьесы и инсценировки рассказов Чехова постоянно появляются на Чехословацком телевидении: "Лебединая песня" (Прага), "Дуэль" (Прага, реж. Эва Садкова), "Драма на охоте" (Прага, реж. Милан Ружичка), "Шведская спичка" (Братислава, реж. С.Парницкий). Поэтическое кафе "Виола" ставит сценический монтаж "Уездный Гамлет", составленный из рассказов и сценок Чехова. Перечисление можно было бы продолжить, прежде всего за счет постановок в Словакии[2*].

Особенно много материалов о Чехове появляется в 1970 г. в связи с 110-летием со дня рождения писателя. Это статьи обобщающего характера и специальные, например, о Чехове-враче. Появляются и тематические сборники рассказов. Кроме того, произведения Чехова включаются в сатирические сборники разных авторов.

Остановимся на статьях и исследованиях, появившихся на рубеже 1970–1980-х гг. (в 1980 г. отмечалось 120-летие со дня рождения Чехова).

Систематически занимается изучением Чехова словацкая русистка Соня Леснякова. Ее перу принадлежат проблемные исследования о восприятии творчества писателя в канун Первой мировой войны, ряд статей юбилейного характера, анализ перевода рассказа "Скрипка Ротшильда" и др. Трудности в восприятии творчества Чехова его современниками в Словакии она объясняет сложностью историко-литературной ситуации, различиями между уровнем общественного и художественного развития России и Словакии в канун войны. Исследовательница приходит к выводу, что воздействие Чехова на литературу других стран и народов не ограничивается временем появления его произведений, но приобретает вневременное, общечеловеческое значение. С ее точки зрения, "Чехов в своем творчестве до известной степени отразил процесс развития от поэтики классического реализма до поэтики новой литературы"[19].

Словацкие литературоведы (А.Матушка, Д.Дюршинин и др.) обратили внимание на то, что русскую школу, особенно Пушкина и Чехова, прошли многие словацкие авторы, в частности переводчик, поэт и сатирик Янко Есенский.

На рубеже 1980-х гг. новое поколение критиков и переводчиков в Словакии и в Чехии ищет дальнейшие пути к осмыслению творчества писателя в контексте современных общественных, нравственных и литературных про-

---

[1*] О постановках О.Крейчи подробнее см. ниже, в сообщении Л.П.Солнцевой.

[2*] См. таблицы постановок пьес Чехова в Словакии ниже, в обзоре А.Г.Машковой.

блем. Так, Иван Слимак в предисловии к двухтомнику Чехова[20] вспоминает высказывание Горького о том, что человека в значительной степени формирует сопротивление окружающему миру, среде, и считает эту мысль доминантой творчества Чехова. По мнению автора предисловия, Чехов не стремился разрушать традиции с помощью программных эстетических заявлений и прокламаций, но как бы изнутри, самими своими произведениями, утверждал нравственные и эстетические идеалы.

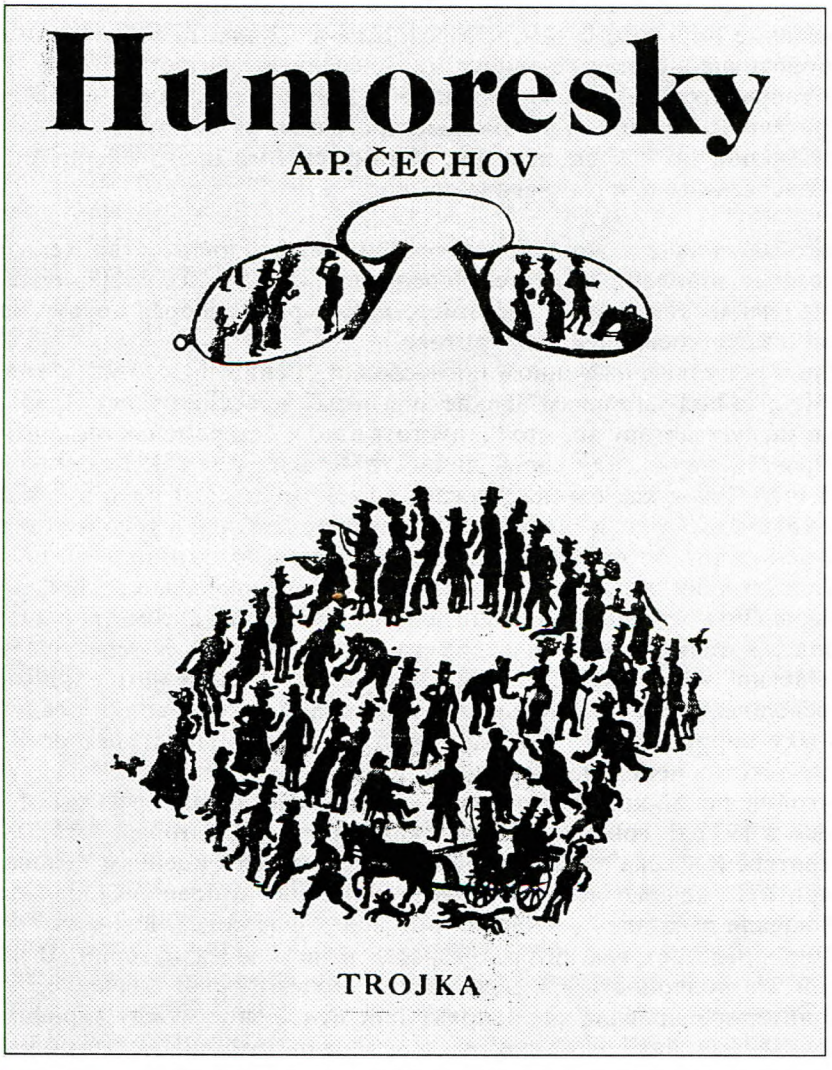
Несколько иначе в этот период воспринимается творчество Чехова в Чехии. Помимо юбилейных статей, предисловий и послесловий, появляются также полемические статьи, например, Ж.Секеры, о спорах вокруг Чехова в чешской и западноевропейской критике[21].

В примечательно названном послесловии "Гений простоты" к книге рассказов Чехова под заглавием "Тихие диагнозы" чешский русист Иржи Гонзик ставит в заслугу автору то, что "...пустоте эпохи безвременья он противопоставил нравственную силу своей личности"[22]. Вслед за Г.П.Бердниковым он считает, что Чехов как бы продолжает просветительские идеи русской литературы 1880–1890-х гг. и завоевывает уважение тем, что в условиях всеобщей утраты ценностей он сумел сохранить свою особую позицию, не приняв ни народничества, ни толстовской идеализации патриархального крестьянства, ни либеральной идеализации капитализма. И.Гонзик рассматривает Чехова как продолжателя гуманистических традиций русской литературы и "связующее звено" между XIX и XX веками. Аналитический метод художественного исследования действительности у Чехова, по его мнению, предполагает постановку вопросов, не претендуя на их решение. Непатетичность и сжатость его текстов неповторима, — считает он.

Другой чешский критик Ярослав Гулак в послесловии к рассказам Чехова, изданным в 1977 г., говорит о Чехове как о писателе, который "открывает пути литературе XX века"[23]. При этом он возвращается к оценкам Чехова в чешской критике начала века: «Первые сборники избранных произведений Чехова начали выходить в чешских переводах еще когда Чехов был жив. Чехов в них предстает как автор юморесок и печальных историй. В чешском сознании эта полярность и в дальнейшем сохранит свое значение, но будет однако интерпретирована как напряженное отношение между лириком в драмах и прозе, начиная со "Степи" <...> и моралистом, диагностом общественных болезней и недостатков». Я.Гулак призывает "смеяться с Чеховым" (так он назвал свое послесловие), — т.е. в известной степени вернуться к исходному восприятию чеховской "двузначности", и видеть в его творчестве, помимо трагического, и печальное, и веселое, проникнутое юмором.

Обобщающий характер имеет глава в "Истории русской литературы" (Прага, 1977), написанная профессором Пражского университета Радегастом Паролеком[24]. Прежде всего он подчеркивает у Чехова "искусство сокращения", требования максимальной объективности и краткости. Искусство детали представляется автору этой главы основным средством выражения. И главное: "С Чехова начинается, бесспорно, одна из самых перспективных традиций развития современной прозы, которая нашла многообразное выражение в советской литературе, в литературах Западной Европы и Америки".

Далее повторяется, варьируясь, концепция молодого Чехова как веселого юмориста, который убежден, что смех сам по себе достаточен для того, чтобы оздоровить мир (скорее всего, однако, молодой Чехов просто не думал об оздоровлении мира). Повторяется характерная для чешской критики мысль, что смех Чехова не тождествен гоголевскому "смеху сквозь слезы". По мне-



А.П.ЧЕХОВ. ЮМОРЕСКИ
Прага, 1979
Предисловие Я.Гулака
Обложка

нию Р.Паролека, молодой Чехов смеется как бы стихийно, радуясь веселью как таковому. Нет у него ничего общего, пишет он, и с язвительным смехом Щедрина.

В конце 80-х гг., считает исследователь, все усложняется, поскольку писатель уже понимает, что победить зло только смехом невозможно. Начинаются поиски и положительных явлений в самой жизни ("Степь"), но одновременно здесь появляется печаль, чуждая сентиментальности, благородная печаль, в которой однако много безысходности. Возникает кризис в творчестве писателя, разрешению которого способствует поездка на Сахалин. После возвращения начинается период, когда над "микрорассказами" (по термино-



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К РАССКАЗУ «ВАНЬКА»
Художник — М.Ягр
Из кн.: А.П.Чехов. Юморески
(Прага, 1979)

логии Паролека) у Чехова уже преобладает "микророман" (новелла), часто с философским подтекстом, с утверждением жизненной активности, но и скептицизмом. И все же: "В самые черные, отчаянные минуты у Чехова между строчками появляется скрытый источник надежды". И далее: "В его рассказах и драмах часто кажется, что лишь шаг отделяет мир прекрасной человечности от мира повседневности... В драмах особенно — картина погубленной жизни является как бы упреком людям в том, что они не умеют жить". Станиславский и Немирович-Данченко поняли, что драматизм пьес Чехова — скрытый. Все происходит как бы под покровом обыденности, "центр тяжести — в подспудном, внутреннем процессе, который в конечном счете траги-

чен, вопреки тому, что сам автор называл свои драматические произведения комедиями". При этом Паролек замечает, что под комедиями Чехов подразумевал, вероятно, произведения, разоблачающие обыденность. И все чаще появляется мысль о необходимости изменить мир ("Невеста"). Такова, в целом, концепция главы о Чехове в "Истории русской литературы".

Книга, одним из авторов которой является Паролек, — учебник, в котором, естественно, все мысли не могут быть новыми и оригинальными. Популяризация творчества Чехова — основная задача этого труда. Тем не менее специфический подход к проблемам вырабатывавшегося в течение десятилетий чешского аспекта в восприятии творчества Чехова, здесь очевиден.

Процесс освоения наследия Чехова в Чехии и Словакии продолжается. Открываются новые перспективы исследования, планируются книги монографического характера, в печати появляются новые статьи. Они имеют значение как в контексте изучения двусторонних литературных связей, так и в плане типологическом. Одно очевидно: творчество Чехова остается живым и в наше время, и каждое новое поколение по-своему осмысливает уже сделанное до него и то, что еще предстоит сделать.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по статье Сони Лесняковой: Йозеф Грегор Тайовский и А.П.Чехов // Чехословацко-русские литературные связи в типологическом освещении. М., 1971. С. 91. Высказывание относится к 1930-м гг., когда Й.Г.Тайовский был уже общепризнанным переводчиком Чехова, в частности, ему принадлежал перевод повести "Мужики", вокруг которой шли споры в словацкой литературной среде начала века.

[2] Первым переводом Чехова в Словакии был, очевидно, рассказ "Враги" (перевод Й.Шкультеты) // Народные новины. 1887. № 15–17. Затем следовали "Один из многих" (1887), "Конек" ("Тоска", 1888), "Ванька" (1889) и "Дома" (1890). Первое книжное издание — одноактная пьеса "Медведь" в переводе Й.Г.Тайовского (1903). С этого времени до 1983 г. в словацких переводах было издано 55 книг произведений Чехова.

[3] Spisi Antona Pavloviča Čechova v Praze. T. I–VIII. Изд. J.Otto. 1911—1920.

[4] См. в наст. кн. публикацию переписки Чехова с иностранными переводчиками, раздел "Чехия".

[5] В вышеупомянутом издании Отто творчество писателя было представлено довольно полно, да и в Словакии Чехов стал издаваться более интенсивно: в 20-е годы выходят "Дом с мезонином", "Страшная ночь", "Каштанка", "Заблудшие" (1920), "Дядя Ваня" (1921), "Ионыч" (1922), "Рассказы" (1923), "Свадьба" (1923), "Три сестры" (1924), "Мужики", "Дочь Альбиона" (1925), "Рассказы" (1928) и т.д.

[6] Об этом типологическом сходстве пишут многие чешские и словацкие исследователи (С.Леснякова и др.).

[7] В кн. Pamatnica Slovenského národného divadla. Sbornik Slovenskè vidavatalstvo krásnej literatury (Bratislava, 1960) приводятся конкретные факты, свидетельствующие о сложности ситуации в театральной жизни в канун Первой мировой войны, после ее окончания и в период Второй мировой войны — вплоть до конца 50-х гг.

[8] *Čechov A.P.* Spisy. Sv. I-X. 1951–1960. Rediguje E.Frynta. I–VI. Povídky. VII. — Ze Sibáře. Ostrov Sachalin. VIII. — Divadelní hry. IX. — Korespondence. Zápisky. X. — Deníky, zápísky, vzpomínky. Praha; *Čechov A.P.* Vibrané spisy v 5. svazkoch. Sv. I. Poviedky. 1953. Sv. II. Povíedky. Sv. III–IV. Poviedky. Sv. V. Hry. Bratislava, 1955.

[9] См.: *Anton Pavlovič Čechov.* Nudná historie. Praha, 1960. Doslov napsa Jaroslav Hulák.

[10] Такому осмыслению способствовало, в частности, издание книги: A.Čechov. Korespondence. Praha, 1954. S. 13–15.

[11] Setkání s Čechovem. Paměti, korespondence, documenty. Praha, 1962; *Stanislavskij K.S.* A.P.Čechov v Moskevském umělickém divadle, 1962; *Mrian R.* Čechov znamý a neznamý // Pravda. 1979. 28.2. S. 5.

[12] См.: *Wollman F.* Hlarni, jíkoly historickosrovnávaciho Zkoumaní slovanskych literatur // Slavia. 1958. Sv. 27. Č. 2.

[13] *Kochannyj Dmitrij.* Jubileum A.P.Čechova // Rudé právo. R. 50. 1970. C. 24. 29. 1. Č. 7.

[14] *Panovová Ema.* Ruská literatura v slovenských časopisoch koncem a začátkem 20 storočia // Slovanské studie II. SAV. 1959. S. 275–325.

[15] *Petrus Pavol.* Vajanský a Čechov // Slovenská literatura. R. 9. 1962. Č. 3. S. 288–303.

[16] *V.* Anton Čechov // Národné noviny XXXV. C. 87.

[17] См. примеч. 15. С. 302.

[18] Публиковались на страницах журналов "Словенски тыжденик", "Денница", "Глас". Перевод пьесы "Медведь" Тайовский опубликовал на страницах газеты "Роботницке новины".

[19] *Lesňaková Soňa.* A.P.Čechov a predprevratová slovenská literatura // Slovenská literatura. R. 21. 1974. Č. 4. K vývinovej polarite čechovových poviedok // Československá rusistika. XV. 1970. Č. 1.

[20] *Čechov A.P.* Sv. 1: On a ona; Sv. 2. Černý mních. Anna na krku. Moj život a iné. Pral. Elena Krišková, Jozefina Lackovičová, Ivan Izakovič, Dana Lekutová. Bratislava, 1980.

[21] *Sekera J.* Měla Sophi Laffitová pravdu? // Tvorba. 1971. Č. 19. S. 10.

[22] См.: Anton Pavlovič Čechov. Tiché diagnózy. Praha, 1973. Doslov *Honzíka Jiři.* "Genius prostoty". S. 419–429.

[23] См.: *Čechov A.P.* Humoresky. Praha, 1974. Doslov *Jaroslava Huláka* "Smát se s Čechven". S. 271–272.

[24] *Parolek Radegast, Honzík Jiři.* Ruská klasická literatura (1789–1917). Praha, 1977. S. 507–517.

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА НА ЧЕШСКОЙ СЦЕНЕ

Сообщение Л.П.Солнцевой

В 2001 году в Москве состоялась выставка "Чехов в Чехии", устроенная Посольством Чешской республики. На афише знакомая фигура Антона Павловича возвышалась над зданием Пражского Национального театра, а на переднем плане из пасти веселой собачки игривым завитком летели слова — "А все-таки Чехов был чех!" В самом деле, быть может, за пределами родины писателя в мире нет страны, где бы так близко воспринималось его творчество на сцене и где бы оно так активно на протяжении всего XX века присутствовало в духовной жизни граждан. Чешский театр один из первых за рубежом обратился к постановке пьес Чехова. С 1890 по 1907 гг. здесь были поставлены все его драматические произведения. "Чехов является несравненным живописцем жизни, ее трагических и комических сторон, ее вечно тянущегося однообразия и ее поэзии. Наконец-то явился поэт, который не боится будничности, волшебник, который руду повседневности умеет обращать в сверкающее золото"[1].

Чехов помог чешскому театру вступить в XX век. Если художники сцены первой половины столетия учились с помощью его героев осмысливать процессы текущей жизни, то во второй половине века чешский театр совершил прорыв к тем пластам его драматургического творчества, которые благодаря масштабам поэтических обобщений ставили русского писателя вровень с могучей фигурой великого британца.

После 1945 года в Чехословацкой социалистической республике сеть государственных театров была значительно расширена. Не было в этот период сколько-нибудь серьезно работающего коллектива, в репертуаре которого не значилась бы пьеса Чехова. Цифры не всегда определяют шкалу эстетических завоеваний, однако цифру поставленных на чешской сцене пьес Чехова с средины 1950-х до конца 1990-х гг. обходить не стоит: более ста спектаклей.

Большинство постановщиков первого десятилетия после окончания Второй мировой войны, обращаясь к драматургии Чехова, добросовестно копировали спектакли Московского Художественного театра, тем более, что девизом времени был лозунг, провозглашенный Клементом Готвальдом: "Советский Союз наш образец!".

Правда, ряд молодых режиссеров, как то: Карел Палоуш, Ян Гроссман, Лубош Писториус, Ян Качер стремились преодолеть в подходе к драматургическому материалу подражание мхатовским образцам. Но подлинным новатором, сломавшим традицию, стал Отомар Крейча. Спектакли, поставленные им совместно с художником Йозефом Свободой, своим единомышленником: "Чайка" на сцене Пражского Национального театра, "Три сестры" и "Иванов" — в театре "За браною" освободили драматургию русского писателя от



ЧАЙКА

Прага. Театр им. И.К.Тыла (сцена Национального театра), 1960

Постановка О.Крейчи

Художник И.Свобода

Нина — М.Томашева, Тригорин — Я.Пивец

Фото Я.Свободы

исторических вериг и, следуя точно за текстом его пьес, ввели их автора в круг своих современников.

Крейча родился в 1921 г., после окончания школы в 1939 г. поступил в кочующую по провинции труппу и играл в ней весь период оккупации стра-

ны. В 1945 г., после освобождения Чехословакии, Крейчу пригласил в свой театр Д-34 вернувшийся из концлагеря режиссер Эмиль Франтишек Буриан, затем Крейча в Городском театре на Виноградах в постановке режиссера Фрейки сыграл с успехом роль Макбета в одноименной трагедии Шекспира (1947) и роль Тузенбаха в "Трех сестрах" Чехова (1948). Первая режиссерская работа Крейчи осуществилась на той же сцене в 1948 г. Это был спектакль по пьесе Горького "Фальшивая монета". Благодаря тому, что оба режиссера, с которыми Крейче довелось работать, являлись яркими представителями чешского авангарда 30-х годов, он не приобщился к повальному, массированному изучению "системы Станиславского", когда для этой цели административным путем актеров собирали в летние лагеря. В 1951 г. Крейча становится актером Пражского Национального театра, труппа которого состояла из блистательных индивидуальностей, в то время как режиссура переживала кризис. С 1956 года Крейча — художественный руководитель драматической труппы ведущего коллектива страны — Пражского Национального театра. Поскольку в этот период чешские театры стремились приглашать для постановок советских пьес советских режиссеров, Отомар Крейча пригласил Г.А.Товстоногова ставить "Оптимистическую трагедию" Вишневского на сцене Национального театра в Праге. В результате тесного общения с русским режиссером система Станиславского стала для Крейчи основой в создании собственного режиссерского метода. В 1961 г. Крейча ставит "Чайку", спектакль, ставший событием не только для отечественной, но и мировой сцены. Пьеса Чехова наиболее счастливо соединила в себе давно волновавшие режиссера проблемы, которые он с большим или меньшим успехом поднимал в предыдущих спектаклях. Именно "Чайка" с ее темой бескомпромиссности исканий в жизни и искусстве, стойкости, ненависти к рутине непосредственно отвечала художественной программе чешского режиссера. Он поставил "Чайку" как новую, словно никогда ранее не игранную пьесу, никем не прокомментированную, кроме самого автора. На сцене знакомый "чеховский быт", но лишенный натурализма, сконцентрированный. Повседневная жизнь людей была как будто погружена в буйную зелень сада. Густые зеленые ветви склоняются над чеховскими персонажами не только вне дома, но и в комнатах. Тема властно зовущей жизни решена художником поэтично, по-чеховски. Потому что, по замыслу постановщиков, это — спектакль о смысле жизни, о жизни творческой и нетворческой.

Спектакль в Национальном театре начинается с того, что где-то вдали воет пес. Маша и Медведенко, как их играют Д.Медржицкая и Р.Лукавский, привычно рассуждают о жизни и любви. Объяснение Медведенко Маша слышит не впервые, и не в первый раз Сорин просит ее отвязать воющего пса. Просьба Сорина вызывает у нее бóльшую реакцию, нежели вопросы, связанные с ее собственной судьбой. Маша одета в черное платье, говорит буднично: она состарилась, еще не начав жить. Медведенко также на протяжении всего спектакля появляется в одном и том же костюме, повторяя до бесконечности слова о жаловании и ребеночке. Их жизнь тосклива и однообразна, как вой этого пса, привязанного на цепь. Судьба Маши — повторение судьбы матери, только в еще горшем варианте. Полина Андреевна была возлюбленной Дорна, а вышла замуж за Шамраева, Маша выходит замуж за Медведенко, а любит Треплева.

Сорин Б.Загорского — это человек, как бы вобравший в себя черты неудачника. Жизнь его прошла впустую, а он все цепляется за нее, хотя по существу ничего от нее не ждет. Загорский играет Сорина очень больным человеком, его обморок в III акте воспринимается драматически. Он на грани

жизни и смерти. Невысокий, в потертом сюртуке, с седыми космами волос, он смотрит с тоской на груду чемоданов отъезжающих. "А все-таки в город я поеду..." — говорит Сорин, прижимая к груди свой дорожный саквояж, а затем осторожно присоединяя его к приготовленным для отправки в город вещам. Во время обморока он падает на эту же груду, обняв чемоданы, точно в них заключено счастье, которое миновало его. А когда он приходит в себя, упрямо крутит головой — "А все-таки в город я поеду... полежу и поеду...", то берет свой саквояж обратно и уходит прочь.

Дорн, в отличие от Сорина, прожил жизнь содержательно, со вкусом. Смысл жизни для него в увлекательном труде. Он слишком самодоволен и равнодушен. Актер Богач оттеняет эти качества. Когда, например, Полина Андреевна униженно просит старого возлюбленного избавить ее от лжи и взять к себе, перед ее глазами мелькают ботинки Дорна: лежа на скамье, он делает гимнастику брюшного пресса, медленно поднимая и опуская ноги.

Нина Заречная нарушает равномерное, унылое течение жизни. Уже само ее появление создает праздничную атмосферу. Крейча не скрывает аналогии этого образа с названием пьесы: в белом развевающемся платье бежит она по аллее парка навстречу устремившемуся к ней Треплеву. Театр использует при этом скрытую от глаз зрителя движущуюся полоску планшета, с помощью которой стремительный бег Нины возможен уже на фоне реплик Треплева. "Я слышу шаги", — произносит юноша, порывисто бросившись ей навстречу, но спотыкается, падает и, скрывая смущение, говорит, обращаясь к сидящему на скамье Сорину: "Я без нее жить не могу..."

Нина и Треплев, как их создают Томашева и Тршистка, сходны своей бескомпромиссностью, нетерпимостью молодости. Но у Нины это беспокойство связано с жизнью в целом, а у Треплева — лишь с искусством. Поэтому, лишившись Нины, он стреляется, а Нина, несмотря на невзгоды, продолжает свой путь.

Любовь Нины к Тригорину не похожа на увлечение восторженной провинциалочки к известному писателю. Да и Тригорин (его исполнял корифей чешской сцены Ян Пивец) не имеет в этом спектакле ничего общего с писателем — автором чувствительных рассказов, трогающих девичьи сердца. Это — стареющий, усталый человек, поглощенный литературным трудом. Одет он без малейшего щегольства, даже небрежно. И поначалу его отношения к Нине серьезны и чисты.

Крейча строил мизансцену так, что она читалась обобщенно, почти символически: Нина во II акте качается на качелях. Здороваясь с ней, Тригорин протягивает руку, но дважды их руки не могут встретиться. Качнув Нину раздругой, Тригорин усаживается на скамью, и посерьезневшая девушка, присев на траву, внимательно слушает его исповедь. Подозрительный тон возникшей перед ними Аркадиной как бы подталкивает Тригорина посмотреть на Нину взором, который заставляет ее смутиться.

Нина любит в Тригорине свою мечту об искусстве. И ее признание в IV акте воспринималось как свидетельство душевной стойкости. Ибо несмотря на разочарование, постигшее ее, Нина мужественно несет свой крест, свою веру. В первом акте Заречная декламировала монолог из пьесы Треплева, в финале же она повторяла его как бы про себя, прощаясь с безвозвратно ушедшим прошлым, обходя при этом комнату Треплева так, будто в центре ее все еще стоял летний театрик, и уходит, тихо прикрыв дверь за своим прошлым. На этом по существу заканчивается чешский спектакль "Чайка". Следующая сцена — своего рода "тризна" по Треплеву, можно сказать, даже лишняя: прямоугольный стол, покрытый зеленым сукном с горящим на нем

семисвечником, где идет игра в лото, словно саркофаг, помещен режиссером на то место, где в первом акте находились подмостки летнего театрика. Треплева хоронят раньше, чем он вынес себе приговор.

Спектакль "Чайка" нельзя отделять от новой волны чешской драматургии, которая в это время формировалась благодаря усилиям Крейчи и его литературного помощника Карела Крауза, — столкновения в поэтической драме, создаваемой лучшими поэтами страны. Это "Августовское воскресенье", "Хрустальная ночь" (1958, 1959) выдающегося поэта Франтишека Грубина, "Их день" Йозефа Тополя (1961) и "Владельцы ключей" Милана Кундеры. По их признанию, основным камертоном в их драматургическом творчестве являлся Чехов. "Мы живем в иное время, в ином обществе... Но, вероятно, любви к человеку и веры в неограниченную творческую мощь его разума никогда не будет слишком много. И поэтому Чехов — вечно жив, современен, он — вечно наш", — писал Ф.Грубин[2]. Успешной работе Крейчи над воплощением поэтической драмы на сцене способствовали открытия Йозефа Свободы, его новаторские идеи в решении сценического пространства. Творческое содружество режиссера, художника и исполнителей в подходе к пьесам Чехова составило коллектив единомышленников. Так к середине шестидесятых годов внутри драматической труппы Национального театра сформировался "театр Крейчи", в 1965 г. на базе экспериментальной сцены, Латерна Магика, которой руководил Свобода, возник новый театр "За браноу". В 1966 г. Крейча поставил спектакль "Три сестры", который упрочил его славу как одного из лидеров в мировом театральном процессе. Известный театральный критик Наталья Крымова, побывав в Праге на этом спектакле, писала: «...Какой бесконечно современный писатель Чехов. Все в нем есть — и беспощадность такая, что страшно становится, и эффект отстранения не меньшей, чем у Брехта силы, и печаль чисто русская, и трезвость вполне европейская. Он все знал и все понимал о той жизни, в которой жил, а то, чего не знал о будущем, предчувствовал. У Чехова только брать и брать, припадая к нему как к великому источнику — духовному, нравственному, художественному. А что каждый почерпнет из этого источника — его дело. У каждого свои вопросы, своя боль.

Совсем новые связи с Чеховым на наших глазах возникают в последние годы в театрах мира. Поэтические подробности быта, в которых многие годы виделось едва ли не существо чеховских драм, оказалось, легко преобразуются на сцене соответственно духу времени, исчезают вовсе или компонуются по-новому.

А люди, герои Чехова, легко и просто высвобождаются от этого плена и, освободившись, оказываются поразительно похожими на нас. <...> Постановщик "Трех сестер" Отомар Крейча понял простую вещь: слишком многое, относящееся к обиходу чеховской эпохи, быту, человеческому гнезду и порядку, ушло, сметено временем, ушло безвозвратно. И интерес к этому — потерян. Зато надбытовая сила, сила духовности, душевности не только осталась, но выросла в своем значении.

И потому в новых чеховских спектаклях конкретные бытовые подробности отодвигаются на второй план, но зато скрытое за этими подробностями чувство боли и скорби за людей выходит вперед, выплескивается с откровенной и нервной силой, свойственной, может быть, не столько чеховскому, сколько нашему времени.

Оказалось, что и от актеров Чехов сегодня требует не столько умения воспроизводить манеры прошлой эпохи, сколько умения чувствовать нерв своего века»[3]. Все так. Вчитываясь в текст Чехова, театр открывал в нем

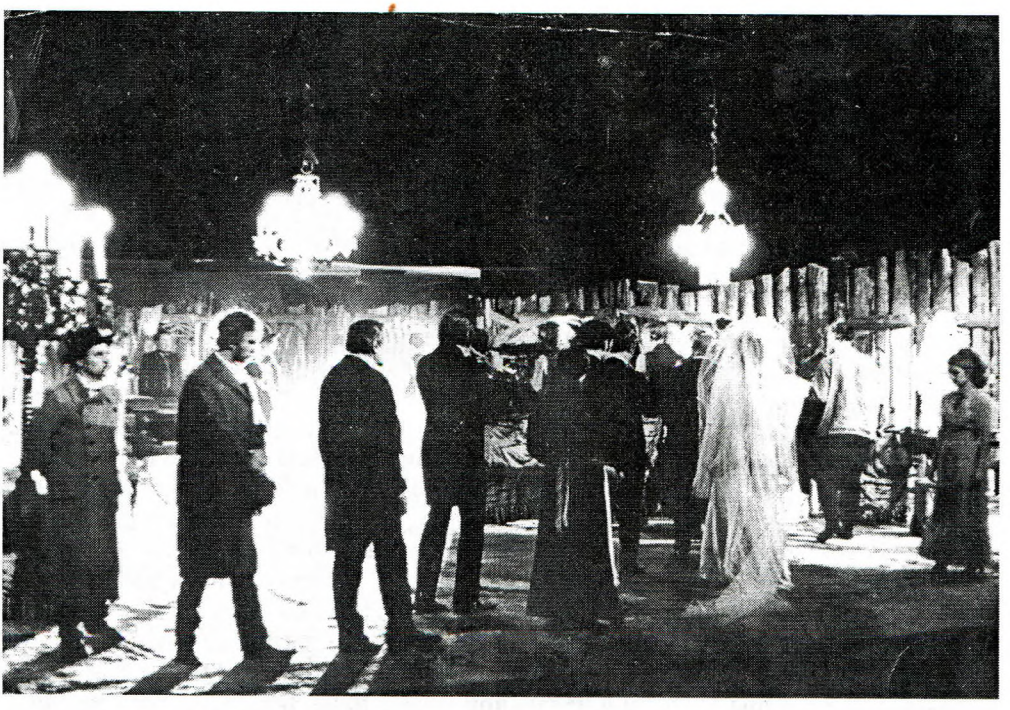


ТРИ СЕСТРЫ
Прага, театр «За браноу», 1966
Постановка О.Крейчи
Художник Й.Свобода
Маша — М.Томашева (на первом плане), Ольга— В.Кубанкова, Ирина — Г.Пастержикова
Сцена из IV акта
Фото Я.Свободы

взволнованного современника. Приближая персонажей "Трех сестер" к нашему времени, Крейча полностью убрал из спектакля элегическую тональность. Так, например, Вершинин (его играет превосходный интеллектуальный актер Радован Лукавский) в спектакле не молод, не блестящ, не так уж хорош собой. Рассказ о жене и дочках он использует в качестве проверенного приема, вызывая к себе симпатии провинциальных дам. Возможно, в каждом

городе, где располагался полк, у него была своя Маша. Дом Прозоровых, воспоминания о Москве и молодости словно бы очистили его душу. Любовь к Маше поглотила его, наполнила жизнь смыслом, потому так драматично, так пронзительно безутешно для обоих прозвучала в спектакле сцена прощания. Трагедия утрат — лейтмотив IV акта. "Люди никуда не вырвались, не убежали и платят за это полной мерой: один ушел из жизни навсегда, других, созданных друг для друга, отбрасывают в разные стороны, тоже навсегда, третьи окончательно ставят крест на своих мечтах"[4]. Пустое пространство сцены наполнено тревогой (так Свобода насытил его напряженным драматическим светом). Только "качели, на которых никто не качается, и плетеные кресла, на которых никто не сидит"[5]. Вот на качели присел Чебутыкин (его играл сам Крейча). Именно в лице Чебутыкина на протяжении всего спектакля на героев наступает страшная сила безверия (а не благодушия, как у Чехова в ремарке). "...Недобрым и убежденным безразличием аккомпанирует происходящему эта фигура. Все равно. Все равно. Одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно"[6]. Мечутся по сцене Ирина и Маша, не в силах справиться со своей бедой. Ольга, схватив за руку то одну, то другую, пытается остановить их кручение. Наконец, поддавшись ее призывам, сестры бросаются друг к другу — в пустом драматическом пространстве, созданном волшебником световых палитр Й.Свободой, возникает их трагический хоровод отчаяния. Обессилев, падают в кресла Маша и Ирина, а Ольга, стоя за ними и обнимая обеих, произносит свой монолог: "Надо жить!" Музыка, о которой говорит она, заимствована Крейчей из мхатовских "Трех сестер". Думается, чешский режиссер, разрушая "чеховщину" на современной сцене, подчеркивал свою приверженность традиции, что родилась в театре, творческим символом которого стала после премьеры чеховская "Чайка". Вывод Н.Крымовой в цитируемой нами статье это подтверждает: «Итак, правда, жизнь подчиняет своим условиям — бабья истеричность проявляется в Андрее, все более жалким становится Кулыгин, вершат победу Наташа с Протопоповым. Но спектакль не о них, хотя и о них тоже. Он о тех удивительных натурах, в которых ничто, никакие обстоятельства не могут подавить душевной тонкости, тяги к красоте, способности перед смертью видеть деревья и вспыхивать от крика журавлей, словом, ничто не может уничтожить то таинственное начало, которое одного человека связывает с другим, а равно и с природой, небом, землей, солнцем, со всем тем, что мы называем словом "жизнь". Так ли уж ново это в чеховских спектаклях? <...> Но взгляните на лицо Станиславского — Вершинина, Качалова — Тузенбаха или другого Тузенбаха — Хмелева, вспомните хмелевские интонации, о которых говорили, что они ввинчиваются в зрительный зал, вспомните, наконец, исступленно-трагический крик Степановой — Ирины в последнем акте: "Я знала, я знала..." — и поворот круга на этом крике, тот знаменитый поворот, от которого все переворачивалось в наших душах и рвалось на сцену к тем, что на сцене... Сколько силы духа, достоинства, юмора, дерзости было в этих людях! Может быть, это только потом, с годами, чеховские герои предстали такими укрощенными и приручеными? А пьесы Чехова постепенно стали ставиться как лирические воспоминания о некой далекой, несколько грустной (но зато такой поэтической!) жизни <...> Сегодняшний театр не обращается к воспоминаниям. Он ищет более прямую и более драматичную связь Чехова с нами»[7].

Следует заметить, что под влиянием рассказов о постановке "Трех сестер" в Праге московский режиссер Анатолий Эфрос поставил эту пьесу в Театре на Малой Бронной в 1967 году, используя подходы к ней чешского режиссера.



ИВАНОВ
Прага, театр «За браноу», 1970
Постановка О.Крейчи
Художник Й.Свобода
Сцена из IV акта
Фото Я.Свободы

Театр "За браноу" показал "Три сестры" во многих странах мира и спектакль получил признание самых широких кругов театральной общественности.

В 1970-е гг., после ввода войск в Чехословакию странами Варшавского договора, когда из репертуара театров исчезли пьесы 17 "неблагонадежных" отечественных авторов, драмы русского классика обрели на чешской сцене значение нравственного катализатора. С помощью Чехова нация осмысливала трагизм ситуации, пытаясь нащупать выход. К концу 70-х годов, например, пьесы Чехова были поставлены в 24-х театрах. Целое поколение режиссеров, сформировавшихся после 1945 г. в условиях социализма, таких как Лубош Писториус, Ян Качер, Ян Гроссман, Зденек Калоч и другие, проживали собственные драмы вместе с героями чеховских пьес. В их творческой судьбе Чехов значил куда больше, чем любой другой классик. Так, Ян Качер, прославившийся в шестидесятые годы постановками спектаклей Достоевского "Преступление и наказание" и Гоголя "Ревизор" на сцене театра "Чиногерни клуб", ставит затем в семидесятые на этой же сцене одну за другой пьесы Чехова: "Вишневый сад", "Дядя Ваня", "Чайка", "Платонов", а на сцене Национального театра — "Лешего". Остро гротесково, жестко, без единой поэтической интонации. Дегероизация персонажей объединяла все эти спектакли эпохи так называемой "нормализации". В этом ряду "Иванов", поставленный в 1970 г. в театре "За браноу", точнее всего отразил время и открыл зрителю

новые грани в драматической палитре русского классика. Трагический вопль о судьбах людей, разлученных со временем, высосанных им, опустошенных, одиноких, О.Крейча и Й.Свобода снова открывали своим соотечественникам Чехова как их современника.

Все пространство сцены Свобода ограничил забором из нестроганных досок и горбыля. Кое-где конфигурация досок ассоциировалась с куполами. Внутри этого загона была размещена необходимая по ходу спектакля мебель, точно соответствующая эпохе: кресла, диван, одетые в светло-зеленые плюшевые чехлы, рояль, люстры, канделябры со свечами. Пока рассаживались зрители, сцена была пуста, хотя спектакль начинался раньше, чем пьеса: совершенно неожиданно из-за кресла, стоящего посредине сцены, выкатывался белесый парень в поношенном черном пиджаке с надорванным рукавом, черных же старых штанах и каких-то опорках. Этот бессловесный персонаж начинал метаться по сцене и раскачивать люстры. Качаются люстры, выходят полуодетые актеры с костюмами на вешалках в руках. Под заунывную песню без слов и тревожное беспокойство парня, стремящегося что-то объяснить, происходит обряд одевания актеров. Зажигаются свечи в канделябрах, все исполнители на сцене, они располагаются группами. Кто-то играет на рояле, кто-то сидит на диване, за ломберным столом устраиваются играть в карты. У задней части забора стоят слуги и горничные, сбоку стоят дворовые — молодые девушки и парни. Иванов сидит в центре на переднем плане с книгой в руках и пытается читать. Это высокий полный молодой человек с маленькой бородкой (актер Мидан Риехс). На мгновенье все актеры застыли в начальной мизансцене, Боркин слева с ружьем, нацеленным в зал. Аккорд — и он прицеливается в Иванова. Начинается пьеса Чехова. Весь спектакль персонажи не покидают сцены. Они существуют в одном загоне и связаны друг с другом независимо от их воли. Поэтому каждая сцена обретает звуковой либо пластический фон. Стуки за карточным столом сопровождают разговор Иванова с Боркиным, чем-то напоминая имитацию движения поезда. Гогот картежников сопровождает и разговор Иванова с доктором Львовым. Отчаяние же героя пьесы ("надорвался...") вызывает пробег белесого немого вдоль забора, — палочкой по доскам: трэк, трэк, — и в какой-то момент, как кошка, распластался на нем... и застыл. Слева Сарра уговаривает Иванова не ехать к Лебедевым, а справа Сашенька уже ждет его, улыбаясь.

В центре сцены — танец слуг и дворовых. На их фоне ведут свой диалог Сарра и Львов. Слуги танцуют без музыки, в молчании, слышен только топот. Немой зажимает уши — он не в силах справиться с страданием от звуков, которых почти нет. Сарра продолжает разговор с доктором о своей любви к Иванову, о том, как он изменился теперь. Бой часов все останавливает, ассоциируясь с темой рока. Сарра срывает с вешалки парадное, расшитое жемчугом платье и убегает — туда, к Лебедевым.

Вечер у Лебедевых многолюден, в глубине сцены Сашенька качается на качелях. Немой одиноко сидит за карточным столом. Сарра, невидимая для всех, то пробегает, делая кульбит, то медленно проходит между присутствующими. Но вот гости группируются вокруг Боркина с бенгальскими огнями. Сашенька и Иванов одни. Она пылко признается ему в любви, испуг, потом радость и... поцелуй. Именно в этот момент вбегает Сарра и останавливается, как вкопанная. Целующиеся видят ее. Она падает. Паника, беготня гостей, слуг. Занавес.

Вторая часть спектакля "Иванов" начинается с полисцены. Все исполнители совершают круговой променад, выкрикивая реплики из предыдущих сцен. В самой глубине — немой. Поодаль от него Саша медленно качается на качелях. Марфа Бабакина разводит амуры с молодыми кучерами. Справа Ша-

бельский и Лебедев пьют у письменного стола Иванова. Тихо бьют часы. Все сосредоточены, прислушиваются, сверяют время. Пауза.

В отдалении, в правой глубине — ложе Сарры и сама она в длинной белой рубахе. Реплики Саши и стоны Сарры почти синхронны. Иванов все это время стоит возле качелей, прислонившись к забору. Но вот он входит в свой кабинет — в правую переднюю часть сцены, — огорченный происходящим, его разговор с Лебедевым о деньгах сопровождается смехом Сашеньки и ее пробегом. Слова Иванова о том, что он надорвался, как мужик Семен, поднявший два мешка, звучат на фоне стонов немого парня.

Следующая сцена, с доктором Львовым, еще более полифонична: все исполнители как бы невидимо присутствуют, все внимательно слушают. Саша ходит по правой стороне сцены и постукивает по доскам забора металлической ручкой стека, затем входит в кабинет Иванова, словно желая прервать обвинения Львова Иванову за то, что он ездит к ней. В этот момент Сарра встает с ложа и стоит неподвижно всю сцену спиной к зрителю. Иванов не выдерживает болтовни Боркина о способах разбогатеть — он кричит, и эхо, усиленное стереозвуком, заполняет пространство театра. В кабинет входит Сарра, а Боркин, ерничая, удаляется. Масса участников приходит в движение, повторяя реплики из предыдущих сцен; мычит и поскуливает немой. Ссора Иванова с Саррой: он оскорбляет ее, говорит, что она скоро умрет, тихо-тихо, почти беззвучно рыдая. Слева Сашенька, смеясь, примеряет подвенечное платье, а немой в глубине накрывает ложе черным покрывалом. Львов слушает диалог супругов, страдая.

Слова Иванова убили Сарру, она падает со страшным криком, Иванов рыдает над нею, доктор Львов обличает его, а в это время из глубины сцены несут ложе, ставят его на просцениум и кладут Сарру. Немой в отчаянии воет и катается по полу. Веселая музычка, которая все время звучала, переходит в траурный вальс — с просцениума на высоко поднятых руках несут Сарру на черном ложе, и все, кто есть на сцене, выстраиваются в траурную процессию. Трубит трубач, мычит немой. Процессия скрывается в глубине...

Слуги убирают сцену. Мужчины возвращаются с похорон. Веселый танец. Это уже свадьба. Гости танцуют и обсуждают проблему Иванова, а он во фраке стоит справа у забора и слушает. Там же он слушает разговор Саши с отцом, делает несколько шагов в их сторону, словно желая его прервать, но потом отходит к забору.

Танцы ширятся, музыка все громче. У рояля, невидимая ни для кого из окружающих, стоит фигура Сарры и пробегает сцену по диагонали, делая свой кульбит. Смеясь, убегает в правый портал. Это — на слова Шабельского: "жидовочку вспомнил". Саша справа у забора с Ивановым. Гости пьют, исступленная пляска, все похоже на шабаш. Лебедева ходит с завязанной головой. У рояля поют. Иванов наблюдает все это. Из глубины идет немой с образом без оклада и белым свадебным букетом. Саша в фате. Родители благословляют ее образом. Увидели слева Иванова, он хочет говорить с Сашей. Гости и Лебедевы стоят к ним спиной, но внимательно их слушая, иногда поворачивая головы. А Иванов умоляет Сашу публично отказаться от свадьбы. Саша приводит отца, уговоры и слезы. Гости начинают танцевать. Испугавшись взгляда Иванова, Саша и Лебедев убегают вглубь сцены. Немой с белым букетом продолжает стоять.

Иванов кричит — и, вдруг, падает на колени перед креслом, зовет Шабельского, жмет руку ему и Боркину, тот смеется, Иванов тоже смеется. Но вот он с Сашей в центре сцены. Слева появляется фигура Сарры как бы предваряя акцию Львова, — вызов Иванова на дуэль. Вой немого.

Иванов внутри окружившей его толпы гостей произносит свой последний монолог, вынимает револьвер. На его руке висит немой. Выстрел. Воя и плача, немой бросает букет. Все жмутся к забору. Немой начинает, рыдая, раскачивать люстры, и они качаются в безмолвии.

Спектакль "Иванов" ошеломил зрителя полифоничностью наглядных взаимосвязей не покидавших сцену персонажей. Это обнажало не только одиночество центрального героя, но и тех, кто его окружал.

"Чехов и его творчество, — говорит Крейча, — воздействует на меня эстетически, эмоционально, философски"[8].

"Иванов" — первый спектакль Крейчи, где в поведении героя включено подсознание. Отсюда необычность звуковой партитуры (эхо, отголоски, повторяющиеся тексты), появление немого существа, возможно, олицетворяющего нрвственное "я" героя пьесы.

В 1972 году театр "За браноу" снова обращается к Чехову. Это — "Чайка", четвертая для режиссуры Крейчи после премьеры в 1960 году на сцене Пражского Национального театра. Вторая была в 1966 г. в Брюсселе, третья — в 1969 г. в Стокгольме. «В отличие от предыдущих постановок Крейчи в Праге, Брюсселе, Стокгольме, — писал французский исследователь театра Дени Бабле, — "Чайка" в театре "За браноу" представляет собой совершенно другую интерпретацию пьесы Чехова <...> Новое прочтение заключается в том, что режиссер восстанавливает произведение после того, как его уничтожает"[9]. Впервые Крейча вторгся в ткань чеховской пьесы, "расширил" ее по актам, сценам, ремаркам и сконструировал новое сценическое произведение.

В чащу березовой рощи входили полуодетые актеры, держа в руках (как и в "Иванове") костюмы на вешалках. Протянув через сцену занавес, начинают одеваться и "выстреливать" реплики из разных мест пьесы. Вместо четырех актов "Чайки" актеры театра "За браноу" играли "монтаж" из двадцати драматических моментов, которые <...> как-то по другому вскрывали основные темы пьесы. Здесь во главу угла выдвигался вопрос литературы и театра...» Спектакль 1972 года развивался не по сюжету. Такие отклонения от авторской версии в то время исключались. Крейча позволил себе "вольности" с текстом, преследуя единственную цель: попытаться прочесть пьесу Чехова как современную, донести до зрителя в эпоху разрушения ее живое звучание.

«Вместо того, чтобы представить "Чайку", развивающуюся горизонтально, он <Крейча. — *Л.С.*> выстраивает ее вертикально... Главная задача — отразить время. Сцены четвертого акта прослаивались сценами из первых трех»[10]. Пьеса представляла своеобразное "пространство временных зеркал". Но перестраивая пьесу, Крейча не нарушал авторской интонации и в кажущемся сумбуре проживались и рушились судьбы чеховских героев: Крейча, по его словам, "явно ломал чеховскую линию драмы, но только для того, чтобы ярче показать глубокие структуры прозведения" (см. примеч. 8). И в этой своей работе режиссер хранил дистанцию между текстом пьесы и текстом спектакля: световая палитра сценографии Свободы четко определяла их границы. Если в спектакле 1961 г. судьба молодого поколения находила отражение в судьбе Нины Заречной, то в "Чайке" 1972 г. на первый план выдвигался Треплев. Ему, и это Крейча подчеркивал, предстояло строить жизнь завтрашнего дня. Треплевская пьеса воспринималась здесь как программа движения в будущее. Тригорин в этом прочтении "Чайки" Крейчей — пейзажист, безразличный к судьбам человечества, а Треплев верит в новые формы, необходимые не только искусству, но и людям. Однако время и его реалии опрокинули надежды и, поняв свое бессилие, Треплев, как и Иванов, стреляется.

Тема надежды отсутствовала, как в "Чайке", так и в "Иванове", уступив место безысходности.

"Чайка" прошла на сцене театра "За браноу" лишь несколько раз, так как в том же сезоне театр был закрыт, а Крейча, по существу, лишен права ставить спектакли на родине. С 1976 г. Крейча ставит пьесы Чехова за рубежом: в Дюссельдорфе — "Вишневый сад" (1976) и "Платонова" (1977), в Карлсруэ — "Чайку" (1979), в Стокгольме — "Платонова" (1979), "Три сестры" (1983), "Вишневый сад" (1988). Кроме того, "Вишневый сад" был поставлен Крейчей еще раз в Швеции в том же сезоне в 1988 г. в городе Вестере. Он оказался последним, который Крейча поставил за пределами родины.

В ноябре 1989 г. в Чехословакии произошла "бархатная революция". Коммунистический режим пал. Крейча стал во главе театра "За браноу II", который открылся в 1991 г. спектаклем "Вишневый сад". Театр с этим спектаклем приглашается в Москву для участия в Первом Международном театральном фестивале имени А.П.Чехова (4–27 октября 1992 г.).

Ситуацию вокруг этого спектакля и о нем самом точнее всего определила театральный критик Татьяна Шах-Азизова в журнале "Московский наблюдатель", целиком посвященном фестивалю:

«На фестивале Крейчу ждали больше, чем других. Боролись за его приезд. Радовались встрече с ним. И вдруг — разочарование, тем более острое, чем сильнее были ожидание и вера в легенду, которой стал в свои годы странствий этот одержимый Чеховым режиссер. Случилось простое — "столкновение легенды и реальности", как заметил Анатолий Смелянский. При этом первая рухнула, но и вторая не победила.

Все было не так, как хотелось: ни сада на сцене, ни праздника, который вопреки всему живет в безалаберном мире Раневской, ни обаяния самой Раневской, непостижимого и неотразимого, как бы мы ни злились на ее беспечность и сопутствующий ей сумбур. Знаменитая Мария Томашева с каким-то вызовом отбросила свой шарм и явилась московской публике хмурая, неконтактная, суровая, как женщины Ибсена, да к тому же и без парижского шарма. Реакция личной обиды со стороны театралов (будто обманули или отняли что-то) была скорой и дружной, с разной степенью лояльности, от сочувствия ("работа усталого и замученного человека") до раздражения ("ясность таблицы умножения", "бескрылый прозаизм"). Случаи принятия спектакля или хотя бы живого интереса к нему были редки <...>

Для большинства же, творящих легенду заочно, Крейча имел репутацию главного текстолога чеховского театра, что было подтверждено им в словах ("Текст для меня наивысший закон") и на деле. Слушатели семинара по "Вишневому саду", который Крейча вел в Москве в 1989 г., были покорены виртуозностью разбора, но кое-что, видимо, пропустили. В том числе и относящееся к Раневской — "усталая, измученная женщина" (в том же роде напишут у нас и о самом Крейче), привезенная на родину против воли, отбывающая тут повинность. Сказанное тогда промелькнуло, а воплощенное, явленное теперь — возмутило»[11].

Эти слова можно смело отнести не только к московским театралам, но и к пражской публике, большинство которой почти 20 лет питалось легендой о чеховских спектаклях Крейчи. Возрождение театра "За браноу II" приветствовалось всем обществом, к спектаклю "Вишневый сад" критика отнеслась вежливо-сдержанно, публика — равнодушно. Устремления коллектива соотнести с движением времени свои спектакли не привели к желаемому результату. Зрителя в театр так привлечь и не удалось. Приказом министра культу-

ры Чешской республики театр "За браною II" в 1994 г. был закрыт, а его руководитель впоследствии становится режиссером Национального театра.

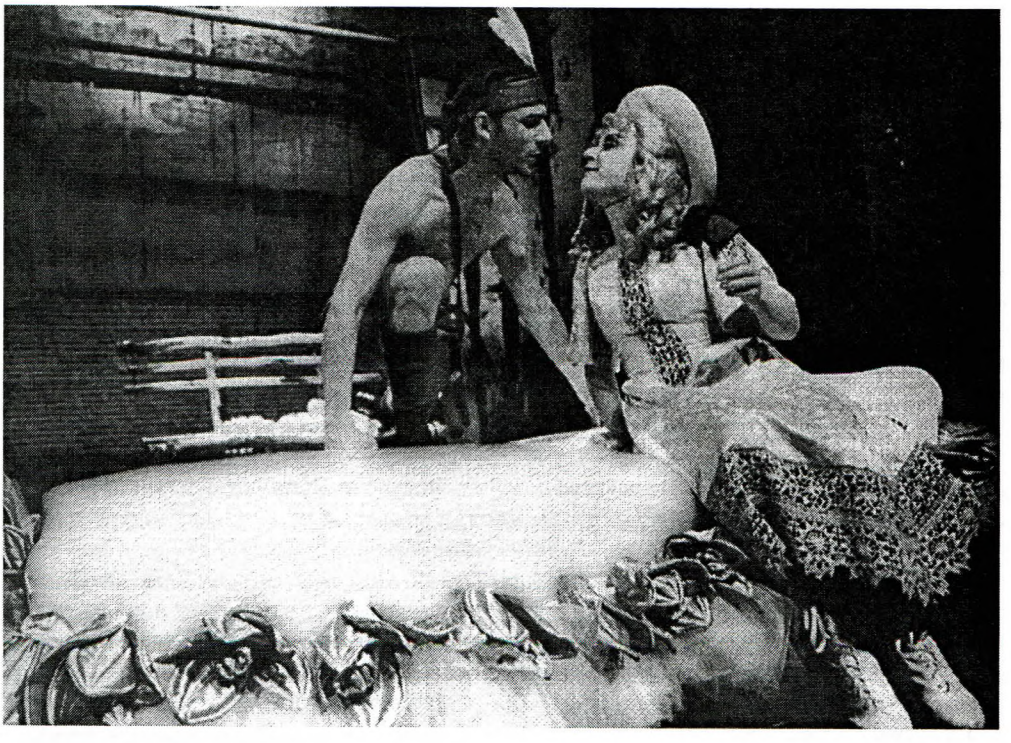
Российская театральная общественность, невзирая на явный неуспех "Вишневого сада" на Первом Международном фестивале им. А.П.Чехова, пространно и восторженно высказывалась о его прежних режиссерских открытиях[12]. Во время юбилейных торжеств, связанных со 100-летием Московского художественного театра, Крейча был среди почетных гостей. Он был первым зарубежным деятелем театра, которому (благодаря стараниям О.Н.Ефремова) была присуждена в 1999 году премия Станиславского. В ответном слове на этом торжестве О.Крейча сказал: "Я вырос на Станиславском, его творчество питало мою учебу и сценическую практику, он стоял за моей спиной, когда у меня что-либо получалось в театре. Я знаю, как он во мне поселился и, может быть, — а это я уже различить не могу — как я его к себе приспособил"[13]. Чешский режиссер был прав: опираясь на Станиславского, он достиг нового уровня сценической интерпретации чеховских пьес по сравнению с мхатовским принципом "второго плана". Крейча "обострял, позволял прорываться наружу — и постепенно готовил финал — вне быта, вне жизни, в каком-то другом измерении"[14]. Мощный прорыв второго плана и стал его открытием.

В 1965 г., когда Крейча открывал театр "За браною", родился Петр Лебл — самый известный чешский режиссер последних десятилетий XX века. В год закрытия театра "За браною" Лебл — художественный руководитель театра "На забрадли" — удостаивается самой престижной театральной премии в Чехии за спектакль "Чайка" и приглашается с ним в Москву на Второй Международный театральный фестиваль имени Чехова. В январе 1999 г. Крейча получает в Москве премию Станиславского, а в декабре этого же года Петр Лебл добровольно уходит из жизни, оставив в качестве завещания сценарий собственных похорон.

Журнал "Театр", опубликовав большой материал о жизни и творчестве Петра Лебла, заключил: "Наш долг — осмыслить и рассказать всем, кто этого еще не знает, что Петр Лебл был выдающейся фигурой европейской сцены"[15].

За время художественного руководства театром "На забрадли", которое он получил по конкурсу, Лебл поставил три пьесы Чехова — "Чайку" (1994), "Иванова" (1997), "Дядю Ваню" (1999), каждая из которых получила премию им. Альфреда Радока как лучший спектакль сезона.

В 1996 г. в Праге вышла книга "Феномен Лебл", где были собраны все рецензии о поставленных им спектаклях дома и за рубежом[16]. Творческая биография Лебла отражена в ней скрупулезно и обстоятельно. Как актер, режиссер и сценограф Лебл проявил себя в любительском театре. Ему не было двадцати лет, когда на любительской сцене он поставил в собственной инсценировке "Гротеск" ("Балаган") Курта Воннегута. Спектакль ошеломил фантазией постановщика не только пражского зрителя, но и оказавшегося в ту пору в чешской столице автора. Как актер и режиссер Лебл сразу стал знаменитым. Он стал руководить любительским коллективом при доме культуры транспортников, назвав его "ЕЛО" ("Как доехали"). Дважды делал попытки поступить в киноакадемию, но получил оба раза отказ "из-за отсутствия таланта". В 1986 г. Лебл был принят на факультет режиссуры в Академию театрального искусства в Праге. Любительский коллектив "ЕЛО" стал одним из самых популярных в Праге. Особый успех снискали спектакли по произведениям "Превращение" Ф.Кафки и "Свадьба" Ст.Выспянского. В даровании Лебла многим виделись характерные черты молодого поколения. Лебл подтвердил это своим участием в "бархатной революции". Он поставил



ЧАЙКА
Прага, театр "На забрадли" 1994
Постановка П.Лебла
Треплев — Р.Голуб, Нина — Б.Грзалова
Сцена из II акта

на Летенском поле, возвышающемся над Прагой, где когда-то находился памятник Сталину, хеппенинг "Конец насилию".

Поскольку революция осуществлялась, в основном, пражской интеллигенцией и студенчеством, Лебл стал знаменем нового режима и вождем "постмодернизма по-чешски" в искусстве. Поставленные в этот период спектакли в профессиональном театре (режиссура и сценография пьесы сверстника Э.Тобиаша "Войцев" в театре "Лабиринт" и молодого отечественного автора Я.П.Питинского "Комнатка" в театре "На забрадли" в 1992 г.) шокировали зрителя. Они стали предметом дискуссий, нашли аудиторию среди молодого поколения зрителей, которому не мешало, что "режиссер как бы не заботится о контакте со зрителем, то и дело перешагивая тот предел, за которым понимание ситуации в строгом смысле слова становится невозможным"[17].

В книге "Феномен Лебл" глава, посвященная спектаклю "Чайка", называется "Победитель", хотя этот спектакль однозначно зрителем принят не был. Критика же восторгалась раскованностью режиссера, его фантазией, подлинной свободой творчества[18].

На обрамленной картонными березами крошечной сцене театра "На забрадли" стилизованные персонажи чеховской пьесы ассоциировались с типажами немого кино начала века (набеленные лица, парики, костюмы, пластика). Ироническая игра, во время которой ряд персонажей сначала появ-

ляется в глубине на движущемся планшете, точно апостолы на Пражских курантах, Нина прибегает на спектакль словно со скотного двора, в сапогах, с узелком одежды, а монолог читает буквально иллюстрируя слова, Маша говорит, что отсидела ногу и встает на голову, слуги не церемонятся с господами. Аркадина в известной сцене с Тригориным, уговаривая не бросать ее — садится на него верхом в прямом смысле. Возле портала падает береза, ее спокойно поднимают и водворяют на место. Треплев здесь — с набеленным лицом и обведенными черным глазами и ртом, как у Пьеро. По существу, он от начала фигура трагическая и порой кажется, что спектакль поставлен о нем и что Лебл, с помощью Чехова, стремится познать себя. "Во время работы над постановкой, — говорил режиссер, — меня посещала масса глумливых мыслей, как то: Треплев — не сын Аркадиной, у Нины ребенок не от Тригорина, а от Треплева, Треплев застрелился не сам, его застрелила либо Маша, либо Медведенко... а ребенок Маши от Тригорина — по банальной формуле: Треплева любит, с Тригориным спит, а за Медведенко выходит замуж... И на все это в пьесе имеются ясные ссылки, но все это удастся доказать постановщикам, которые придут после нас. Лет через двести, триста. А наша постановка должна быть обычной, старомодной"[19]. Здесь лукавство режиссера полностью опрокидывает IV акт спектакля. Сцена во всем белом: колонны, мебель, пол, шторы и все персонажи. Другое измерение, другой свет. На протяжении всего спектакля умирает Сорин, без парика он лыс. Появление Нины — цветовой взрыв. Она в черном, ее поведение естественно. Она не призрак, живой человек. Именно это убивает Треплева.

"Темой этой постановки является проблема свободы, недавно обретенной чехами, ее беспредельности и беспомощности, — писал голландский критик Э.-В.Герлингс. — Постановка в целом может восприниматься как защита Леблом новых театральных форм. Могу себе представить вздохи пуритан и нахмуренные лбы кальвинистов, когда они будут читать эти строки. Да можно ли еще в этом переплетении изощренных художественных форм найти человека? Конечно, да! Фонтанирование идеями и перемешивание форм для Лебла отнюдь не главное, для него важен и определенный образ игры — игры без аффекта <...>

Спектакль по ходу действия становится все сильнее, приобретая равновесие между освобождающим карнавалом идей и естественным образом игры, который и ищет Лебл. В этом смысле особенно характерна молодая актриса Барбора Гржалова, которая в последнем действии полностью освобождается от аффектированности, создавая из Нины неповторимо сильную личность. Когда в последней сцене раздается выстрел, которым Костя кончает с жизнью, и доктор идет смотреть, что же собственно случилось, Лебл просто не может еще раз не разрушить иллюзию театра. Хоть выстрел ясно прозвучал из правой кулисы, доктор идет влево, в противоположном направлении. Если это не драма..."[20]

Разрыв мнений о спектакле подтверждается рецензенткой из Швеции Э.Теландер: «Режиссер своей анархической, совершенно безвкусной постановкой вызвал раздражение критики... Эта провокативная "Чайка" вызывает в стране, которая с трудом освободилась от влияния всемирно известных постановок Чехова режиссера Крейчи, впечатление непочтительности»[21].

Приглашение театра "На забрадли" в 1997 г. в Москву на II Международный театральный фестиваль имени Чехова со спектаклем "Иванов", который, к тому же, игрался на сцене МХАТ им. Чехова, можно считать знаковым, как и тот факт, что на празднование столетия "Славянского базара" из Чешской

республики были приглашены Отомар Крейча и Петр Лебл. Вот строки письма, которые Лебл написал О.Н.Ефремову:

«Уважаемый господин Ефремов, приветствую Вас из Праги! Я все время думаю о том впечатлении, которое произвели на меня "Три сестры", увиденные во время празднования 100-летия основания МХАТа. Бумагу, на которой я Вам пишу, мне дала старейшая чешская актриса Мария Глазорова, когда я приходил поздравить ее с днем рождения (ей исполнилось 86 лет). Она рассказывала мне о том, как она работала с Отомаром Крейчей и Альфредом Радоком, этими двумя гигантами чешской послевоенной режиссуры... Ваша постановка задела меня за живое — своей композицией, геометрией, современностью и правдой. Это также был первый спектакль, увиденный мной в прославленном МХАТе, он стал событием в моей жизни <...>

Я большой почитатель Чехова и вашей культуры вообще. В прошлом году у театра, художественным руководителем и режиссером которого я являюсь, была возможность сыграть на Таганке свою "Чайку". В настоящее время мы получили приглашение в апреле будущего года привезти "Иванова", премьера которого прошла у нас два месяца тому назад. Показать Вам нашу работу было бы для нас большой честью. Может быть, на этот раз мне удастся вновь Вас приветствовать и сказать Вам "Браво!"»[22]

В начале XX века Станиславский посылал в Прагу режиссерский экземпляр I акта "Трех сестер", откликаясь на просьбу их постановщика на сцене Национального театра — первого профессионального чешского режиссера Ярослава Квапила. В конце XX века пьесы Чехова по-чешски в режиссуре Крейчи и Лебла играются на сцене МХАТа...

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Отзыв Й.Куффнера (Narodni listy. 1901. № 111). Цит. по: *ЛН.* Т. 68. С. 757.
[2] Театр. 1960. № 1. С. 46.
[3] *Крымова Н.* Русская классика в Праге // Театр. 1967. № 5. С. 138.
[4] Там же. С 136.
[5] Там же. С. 137
[6] Там же. С. 137.
[7] Там же. С. 139–140.
[8] Запись беседы автора сообщения с О.Крейчей (архив автора сообщения).
[9] Цит. по: Bulletin Divaldo za branou. II. С. 5. 1991.
[10] Ibid.
[11] *Шах-Азизова Т.* Общая наша участь // Московский наблюдатель. 1992. № 11–12. С. 46, 48.
[12] *Коваленко Г.* Teatrum mundi Отомара Крейчи // Московский наблюдатель. 1992. № 11–12. С. 40–43.
[13] Крейча О. Речь при вручении Премии К.С.Станиславского в Москве 19 января 1999 года // Из архива автора сообщения.
[14] Из беседы автора сообщения с О.Крейчей.
[15] Театр. 2000. № 1. С. 100–105.
[16] Fenomen Lebl. Praha, 1996.
[17] *Якубова Н.* Новые сны старой Праги // Московский наблюдатель. 1994. № 5–6. С. 45.
[18] Fenomen Lebl. S. 230–235.
[19] Svet a divadlo. 1994. № 6. S. 66.
[20] См.: Fenomen Lebl. S. 233.
[21] Ibid. S. 234.
[22] Театр. 2000. № 1. С. 105.

ЧЕХОВ В СЛОВАКИИ
(1887 — начало 1990-х гг.)

Обзор А.Г.Машковой

Когда в 1960 г. вышел в свет 68 том "Литературного наследства", посвященный Чехову, автор раздела "Чехов в Чехословакии" Ш.Ш.Богатырев завершил свою статью словами: «Приведенные нами в настоящем обзоре факты, касающиеся темы "Чехов в Словакии", не претендуют на сколько-нибудь полное ее изложение. Эта тема, богатая фактическим материалом, должна быть предметом специального рассмотрения»[1]. С тех пор прошло почти полстолетия. Думается, настало время для того, чтобы осуществить эту задачу. Так же не претендуя на всеохватность изложения, мы попытаемся осмыслить имеющийся в нашем распоряжении материал по теме "Чехов в Словакии".

Творчество Чехова хорошо известно и популярно в Словакии, несмотря на то, что на протяжении XX века отношение к нему словацкой критики менялось — от полного неприятия до восторженных отзывов. При этом каждое поколение читателей воспринимало его по-своему, находило в нем что-то близкое для себя, для своего времени. То есть, несмотря на все увеличивающуюся дистанцию времени, Чехов всегда оставался для словаков современным автором. И в наши дни он является одним из немногих русских писателей, произведения которого продолжают издаваться, пользуются симпатией в читательской среде, а пьесы не сходят со словацких сцен.

Интерес к русской литературе обозначился в Словакии еще в начале XIX в. и был обусловлен причинами общественно-политического характера: с Россией деятели словацкой культуры связывали свои надежды на освобождение страны от многовекового национального гнета. Популярность славянофильских и русофильских настроений особенно возросла во второй половине XIX в., в период усиления политики мадьяризации словацкого населения, что сказалось на восприятии русской культуры. Оценивая это время, один из основоположников словацкого реализма, видный литературный критик и переводчик Йозеф Шкультеты писал: «Русская литература начала свой победный путь по Западной Европе. В Париже уже вышла книга о русском романе (Melchior de Vogüé: Le roman russe. 1886), рассказывающая миру о значении русской литературы. Мы, конечно, тоже стремились познакомиться с ней. Почти в каждом номере журнала "Словенске погляды" публиковались небольшие произведения Тургенева, Толстого, Достоевского, а также более молодых авторов — Гаршина, Короленко, Чехова»[2].

Эти настроения давали о себе знать и на рубеже веков, особенно в творчестве писателей начального этапа развития словацкого реализма — так называемых писателей-мартинцев (от названия города Мартин, традиционно славившегося своими русофильскими настроениями). Для их творчества,

отмеченного налетом идеализации, характерен интерес к широким, национально значимым проблемам, решение которых многие из них связывали с Россией. Эти проблемы обычно воплощались основоположниками словацкого реализма в крупных жанровых формах, преимущественно на примере жизни представителей высших и средних слоев общества. Поэтому и в русской литературе их привлекал масштаб, размах, свидетельствующий о силе и мощи русской державы. Не случайно их любимыми писателями были Гончаров, Гоголь, Тургенев, Толстой. Творчество двух последних, с точки зрения одного из наиболее русофильски ориентированных писателей — Светозара Гурбана-Ваянского, — являлось вершиной всей истории русской литературы.

Глубокие перемены в общественно-политической, экономической и культурной сферах, происходившие в Европе на рубеже веков, затронули и Словакию. Однако из-за проводимой властями политики тотальной мадьяризации словацкого общества условия для осуществления этих перемен были тогда весьма неблагоприятны. Проявлением этого стал отказ молодых литераторов (их называют "гласистами", по названию журнала "Глас", 1898–1904, вокруг которого они объединились) от воссоздания глобальных проблем, занимавших писателей предшествующих десятилетий. На смену этому пришел интерес к повседневности, человеческой личности с ее новыми социальными связями, достоверное описание жизни "маленького человека". С изменением объекта изображения иным становится и "*оптический*" взгляд на него. Процесс освоения действительности идет в направлении "разукрупнения" предмета исследования и соответственно эволюции средств изображения. В результате происходит перестройка всей жанровой структуры литературного творчества (от больших эпических полотен — к малым жанрам). Основной акцент делается на конкретной ситуации, документальном начале, на детали, которая обретает символический смысл, на авторском отношении к изображаемой действительности.

Одним из признаков новой литературной ситуации стал пересмотр отношения к зарубежным литературам, в первую очередь славянским. Отчетливо вырисовываются три основных направления в использовании зарубежного опыта. Если представители старшего поколения реалистов по-прежнему видят опору для своего творчества в произведениях русской классики, то молодые в качестве образца, соответствующего их творческим поискам, выбирают писателей сравнительно молодых — Чехова и Горького. Одновременно все с большим вниманием относятся они к новым течениям в чешской, польской, украинской, румынской, венгерской литературах.

Таким образом, именно на переходный период развития словацкой литературы приходится первый всплеск интереса словацкого общества к произведениям Чехова, который оказал сильное воздействие на формирование новой концепции художественного творчества в этой стране. Словацкий критик Иван Кусы, оценивая творчество представителей нового этапа в истории отечественной литературы, отмечал, что "ему была близка атмосфера чеховской тоски, чеховской грусти о судьбе доброго маленького человека, его бед. При этом краткие чеховские рассказы отвечали представлениям и возможностям словацких писателей, служили для них источником вдохновения. Они, в свою очередь, изображая определенные жизненные ситуации, детали, с помощью коротких фраз пытались выразить свою печаль, связанную с маленьким человеком в Словакии, невозможностью достижения им счастья в этом мире... Проза этих писателей, созданная под влиянием Чехова, имеет очерковый характер. Она представляет собой повествование, в котором автор неоднократно и произвольно прерывает и завершает действие"[3].

Отношение к Чехову со стороны представителей старшего поколения литераторов было неоднозначно, что определило выбор публикуемых в Словакии его произведений и их оценку критикой. В отличие от основоположников словацкого реализма (Йозеф Шкультеты, Светозар Гурбан-Ваянский), которые отдавали предпочтение юмористическим рассказам Чехова, не затрагивающим социальных проблем и основ российского общества, молодых литераторов привлекало многообразие тематики чеховских произведений, созвучное тому, к чему они сами стремились. Как отмечает словацкий русист Эма Пановова, молодежи (Тимраве, Йозефу Грегору Тайовскому, Янко Есенскому и др.) импонировало чеховское «глубокое погружение в душу "маленького человека", характер отношений в русской деревне и провинциальных городках, который был так близок словацкому <...> социальная проблематика чеховского творчества и ее художественное воплощение. Все это открывало путь для Чехова в Словакию без традиционного опоздания»[4].

Популяризации чеховского творчества во многом способствовала периодическая печать, которая, независимо от своей ориентации, публиковала его довольно много. Лидирующее положение в пропаганде произведений русского писателя занимала газета "Народне новины" (г. Мартин, 1870–1948) — орган консервативной Словацкой национальной партии, являвшийся проводником не только национальных идей, но и русофильских настроений. В общей сложности в период с 1887 по 1914 год там было опубликовано 178 рассказов Чехова, что составляло две трети от всех печатавшихся в ней переводов. Впоследствии в этом издании Чехов стал лидировать среди других русских писателей, потеснив, в частности, Л.Толстого. Особенно велика в этом была заслуга редакторов Ваянского и Шкультеты, усилиями которых в редакцию газеты в большом количестве поступали русские книги и журналы.

Значительный вклад в популяризацию творчества Чехова внес и один из самых авторитетных в Словакии журналов "Словенске погляды" (с 1881 г. по наст. время), где также активно сотрудничали Ваянский и Шкультеты. Пропагандируя достижения русской литературы, журнал с 1890 по 1918 г. опубликовал 155 произведений 60 русских авторов. При этом больше всех печатали в этом журнале Л.Толстого (32), за ним следовали Чехов (17) и Тургенев (10).

Не обошли Чехова своим вниманием и издания, влиявшие на формирование новой концепции литературного творчества или разделявшие ее. Так, журнал молодых литераторов "Пруды" ("Течения", 1909–1914, 1922–1938) к 50-летию Чехова публикует воспоминания о нем М.Горького. Журналы "Словенски денник" в период 1900–1902 гг. и "Словенски тыжденник" (1903–1914), представлявшие на своих страницах весьма широкий спектр русской литературы (от Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Толстого, Гаршина до Крестовского, Лейкина, Аверченко, П.Гнедича и др.), отдают предпочтение рассказам Чехова. В частности, в указанный период в них было опубликовано более 30 его рассказов, из которых 23 — в "Словенском тыжденнике" (1903–1910). Здесь же увидела свет и статья Горького, посвященная Чехову.

Определенный интерес к творчеству Чехова проявили и "Роботницке новины" (1904–1938) — орган рабочего движения, проповедовавший идеи социал-демократии, где наряду с произведениями Горького в 1910 г. было опубликовано несколько чеховских рассказов, а также рецензии на них. При этом, в отличие от вышеназванных изданий, "Роботницке новины" печатали и рассказы с острой социальной направленностью. Подобная позиция была характерна и для промадьярски ориентированных "Словенских новин", хотя причины тому были разные. Как отмечает Э.Пановова, "если словацкая соци-

ал-демократическая печать воспринимает творчество Чехова в аспекте критики современного общества вообще, то для промадьярски настроенного издания это было как бы способом корректирования панславистских иллюзий в отношении России"[5].

Заинтересовались произведениями Чехова и женские журналы типа "Живена" (1910–1949), а также издания, на первый взгляд далекие от литературы. Так, в период 1888–1900 гг. "Горнянске словенске новины" опубликовали 18 чеховских рассказов и очерков. Обращает на себя внимание сама подборка произведений. Обычно предпочтение отдавалось тем, где изображалась жизнь простого люда, "маленького человека", провинциальная среда, то есть тому, что легко завоевывало сердце читателя, вызывая ассоциации с отечественными ситуациями. (Заметим, что первое книжное издание произведений Чехова увидело свет только в 1910 г. Это был сборник "Рассказы" в переводе Ю.Маро.)

Таким образом, как справедливо отмечает Пановова в своей статье, посвященной 100-летию со дня рождения Чехова, "трудно найти такого автора, который бы так долго, в таком объеме и столь интенсивно присутствовал на страницах наших (словацких. — *А.М.*) периодических изданий, независимо от их ориентации, как Чехов"[6].

Первым рассказом Чехова, представленным на суд словацких читателей в 1887 г., стал "Враги". Он был опубликован в переводе Йозефа Шкультеты (1853–1948) в "Народних новинах". Несмотря на сложное отношение к чеховской прозе, интерес Шкультеты к Чехову на этом не заканчивается. Об этом свидетельствует его переписка с Т.Д.Флоринским, датируемая 1892–1893 гг. В своих письмах к русскому слависту Шкультеты благодарит его за полученные русские книги и одновременно просит прислать новые, в том числе — Чехова, Гаршина, Короленко. Более того, именно Шкультеты обращает внимание молодого писателя Йозефа Грегора Тайовского на повесть Чехова "Мужики", назвав ее "вероятно, самым значительным его произведением, в котором читатель видит луч света и каждую минуту ощущает, что эти опустившиеся выпивохи имеют душу и не перестают быть людьми"[7]. В начале 90-х годов переводила чеховские рассказы и супруга Шкультеты — Богдана Шкультеты (урожденная Маковицкая), которую известный деятель словацкой культуры XX века Штефан Крчмеры назвал "деликатнейшим интерпретатором русского слова"[8].

Вторым рассказом Чехова, также напечатанным в "Народних новинах" в 1889 г., был "Ванька" в переводе "толстовца" Альберта Шкарвана (1869–1926). Публикация вызвала большой резонанс в словацкой прессе, писавшей, что своим блестящим воплощением темы "маленького человека", которая была популярна в русской реалистической прозе, Чехов, "гениально овладевший ею, пришел на помощь формирующимся тенденциям в словацкой литературе"[9].

В 90-е годы к переводу чеховских произведений подключились Янко Клен (Ян Штробл), Иван Лилге (Лысецкий), молодой критик Франтишек Вотруба (Андрей Клас), известный словацкий литератор, личный врач Л.Толстого Душан Маковицкий, благодаря которому Чехов как бы обрел в Словакии свой второй дом.

Д.Маковицкий (1866–1921) был одним из немногих словаков, лично знакомых с русским писателем. Встреча Чехова и Маковицкого состоялась в Крыму в 1901 г., откуда Маковицкий привез чеховскую фотографию (по воспоминаниям Й.Грегора Тайовского), которая впервые была опубликована уже после смерти писателя, 14 августа 1904 г., в журнале "Злата Прага". Мако-

вицкий пригласил Чехова посетить Восточную Словакию и Закарпатье, входившие тогда в состав Австро-Венгрии, с тем, чтобы самому убедиться в тяжелом положении словацкого и украинского народов[10]. По возвращении домой Маковицкий посылал Чехову открытки, проспекты различных словацких курортов, книги, письма, в частности, с планами нескольких городов на случай, если тот решится осуществить свою поездку. Словацкая общественность, зная о контактах Маковицкого и Чехова, обсуждала возможность посещения русским писателем Словакии. Последнее письмо Маковицкого к Чехову, датируемое 16 июля 1904 г., было отправлено в Баденвейлер, когда Чехов уже скончался. Словацкий русист Соня Леснякова предполагает, что, вероятно, именно "надежда на посещение Чеховым Словакии стимулировала повышенный интерес к его творчеству, интерес, проявившийся прежде всего в многочисленных переводах его произведений"[11].

Значительный вклад в популяризацию творчества Чехова в период с 1900 по 1916 г. внес переводчик Юрай Маро (1853–1918) — человек, чья деятельность, по словам Э.Пановой, до недавнего времени не была по достоинству оценена[12]. Еще в детстве Маро проявлял интерес к русской литературе, который стимулировали его посещения России, знакомства со многими русскими писателями. В частности, в течение шести недель он гостил у Толстого. За два года (1901–1902) Маро перевел и опубликовал 32 произведения Чехова, а в период с 1901 по 1914 г. — 144. Его работу в значительной степени облегчило знакомство с журналом "Нива" (1903), который регулярно приходил в г. Мартин и который сделал более доступными произведения русского писателя для словацких переводчиков. Однако, придерживаясь консервативных русофильских взглядов, Маро избегал переводить рассказы, где звучала критика русской действительности. Но что он был с ними хорошо знаком, свидетельствуют, по утверждению Пановой, которая специально изучала рукописи и корреспонденцию Маро, пометки типа решительного "нет" или "слабо" на страницах чеховских произведений, сделанные его рукой. Все чаще сталкиваясь с произведениями Чехова, в которых было сильно выражено его критическое отношение к действительности, Маро отказался от их перевода, ограничиваясь лишь своими старыми переводами его ранних рассказов, а затем и вовсе переключился на Куприна, став в период с 1916 по 1918 г. первым и единственным его переводчиком в Словакии.

Совершенно иной в отношении к чеховскому творчеству была позиция Йозефа Грегора Тайовского (1874–1940), талантливого прозаика и драматурга, представлявшего новый этап развития словацкой литературы, которого некоторые словацкие критики называли "словацким Чеховым"[13]. С Чеховым Тайовский познакомился, читая его в оригинале, а также в чешских переводах, еще когда учился в пражском университете и был членом кружка словацкого студенчества в Праге "Детван", при котором имелась богатая библиотека, в том числе и русской классики. Позже Тайовский писал: "Россию я полюбил за Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова, Горького, у которых я учился узнавать свой народ и следовать искусству великих мастеров"[14].

Первым произведением Чехова, которое Тайовский перевел, была одноактная пьеса "Медведь", опубликованная в журнале "Глас" (1903). За ней последовали "Злоумышленник", "Мужики" и др., близкие идейно-эстетическим исканиям самого Тайовского. Ему импонировали тематика этих произведений, интерес к социальным проблемам жизни деревни и способы их художественного решения. Он как бы искал поддержку у Чехова в своем стремлении писать "красиво" и одновременно "правду".

Находясь в русском плену в период Первой мировой войны, Тайовский в своих письмах к жене — Гане Грегоровой, а также к писателю Янко Есенскому упоминает о том, что он с наслаждением читает произведения и письма Чехова. "В свободное время я учу русский язык и читаю сочинения А.П.Чехова. Наслаждение! Их 6 томов, и если сможешь достать, сохрани их и читай!" — писал он Есенскому[15]. Постепенно интерес Тайовского к произведениям русского писателя все более возрастает. В 1915 г. в журнале "Словенске погляды" он публикует "Шутку в одном действии" — "Трагик поневоле" и рассказ "Юбилей". По воспоминаниям современников, в том же году он приступил к работе над "Вишневым садом". А в своем письме к жене сетовал: «Перевожу "Дядю Ваню". Это доставляет мне много мучений, но я одолею. Прочитай эту пьесу, и ты обнаружишь в ней не все, но многие сцены из нашей жизни»[16].

Сам выбор рассказов Тайовским был, по мнению С.Лесняковой, ответом писателя тем, кто не принимал Чехова-реалиста[17]. В первую очередь этот ответ был адресован Ваянскому, резко критиковавшему молодых литераторов за поиски новых путей в литературе.

Классик словацкой литературы, основоположник словацкого реализма, талантливый поэт, прозаик, публицист, литературный критик Светозар Гурбан-Ваянский (1847–1916) прекрасно знал русскую литературу и искал в ней прежде всего поддержку своим русофильским взглядам. Как отмечает словацкий исследователь Андрей Мраз, сквозь призму русской литературы "выкристаллизовывались и его (Ваянского. — *А.М.*) взгляды на русскую литературу и славянство, международную политику, и сквозь эту призму взирал он на проблемы собственного народа"[18].

Ваянский внимательно следил за тем, что происходит в России, за ее культурной и политической жизнью. Уже с 1880 г. им были опубликованы десятки статей о русских писателях, начиная с Карамзина и заканчивая Чеховым. Эти статьи, несмотря на всю их тенденциозность, были важнейшим источником информации для словаков о русской литературе. К Чехову у Ваянского было сложное, противоречивое отношение. Идеализируя Россию, видя в ней освободительницу всех славянских народов, он не мог примириться, как и Ю.Маро, с изображением негативных сторон русской действительности в произведениях Чехова. Он считал это "очернительством" великой державы. В своих статьях Ваянский сравнивал Чехова с Гоголем, Тургеневым, Толстым. И эти сравнения оказывались не в пользу Чехова. Сопоставляя представления о России Гоголя и Чехова, он, например, так оценивал чеховскую повесть "Степь": «...описание степи <...> напоминает собой взятую из естествознания, хорошо изученную картину природы, степью и не пахнет в "Степи". Где та, гоголевская, степь? Она словно бы на другой планете. А Тургенев! О, эти старики, старики! Чехов выглядит на их фоне как ремесленник, большой, всезнающий, но не как поэт!»[19]

Остро полемизировал Ваянский и с чеховским изображением мещанства, не принимал его критику пустой, праздной и бездуховной жизни; в частности, это прозвучало в его суждениях о рассказе "Ионыч". Весьма резко отзывался он и о рассказах "Человек в футляре", "Дама с собачкой", "Анна на шее". О первом — за упрощенность конфликта, о двух других — за их "аморальный характер". Чужды были ему и чеховские поиски ответов на проблемы человеческого бытия, раздумья о смысле жизни, человеческом счастье, свободе личности. Критиковал Ваянский Чехова и в плане эстетическом: ему претил стиль его произведений ("все получается сухо, тупо и холодно", — писал он), их краткость, простота и даже внимание к детали. "Каждый его

kapitán Getenke, 27-ho pluka poručík Livotov; ranení: 13. pluka kapitán Mirošnikov, 14. pluka poručík Olšinevskij, podporučík Orel, 15. pluka poručík Demianov. Adjutant generála Stössela kňaz Gantimurov ranený veľmi považlive. Z mužstva mŕtvych 35, ranených 247. Kontusovaný zastupujúci náčelníka štábu generála Stössela, plukovník Reis. Ztraty Japoncov za tieto dva dni, ako Japonci udávajú, dosahujú 2000 mužov.

Podľa zprávy od 7. júla, dňa 6. júla my zaujali sme predný vrch, zabezpečujúci ovládanie Lunvantanského priesmyku. Naše ztraty: mŕtvi 13-ho pluka kapitán Lisenko, 27-ho pluka poručík Ligot; ranení: 14. pluka podporučík Činkovskij a 21 vojakov. Dňa obdržaných zvestí Japonci v Dalnom vysádzali vojsko; 2. júla vysadili okolo 20.000 mužov a 50 delami; celé mesto bolo plné japonských vojakov. Nepriateľ reparuje doky a centrálnu elektrickú stanicu (v Dalnom). Železnica obnovuje sa po celej dĺžke, ale nemajú parovozov, preto vagony ťahajú sa ľudskou silou, pri pomoci Číňanov. 9. júla Japonci prestali ísť napred a silne opevňujú sa na zaujatých posíciach. Každodenná strelba s obochstrán občažuje im roboty. Dažde veľmi pokazily cesty. Duch vojska je výtečný.

† Anton Pavlovič Čechov.

V Badenweiler v Badensku zomrel Anton Čechov. Išiel ta, zastihnutý suchotami. Ani jedle slávneho Schwarzwaldu nepomohly chorým pľúcam svojím aromatickým dychom.

Narodil sa v Taganrogu na Azove, počal písať roku 1879. Jeho najväčšia sila zjavila sa v veselých rozprávkach, ktorých veľká časť je preložená do slovenčiny, zvlášte neunavným naším prekladatelom J. Marom, tak že naše obecenstvo ztratilo v ňom dobrého známeho. Veselobru „Medveď" hrali častejšie na našich divadelných doskách.

Z jeho 363 rozprávok, čŕt a spisov najväčší je opis Sachalina. No váha jeho je v malých veciach, kde vystupuje ako silný spisovateľ, s nevyčerpatelnou fantáziou, ostrou charakteristikou a vynalezavostou. Každá jeho črta je výborne prepracovaná, ciselovaná a vyhlatená, ako drahokam. On patrí k spisovatelom „obličitelom", ktorí vzali si na mušku všelijaké biedy a nedostatky života, ale iba v povesti „Mužiki", vari svedený dekadentským tónom, spustil sa do nížin oklebetenia svojho národa. Inde, keď i karhá humorom a satyrou všakové životné neskladnosti, vždy vidno dobrú dušu a šlachetné srdce samého autora, ktorý hľadá a nachádza i v svojich figúrach ľudskú dušu, trebárs smútiacu a zatemnenú mrakom ľudského hriechu. Ale hriechu ľudského! On nepľuje prosto na ľud a ľudí, ako počali niektorí naši škrabáci, že vraj v záujme pravdy!! Oni pľujú na ľud a jeho nerozvitosť, sami nerozvití čo intelligenti niže trávy, niže vody.

Čechov maluje veľmi často bôľne strany ľudského života, pokleský a morálne natrhliny, no zostáva vždy umelcom, vie mieru. V opisoch hriešnej lásky, manželskej nevernosti pero jeho zostáva cudné, nikde nebližší sa k pornografii, ako to robia dekadenti. Pri opise ruských „neudačnikov" (nepodarencov) vychodí akési svetlé zakončenie. V tomto ohlade pozoruhodná je jeho povesť „Duell", jedna z najdlhších, v ktorej prichodí predstaviteľ dnešných „neudačnikov" najnovšieho fasonu, Ivan Andrejevič Lajevský. Je on naozaj Bazarov najnovšej módy. Sama povesť je veľmi zaujímavá a pútavá. V slovenčine jej ešte nemáme.

Hľa, charakteristika našich nových nepodarencov. O Lajevskom píše:

„Pravda mu nebola potrebná, on jej ani nehľadal; jeho svedomie, okuvané porokom i lžou, spalo alebo mlčalo; on ako cudzí nezúčastnil sa všeobecného žitia ľudí, bol chladný k ich borbe, ideám, *nepovedal ľuďom jediného dobrého slova*, nenapísal ani jednej užitočnej, nezlostnej litery, nevyrobil ľuďom ani za groš, iba jedol ich chlieb, pil ich víno, žil iba v myšlienkach, a aby ospravedlnil svoj nízky, parasitický život pred nimi a pred samým sebou, *dával si sám sebe taký výsor, ako by on bol vyše nich* a mal právo ich kritisovať." Hľa, s punkta na punkt obraz peňazobažných chytrákov a plagisujúcich nadkritikov a „omravňovatelov". S punkta na punkt!!

Bôľny punkt v tejto kapitálnej, Čechova celého predstavujúcej práci je, že konečne ničoho nevychodí, autor nedohovoril, nevyslovil sa konečne a definitívne. Čo je s Nadou? Lajevský sa pokajal, jeho duša zjasnela, ale či pokajala sa i Nadja? A aký jej bol koniec?

Veľmi koncentrované sú jeho drobnejšie práce. Jeho humor je srdečný, nezlobný, nevdojak pritahuje, ale nerozhorčuje.

Znamenitý spisovateľ, prekrásny dušou, bohatý talentom, umrel v cudzej zemi dňa 15. júla. Zomrel slabošou srdca, jeho telo bude prevezené do Moskvy. V Badenweilerne žil iba tri týždne a zdalo sa, česa zotaví. Bol by ešte mohol žiť vzdor plúcnemu neduhu, keby nebola sa zjavila slabosť srdca. *V.*

Domáce zprávy.

Snáď na stredu, najďalej v piatok, prevedie sa hlasovanie o civilnej liste. Dnes majú hovoriť barón Desider Bánffy a Karol Eötvös (eslársky), rozumie sa — proti. Mnohí sú zvedaví, ako Bánffy odôvodní svoje stanovisko. Zajtra, v utorok, budú záverečné reči. Celá debatta bola by bez pochyby kratšie vypadla, keby z liberálnej strany bol dakto Tiszu odmenil v zavrátení nápadov, ovšem že bol by to musel byť rečník obratnejší, ako b. Daniel, bývalý minister obchodu, ktorý voči opposícii veľmi slabo argumentoval a väčšinu neoduševnil. Nápadné je, že do debatty nezasiahol finančný minister Lukács, ktorý bol tiež terčom štipľavých poznámok.

V opposicionálnych kruhoch stále pracujú na utvorení koalície cieľom čím skoršieho zrútenia kabinetu Tiszovho. Ide to ťažko, predbežne bez praktického rozuzlenia zamotaníu, v akých nachodia sa všetky opposicionálne frakcie. Spojiť sa k vôli veľmi problematickému úspechu je vec nevďačná a viedlo by to k podkopaniu strán, keby i len na okamih mohlo prísť obecenstvo do rozpakov ohľadom otázok zásadných, a mohlo by to byť považlivým vzhľadom na nové volby, ku ktorým Tisza snadno vymôže si súhlas koruny. Najväčšmi zaujíma sa za koalíciu Mikuláš Bartha, ktorý v kľužákom „Ellenzéku" horlí za celkovité spojenie skupín Bánffyho a Szederkényiho, počažne Ugronovej, kedže vraj medzi týmito niet žiadneho podstatného rozdielu.

Divoké horúčosti, aké po celej krajine panujú a akých ľudia nepamätajú, hrozia biedou, hladom. Z torontálskej stolice, uhorského Kanaanu, oznamujú sa ohromné škody. Osemdesiatdeväť obcí, teda pravá polovica, obrátilo sa k finančnej direkcii vo Velkom

BESEDNICA.

— Dobre to bolo, že sme málo platili. Ale dnes — daj sem, daj tam a málo ti ostane. Dnes ťa peňažne

небольшой отрывок, — отмечал он, — можно было бы разбавить тарелкой супа, которая бы еще пахла мясом. Не знаю, являются ли искусством экстракты... старый Толстой это знает, знает и Тургенев... Вот они — это доброе старое вино, а он — лишь новизной пахнущий коньяк"[20].

Тем не менее нельзя отказать Ваянскому в интересе, который он проявлял к Чехову. Об этом свидетельствуют не только его статьи, но и тот факт, что, находясь за свою антивенгерскую деятельность в заключении в местечке Вацово (1903–1904), он много читает Чехова, стремясь глубже вникнуть в смысл его произведений, как бы подытожить свои впечатления о нем. Ваянский даже задумывает написать большое исследование, посвященное творчеству русского писателя. Это подтверждают записи в его "Вацовском Дневнике", датируемые февралем 1902 г. В частности, он пишет: "Сейчас мне следовало бы написать труд о положительных сторонах чеховской музы... Материала у меня для этого предостаточно"[21]. Тем самым Ваянский как бы хотел реабилитировать себя в глазах литературной общественности за свои прежние резкие суждения о произведениях Чехова, в которых он, полемизируя с русским писателем, одновременно спорил и с молодым поколением словацких литераторов, чьи творческие поиски были несовместимы с его взглядами.

Большой труд о Чехове Ваянский так и не написал. Вместо него он опубликовал обстоятельный некролог под названием "Антон Павлович Чехов" в газете "Народне новины" (1904). Кстати, в отличие от нее, другие издания, такие, например, как "Денница", "Словенске новины", "Словенски тыжденник" и проч., ограничились лишь краткой информацией о кончине русского писателя. Журнал "Словенске погляды" вообще не откликнулся на смерть Чехова.

Пытаясь объективно оценить чеховское творчество, Ваянский писал в некрологе: «С наибольшей силой его дарование проявилось в небольших произведениях, где он продемонстрировал могучий талант, неисчерпаемую фантазию, способность к точным характеристикам и изобретательность. Каждое его произведение отлично проработано, играет искусной чеканкой, отполировано, словно драгоценный камень. Он принадлежит к числу писателей — "обличителей", взявших на мушку всевозможные беды и недостатки жизни, и только в новелле "Мужики" Чехов, пожалуй, соблазнился декадентством, опустившись до клеветы на свой народ. В других произведениях, хотя он с помощью юмора и сатиры и обличает всяческие нескладности жизни, все же очевидна добрая душа и благородное сердце автора, который ищет и находит в созданных им характерах человеческую душу, опечаленную и затуманенную мраком человеческого греха!». И далее: «Очень часто Чехов рисует больные стороны человеческой жизни, поступки и нравственные отклонения людей, оставаясь при этом всегда художником, знающим меру. При описании грешной любви, супружеской неверности его перо остается целомудренным, он никогда не опускается до порнографии, как это делают декаденты. Изображая русских "неудачников", он всегда прибегает к светлой концовке. Интересна в этом плане новелла "Дуэль", одна из наиболее глубоких, в которой изображен образец нынешнего "неудачника" — Иван Андреевич Лаевский <...>. А само произведение — ярко и увлекательно. Оно еще не переведено на словацкий язык... Его юмор сердечен, незлобив, он невольно притягивает к себе, при этом не вызывая негодования»[22].

В некрологе Ваянского наметились определенные изменения в оценках творчества русского писателя, связанные, как предполагает словацкий исследователь Павол Петрус, с популярностью Чехова у словацкого читателя, а также с его восприятием русской критикой. Однако, отмечает П.Петрус, в це-

лом Ваянский "воспринимал чеховское творчество весьма поверхностно и односторонне, а его смысл, художественные достоинства и новаторство так и остались не объясненные им словацкому читателю"[23].

Таким образом, полностью отказаться от своих прежних взглядов на творчество Чехова Ваянский не смог. Отсюда — непоследовательность, противоречивость его оценок и суждений. Так, комментируя "Мужики", он негодовал: "Это просто чистая клевета, самооплевывание, тенденциозное декадентство <...> то, что описывает Чехов с помощью слабого, ничего не выражающего действия и поверхностно изображаемых фигур — это ад, хуже, чем ад. Это клевета на русскую деревню, а поскольку Русь состоит главным образом из множества деревень, стало быть, это клевета на Русь!.. Его произведение выглядит деревянным, бездушным, а ведь такой талант!"[24]

Во время своего пребывания в Вацове, размышляя над творчеством Чехова, Ваянский одновременно работает над новеллой "Близнецы". В Дневнике он пишет, что его произведение не имеет ничего общего с Чеховым и что один из его героев напоминает гоголевского Чичикова. Однако, по наблюдениям П.Петруса, чеховское воздействие здесь весьма ощутимо — как в атмосфере произведения, его концепции, так и в художественном отношении. Если же говорить в более широком плане, то "знакомство Ваянского с творчеством А.П.Чехова не оказало существенного воздействия ни на его мировоззрение, ни на эстетическую сторону произведений... Это связано с тем, — пишет Петрус, — что словацкий писатель воспринимал творческие импульсы чеховской концепции на фоне произведений русской реалистической литературы, главным образом — Н.В.Гоголя, И.С.Тургенева и Л.Н.Толстого"[25].

В свое время позиция Ваянского в отношении Чехова резко критиковалась молодыми словацкими литераторами. Так, Михал Годжа в статье "Унижаем?" (журнал "Глас", 1904), полемизируя с Ваянским, с его представлениями о том, как надо изображать народ, призывал учиться этому у русских реалистов, в том числе у Чехова и Горького[26]. О влиянии чеховского творчества на словацкую литературу упоминал и тогдашний критик Франтишек Вотруба в статье "Из новейшей литературы" ("Сборник произведений молодых писателей", 1909). В частности, анализируя раннюю поэзию известного словацкого поэта, прозаика, переводчика Янко Есенского, Вотруба обращал внимание на такую особенность его произведений как грустное настроение, интерес к тайным страстям и желаниям. Истоки этих настроений Вотруба видел во влиянии на Есенского русской литературы, с которой тот познакомился еще в детстве (Есенский происходил из старинного дворянского рода, его семья была ориентирована русофильски) и интерес к которой еще более усилился во время его пребывания в России в качестве военнопленного во время Первой мировой войны. При этом из русской литературы Есенский всегда отдавал предпочтение Гоголю и Чехову. «Вы знаете эту великую русскую "тоску", печаль, — писал Ф.Вотруба, — которая захватывает, пронизывает человека, наполняя его сердце безответной грустью. Это похоже на неведомую нам восточную склонность славянской души к печали...»[27]

Критик Михал Хорват назвал Чехова "главным учителем" Есенского. На близость творчества двух писателей уже позже обращали внимание такие критики, как А.Матушка, А.Мраз, А.Костолный, Э.Пановова, Д.Дюришин, С.Леснякова, П.Петрус и др.

В упомянутой выше статье Ф.Вотруба также сравнивал поэтику Тайовского с чеховской. Обоим присуща "острая наблюдательность, значимость детали, краткость формы..."[28] О влиянии чеховского творчества на предста-

вителей Словацкой Модерны (прежде всего на одного из самых ярких писателей этого течения — Яна Галла) писал критик Милан Пишут[29]. При этом он особо подчеркивал их близость в ярко выраженном лирическом начале, импрессионистическом способе изображения действительности, присущем некоторым его произведениям "психологизме любовных конфликтов".

С драматургией Чехова словаки познакомились лишь в начале XX века, отмеченного ростом интереса к зарубежной драме, в том числе русской. Особой популярностью в Словакии пользовались драмы Толстого, Чехова, Горького. В 1902 г. Гана Грегорова осуществила перевод одноактной пьесы Чехова "Предложение", которая в том же году была поставлена на сцене любительского театра в г. Мартине, а в 1909 г. — в Надьлаке. Следующей пьесой, которую увидел словацкий зритель в переводе Тайовского, был "Медведь", переведенный и показанный на сцене любительского театра в г. Ружомберке (1903). Главную роль в ней исполнял Янко Есенский. Это событие весьма одобрительно встретила культурная общественность Словакии, о чем писала газета "Народне новины". Особое внимание было обращено на качество перевода: «Тайовский заслужил великую благодарность всех друзей словацкого слова за то, что перевел эту жемчужину современной драматургии на словацкий язык. "Медведь" Антона Чехова обошел сцены от Петербурга до Берлина и Парижа. Это — уникальное явление даже для театральных гурманов. Заслуга Тайовского состоит еще и в том, что свой перевод он выполнил не так, как обычно переводят у нас русские произведения: он придал ему словацкую атмосферу, при этом не нарушив оригинальность пьесы, сохранив все изначальные детали...»[30]

После постановки в г. Мартине пьеса "Медведь" ставилась на любительских сценах во многих словацких городах, став одной из самых популярных пьес русского мастера. В период с 1903 по 1918 г. ее играли в Модре, Тисовце, Трнаве, Липтовском св. Микулаше, Кляшторе под Зниевом и других городах и местечках Словакии.

Чеховская драматургия оказала значительное воздействие на формирование словацкой национальной драмы начала века. Прежде всего это относится к творчеству ее основоположников — Йозефа Грегора Тайовского, Терезии Вансовой, ВГВ (наст. имя — Владимир Константин Гурбан, 1884–1950). Так, Тайовский, будучи автором многих пьес, получивших широкую известность в Словакии, начинал писать как под влиянием западной модернистской драмы, так и Толстого, Чехова, которое особенно ощущается в его ранних одноактных пьесах. На это обратил внимание тогдашний критик Павел Буйнак, увидевший в них черты, характерные для русской драмы. Оценивая более зрелое драматургическое творчество Тайовского ("Женский закон", "Кутерьма"), Буйнак конкретизирует это свое наблюдение. В частности, говоря об эволюции творчества словацкого писателя, он видит изменения, происшедшие в нем, прежде всего во "внимании к бедноте, ибо там душа более широкая, болезненная, драматическая... Такому повороту, — подчеркивал критик, — способствовали русские реалисты: в этих пьесах можно распознать влияние Чехова и Горького, которые основательно изменили отношение Тайовского к миру"[31].

Не избежала воздействия Чехова и Терезия Вансова (1857–1942), одноактную комедию которой "Приятные гости" (1901) современный словацкий театральный критик Юлиус Паштека считает "первой словацкой чеховской пьесой — в плане драматургической техники и идейного звучания"[32].

Мотивы чеховских пьес встречаются и в творчестве Владимира Константина Гурбана, автора многих комедий, миниатюр, одноактных шуток и пьес.

Ю.Паштека в книге "Словацкая драматургия эпохи реализма" пишет: «Одноактная "шутка" "Упражняются!" (1905), действие которой основано на анекдотическом сюжете, свидетельствует о непосредственном влиянии на Гурбана Чехова. В начале 1905 г. в местечке Стара Пазова показывали чеховскую одноактную шутку "Медведь". Гурбан воспользовался ее заключительной частью. В частности, сцена, когда молодая вдова Попова, после противоборства с кредитором покойного мужа, целуется с ним, была включена им в его собственную комическую "шутку"»[33]. Придав актуальность чеховскому мотиву при помощи приема "пьеса в пьесе", автор показал, как герои исполняют сцену поцелуя из "Медведя", которая им очень нравится, ибо они влюблены друг в друга.

Таким образом, уже в начале XX века Чехов стал одним из самых популярных в Словакии зарубежных писателей, еще более укрепив позиции русской литературы в словацкой культурной среде.

После распада Австро-Венгрии и образования Чехословацкой республики (1918) ситуация в словацком обществе коренным образом меняется. Освободившись от многовекового гнета, словаки, наконец, получают возможность участвовать в государственном управлении страной, что повлекло за собой существенные перемены как в сфере экономики, так и культуры. Благоприятные условия для духовной жизни народа способствовали интенсивному развитию художественного творчества. Это время отмечено расцветом литературы, искусства, в том числе театрального.

Более открытым становится словацкое общество и для зарубежных культурных влияний, включая влияния литературные. В этой ситуации широко обсуждаются проблемы перевода, который рассматривается специалистами как часть национальной культуры. При этом словаки не просто сохраняют интерес к русской литературе: по утверждению критика М.Кусы, именно русская литература становится для них "основным критерием в их оценках зарубежных писателей и произведений"[34]. Наряду с интересом к современной русской литературе, в частности, к авангардистским явлениям, в том числе к творчеству пролетарских писателей, как и прежде, большой популярностью пользуется русская классика.

По-прежнему центром переводческих усилий остается г. Мартин и его институты (Матица Словацкая, общество "Живена", журнал "Словенске погляды" и др.). К ним присоединились и вновь созданные организации: "Общество друзей художественной литературы" (1927), переводческий кружок при Матице Словацкой (1933), "Общество св.Войтеха" (1940), издательские коллективы ("ДАВ", "Элан", "Творба", "Оброда" и др.).

По данным русиста Зоры Валковой, в период с 1918 по 1938 г. вышло в свет 7000 произведений русских авторов, из них 167 — Чехова, 127 — Толстого, 111 — Тургенева. И даже в период существования Словацкой республики (1939–1945), ориентированной на фашистскую Германию, политическим деятелям не удалось направить словацкую культуру в русло официальной идеологии, ибо это, по выражению видного общественного и культурного деятеля Владимира Клементиса, была "дырявая тоталитарность". Кроме того, существовало "противоречие между официальной политической линией, проводимой административными органами, и настоящей, творческой, живой жизнью, реально существующей культурой и искусством"[35].

В период Второй мировой войны словацкая интеллигенция не утратила интереса к зарубежной литературе, в том числе русской. Как отмечает словацкий ученый Милош Томчик, именно в условиях войны к словацкому читателю попали в руки книги лучших писателей мира, в том числе гоголевский

"Ревизор" и пьеса Чехова "Три сестры"[36]. Общее количество книг русских авторов, изданных в Словакии с 1939 по 1945 г., составляло 69, из них 37 — произведения русских классиков, среди которых лидировали Достоевский (9), Чехов (6), Гончаров (5). При этом, как подчеркивал в то время критик Михал Хорват, именно русская литература являлась для словаков "выражением мечты народа о преодолении историей воздвигнутых преград, выходом на высокие рубежи культуры". Поэтому, писал Хорват, "она должна быть для нас примером"[37]. С точки зрения М.Хорвата, этот факт должен был послужить импульсом для активизации перевода русских книг, которые, как он утверждал, еще не достаточно известны в Словакии.

Однако к этому времени уже значительная часть чеховских произведений была переведена на словацкий язык, нашла свой путь к читателю. Критику в Словакии в основном представляли рецензии на постановки его пьес, в которых обсуждалось их идейно-художественное своеобразие и качество перевода (статьи Ст.Мечиара, Й.Феликса, Я.Мартака, П.Карваша и др.), юбилейные статьи о жизни и творчестве писателя, комментарии и предисловия к изданиям его произведений.

После 1918 г., когда открылся первый профессиональный Национальный театр в Братиславе, а за ним и профессиональные театры в других городах Словакии, Чехов стал по-настоящему доступен и словацкому зрителю.

Открытие в 1920 г. Национального театра стало эпохальным событием в культурной жизни словацкого народа. До той поры в Словакии функционировали только немецкие и венгерские театральные коллективы. Однако и в оперном, и в драматическом коллективах этого театра на первых порах ставились лишь произведения чешских авторов. Так, его открытие ознаменовалось постановкой оперы чешского композитора Бедржиха Сметаны "Поцелуй", а на драматической сцене играли пьесу чешских авторов — братьев Мрштиков — "Марыша". Практически словацкие актеры стали выступать на сцене Национального театра только с 1921 г. В их числе были актеры, ставшие впоследствии знаменитыми: А.Багар, Я.Бородач, О.Бородачова, Й.Келло, Г.Арберт и др. В том же году на этой сцене гастролировала Качаловская группа Московского Художественного театра, в репертуаре которой были и чеховские "Три сестры", "Дядя Ваня". Словацкая театральная критика восторженно откликнулась на эти представления. О "Дяде Ване" журнал "Словенске погляды" (1922) писал: "Москвичи произвели фурор своей способностью к постижению жизни, единством настроения, созданного совершенной режиссурой и игрой актеров"[38]. Еще более восторженно отзывался "Словенски денник" (1921) о спектакле "Три сестры", который, с его точки зрения, продемонстрировал "удивительное совершенство в глубоком показе души искусства и красоты, показал на сцене настоящую жизнь, одухотворенную и прочувствованную. Это искусство жизни, а не сцены; это сама жизнь"[39]. Вскоре после этих гастролей, 20 февраля 1922 г. режиссером Миланом Свободой была поставлена пьеса Чехова "Предложение" (перевод Ганы Руппельдтовой).

Заметным событием в культурной жизни Словакии стала постановка "Дяди Вани" Восточно-словацким Национальным театром в г. Кошице (1930). В связи с этим критик Андрей Мраз в статье "О репертуаре" подчеркивал большую значимость зарубежной классики, прежде всего Шекспира, Мольера, Гоголя, Толстого, Чехова для развития национальной драматургии[40].

Между тем в братиславском Национальном театре активизировалась деятельность артиста и режиссера Яна Бородача (1892–1964), который в своих

спектаклях развивал традиции словацкой и русской реалистической драмы. С 1929 г. Бородач стал художественным руководителем драматической части коллектива. Когда же произошло его разделение на чешскую и словацкую труппы, именно Бородач многое сделал для формирования собственной концепции театра, возглавляя его в период с 1932 по 1945 г. Высоко ценя русскую драматургию, прежде всего Чехова, он ставил его в один ряд с Ибсеном и Метерлинком. В своей статье «"Вишневый сад". 30 лет со дня смерти А.П.Чехова» он писал, что в Чехове его привлекала "сложная структура текста", а также "способность проникнуть в глубины человеческой души"[41]. Тонко ощущая чеховское искусство, Бородач рассматривал его сквозь призму системы Станиславского. Главным в пьесе он считал "выражение тоски русского интеллигента в условиях российской действительности второй половины минувшего столетия, изображение людей в безысходной жизненной ситуации, людей, утопающих в трясине будничных мелочей и забот <...> это какие-то куклы в руках общественно-политической системы..."[42]

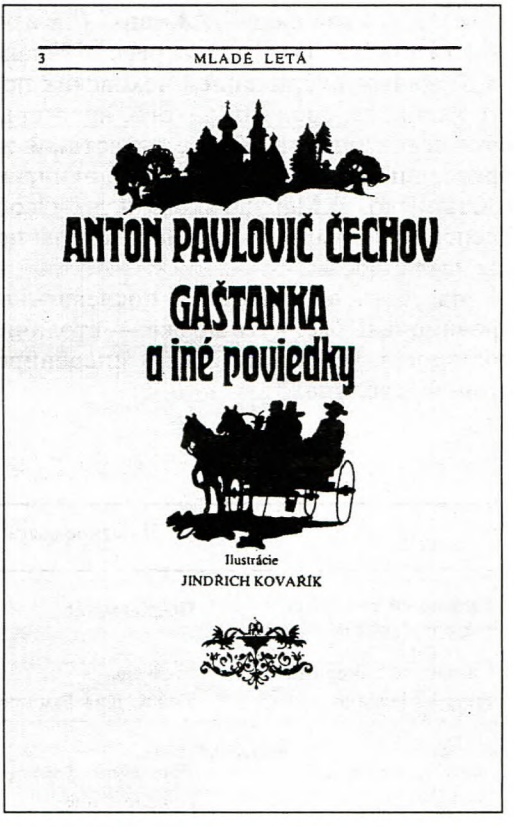
Особенно успешными оказались в Национальном театре сезоны 1932–1933 гг. и 1933–1934 гг., когда были показаны пьесы Островского, Шекспира, Бьернсона, а из национальной драматургии — Тайовского и Барч-Ивана. В это время состоялась и премьера "Вишневого сада" (3 марта 1934 г., перевод В.Шульца, постановка М.Гацека и Я.Бородача). По словам театрального критика Золтана Рампака, она стала "самым ярким событием этого сезона". «Чеховский "Вишневый сад", — пишет Рампак, — Бородач включил в репертуар для того, чтобы наши театральные деятели имели возможность попытаться овладеть теми тончайшими нюансами реалистического сценария, которые перестали быть проблемой исключительно артистической техники, превратившись в истинное, из глубины души исходящее, художественное творчество»[43]. Но в целом тогдашняя критика отнеслась к постановке "Вишневого сада" весьма неблагожелательно. Так, Милан Пишут в "Словенском деннике" (6.3.1934) писал: "Наши артисты не способны существенно изменить свой стиль, они часто повторяются в жестах и в звуковых выражениях <...> Мы обнаружили на этом спектакле, что у нас характеры скорее играются, нежели творчески создаются"[44]. Вместе с тем, он высоко оценил исполнение роли Гаева актером А.Багаром.

Еще более резко отозвался о спектакле критик Дворжак в газете "Роботницке новины" (1934), не скрывая своего раздражения по поводу очередной постановки именно русской пьесы.

Немалую роль в популяризации чеховских пьес сыграли любительские театры, число которых особенно возросло в годы Второй мировой войны и которым, благодаря деятельности Центра любительских театров и Матице Словацкой, удалось сохранить относительную независимость от проводимой властями официальной профашистской политики в области культуры, сделать доступными наиболее интересные произведения русских авторов. При этом, как отмечает критик Яна Тесаржова, "чеховские спектакли были одними из самых любимых и посещаемых в Словакии, и их охотно ставили на сценах любительских театров"[45].

Обращению к пьесам Чехова в немалой степени способствовала их публикация в сериях "Диваделна книжница" ("Театральная библиотека" 1931–1950) и "Явиско" ("Сцена", 1943–1950), издаваемых Центром любительских театров в Мартине и Матицей Словацкой. В этих сериях была широко представлена русская драматургия. Так, "Диваделна книжница" в 1943 г. публикует пьесы "Чайка" и "Дядя Ваня" в переводе М.Гацека; "Явиско" — "Три сестры" (1945 г., перевод П.Яничка). Об интересе к последней пьесе свиде-

тельствует появившаяся в журнале "Словенске погляды" рецензия начинающего писателя и литературного критика Петера Карваша, который восторженно писал: «"Три сестры" Чехова вместе с "Вишневым садом" и "Дядей Ваней" являются вершиной творчества исключительно плодотворного автора, драматургия которого, став своего рода увертюрой к истории современного русского театра, свидетельствует о мощном расцвете мировой реалистической драмы»[46].



А.П.ЧЕХОВ. "КАШТАНКА" И ДРУГИЕ РАССКАЗЫ
Братислава, 1968
Обложка

Новый этап в судьбе творчества Чехова в Словакии, как и всей русской литературы, начался во второй половине XX века. Изменение социально-политической системы Словакии, которая в 1945 г. стала частью вновь образованной Чехословацкой республики, ориентированной на Советский Союз, привело к деформации всех сфер жизни, в том числе и культуры. Одним из признаков этой деформации стала идеологизация литературы, ее строгое подчинение определенным догмам и схемам. Все это, естественно, не могло не коснуться как переводческой деятельности, так и издательской политики, для которых были характерны "не только строгие критерии отбора переводимых произведений, но и сам *взгляд на литературу*, ее восприятие..."[47]

Что касается русской литературы, то так называемая "новизна" культурной политики проявилась прежде всего в том, что предпочтение отдавалось переводам и изданию книг советских авторов. По данным исследователя С.Паштековой, в период с 1945 по 1970 г. было опубликовано 1415 книг советских авторов и только 405 — русской классики. При этом в числе других представителей классической литературы издавался и Чехов.

Заметным явлением в первые послевоенные десятилетия (1945–1968) стало издание двухтомника библиотеки зарубежной литературы, в которой наибольшее число произведений в ряду других классиков принадлежало Чехову. Помимо книжных изданий (сборник "Рассказы", избранные сочинения Чехова в 5-ти томах, сборник «"Каштанка" и другие рассказы» и др.) большое количество произведений писателя публиковалось в периодических изданиях. Особенно число этих публикаций возросло в 70–80-е годы, когда чеховская проза стала печататься как на страницах журналов типа "Ревю световой литературы" ("Ревю мировой литературы") (например, в 1983 г. там были впервые в Словакии опубликованы записные книжки Чехова), литературного приложения к газетам "Смена" и "Нове слово", а также в других изданиях: "Родина

а школа", "Глас люду", "Живот" ("Жизнь"), "Рольницке новины" ("Крестьянская газета"), "Люд", "Экспресс", "Праца" ("Труд"), "Слобода" и др.

Наряду с публикацией чеховских произведений в старых переводах, многие из них переводятся заново, некоторые — впервые. Заметно расширяется и круг переводчиков. К уже известным именам (Тайовский, Гацек, Придавок) присоединяются новые: К.Подолинский, Ш.Яник, Я.Белнай, Д.Легутова, В.Стрниско, В.Марушьякова и др. Особенно много переводила Чехова Зора Есенска. Ею были заново переведены практически все пьесы писателя и многое из его прозы.

Из театров первыми в послевоенные десятилетия к Чехову обратились провинциальные, чуть позже — столичные. Попытаемся представить картину постановок чеховских пьес и инсценировок в послевоенной Словакии в следующих таблицах[48]:

ОДНОАКТНЫЕ ПЬЕСЫ:

Театр	Название пьесы	Постановка//перевод	Год
Словацкий камерный театр в Мартине	Предложение	Неизвестны	1945
Словацкий камерный театр в Мартине	Медведь Лошадиная фамилия	М.Голлы // М.Гацек, Й.Грегор Тайовский, А.Придавок	1948
Театр трудящихся в Жилине	Лошадиная фамилия Предложение	Й.Галяма, Я.Палка // А.Придавок, М.Гацек	1950
Венгерский Национальный театр в Комарно	Предложение	Ш.Мунк	1953
Государственный театр в Кошицах	Предложение Лошадиная фамилия Медведь	Е.Биндас, Я.Годоровский // М.Гацек, А.Придавок, Й.Грегор Тайовский	1954
Украинский Национальный театр	Смех сквозь слезы – Одноактные пьесы	Й.Фелбаба	1960
Театр трудящихся в Жилине	Шведская спичка	М.Колесар, М.Бартоник // М.Голлы	1965
Театр на Корзе в Братиславе	Юбилей, Свадьба	М.Пиетор // М.Порубьяк	1970
Театр Словацкого национального восстания в Мартине	Юбилей Медведь Лошадиная фамилия	Л.Вайдичка // М.Порубьяк	1970
Театр им. А.Духновича в Прешове	Шутки (одноактные пьесы)	В.Н.Козменко-Долинде	1991
Театр Йонаша Заборского в Прешове	Медведь	И.Голуб // В.Марушьякова	1994

ВИШНЕВЫЙ САД

Театр	Постановка//перевод	Год
Украинский Национальный театр в Прешове	Ю.Загребельский//Я.Прохазка	1951
Украинский Национальный театр в Прешове	Ю.Загребельский//З.Новакова	1954
Театр Йозефа Грегора Тайовского в Зволине	Я.Бородач//М.Гацек	1954
Театр Йонаша Заборского в Прешове	Я.Фелбаба//З.Есенска	1960
Словацкий Национальный театр в Братиславе	Я.Будский//З.Есенска	1967
Театр Словацкого национального восстания в Мартине	И.Пиетор//З.Есенска	1970
Театр Словацкого национального восстания в Мартине	Л.Вайдичка//И.Изакович	1979
Театр Нова сцена в Братиславе	В.Стрниско	1984
Венгерский Национальный театр в Комарно	Е.Такаш//А.Тот	1987
Словацкий Национальный театр в Братиславе	М.Губа//В.Стрниско	1995

ДЯДЯ ВАНЯ

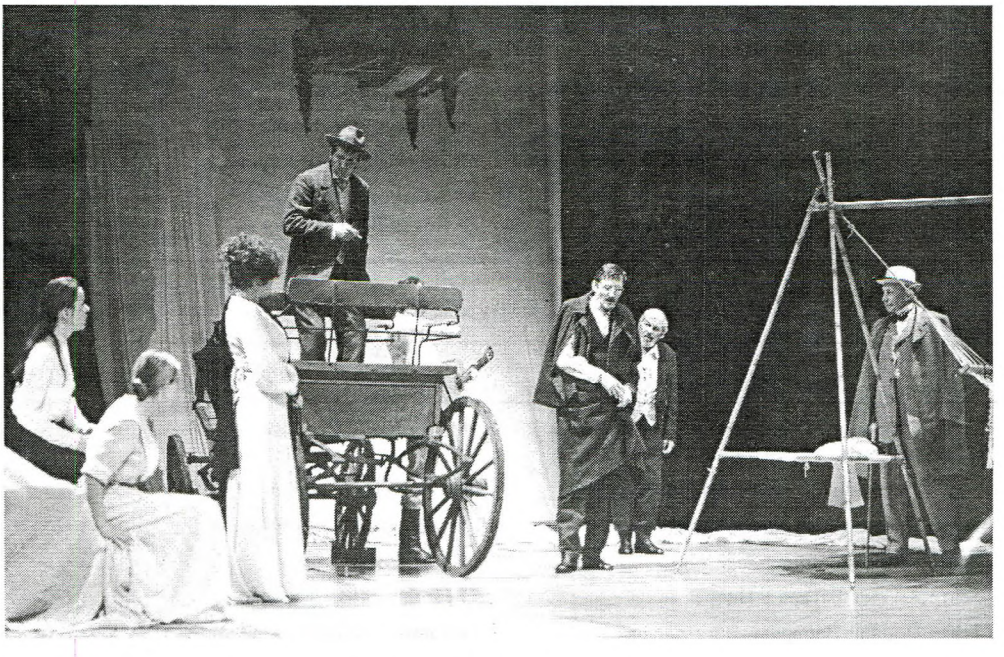
Театр	Постановка//перевод	Год
Украинский Национальный театр в Прешове	Я.Загребельский//М.Дубай	1949
Словацкий Национальный театр в Братиславе	Я.Будский//М.Гацек	1954
Венгерский Национальный театр в Комарно	Я.Шереш//Г.Гай	1960
Государственный театр в Кошицах	А.Хмелко//З.Есенска	1960
Театр Йонаша Заборского в Прешове	М.Бобула//З.Есенска	1967
Театр Йозефа Грегора Тайовского в Зволине	П.Езны//З.Есенска	1970
Театр Нова сцена в Братиславе	М.Пиетор//В.Стрниско	1974
Театр Словацкого национального восстания в Мартине	И.Петровицки//В.Стрниско	1983
Театр Асторка. Корзо 90 в Братиславе	Р.Полак//И.Изакович	1996

ЧАЙКА

Театр	Постановка//перевод	Год
Театр Словацкого национального восстания в Мартине	М.Пиетор//З.Есенска	1963
Государственный театр в Кошицах	Й.Свобода-Малецкий//М.Гацек	1973
Театр Нова сцена в Братиславе	М.Пиетор//В.Стрниско	1976
Венгерский Национальный театр в Комарно	И.Галаши//И.Макаи	1978
Театр Андрея Багара в Нитре	Й.Биндзар//В.Стрниско	1980
Театр Йонаша Заборского в Прешове	Е.Гюртлер//Д.Легутова	1980
Театр Нова сцена в Братиславе	М.Пиетор//В.Стрниско	1988
Словацкий Национальный театр в Братиславе	Л.Вайдичка	1999



ИВАНОВ
Братислава, Национальный театр, 1961
Постановка Й.Будского
Саша — Е.Полакова, Иванов— К.Махота
Фото Подгорски



ВИШНЕВЫЙ САД
Братислава, Национальный театр, 1995
Постановка М.Губы



ЧАЙКА

Братислава, Национальный театр, 1999

Постановка Л.Вайдички

ТРИ СЕСТРЫ

Театр	Постановка//перевод	Год
Словацкий камерный театр в Мартине	К.М.Скоумал//М.Гацек	1947
Государственный театр в Кошицах	Я.Бородач//П.Яничек	1952
Театр Словацкого национального восстания в Мартине	М.Пиетор	1967
Театр Нова сцена в Братиславе	М.Пиетор	1972
Украинский национальный театр в Прешове	Я.Сисак//А.Головко	1979
Словацкий Национальный театр в Братиславе	Л.Вайдичка//В.Стрниско	1984

ИВАНОВ

Театр	Постановка//перевод	Год
Словацкий Национальный театр в Братиславе	Й.Будский//З.Есенска	1961
Театр Словацкого национального восстания в Мартине	Л.Вайдичка	1976
Театр Нова сцена в Братиславе	М.Пиетор//В.Стрниско	1981

ПЛАТОНОВ

Театр	Постановка//перевод	Год
Театр Словацкого национального восстания в Братиславе	М.Пиетор//Д.Легутова	1979

На основании таблиц можно сделать следующие выводы:

1. Наибольшей популярностью в Словакии во второй половине XX века, как и прежде, пользовались одноактные пьесы Чехова. Далее в порядке уменьшения популярности следуют: "Вишневый сад", "Дядя Ваня", "Чайка", "Три сестры", "Иванов"[49], "Платонов".

2. Из почти трех десятков профессиональных театров Словакии к творчеству Чехова обратилась почти половина (тринадцать).

3. Только Словацким Национальным театром в Братиславе осуществлена постановка почти всех пьес Чехова.

4. Наибольший вклад в сценическую реализацию чеховских пьес внесли режиссеры: Я.Бородач, Й.Будский, Я.Загребельский, М.Пиетор, Л.Вайдичка.

5. Пьесы ставились в переводах, осуществленных как в начале века, так и в более поздние времена, а также современными переводчиками. При этом, как это бывает во многих странах, различные театры использовали разные переводы.

О росте популярности чеховских пьес свидетельствует существенно возросшее в сравнении с предвоенными десятилетиями количество повторных постановок в Словацком Национальном театре Братиславы (где, кстати, одноактные пьесы Чехова не ставились). В этом можно убедиться, обратившись к таблице, полученной нами от сотрудника Архивного отдела этого театра Елены Благовой:

Премьера	Название пьесы	Количество повторных постановок
20.02.1922	Предложение	3
03.03.1934	Вишневый сад	3
17.07.1954	Дядя Ваня	25
21.01.1961	Иванов	62
09.12.1967	Вишневый сад	72
17.02.1979	Платонов	55
14.03.1984	Три сестры	64
25.11.1995	Вишневый сад	49
17.04.1999	Чайка	25

В целом можно сделать вывод о большой популярности драматургии Чехова в Словакии. Даже в последнее десятилетие XX века, когда наблюдался общий спад интереса к русской культуре, литературе, театру[50], Чехов неизменно присутствовал на словацких театральных подмостках — как профессиональных, так и любительских. Подтверждением могут служить премьеры 2000 года. Так, Государственным театром в Кошицах поставлен спектакль



"МЕДВЕДЬ". ИЗ СПЕКТАКЛЯ "ОДНОАКТНЫЕ ПЬЕСЫ"
(ПРЕДЛОЖЕНИЕ. — СВАДЬБА. — МЕДВЕДЬ)
Театральный коллектив Объединения любительских
театров и Матицы Словацкой в местечке Губова
Премьера 7 мая 2000 г.
Постановка М.Матиса
Сцена из спектакля

под названием "Женщина есть женщина", по четырем рассказам Чехова: "Хористка", "От нечего делать", "Ниночка", "Невидимые миру слезы" (режиссер В.Козменко-Делинде, перевод — В.Купка, премьеры — 16 и 18 июня 2000 г.). Месяцем ранее, 17 мая 2000 г., к 140-летию Чехова, театральным коллективом Объединения любительских театров и Матицей Словацкой в местечке Губова осуществлена новая постановка одноактных пьес "Предложение", "Свадьба", "Медведь, или Вдовушка" (режиссер М.Матис, перевод З.Есенска).

Довольно значителен интерес к Чехову и современных словацких исследователей литературы. Особенно возрос он, начиная с 60-х гг., вместе с ростом популярности русской классической литературы в Словакии, потеснив насаждаемые сверху идеологически выдержанные произведения советских

авторов. Проявлением этого стала и публикация работ советских ученых, занимающихся Чеховым. Так, в 1984 г. в Словакии была издана монография Г.П.Бердникова "Антон Павлович Чехов". На страницах журнала "Советская литература" на чешском языке и некоторых других изданий печатались статьи, посвященные чеховской прозе и драматургии.

Изучение творческого наследия Чехова в послевоенной Словакии связано с именами видных словацких ученых, прежде всего: Эмы Пановой, Сони Лесняковой, Павола Петруса, Диониза Дюришина, Альбина Багина, Золтана Рампака, Владимира Штефко.

Первый шаг на этом пути был сделан Э.Пановой в работе "Чехов в Словакии". Отмечая, что творчество Чехова в Словакии имеет долгую и интересную историю, автор статьи предлагает вниманию читателей анализ переводов его произведений, а также их восприятия критикой. Одновременно Пановова попыталась ответить на вопрос: что привлекает словаков в Чехове? С ее точки зрения, это прежде всего обращение русского писателя к теме "маленького человека", которую он разработал с "необычайной легкостью, лиричностью и музыкальностью..." Кроме того, Пановова полагает, что чеховское творчество в определенной степени помогало словацким литераторам решить проблемы, встающие перед национальной литературой. "В этом, — пишет она, — главная причина популярности чеховского творчества у нас. Чехов был классическим образцом для создания собственной концепции словацкой литературы"[51].

Специальную работу Э.Пановова посвятила деятельности одного из самых талантливых словацких переводчиков чеховских произведений — Юраю Маро. Хотя его творческая активность приходится на начало XX века (о чем уже говорилось), однако его вклад в популяризацию творчества Чехова оценили только в связи с юбилеем русского писателя в 1960 году. Полагая, что личность Маро заслуживает монографического труда, Пановова ставит перед собой задачу: хотя бы отчасти восполнить пробел в изучении наследия "этого самоучки, ставшего профессиональным переводчиком и внесшего значительный вклад в пропаганду чеховского творчества"[52].

Наряду со сведениями о жизни и творчестве Маро, Пановова дает краткий обзор первых публикаций чеховских произведений в Словакии и обозначает три, по ее мнению, внешние причины их популярности в тот период (доступность, краткость формы, возросший интерес в связи с кончиной писателя). К причинам внутреннего характера она относит: специфику тематики, созвучную творчеству молодых словацких писателей, глубокое погружение в душу "маленького человека", схожесть воссоздаваемых ими ситуаций и героев и проч. Вместе с тем, Пановова отмечает и некоторую предвзятость в отношении к Чехову со стороны консервативных русофилов-мартинцев, в том числе и Юрая Маро, допускавших критику России лишь в малых дозах. Именно поэтому, только спустя годы, словацкий читатель смог познакомиться с такими произведениями Чехова, как "Палата № 6", "Крыжовник" и др.

Таким образом, Э.Пановова в своей статье не просто представляет переводчика Ю.Маро, но и обозначает причины, которыми тот руководствовался в выборе текстов, прослеживает, как это согласовывалось с литературной ситуацией в Словакии того времени. В итоге она приходит к выводу, что, несмотря на некоторую тенденциозность в отношении к творчеству руссского писателя, произведения, представленные Маро на суд словацкого читателя, "содействовали привнесению новых элементов в традиционный взгляд на Россию и одновременно способствовали углублению критической направленности отечественной литературы"[53].

Серьезная исследовательская работа была проведена Паволом Петрусом. Он изучил отношение писателя Светозара Гурбана-Ваянского к творчеству Чехова. В своих статьях, опубликованных в журнале "Словенска литература" (1962), Петрус опирался на "Вацовский Дневник" Ваянского, его рецензии начала XX века, на отдельные произведения русского писателя, а также на некролог о Чехове. Так, в статье «"Вацовский Дневник" Св.Г.Ваянского» Петрус, подробно осветив историю написания "Вацовского Дневника" и его судьбу, пришел к выводу, что Ваянский, будучи хорошо знаком с творчеством Чехова, предпринял в "Дневнике" попытку обобщить свои впечатления о нем. "Этот материал, — отмечает Петрус, — не только приоткрывает завесу над восприятием словацким писателем его (Чехова. — *А.М.*) творчества, но и одновременно позволяет нам оценить сам способ, метод литературно-критической деятельности Ваянского"[54]. Что касается прозы Чехова, то в данной работе Петрус отмечает, что Ваянский, признавая талант русского писателя, в своих исследованиях обращал внимание прежде всего на негативные, по его мнению, стороны его произведений, поэтому его статьи представляют собой своего рода "полемику с чеховской художественной концепцией русской действительности"[55].

Более обстоятельно отношение Ваянского к Чехову вскрыто Петрусом в статье "Ваянский и Чехов". Сожалея по поводу того, что столь интересная проблема до сих пор мало занимала умы словацких исследователей, автор считает приоритетным в ней аспект воздействия чеховского творчества на развитие словацкой литературы, прежде всего реалистической прозы, а также проблему стилевой дифференциации. Признавая, что эти два писателя по сути своей являются "антиподами", Петрус тем не менее ставит перед собой задачу попытаться на примере новеллы Ваянского "Близнецы", над которой он работал в период активного изучения чеховской прозы, показать схожесть их эстетических систем.

В отличие от Петруса, которого интересовало влияние чеховского творчества на основоположников словацкого реализма, прежде всего Ваянского, Соней Лесняковой исследовано воздействие Чехова на словацких реалистов начала XX века. В частности, одна из ранних ее работ посвящена проблеме влияния творчества русского писателя на формирование идейно-эстетической концепции Йозефа Грегора Тайовского[56]. По утверждению Лесняковой, защищая свое "художественное кредо", словацкий писатель призывал на помощь Чехова. В статье представлен сопоставительный анализ произведений Чехова и Тайовского ("Спать хочется" — "Аполена", "Злоумышленник" — "Мацо Млеч", "Мужики" — "Домой!"). Чеховское начало в прозе Тайовского, как полагает Леснякова, прослеживается на уровне характеров и способов их изображения. При этом она отдает себе отчет в том, что их сходство весьма условно (об этом свидетельствуют отличия на уровне повествовательной структуры), хотя и не случайно: рассказы были написаны Тайовским в период, когда он работал над переводами чеховских произведений.

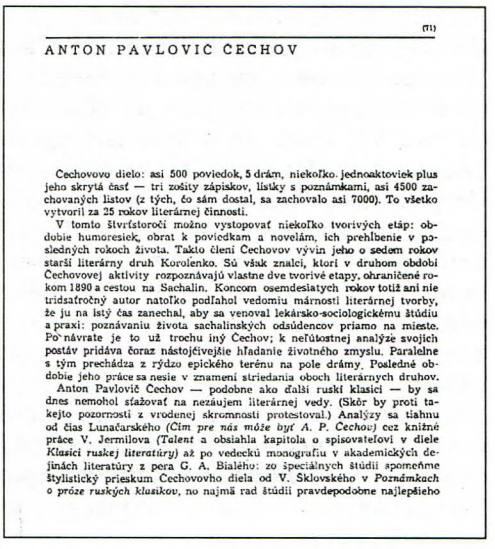
Интерес Лесняковой к значению Чехова для словацкой литературы многоаспектен. Наряду с конкретным сопоставительным анализом отдельных произведений и творчества словацких писателей с произведениями Чехова, сравнением разных переводов чеховского рассказа "Скрипка Ротшильда"[57], ею предпринята попытка определить характер влияния Чехова на целое поколение словацких реалистов. Так, в статье "Словацкая литература до 1918 года и Антон Павлович Чехов" она констатирует, что Чехов является одним из тех писателей мира, чье творчество имеет своих поклонников не только среди широкого круга читателей, но и многих словацких литераторов, начиная от


SMENA BRATISLAVA

TRAJA majstri

GUSTAVE FLAUBERT
ANTON PAVLOVIC ČECHOV
THOMAS MANN

Albín Bagin


ANTON PAVLOVIČ ČECHOV

Čechovovo dielo: asi 500 poviedok, 5 drám, niekoľko jednoaktoviek plus jeho skrytá časť — tri zošity zápiskov, lístky s poznámkami, asi 4500 zachovaných listov (z tých, čo sám dostal, sa zachovalo asi 7000). To všetko vytvoril za 25 rokov literárnej činnosti.

V tomto štvrťstoročí možno vystopovať niekoľko tvorivých etáp: obdobie humoresiek, obrat k poviedkam a novelám, ich prehĺbenie v posledných rokoch života. Takto členi Čechovov vývin jeho o sedem rokov starší literárny druh Korolenko. Sú však znalci, ktorí v druhom období Čechovovej aktivity rozpoznávajú vlastne dve tvorivé etapy, ohraničené rokom 1890 a cestou na Sachalin. Koncom osemdesiatych rokov totiž ani nie tridsaťročný autor natoľko podľahol vedomiu márnosti literárnej tvorby, že ju na istý čas zanechal, aby sa venoval lekársko-sociologickému štúdiu a praxi: poznávaniu života sachalinských odsúdencov priamo na mieste. Po návrate je to už trochu iný Čechov; k neľútostnej analýze svojich postáv pridáva čoraz nástojčivejšie hľadanie životného zmyslu. Paralelne s tým prechádza z rýdzo epického terénu na pole drámy. Posledné obdobie jeho práce sa nesie v znamení striedania oboch literárnych druhov.

Anton Pavlovič Čechov — podobne ako ďalší ruskí klasici — by sa dnes nemohol sťažovať na nezáujem literárnej vedy. (Skôr by proti tejto pozornosti z vrodenej skromnosti protestoval.) Analýzy sa tiahnu od čias Lunačarského (*Čím pre nás môže byť A. P. Čechov*) cez knižné práce V. Jermilova (*Talent* a obsiahla kapitola o spisovateľovi v diele *Klasici ruskej literatúry*) až po vedeckú monografiu v akademických dejinách literatúry z pera G. A. Bialého: zo špeciálnych štúdií spomeňme štylistický prieskum Čechovovho diela od V. Sklovského v *Poznámkach o próze ruských klasikov*, no najmä rad štúdií pravdepodobne najlepšieho

А.БАГИН. ТРИ МАСТЕРА

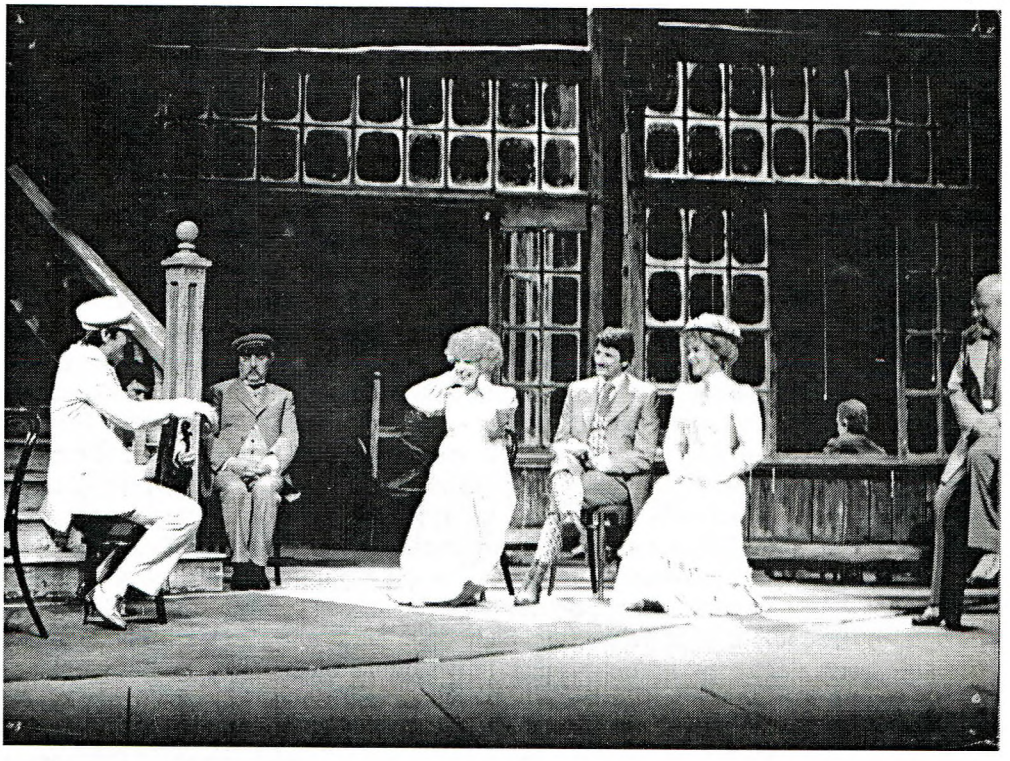
(Густав Флобер, Антон Павлович Чехов, Томас Манн)

Братислава, 1982

Обложка книги и первая страница текста статьи о Чехове

его современников и кончая молодыми авторами наших дней[58]. Одновременно Леснякова отмечает, что, изучая отношение словацких писателей к творчеству Чехова, нельзя искать прямые аналогии и примеры подражания, а следует идти по пути "выявления некоторой схожести, возможной типологической близости, основанной прежде всего на анализе конкретного литературного материала"[59]. Наряду с весьма обстоятельным сравнением Тайовского с Чеховым, в статье приводятся суждения словацких критиков (А.Костолного, А.Матушки, А.Мраза, Д.Дюришина) о восприятии Чехова и его объективном воздействии на других писателей, в частности, на Янко Есенского.

Если вышеназванных исследователей интересовала в первую очередь проблема влияния чеховского творчества на словацкую литературу, то Альбин Багин в книге "Три мастера (Густав Флобер, Антон Павлович Чехов, Томас Манн)"[60] ставит перед собой задачу совершенно иного рода: познакомить читателя со своим видением Чехова в контексте лучших достижений мировой литературы. Опираясь на работы русских исследователей, начиная от Луначарского и кончая В.Б.Шкловским и А.П.Скафтымовым, а также чешских Ф.Кс.Шальды, В.Мрштика, И.Цыганка, Р.Паролека и др., он выявляет наиболее интересные, с его точки зрения, черты чеховской поэтики, обусловленные "скептическим отношением к письменному слову", которое "произрастает из ощущения приоритета действительности над искусством"[61], а также осознания — в качестве важнейшего условия литературного творчества — фактора правдивого изображения жизни. Среди прочих Багин особо выделяет в ранней прозе Чехова такие черты, как "приглушенный" характер повествования, частый мотив детства, особое толкование пространственной категории, обретающей в прозе русского писателя космический смысл. Рассматривая творчество Чехова в динамике его развития, в тесной связи с событиями



ПЛАТОНОВ
Братислава, Национальный театр, 1979
Постановка М.Пиетора

его жизни, Багин обращает внимание на особую форму психологического анализа в его произведениях, который основывается не на погружении во внутренний мир человека, "а проявляется в предметной реальности, поведении героев". При этом исследователь подчеркивает, что "тайна чеховской прозы заключена в человеке[62], важнейшей потребностью которого была "потребность перемен" — "хотя бы для себя"[63]. Невозможность осуществления этих перемен, пишет А.Багин, породила "островки несчастных", каждый из которых несчастен по-своему (классический пример тому, по мнению исследователя, рассказ "Человек в футляре").

Особое внимание Багин уделяет анализу текста "Степи", "Скучной истории", "Палаты № 6", анализируя их в специальных "Интермеццо", как бы прерывающих общий ход его повествования. Из драматургии Багин более подробно останавливается на пьесе "Иванов", считая, что именно она представляет наибольший интерес для "понимания поэтики и проблематики чеховских драм"[64].

В заключении к своей книге Багин обозначил место Чехова в контексте современной писателю русской литературы, а также воздействие его творчества на прозу XX века (Бунин, Зощенко, Платонов, Шукшин и др.). По мнению ученого, загадка творчества Чехова — в его способности соединить "русскость" с "европеизмом", в том, как он, внук крепостного, сумел пройти путь к вершинам мировой культуры[65].

Книга А.Багина "Три мастера..." вызвала большой резонанс в словацкой литературной среде: на нее откликнулись видные литературоведы, критики — М.Томчик, В.Петрик, Ст.Ракус, Э.Борчин и др.

Не обошли вниманием словацкие исследователи творчество Чехова и в 1990-е годы. Диапазон тем, которые затрагивают авторы статей, опубликованных в последнее десятилетие, весьма широк. Примером тому могут служить работы Павола Петруса, в которых предпринята попытка сравнительного анализа прозы Чехова и Я.Есенского[66]; Антона Элиаша, посвященные переводам Гоголя и Чехова Зорой Есенской[67]; Сони Лесняковой о значении русской классики для процесса формирования словацкой литературы[68] и др.

Драматургии Чехова в последние десятилетия словацкая критика уделяла значительно меньше внимания, чем его прозе. Как правило, это были рецензии на постановки чеховских пьес, а также небольшие разделы в монографиях о словацкой и мировой драме. Так, одним из первых к драматургии Чехова обратился театровед Золтан Рампак[69]. В книге "Борьба словацкого театра за реализм", подчеркивая значение зарубежной классики для формирования словацкого драматического искусства, он анализирует постановки чеховских пьес в 20–30-е годы XX в. в Словацком Национальном театре в Братиславе, а также отклики на них словацкой прессы. Как бы в продолжение этого анализа З.Рампак в книге "Драма, театр, общество" исследует восприятие словацкими критиками чеховских пьес уже в послевоенные десятилетия. Из этого анализа очевидно, что, несмотря на некоторые негативные высказывания, обращение к классической реалистической драме рассматривалось авторами рецензий как положительное явление, противостоящее сиюминутной моде.

С интерпретацией чеховских пьес мартинским режиссером М.Пиетором знакомит читателя Владимир Штефко в книге "Театр"[70]. В частности, речь идет о постановках на сцене театра Словацкого национального восстания в Мартине "Чайки" (1963), "Трех сестер" (1967), "Вишневого сада" (1970). Высоко оценивая деятельность М.Пиетора как режиссера, автор книги отмечает его следование традиционным приемам при интерпретации чеховских пьес и одновременно стремление к эксперименту, которое, однако, не всегда бывает удачным. Так, в "Чайке" как бы в противовес традициям Пиетор "убавил экспрессивности, уменьшил акцент на настроении, меньше работал с полутонами и природной символикой. Его Чехов, — отмечает Штефко, — оказался более заземленным"[71]. Очень высоко критик оценивает постановку пьесы "Три сестры". Он пишет: "Это не было представление, напоминающее траурную церемонию или документ о былой эпохе. Пиетор показал нам живую картину разбитых мечтаний и страстей человека наших дней". И далее: «Пиетор в период разрушения ценностей, когда люди теряли уверенность в завтрашнем дне, когда назревал общественный кризис, трактует пьесу "Три сестры" как призыв к сохранению добра и красоты, как защиту человеческого благородства, как призыв к разуму и чувству. Наконец, как призыв сохранить позитивные ценности в человеке и обществе»[72].

Новое осмысление чеховского текста продемонстрировал Пиетор при постановке пьесы "Вишневый сад". Режиссер показал «семью, которая находилась отнюдь не в состоянии упадка или донкихотской борьбы за свое сохранение, а как группу людей, живущую, вынужденную жить, по стечению обстоятельств, под одной крышей... Это была интересная попытка постановки "Вишневого сада", — утверждает В.Штефко. — Пиетор продемонстрировал невнимание человека к судьбам близких людей, героев, страдающих слепотой, которая мешает им понять меняющийся мир. Они видели только себя, а не общность людей. Однако режиссер заплатил за свою трактовку пьесы и

концептуальное своеобразие слишком высокую цену, утратив сценическую динамику»[73].

Приведенные нами материалы свидетельствуют не только о популярности Чехова в Словакии, но и о творческом восприятии его произведений словацкими писателями и деятелями театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Богатырев Ш.Ш.* Чехов в Чехословакии // *ЛН.* Т. 68. С. 776.

[2] *Škultéty J.* Timrava v slovenskej literatúre // Slovenská literárna kritika II. Bratislava, 1979. S. 144.

[3] *Kusý I.* Obrat k sociálnej angažovanosti (Jozef Gregor-Tajovský) // Dejiny slovenskej literatúry IV. Bratislava, 1975. S. 183.

[4] *Panovová E.* Juraj Maro, neznámy prekladateľ ruskej literatúry // *Panovová E.* Stopätdesiat rokov slovensko-ruských literárnych vzťahov. Bratislava, 1994. S. 98.

[5] Ibid. S. 59.

[6] *Panovová E.* Čechov na Slovensku // Slovanský přehled I. 1960. S. 9.

[7] Цит. по: *Lesňaková S.* Predprevratová slovenská literatúra a Anton Pavlovič Čechov // Slovenská a ruská próza. Bratislava, 1983. S. 39.

[8] *Krčméry Š.* Hviezdoslavove preklady // *Krčméry Š.* Dejiny slovenskej literatúry II. Bratislava, 1976. S. 216.

[9] Цит. по: *Panovová E.* Čechov na Slovensku. S. 10.

[10] См.: *Lesňaková S.* Slovenskí tolstojovci D.Makovický a A.Škarvan // Vzťahy a súvislosti slovenskej a ruskej literatúry. Bratislava, 1977.

[11] Ibid. S. 200–201.

[12] *Panovová E.* Juraj Maro... S. 98.

[13] Например, Михал Годжа, Рудо Бртань и др.

[14] Jozef Gregor Tajovský v kritike a spomienkach. Bratislava, 1956. S. 865.

[15] Ibid. S. 73.

[16] Цит. по: *Lesňaková S.* Cesty k realizmu. J.G.Tajovský a ruská literatúra. Bratislava, 1971. S. 140.

[17] *Lesňaková S.* Predprevratová slovenská literatúra... S. 39.

[18] *Mráz A.* Vajanského rusofilstvo // Zo slovenskej minulosti. Bratislava, 1953. S. 291.

[19] Цит. по: *Petrus P.* Vajanský a Čechov // Slovenská literatúra. Roč. IX, 1962. Č. 3. S. 293.

[20] Ibid. S. 294–295.

[21] Ibid. S. 291.

[22] V. Anton Pavlovič Čechov // Národné noviny. 1904. Č. 87.

[23] *Petrus P.* Vajanský a Čechov // Slovenská literatúra. Roč. IX. 1962. Č. 3. S. 298.

[24] Цит. по: *Petrus P.* Vacovský Denník Sv.H.Vajanského // Slovenská literatúra. 1962. Č. 2. S. 234.

[25] *Petrus P.* Vajanský a Čechov. S. 303.

[26] См.: *Pašteka J.* Slovenská dramatika v epoche realizmu. Bratislava, 1990.

[27] *Votruba F.* Z novšej literatúry // Slovenská literárna kritika III. Bratislava, 1981. S. 233.

[28] Ibid. S. 248.

[29] *Pišút M.* Roky a diela. Bratislava, 1961. S. 231.

[30] Národné noviny 7. 1903. Č. 17.

[31] *Bujnák P.* Dramatické práce Jozefa Gregora-Tajovského // Slovenská literárna kritika III. S. 183.

[32] *Pašteka J.* Op. cit. S. 138.

[33] Ibid. S. 245.

[34] Цит. по: Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku. Zv. 4. Ruská literatúra. Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1936–1996. Bratislava, 1998. S. 189.

[35] Ibid. S. 198.

[36] *Tomčík M.* Preklad a národná literatúra // *Tomčík M.* Tvorba a kritika. Bratislava, 1987. S. 145.

[37] *Chorváth M.* K problémom nášho prekledateľstva // Sborník Spolku profesorov Slovákov. 23. 1943–1944. Č. 5–6. S. 92.

[38] Цит. по: *Rampák Z.* Boj slovenského divadla o realizmus. Bratislava, 1954. S. 40.

[39] Ibid. S. 40.

[40] *Mráz A.* O repertoáru. Naše divadlo. 1930. Č. 15, 50.

[41] Цит. по: *Rampák Z.* Drama, divadlo, spoločnosť. Bratislava, 1976. S. 243.

[42] *Rampák Z.* Boj slovenského divadla o realizmus. S. 243.
[43] Ibid. S. 188.
[44] Ibid. S. 189.
[45] *Tesářová J.* Emancipacia slovenského prekladu ruskej literatúry (1939–1945) // Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku. Zv. 4. Ruská literatúra. S. 199–200.
[46] *Karváš P.* Tri preklady ruskej drámy // Slovenské pohľady. Roč. 61. 1945. Č. 11. S. 411.
[47] *Pašteková S.* Transformacia obrazu ruskej literatúry (1945–1970) // Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku. Zv. 4. Ruská literatúra. S. 202.
[48] Все приведенные сведения взяты из: *Подмакова Д.* Список постановок русских пьес в профессиональных драматических театрах Словакии с 1920. Братислава, 1995.
[49] В 1963 г. на основе постановки пьесы "Иванов" в Словацком Национальном театре Братиславы была снята ее киноверсия.
[50] Словацкий исследователь Маша Куса усматривает причину этой ситуации как в трансформации издательской системы, так и в том, что "...невозможно было забыть время, когда существовало деление литературы на мировую, словацкую и советскую. Такое деление, — с ее точки зрения, — оставило глубокий след в человеческом сознании" (См. Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku... S. 214). В частности, она приводит следующие статистические данные: если в 1990 г. в Словакии было переведено 30 книг русских авторов, то в 1996 г. их стало только 3. В общей сложности за период с 1990 г. по 1997 г. было опубликовано всего 50 переводов русской классической литературы.
[51] *Panovová E.* Čechov na Slovensku. S. 10.
[52] *Panovová E.* Juraj Maro... S. 92–93.
[53] Ibid. S. 92–93.
[54] *Petrus P.* Vacovský Denník Sv.H.Vajanského // Slovenská literatúra. 1962. Č. 2. S. 233.
[55] Ibid. S. 234.
[56] *Lesňaková S.* Tajovský a Čechov // *Lesňaková S.* Cesty realizmu. J.G.Tajovský a ruská literatúra. Bratislava, 1971.
[57] *Lesňaková S.* Tri slovenské preklady poviedky A.P.Čechova Rotschildove husle // *Lesňaková S.* Slovenská a ruská próza. Bratislava, 1983.
[58] *Lesňaková S.* Predprevratová slovenská literatúra... S. 34.
[59] Ibid.
[60] *Bagin A.* Traja majstri. Bratislava, 1982.
[61] Ibid. S. 73.
[62] Ibid. S. 89.
[63] Ibid. S. 91.
[64] Ibid. S. 113.
[65] Ibid. S. 128.
[66] *Petrus P.* Autorské kontexty v typologických súradniciach (K prozaickému dielu J.Jesenského a A.P.Čechova) // Slavica Slovaca. Roč. 25. 1990. Č. 2.
[67] *Eliáš A.* Z problematiky Jesenskej prekladov ruskej klasickej prózy (Gogoľova a Čechovova poviedková tvorba) // Romboid. Roč. 27. 1992. Č. 4.
[68] *Lesňaková S.* Funkčnosť ruskej klasickej literatúry pre formovanie slovenskej národnej literatúry (Próza) // K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 1. Bratislava, 1993.
[69] *Rampák Z.* Boj slovenského divadla o realizmus. Bratislava, 1954; Rampák Z. Drama, divadlo, spoločnosť. Bratislava, 1976.
[70] *Štefko Vl.* Divadlo. Martin, 1984.
[71] Ibid. S. 114.
[72] Ibid. S. 117–118.
[73] Ibid. S. 138–139.

ЧЕХОВ В СЕРБИИ

ПРОЗА ЧЕХОВА И СЕРБСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Обзор З.Божовича (Белград)
Перевод с сербского Л.О.Чернейко[1*]

1889–1904 гг.

Вопрос о появлении в сербской литературе первых произведений Чехова и статей о нем до сих пор специально не исследовался. Между тем литературоведы, которые попытались установить время появления первых переводов, пришли к различным результатам[1]. Наиболее точным был Александр Погодин, который в 1928 г. в статье "Русские писатели в сербских переводах" писал: «Среди новых писателей огромную популярность приобрел Чехов. Краткость его рассказов делает их весьма подходящими для опубликования в газетах, благодаря чему, видимо, они стали появляться в сербских переводах уже в 1880-е годы. К сожалению, у меня нет возможности подтвердить это мое предположение. Что касается книг и журналов, могу сказать, что уже в 1890 г. в журнале "Javor" появилась повесть "Учитель словесности" и в том же году в Белграде вышел первый небольшой сборник рассказов Чехова»[2].

Очевидно, к тому времени А.Погодин еще не закончил работу над "Русско-сербской библиографией", в которой отмечает, что первым переводом Чехова на сербский язык был рассказ "Свирель", напечатанный в 1889 г. в № 30 журнала "Kolo"[3].

В России Чехов начал печататься с 1880 г., но широкую известность получил только в конце 1880-х гг. И тогда же его рассказы начали выходить за пределами России.

Просмотр сербских газет и журналов, из которых не все сохранились полностью, показал, что перевод рассказа "Свирель" — не первый. Честь быть первой публикацией Чехова в Сербии выпала на долю рассказа "Беспокойный гость", который был напечатан в новосадской газете "Zastava" 23 июня 1889 г. До конца 1904 г. газеты напечатали в общей сложности 320 переводов чеховских рассказов. Больше других печатали газеты "Dnevni list", "Stara Srbija", "Srbobran" и особенно "Zastava", в которой Чехов был самым популярным зарубежным писателем.

В журналах же Чехов не был таким частым гостем. После "Свирели" журнал "Kolo" в 1890 г. напечатал "Ваньку", а "Javor" — "Учитель словесности". Но уже в конце XIX — начале XX вв. большой интерес к Чехову проявляют журналы "Brankovo kolo", "Zora" и "Zvezda".

[1*] Редколлегия приносит благодарность М.И.Карасевой, внимательно ознакомившейся с материалом этого обзора.

В этот период наибольшее число изданий приходится на рассказы "Недоброе дело" (10), "Орден" и "Злой мальчик" (9), "В цирюльне" и "Ванька" (8), "Несчастье" и "Смерть чиновника" (7), "Дома", "На чужбине" и "Событие" (6), "Живая хронология", "Кухарка женится", "Оратор", "Клевета", "Раз в год" и "Пари" (5).

С самого начала наряду с рассказами "В усадьбе", "Лишние люди" и др. переводятся и повести. Часть их вышла несколькими изданиями: "Мужики", "Моя жизнь" (3), "Скучная история" (2) и др.

Многие переводчики рассказов Чехова остались неизвестными. Из известных стоит упомянуть М.Павловича, Й.Максимовича, М.Глишича, М.П.Петковича, Р.Лешьянина, В.Лукича-Новицу, В.Мирославлевича, Й.Кангргу, К.Цветкович, Ж.Яковлевича, В.Раича, Ж.Илича, Р.Одавича.

Вскоре после первого перевода в печати появилось и первое отдельное издание чеховской прозы. Под названием "Повести" в Белграде в 1890 г. вышла небольшая книга, в которую вошли "Воры", "Неприятность" и "Володя", перепечатанные из газеты "Dnevni list". Имя переводчика не обозначено ни в газете, ни в книге, ни в заметках, которые в связи с этим опубликовали журналы "Bosanska vila" и "Javor"[4]. Погодин в своей "Библиографии" называет переводчиком В.Мирославлевича, этой же точки зрения придерживается и Ж.Йованович в статье "Чехов в сербской литературе"[5]. Между тем дарственная надпись на экземпляре книги, который сохранился в личной библиотеке Чехова, говорит сама за себя: «Своему обожателю Антону Чехову. Автору "Хмурых людей" etc., etc. от безгранично оданного М.Павлович<а>, переводителя. Београд, 1 Јануарія 1891»[6].

Отдельным изданием в 1896 г. вышла повесть "Бабье царство", а в конце века в Мостаре были напечатаны две книги "Рассказов" в переводе В.Мирославлевича. Самым значительным изданием, между тем, была повесть "Мужики" (1901) в переводе священника Вельки Лукича-Новицы. Об этом можно было судить и по откликам на это издание, которые появились почти во всех газетах и журналах. "Имя Антона Чехова, — говорится в одном из отзывов анонимного критика, — его место среди лучших русских писателей-рассказчиков, его особый стиль и манера описания событий, его стремление при описании истинного положения русского мужика обратить внимание читателя на факторы, способствующие улучшению его положения, — все эти обстоятельства, помимо других достоинств Чехова, наилучшим образом характеризуют книгу и вселяют надежду, что она действительно даст каждому пищу для души. Обращает на себя внимание и тот факт, что положение сербского крестьянина во многом сходно с положением русского мужика"[7].

В отзыве на книгу Яша Проданович подчеркивает, что Чехов не мог не унаследовать гуманистических традиций русских беллетристов и по примеру Г.Успенского, Решетникова и Помяловского, заглянув в крестьянские избы, показал жизнь настоящих горемык. "Все это, — пишет критик, — нарисовано несколькими густыми мазками, не связанными в целое, без художественной обработки, без основного события и, как представляется, без глубокого душевного волнения писателя. Ошибка Чехова, как и Мопассана, заключалась в том, что, создавая за короткое время большое число рассказов, он не шлифовал их. Кроме того, они были эклектичными с художественной точки зрения"[8]. Присоединяясь к русским критикам, которые упрекали Чехова за то, что он одинаково равнодушно рисует и муху и слона, Проданович идет дальше: «Полуживотный образ жизни русского мужика заставляет Чехова чуть ли не сожалеть о крепостном праве и, как и нашего Якшича, о "старом добром времени" господ. И все же, как бы стыдясь предавать проклятию современ-

ное положение, он вкладывает в уста Марии слова одобрения в связи с освобождением мужика: "Нет, воля лучше"»[9].

В конце Проданович делает важный вывод: «Читатель, который привык видеть деревню в идеализированном свете, будет немало и неприятно разочарован. И даже самые мрачные картины из "Записок охотника" Тургенева выглядят светлее по сравнению с "Мужиками" Чехова. И не только горе и голод, но и еще более страшное явление — пустота, которую порождает в человеческой душе суровая борьба за хлеб, делает "Мужиков" поэмой о человеческой обездоленности»[10].

В 1901 г. в обзоре сербской литературы XIX века Богдан Попович значительное внимание уделил переводной литературе. Он отмечал, что благодаря хорошим переводчикам зарубежные писатели пишут и для нас, тем самым обогащая и нашу литературу. Попович приходит к выводу: первостепенная задача сербской литературы — взять то, чего ей не хватает: "Зарубежная литература сербской сегодня нужнее всего. Зарубежная литература — это то, что сегодня является самым важным для сербской литературы"[11].

Нет сомнения, что точка зрения Поповича в значительной мере определялась тем великим идеалом, которым была для сербской переводной литературы русская литература. Почти все наши писатели в то время переводят с русского. Достаточно вспомнить Змая, Л.Костича, М.Глишича, Л.Лазаревича, Й.Веселиновича, С.Матавуля, С.Ранковича, С.Чоровича, В.Илича, А.Шантица, Й.Дучича и П.Кочича.

Имена русских писателей, которые у нас переводились в восьмидесятые и девяностые годы XIX в., свидетельствуют об интенсивном развитии сербской литературы. Среди этих писателей Карамзин, Пушкин и Гоголь. Тургенев был известен и раньше, но и его много переводят. Достоевского начали переводить только в восьмидесятые годы. Романы Гончарова, за исключением "Обыкновенной истории", появляются в конце века. Очень много переводят Толстого. Щедрин и Гаршин переводятся с семидесятых годов, но подлинную известность они приобретают в восьмидесятые–девяностые годы. В середине восьмидесятых годов появляется Короленко, необычайно популярен Потапенко. Бестужев-Марлинский становится известным только в конце XIX—начале XX века, за ним следует Леонид Андреев.

Поражает та скорость, с которой произведения русских писателей приходят к нам; многие из них печатаются в тот же год, что и в России. Это свидетельствует о том, что сербская литература после длительного отставания начала идти в ногу с европейской литературой и включилась в сферу ее влияния[12]. Сербские переводчики регулярно следят за русской литературой и выбирают из нее лучшие произведения.

Ускоренное развитие сербской литературы, как оригинальной, так и переводной, поначалу не способствовало популярности Чехова. Встретившись с русской литературой, охватывавшей целый век, наша литература брала из нее в первую очередь произведения уже признанных писателей. Большое количество таких произведений ограничивало возможность появления новых имен, поэтому они доходили до нас медленно и в основном через Запад. Некоторые обстоятельства между тем благоприятствовали популярности Чехова.

В восьмидесятые годы главные силы сербской литературы были сосредоточены на жанре рассказа. Это, без сомнения, объясняет то, что наша литература рано открыла Чехова и что с его произведениями она познакомилась до появления первых переводов на сербско-хорватский язык. Именно с этой

точки зрения значительно то литературное событие, которое весной 1889 г. взбудоражило белградские газеты.

В апреле этого года сатирическая газета "Bič" в одном из номеров напечатала рассказ Бранислава Нушича (псевд. Алкивиада Нуши) "Yedna vedra noć" ("Ясная ночь"). Сразу же вслед за этим газеты обвинили Нушича в том, что он обокрал русского писателя Антона Чехова[13]. Газета "Bič" взяла под защиту своего сотрудника, утверждая, что его рассказ не имеет никакого отношения к Чехову и что в одном из очередных номеров будет напечатан ставший предметом обсуждения рассказ Чехова "Разговор человека с собакой"[14]. Газета "Bič" не сдержала слова, а Нушич откликнулся только в 1932 году, дав к рассказу "Ясная ночь" примечание: "У Чехова есть один рассказ, где пьяница разговаривает с собакой. Между тем поводом для моего рассказа послужил аналогичный случай, происшедший с известным нашим писателем из Воеводины"[15].

Бросающееся в глаза сходство двух рассказов для нас не так важно, как для современников Нушича. Важнее тот факт, что Нушич очень рано познакомился с произведениями Чехова и в них нашел то, к чему и сам стремился: истинный гуманизм и высокое мастерство. Эта вторая черта будет в особенности присуща творчеству Нушича в целом, и это самое ценное достижение, которое Алкивиад Нуша вынес из своей первой встречи с произведениями Антоши Чехонте[16].

Этим, однако, значение данного события не исчерпывается. Рассказ Нушича появился почти за три месяца до первого перевода Чехова в Сербии. В то время русский писатель был совершенно неизвестен широкой читательской публике, чего нельзя сказать о наших литераторах. Событие, связанное с рассказом Нушича, показывает, что они читали произведения русских писателей в оригинале и знали о них намного больше того, что могли найти в наших газетах и журналах восьмидесятых годов.

Как уже отмечалось, Чехов вошел в сербскую литературу рассказами "Беспокойный гость" и "Свирель". Первый, откровенно тенденциозный, соответствовал нашим традиционным представлениям о задачах литературы; второй, из цикла так называемых чеховских "Записок охотника", шел по пути, проложенному в сербской литературе прозой Тургенева. Исключительный прием встретили юмористическо-сатирические рассказы, особенно любимые в Воеводине, где литература этого жанра имела более богатую традицию. Подготовленная предшествующим этапом развития, сербская литература так же хорошо приняла рассказы о детях и для детей.

Наконец, основное направление сербской литературы проявило большой интерес к рассказам Чехова о деревне. И это, разумеется, было не случайно. Достигнув своего наивысшего расцвета в творчестве Глишича, Лазаревича и Веселиновича, сербский рассказ о деревне находился в состоянии кризиса, поскольку, исчерпав себя, стал "коммерческим литературным суррогатом"[17]. Идиллическая картина сербской деревни не исчезнет и после того, как Ранкович нарисует ее мрачными красками. Напротив, двойственное отношение сербской литературы к деревне перейдет и в XX век[18]. Деревенские рассказы Григоровича, например, вообще не были у нас переведены. А Г.Успенский переводится только в первом десятилетии XX века. Нужно было появиться Чехову, чтобы, наконец, и у нас поняли, что мужик погряз в бедности и невежестве. Мрачная картина русской деревни красноречиво говорила о необходимости перемен. Поэтому "Мужики" у нас были встречены с живым интересом, и именно поэтому Лукич-Новица призвал сербских патриотов хорошо изучить это произведение. То же самое сделал и П.Кралевич, который в от-

зыве на повести Чехова восстал против идеализации крестьянина: "Описание этих несчастных мужиков (которые, кстати сказать, очень похожи на боснийских крестьян, доведенных австрийским правлением до скотского состояния) произвело намного более сильное и глубокое впечатление, чем множество рассказов, в каждой строке которых сквозит идеализация. Идеализация крестьянина — это грех, который нельзя простить, потому что эта ложная картина должна будет когда-нибудь разрушиться, и тогда действительность представится нам настолько сильной и страшной, что лекарство, которое помогало раньше, станет непригодным"[19].

Чехов, между тем, привлекателен и благодаря высокой художественности своих произведений. За пять лет существования мостарский журнал "Zora", который был одним из немногих журналов с явно выраженной эстетической концепцией, напечатал пять произведений Чехова (три Тургенева, два Мопассана и одно Толстого), статью о Чехове А.Ф. фон Энгельгардта (см. о ней ниже) и восемь коротких заметок о Чехове.

Работая над его рассказами, наши переводчики часто были вынуждены искать новые средства для передачи особенностей оригинала, и лучшие из них достигли в этом деле значительных успехов.

В "Заметках об интеллектуальной литературе" Исидора Секулич высказала мнение, что большое число самых настойчивых и способных читателей "автоматически" становится писателями[20]. Если это так, а думается, что так оно и есть, тогда самые талантливые читатели начинают писать под влиянием того писателя, которого они больше всего читают. В конце XIX и начале XX вв. Чехова усиленно переводят, о нем много пишут, его считают образцом для себя сербские писатели. Достаточно ли этого, чтобы говорить о влиянии?

У истории сербской литературы еще нет ответа на этот вопрос. В обзоре, посвященном русско-югославским литературным связям, Р.Лалич подчеркивает, что Чехов служил примером для сербских писателей[21]. Н.И.Кравцов пишет и о его влиянии на отдельных писателей[22], но более обстоятельных исследований об этом нет.

Впервые имя Чехова связывается с сербским писателем в 1889 году, когда Алкивиада Нушу уличают в плагиате. Плагиат это или нет, но влияние Чехова здесь, несомненно, было. Между тем, время предало забвению этот случай, и в критической литературе о нем сегодня не говорится. Не упоминает о нем даже и Д.Владкович, который свою докторскую диссертацию на тему "Молодой Нушич" посвятил именно этому периоду творческой деятельности писателя[23].

И все же в критической литературе о Нушиче несколько раз встречается имя Чехова. В первый раз — в 1912 г., когда в рецензии на "Рассказы Бранислава Нушича" А.Г.Матош отметил: "Напоминая композицией Твена, деталями Нушич, как и Стефан Сремац, напоминает русских писателей (Гоголя, Чехова); он ищет комическое в параллелизме деталей и целого"[24]. Один из лучших знатоков произведений Нушича в России А.И.Хватов также считает, что наш писатель знал и любил Чехова: «Нушича всегда волновала судьба маленького человека, задавленного обстоятельствами жизни, неспособного к какому-либо протесту, изуродованного морально и физически. Не случайно некоторые исследователи видят нечто общее в юмористических рассказах Нушича и Чехова. Действительно, если сравнить рассказы Антона Павловича Чехова "Унтер Пришибеев" и Бранислава Нушича "Покойный Серафим Попович", то можно увидеть много общего в обрисовке героев, в их отношении к действительности, порождающей людей, подобных унтеру Пришибееву и Серафиму Поповичу. Герой Нушича, выйдя на пенсию, заводит у себя в доме

канцелярию и организует домашний быт на бюрократический лад с входящими и исходящими бумагами, книгами и т.д.»[25].

Влияние Чехова на автора рассказов и основателя "Малой библиотеки" Йована Протича отмечено еще в 1902 г. В отзыве о первом сборнике "Юмористикона" автор рассказов и критик П.Талетов пишет: "Г. Йован Протич написал хорошую юмореску. Он еще находится под влиянием Гоголя и Чехова. Поэтому несамостоятелен. Он себя еще не нашел"[26].

О влиянии Чехова на Светозара Чоровича впервые говорится в газете "Srpski glas" в 1904 г. "Мы можем прямо сказать, — подчеркивается в некрологе Чехова, — что и некоторые молодые сербские рассказчики, в особенности, Светозар Чорович, пошли в литературе по его стопам, что все-таки лучше, чем болезненная романтика югозападных декадентов и импрессионистов. Насколько заметный след оставили русские реалисты восьмидесятых годов в сербской литературе, настолько же глубокий след оставит Чехов своей ярко выраженной индивидуальностью"[27].

Описывая русско-югославские литературные связи, Н.И.Кравцов подчеркивает, что на сербский рассказ оказывали влияние стиль рассказов Чехова и особенности композиции его произведений. «На таких писателей, как Сима Матавуль, Й.Протич, Ч.Попович, больше воздействовали чеховские юмористические рассказы, на других, как Св.Чорович и Б.Нушич, — сатирические. Например, следы чеховской манеры есть в сатирических рассказах Св.Чоровича "Путешествие судебного исполнителя", "Поп Тандркало" и Бранислава Нушича "Министерский поросёнок", "Надгробное слово", где осмеяно низкопоклонство перед начальством и толстосумами»[28].

Вопроса о влиянии Чехова мимоходом касается и Мила Стойнич в статье "Сербский реализм и русская литература". Подчеркивая, что сербские писатели находили сильный импульс в критической позиции русских реалистов по отношению к действительности, М.Стойнич пишет: "Отсюда значительные достижения в области сатиры (Радое Домьанович, Стеван Сремац) и юмора, порой соединенного с грустной иронией (Лаза Лазаревич, Светолик Ранкович), или язвительного сарказма (Милован Глишич, Сима Матавуль), где слышатся гоголевские и чеховские интонации"[29]. Указывая на различие между Лазаревичем и Гончаровым, М.Стойнич добавляет: "Лазаревичу ближе по духу чеховская иронически грустная кантилена. Связь между прозой Лазаревича и Чехова, невидимая в конкретных темах и мотивах, скрыта в общности атмосферы их произведений (которую, видимо, отчасти можно объяснить их профессией врача)"[30].

В 1912 г. Скерлич выдвинул тезис, будто наш писатель Матавуль "целиком выходит из романской культуры"[31]. Но сам Матавуль оставил запись о том, как он с помощью Павла Ровинского изучал русский язык и при этом овладевал русской литературой. Вспоминая 1884 год, когда его попросили срочно написать заметку для журнала "Crnogorka", Матавуль отметил: "На мое счастье, влияние русской беллетристики на меня было сильным, хотя нужно было достаточно времени, чтобы новый вкус сменил предшествующий, созданный и вскормленный прекрасной итальянской литературой"[32].

Скерлич утверждал, что Ранкович "весь вышел из русской школы" и что он больше, чем кто бы то ни было из сербских писателей, "может быть назван русским учеником"[33]. В круг любимых писателей Ранковича Надо Маринкович позднее включила Гоголя, Тургенева и Чехова, а Милослав Бабович — Лермонтова и Гончарова[34].

В исследовании о творчестве Иво Чипико Бранко Лазаревич отметил, что этот писатель часто пользуется такой композиционной формой: вначале акту-

альное событие, потом возвращение к первоначальной истории главных действующих лиц и, наконец, продолжение и завершение истории, о которой говорилось вначале. Таков он в рассказах "Braća" ("Братья"), "Sukob" ("Столкновение"), "Na moru" ("На море"), "Na povratku s rada" ("По возвращении с работы") и т.д. Эта структура, характерная для Мопассана или Чехова, очень часто встречается и у Чипико[35]. Лазаревич лишь упоминает Чехова, тогда как Кравцов пишет и о влиянии: «В рассказах И.Чипико чеховское влияние отразилось иначе: в них мы видим влияние "Мужиков" и "В овраге" Чехова, то есть тех произведений, где показано развитие капитализма в деревне»[36].

Скерлич упомянул Чехова только один раз, когда писал о "Бедных людях" М.Будисавлевича. При этом он отметил, что название этой книги напоминает ему "Бедных людей" Достоевского и "Хмурых людей" Чехова[37].

Чеда Попович и Миле Павлович подчеркнуто выразили свою симпатию к Чехову. Они выпустили в 1890 г. по книжке рассказов: название книги Поповича "Šarene priče" ("Пестрые рассказы"), а Павловича — "U suton" ("В сумерках").

Привлекает внимание и тот факт, что писатель Велько Миличевич перевел и в мостарском журнале "Prijegled" напечатал статью Брандеса, в которой дается характеристика творчества Чехова.

Все это говорит о необходимости основательного изучения влияния Чехова на сербскую прозу в конце XIX—начале XX вв.

* * *

Первое упоминание о Чехове в сербской периодике появилось только в 1888 г. в журнале "Stražilovo". В заметке о переводе народной песни "Омер и Мерийма", который опубликовала немецкая газета "Magazin für die Literatur", хроникер журнала "Stražilovo" пишет: "В той же газете в номере 17 помещена статья о *сегодняшней русской литературе*, в которой говорится о молодых русских писателях". Чехов при этом называется "самым талантливым и самым оригинальным представителем нынешних беллетристов"[38]. Заметка не подписана, но по всему видно, что написал ее Павле Адамов Маркович, который в те годы в журнале "Stražilovo" напечатал множество аналогичных заметок и статей[39].

В начале 1889 г. имя Чехова появляется в газете "Videlo", а несколько позднее — и в журнале "Kolo" в большом обзоре Ляпуновой "Современная русская художественная литература" (за подписью Рускини, т.е. русская). Сделав краткий обзор современной русской литературы, Ляпунова переходит к характеристике творчества Чехова. "Чехов особенно любит форму маленьких рассказов, и трудно у кого бы то ни было другого найти так много миниатюр, как у него. Объекты, о которых он пишет, на удивление разнообразны. Чего здесь только нет! Одна за другой мелькают перед читателем небольшие картинки, словно в калейдоскопе. Многие современники возлагают на Чехова большие надежды, считая, что его талант оригинален, силен и многообещающ"[40].

Самый большой недостаток Чехова Ляпунова видит в том, что он "описывает анекдотические ситуации", а наибольшее достоинство — в показе сиюминутного душевного состояния и в "описаниях природы, которые представляют собой украшение его сочинений".

В последующие годы значительных статей нет. Только в 1894 г. белградская газета "Red" печатает ряд статей, которые посылает из Петербурга Во-

ислав Росич. Исходя из положения о том, что литература должна отвечать потребностям жизни, Росич пишет: "Короленко остался верен себе. <...> Антон Чехов исписывается"[41]. В той же статье, вероятно, впервые у нас говорится и о творчестве "женщин-писательниц" в русской литературе; при этом высказывается суждение, что зачастую эти женщины талантом и темами превосходят Чехова, Потапенко и других[42].

В статье о "Палате № 6" Росич старается показать, насколько современная русская литература "по идеям и по мастерству" отстает от литературы шестидесятых годов. Для большей убедительности критик сравнивает рассказ Чехова с романом Достоевского "Преступление и наказание" и делает вывод: "Итак, с какой бы стороны вы ни подходили, все равно придете к тому же самому выводу: новая русская литература — слабая, неумелая копия русской литературы шестидесятых–семидесятых годов"[43].

Статью в газете "Videlo" Росич целиком посвятил Чехову. Здесь он высказал и новые критические замечания: "Рассказы Чехова при всей их фельетонности свидетельствуют о великом таланте, хотя многие из них лишены идеи: они не осмыслены и содержат известную дозу безразличия художника. Наряду с занятными, очень живыми чертами Чехов рисует мельчайшие подробности жизни только ради красного словца или чтобы вызвать улыбку на устах читателя"[44]. Подчеркивая, что Чехов избежал толстовства, но зато впал в пантеизм, Росич приходит к выводу, что у поколения Чехова нет четко выраженных практических идеалов: "Оно смотрит на действительность совершенно равнодушно, и именно это равнодушие обедняет тот богатый талант, которым наделен Чехов и другие способные беллетристы"[45].

В этом же 1894 году у нас появился первый серьезный очерк о Чехове. Это — вдохновенно написанное эссе Х.Менкеса, которое в переводе Й.Грчича, напечатал журнал "Stražilovo". Менкес пытается выделить некоторые особенности художественного мастерства Чехова. Чехов — великий мастер психологической новеллы и настолько велик как поэт, что вообще не снисходит до "прозы". Этим он ближе всего к Тургеневу, только светлее его, и свои маленькие трагедии обрамляет сдержанным, тонким юмором. Он может, не прибегая к сложным средствам изображения, вызвать у читателя определенное состояние, в его рассказах фон крайне беден, но зато образы, начертанные несколькими штрихами, производят более сильное впечатление, чем созданные яркими красками. "То, что он до сих пор написал, — говорит в конце эссе Менкес, — делает Чехова одним из самых счастливых и самых бесспорных талантов европейской литературы"[46].

В последующие годы серьезные статьи о Чехове не появлялись. Только в 1898 г. мостарский журнал "Zora" печатает статью Алексиса Фрейхерра фон Энгельгардта "Антон Чехов — русский Мопассан" в переводе Й.Протича. Для петербургского корреспондента немецкого журнала "Das litterarische Echo" Чехов — самый талантливый среди выдающихся русских писателей, таких, как Потапенко, Короленко, Горький. "Виртуоз краткого выразительного стиля, самостоятельный художник в построении произведений, в композиции, Чехов создает такие непосредственные и полные жизни образы, что в большинстве своем они более доступны нашему мысленному взору и производят на нас более цельное впечатление, чем описанные до мельчайших подробностей персонажи толстых романов других авторов"[47].

Сравнивая Чехова и Мопассана, Энгельгардт у обоих находит одинаковую способность к созданию характеров и одинаковое стремление к выражению истины. Откровенный, почти отчаянный пессимизм в последних рассказах

Чехова критик объясняет внутренними условиями жизни в России, выражая при этом надежду, что Чехов все-таки преодолеет этот пессимизм.

Статья Энгельгардта напечатана и в газете "Srpski glas" в 1900 году[48].

Смерть Чехова была воспринята у нас как тяжелая утрата не только для русской, но и для сербской литературы. Авторы некрологов, напечатанных в июле 1904 г. почти во всех газетах и журналах, как будто состязались в поиске искреннего и теплого слова прощания с любимым писателем. "Умер Антон Чехов, — писала газета "Zastava", — один из самых больших, точнее, самый большой русский писатель, человек, чьи повести и рассказы не только в России, но и во всем мире пленили сердца читателей и вызывали улыбку на их устах или слезы на глазах. Весть о его смерти воспринята тяжелее, чем весть о потерях в войне на Дальнем Востоке: военные потери могут быть возмещены, потеря Антона Чехова невосполнима"[49].

Некрологи пополнили наше представление о жизненном и творческом пути русского писателя. Большинство авторов подчеркивает, что Чехов у нас много переводился и широко известен. Отдавая должное Чехову, периодические издания "Brankovo kolo", "Strankovo kolo", "Srpski glas" и "Prijegled" ставят его в пример сербским писателям. Его повести и рассказы рекомендует читателям и П.Кралевич в газете "Trgovinski glasnik". Подчеркнув, что самых больших успехов Чехов достиг в короткой новелле, где он проявляет себя как "мастер, какие рождаются раз в сто лет", критик выражает сожаление: "Приходится только удивляться, что наши утренние газеты не перепечатывают сразу первоклассную литературу, а заполняют колонки душещипательными романами со страшными названиями и еще более страшными героями. В этом причина того, что произведения наших лучших писателей расходятся лишь в нескольких сотнях экземпляров, поскольку у читательской публики совершенно испорченный вкус"[50].

На этом фоне выделялся один некролог. В нем не говорилось о непреходящей ценности произведений Чехова, не говорилось и о тяжелой утрате, которую понесла русская и мировая литература. Наоборот, в нем была высказана необычно резкая для такого случая критика русского писателя. Это был некролог в издании "Letopis Matice Srpske", принадлежащий перу писателя Симы Матавуля. Автор резко возражал против слишком высоких, по его мнению, оценок Чехова в критике: «Несомненно, это талант "великий", или только "значительный", или просто "талант", кто как оценит и решит, но только не "гений", как его называют в некоторых сербских некрологах»[51].

Популярность Чехова Матавуль объясняет тем, что его рассказы "легко читаются и привлекательны по форме" и что каждый из них может быть опубликован в газете. И как бы испугавшись этой небольшой похвалы русскому писателю, Матавуль делает ряд критических замечаний: "Но Чехов остался в набросках. В этом его сила и его слабость". "Наброски Чехова исключительно отшлифованы, но почти ни один из них не получает художественного завершения". "Юмор не является сильной стороной чеховского таланта. Его юмор тяжел и до некоторой степени груб". "Чехов — наблюдатель и вдумчивый врач и уж потом художник..."[52] и т.п.

В это время приходят и из России многочисленные статьи о Чехове. Среди них высказывания Толстого, воспоминания А.Суворина, М.Горького, В.Дорошевича[53]. С Запада пришли эссе Альфреда Бергера и характеристика, которую дал творчеству Чехова Георг Брандес (перевод В.Миличевича). Бергер считает Чехова типичным русским писателем, великим психологом, непревзойденным мастером, умеющим "вызывать сострадание"[54]. По мнению Брандеса, положение в русском обществе Чехов объясняет не политическим

устройством, а "типом и состоянием души". Напомнив, что в чеховских произведениях счастливы только "дураки", выдающийся датский критик приходит к выводу, что Чехов все же верит в прогресс: "Все его духовно развитые персонажи, чья жизнь не состоялась, утешают себя мыслью, что ничто не проходит бесследно и что любой застой — шаг к лучшему будущему. Между тем возможность изобразить это светлое время Чехов предоставил социалистическим писателям, а сам показал Россию такой, какой он видел ее в действительности"[55].

Критическая литература о Чехове в период с 1888 г. по 1904 г. изобилует разнообразными статьями; некоторые из них сыграли весьма значительную роль в популяризации произведений Чехова в Сербии.

На основании всего, что напечатано о Чехове в Сербии, можно было бы сделать вывод, что сербская литература была связана с русской либерально-народнической критикой и что свое суждение о событиях в русской литературе она формировала главным образом под ее влиянием. Работы русской символистской критики (Д.Мережковского, А.Волынского, Ю.Айхенвальда) появились несколько позднее и до Сербии тогда еще не дошли.

1904–1914 гг.

Большое количество переводов, опубликованных в периодической печати, свидетельствует об усилившемся интересе читателей к Чехову после его смерти. В то время как с 1889 до 1904 г. в сербских газетах появилось в общей сложности 294 перевода рассказов Чехова, с 1905 по 1915 г. их напечатано 498. В первый период тон задавала новосадская газета "Zastava", напечатавшая 70 переводов, а во второй — эту честь разделили газеты "Samouprava" (45 переводов), "Srpska riječ" (41), "Zastava" (30), "Dnevni list" (28) и "Politika" (27). Почти нет газеты, которая бы не проявляла повышенного интереса к Чехову в течение ряда лет, печатая его рассказы больше, чем других русских писателей.

Из рассказов Чехова больше всего в этот период переводили "Смерть чиновника" и "Без заглавия", которые на страницах наших газет появились соответственно 10 и 9 раз; "Анюта", "Радость" и "Живая хронология" напечатаны по 6 раз; "Аптекарша", "Рассказ госпожи NN", "Раз в год", "Клевета", "Месть" и "Студент" — по 5; "Дочь Альбиона", "Оратор", "Произведение искусства", "Беззаконие", "Дамы", "Толстый и тонкий", "Загадочная натура", "Хамелеон", "В море", "Филантроп", "После театра", "Неосторожность", "На чужбине", "Пари" и "Маска" — по 4 раза и т.д.

Наряду с этим публикуются более крупные рассказы и повести. Например, газета "Politika" публикует повесть "Бабье царство" (1906), "Narod" — "Дуэль" (1906), "Srpska riječ" — "Черный монах" (1908) и "Дама с собачкой" (1908), "Odjek" — "Человек в футляре" (1910), "Borac" — "Жена" (1909), "Novo vreme" — "Ионыч" (1910), "Srpska zastava" — "Рассказ неизвестного человека" (1912) и т.д.

Авторы многих переводов, появившихся в газетах, остались неизвестными. Из известных переводчиков следует выделить М.О.Глушчевича (42 перевода), Зорку Велимирович (27) и М.Павловича (17). По несколько рассказов перевели Й.Максимович, С.Петрович, Т.Джорджевич, Й.Угричич, Р.Лешьянин, Станка Глишич, Даринка Протич, Й.Кангрга.

Журналы напечатали в общей сложности 39 рассказов и повестей. Больше всего их было опубликовано в журнале "Srpski književni glasnik" — 8. За ним

следуют журналы "Delo" и "Domačica" — по 6, "Bosanska vila" — 4, "Brankovo kolo" и "Nova iskra" — по 3. Авторы почти всех этих переводов известны. Это В.Лукич, М.О.Глушчевич, Й.Максимович, Л.Джорджевич, Р.Одавич, Зорка Велимирович, С.Глишич, Д.Протич и др.

Видимо, из-за того, что Чехов постоянно присутствовал в периодической печати, издатели неохотно печатали его книги. В этот период Чехов только один раз вышел отдельным изданием. Это сборник "Рассказы", напечатанный в 1914 г. в переводе Й.Максимовича (изд. С.Цвияновича). В книгу, сделанную с намерением как можно лучше и шире представить прозаические произведения Чехова, вошли рассказы и повести "Злоумышленник", "Попрыгунья", "Ионыч", "Унтер Пришибеев", "Душечка", "Спать хочется", "Святой ночью", "Дама с собачкой", "Мужики", "Налим", "Человек в футляре", "Беда", "Страх", "Детвора", "Студент", "Рассказ неизвестного человека" и "Ванька". Сборник встретил единодушное признание критики. В подробной рецензии Васа Стаич горячо рекомендует эту, как он говорит, золотую книгу: "Сербская литература без хорошей книги рассказов Антона Чехова была значительно беднее, кроме того, она была несправедлива и по отношению к великой литературе дорогих нам братьев. Сейчас частично возвращен долг русским, возвращен он и сербским читателям этой хорошей книги. Сейчас эту книгу нужно читать, нужно учиться чувствовать так, как чувствовала эта чистая, добрая и великая душа, чтобы быть святыми, как этот писатель, хорошо относиться к жизни, к своим братьям"[56].

Первое десятилетие XX в. принесло сербской литературе тяжелые потери. Один за другим скончались Й.Илич, Л.Недич, Й.Змай (Йованович), Й.Веселинович, С.Сремац, М.Митрович, М.Глишич, С.Матавуль, Р.Доманович и Л.Костич. Продолжали работать Й.Дучич, М.Ракич, Б.Нушич, Б.Станкович, И.Чипико, П.Кочич. Вступают на литературное поприще В.Миличевич, В.Петрович, С.Пандурович, М.Ускокович, Исидора Секулич и др.

Период до Первой мировой войны проходит под знаком поэзии. В прозе писатели отходят от изображения деревни и все больше пишут о городской жизни. В это время значительно большее внимание они уделяют внутренним переживаниям героев и психологической мотивировке их поступков[57]. Некоторые критики считают, что сербская литература в это время уже выходит за рамки чистого реализма.

Что касается зарубежных литератур, то наряду с немецкой и французской в Сербии 1910-х гг. велик интерес и к русской литературе. "В последнее время, — пишет Скерлич, — обращает на себя внимание тот факт, что интерес сербской читательской публики опять возвращается к русским писателям, особенно к Толстому, Тургеневу и Достоевскому, которых вновь и много переводят и все больше читают. В отдельных литературных произведениях, особенно в жанре социальной драмы, заметно влияние русских писателей. Но все же это русское влияние на сербскую литературу не настолько всеобще и не настолько сильно, как это было в семидесятые годы"[58].

В одной из своих рецензий 1912 г. Милош Московлевич подчеркивает, что знания сербов о русской литературе весьма бедны и ошибочны. "Причину этого, — пишет он в 1912 г., — надо искать в том, что в последние несколько десятилетий мы находимся под абсолютным немецким влиянием, а с Россией порвали почти все связи. Все наши знания об одних и других мы получаем из немецких источников, в большинстве случаев из газет, и никак не хотим увидеть того, что все написанное там тенденциозно"[59].

Выступая за новую сербскую литературу, Сима Пандурович между тем протестует против сильного русского влияния: «Наши писатели все еще находятся под непосредственным влиянием русской утилитарной школы семидесятых годов, под знаком "реализма" и описания "истории маленьких людей"; они абсолютно устарели, не находя способа отойти и по форме, и по содержанию от своих старых произведений. Сегодняшние наши авторы, как кажется, не осознают, что писать об обычной жизни, обычных людях и писать обычно не одно и то же»[60].

Рассматривая этот вопрос с дистанции в полвека, Р.Лалич подчеркивает, что включение югославских народов в общеевропейскую культурную жизнь не шло за счет связей с Россией: "Русско-югославские литературные и культурные связи не только не ослабели, а, напротив, стали еще более крепкими"[61].

И действительно, если судить по переводам и критическим статьям, русская литература по-прежнему занимает центральное место в сербской переводной литературе, а сербские писатели все так же живо следят за ее достижениями. Многие к тому же и переводят с русского, например, М.Павлович, В.Раич, Й.Дучич, П.Кочич, М.Яковлевич, М.Янкович, И.Секулич, В.Петрович. Между тем представление о русской литературе значительно изменяется. Среди переводов нет больше Карамзина и Бестужева-Марлинского, редко переводятся Пушкин и Гоголь, Тургенев представлен в основном стихами в прозе, а из крупных произведений — романами "Накануне" и "Рудин", а также "Записками охотника". Достоевский представлен повестями и романами: "Братья Карамазовы", "Преступление и наказание", а Толстой — рассказами для народа, романами "Анна Каренина", "Воскресение" и повестями "Хаджи Мурат" и "Казаки". В то время как Тургенев и Достоевский появляются реже, чем в предыдущий период, Толстой переводится по-прежнему много.

Меньше переводятся и другие русские писатели XIX в. Произведения Щедрина выходят 14 раз, Короленко — 27, Гаршина — 42, Потапенко — 54. Чаще стал появляться Горький — почти 200 раз. Из значительных произведений напечатаны его автобиографическая трилогия, роман "Мать", "Жизнь Матвея Кожемякина". Затем идет Л.Андреев, чьи произведения напечатаны 99 раз. Переводится Вересаев, Куприн, Бунин и А.Толстой. В конце первого десятилетия приходят роман "Санин" и 16 повестей Арцыбашева, а также 54 рассказа и юморески Аверченко.

Очевидно, русские классики постепенно уступают место более молодым писателям, чьи произведения больше соответствуют стремлениям сербской литературы. В какой степени эти перемены коснулись Чехова?

Как уже было сказано, в этот период его переводят чуть ли не вдвое больше, чем при жизни. И круг печатающихся рассказов значительно расширяется. Обращает на себя внимание некоторое смещение центра внимания с юмористических рассказов на сатирические. "Орден", "Недоброе дело", "В цирюльне" и "Несчастье", которые в предшествующий период возглавляли этот перечень, теперь уступают место рассказам "Смерть чиновника", "Толстый и тонкий", "Хамелеон", "Унтер Пришибеев", "Маска".

В переводах прозы Чехова нет еще ни порядка, ни системы. Одни рассказы переводятся и печатаются по нескольку раз, а другие — ни разу. Это касается не только Чехова. Неорганизованность и бессистемность — отличительная черта сербской переводной литературы в целом. Но все же и здесь есть приметы перемен. Сербское товарищество писателей попыталось начать планомерный перевод самых значительных произведений зарубежной литературы. На собрании литературного отделения, проходившем 9 июля 1908 г., бы-

ло принято решение составить список произведений очередных изданий товарищества. Ответственными за русскую литературу были Й.Проданович, Р.Кошутич и Й.Максимович[62].

В сентябре 1908 г. Максимович составил список русских художественных произведений, которые, по его мнению, нужно было как можно скорее перевести и издать. Из произведений Чехова здесь были представлены: "Архиерей", "Без заглавия", "Беглец", "Ванька", "Дом с мезонином", "Душечка", "Дуэль", "Дядя Ваня", "Именины", "Ионыч", "Каштанка", "Княгиня", "Кошмар", "Красавицы", "Крыжовник", "Моя жизнь", "Мужики", "О любви", "Отец", "*Палата № 6*", "Печенег", "Припадок", "*Рассказ неизвестного человека*", "Святой ночью", "*Скучная история*", "Случай из практики", "Спать хочется", "Соседи", "Страх", "Толстый и тонкий", "Три сестры", "Учитель", "Холодная кровь", "Хорошие люди", "Человек в футляре", "Черный монах", "Вишневый сад". (Курсивом отмечены названия произведений, которые, по мнению Максимовича, заслуживают того, чтобы их опубликовать в первую очередь[63].) Но из предложенных Максимовичем произведений был напечатан в этот период только "Черный монах". Однако Максимович не допустил, чтобы на этом дело закончилось. Начиная с 1914 г. он перевел и напечатал в периодике некоторые из предложенных рассказов, а большинство — в специальных изданиях. В середине 20-х гг. он полностью реализовал свой замысел.

Причины многочисленных переводов Чехова следует искать в особенностях сербской литературы, которая начинает все больше интересоваться тем, о чем герои думают, а не только тем, что они делают. Сербский рассказ теперь редко обращается к деревне и не представляет ее идиллически. Любимой темой стал город. "Более зрелый" сербский рассказ нуждался и в более зрелых произведениях Чехова, — отсюда и повышенный интерес переводчиков и читателей к таким произведениям, как "Именины", "Припадок", "Дуэль", "Рассказ неизвестного человека", "Моя жизнь", "Человек в футляре", "Ионыч", "Душечка" и "Дама с собачкой".

Против ужасающей банальности обыденной жизни выступают многие сербские писатели, с ней боролся и Чехов. Можно отметить и появление слабовольного героя, сломленного и раздвоенного[64], о котором пишет П.Попович в статье "Состояние современной сербской литературы" (1905). Поскольку сербская литература с такими героями столкнулась еще раньше, прежде всего в произведениях русских писателей, особенно Тургенева, а затем и в произведениях С.Ранковича, то слабовольные герои Чехова, далекие потомки лишних людей, нашли подготовленную почву. Полознев, Алёхин, Гуров, художник из повести "Дом с мезонином" и многие другие герои Чехова в большой степени соответствовали потребностям современной сербской литературы. Вопреки этому критика не хотела замечать влияния Чехова на сербских писателей. Упоминается только И.Секулич, а именно ее "Спутники" (1913). Подчеркивая, что И.Секулич первой начала у нас заниматься проблемой отчуждения, Глигорич пишет: "Будучи в изоляции от молодежи, она научилась молчать, как насекомое. Она слушала сверчка, который в ее мир фантазий пришел из книг Чехова. Сверчок — это ее большая и дорогая иллюзия, поскольку он певец простых радостей жизни"[65].

Среди любимых писателей Милицы Янкович и Станки Глишечевой был и Чехов. "Перешла в седьмой класс, — говорит героиня "Исповеди", — и чувствую себя взрослее. Это видно по прошлогоднему платью и тому, что читаю. Русская литература — вот мой теперешний идеал. Достоевский, Толстой, Гоголь, Чехов, Горький и Чернышевский! До чего же прекрасно жить!"[66] С.Глишечева в своих воспоминаниях подчеркивает, что свободное время она

проводила в основном у себя в комнате, среди книг, где из русских писателей были "Тургенев, Гоголь, Чехов, Короленко, Потапенко и др."[67] Между тем постоянное присутствие Чехова в сербской периодике дает основание сделать вывод, что его влияние на сербских писателей было значительно большим.

* * *

Сербская критика на новом этапе стремится глубже проникнуть в творчество Чехова. Годовщину смерти Чехова журнал "Bosanska vila" отметил статьей, которую ему прислал из Петербурга Душан Й.Семиз. Свидетель бурных исторических событий, Семиз приветствует рождение новой, чеховской России: "Это Россия его самых лучших мгновений жизни, его самого большого вдохновения, его самых высоких чаяний. <...> В благородных взорах сыновей русского народа живет надежда, что их земля из этой кровавой бани выйдет чистой. Придет новая жизнь, полная радостного труда и взаимного доверия, и тогда имя Чехова засияет во мраке, потому что он был первым русским художником, каким до него был, быть может, только Пушкин. Благородная душа Чехова ощущала возрождение своего отечества, и, подобно Моисею, он издалека видел обетованную землю, но не суждено ему было ступить на нее"[68].

Семиз первым в Сербии заметил, что Чехов, создавая свои произведения, в очень большой степени полагался на читателей: "Его новелла напоминает влюбленных, которые, боясь наскучить друг другу, говорят не открыто, а лишь намеками"[69]. Благодаря оригинальной художественной манере Чехов стал основателем нового направления в русской литературе. Его ученики — Горький, Андреев, Куприн и другие — пишут рассказы, небольшие по объему, но значительные по содержанию.

Йован Максимович, о котором В.Ягич однажды сказал, что "он знает новую русскую литературу как мало кто в Сербии"[70], — автор первого у нас исследования о Чехове и его творчестве. Исследование было напечатано в 1905 г. сначала в журнале "Srpski književni glasnik", а потом вышло и отдельным изданием.

Желая как можно лучше и точнее представить читателям творчество Чехова, Максимович на первых шестнадцати страницах дает обширный обзор русской литературы от Пушкина до Толстого, чтобы в конце показать, что Чехов — ее достойный преемник: "Служение общественному сознанию и моральному подъему русского общества, постоянное стремление к лучшей, идеальной жизни и внушение читателю веры в то, что эта жизнь может и должна когда-то наступить, — основные компоненты творчества Чехова, так же как и творчества его великих предшественников и учителей"[71].

Рассматривая творчество Чехова в целом, Максимович заметил, что оно охватывает все сферы русской жизни и что в этом отношении Чехов превзошел всех русских писателей. Критиков, которые утверждают, что он показывает зло, но не ищет путей его искоренения, Максимович призывает прочитать еще раз его произведения: "Когда все они будут внимательно изучены, когда будет понята их общая идея, когда мы познакомимся с теми строками, где отдельные художественные персонажи выражают не только свои мысли, но и мысли, желания и надежды писателя, тогда мы убедимся, что произведения Чехова не только — талантливое художественное изображение человеческих недостатков и социального гнета в России, но в то же время — энергичный и громкий призыв к борьбе за освобождение, к борьбе, серьезное начало которой мы видели в недавнем прошлом и, к сожалению, более сильное и страшное продолжение которой скоро должно последовать"[72].

Исследование Максимовича получило исключительно высокую оценку в критике[73]. Русский критик П.Заболоцкий в "Русском филологическом вестнике" так заканчивает свою рецензию об этой книге: "Книжка д-ра Й.Г.Максимовича является в настоящее время одною из наиболее обстоятельных и ценных монографий о Чехове и вполне заслуживает перевода на наш язык..."[74]

Спустя год после некролога Чехова опубликованного Матавулем в издании "Letopis Matice srpske" (см. примеч. 51), в том же издании было напечатано обширное исследование Н.И.Коробки о творчестве писателя. Русский литературовед подошел к Чехову как к писателю, который полнее всех выразил общественное настроение в России конца XIX и начала XX вв. и который связью со своей эпохой напоминает Пушкина. Между тем судьбы их весьма различны: "Пушкину суждено было начать свою деятельность в эпоху возникновения общественного движения, а завершить ее в период его полного спада. Чехов же начинает в период полного спада общественного движения, а заканчивает в период его относительного подъема"[75]. Это обстоятельство нашло свое отражение в эволюции идейного содержания творчества Чехова. После таких вводных замечаний Коробка подробно, почти на тридцати страницах, пишет о рассказах и повестях Чехова. Более других привлекают его внимание "Рассказ неизвестного человека", "Скучная история", "Палата № 6", "Моя жизнь" и "Дом с мезонином".

Владимир Станоевич (Трнский) в 1912 г. опубликовал книгу "О России и русских". Разбирая произведения великих русских писателей в непосредственной связи с психологией народа, Станоевич пытается показать эволюцию русской души. Творчество Чехова рассматривается как новый этап этого процесса.

Так называемое "чеховское настроение" — это "жалость и печаль заблудившегося, который непрестанно и напряженно смотрит вдаль, чтобы увидеть дорогу или хотя бы тропинку. Но все напрасно. Нет... Нет солнца, все покрыто мраком, все окутано мглой... этой черной, холодной мглой"[76]. Таков случай с главным героем повести "Скучная история", профессором университета, который не может найти смысла жизни, с миллионершей из "Бабьего царства", страдающей от бессмысленности существования, с писателем Тригориным из пьесы "Чайка", который понимает, что жизнь и творчество постоянно ускользают от него.

Все герои Чехова — мечтатели, подчеркивает Станоевич. Это не предприимчивые люди, не борцы. "У всех у них русское сердце: искреннее, доброе, отзывчивое. Это русское сердце <...> срослось с организмом всего человечества и намного сильнее и острее чувствует боль и страдания человечества, чем своего организма. Вот что такое русское сердце"[77].

В 1913 г. журнал "Srpski književni glasnik" опубликовал рассказ Чехова "Душечка" и послесловие к нему, написанное в 1905 г. Львом Толстым. Готовя рассказ в свой сборник, Толстой опустил те места, которые противоречили его представлению о главной героине. Между тем в журнале "Srpski književni glasnik" "Душечка" опубликована полностью.

Имя Чехова теперь часто встречается в статьях, посвященных русской литературе и вопросам литературы вообще. Интересные мысли о судьбе литературного творчества высказывает в 1905 г. С.Ч. на страницах журнала "Brankovo kolo". На литературной ниве он видит две группы работников: писателей и читателей. "Настоящий читатель чувствует, как он работает вместе с писателем и становится создателем чужого произведения. И все же в этом содружестве писатель является творцом и художником, а читатель нередко ощущает тихое и

глубокое удовлетворение от того, что без славы и молвы создает художественные произведения редкой красоты"[78]. Несправедливо и бездоказательно говорит критик о якобы пренебрежении к читателю у Чехова и Горького.

В статье Исидоры Секулич "Русская литература и студенты" (1910) русская литература представлена как литература мрака, зимы и смерти, как взрывчатое вещество, которым с удовольствием играют любознательные студенты. Между тем эти игры часто заканчиваются трагически, "потому что не было еще никого, кто был бы сильнее ужасного таланта Достоевского и страшной скуки Чехова"[79]. Для русской литературы нет совсем плохих людей: самые злостные преступники после тягчайшего греха переживают внутреннее очищение, несчастье приводит их в сознание. И обо всем этом говорится спокойно, без патетики: "Чем сильнее чувства, тем тверже мысль, тем спокойнее и мягче слово".

Извечное столкновение действительности и мечты, как правило, перерастает в трагедию. "И поэтому, — пишет И.Секулич, — в тихие и спокойные ночи всегда пролетает эта чеховская чайка со своим удивительным и таинственным криком. От всех русских веет духом печальной и молчаливой степи, которой природа дала так мало радости". Считая, что русская литература наполняла ужасом душу молодых читателей и оказывала на них гнетущее воздействие, И.Секулич делает вывод: "Даже у самых сильных русская литература вызывает такие переживания, с которыми они не в состоянии справиться; чувствительных же на каждом шагу подстерегает опасность, которой обычный человек уже никогда не сможет избежать. Эстетический результат пережитых эмоций, без сомнения, позитивен и силен, поскольку русская культура глубока и сильна, как море, и духом своим укрощает материю и страсти. Практический общественный результат неопределен, а может быть, и сомнителен, поскольку у несравненной русской литературы отсутствует одно — утешение"[80].

Многие суждения И.Секулич свидетельствуют о влиянии на нее известного исследования Мережковского "О Чехове" (1905). Это, несомненно, — самая значительная встреча сербской критики с русской символистской трактовкой Чехова. Влияние Мережковского было не временным, следы его можно найти и в последующих работах И.Секулич, напечатанных между двумя войнами. Однако в истории сербской литературы эти мысли И.Секулич не нашли отражения.

Воспоминания современников о Чехове, которые стали появляться сразу после смерти писателя, охотно публикуют периодические издания. Так, журнал "Brankovo kolo" напечатал воспоминания Горького о Чехове[81]. Воспоминания Горького о Чехове полностью напечатала только газета "Dnevni list"[82]. Другие газеты и журналы публиковали в основном отрывки и чаще всего под названием "Чехов об учителях". Газета "Srbobran" связала их с нашими условиями жизни, сопроводив публикацию примечанием, в котором редакция газеты обращала внимание сербской общественности на трудное положение учителя в Сербии[83].

Воспоминания Бунина о Чехове появились в газете "Štampa" в 1905 г.; воспоминания Дорошевича — в газете "Politika" в 1905 г., а П.П.Гнедича — в газете "Dnevni list" в 1911 г. Об ученических годах Чехова писали газеты "Večernje novosti", "Beogradske novine" и "Štampa"[84].

Из вышесказанного видно, что литература о Чехове в этот период становится значительно богаче и разнообразнее. Закончилась пора знакомства, началось изучение творчества Чехова. Мелкие, информативные статьи сменились серьезными, аналитическими исследованиями.

Работая над книгой о Чехове (см. примеч. 71), Максимович во многом опирался на "Очерки по истории русской литературы XIX в." Е.Соловьева (Андреевича). Продолжатель традиций народнической критики, Соловьев оставлял без внимания вопросы художественной формы, что в большой мере проявилось и у Максимовича. Между тем в оценке творчества Чехова критики разошлись во взглядах. Дискуссию с Соловьевым Максимович начал еще тогда, когда читал его "Очерки". Так, например, в тексте: "Со своим огромным талантом, своим неверием в счастливое будущее людей Чехов пришел уже на оголенное хищниками и кулаками место, и оно поразило его своим унылым однообразием, своею безжизненностью, следами разрушения, печатью отчаяния и ненужности" — Максимович над словом "неверием" поставил звездочку, а сбоку написал: "Есть и обратное"[85]. Отмечая, что пессимизм Чехова чисто интеллектуальный, Соловьев пишет: "Любопытно то, что о грядущих лучших днях у Чехова говорят самые глупые люди, вроде полковника Вершинина". Максимович подчеркнул слова "самые глупые", поставил знак вопроса и приписал: "Говорят и лучшие"[86].

Наконец, Соловьев и Максимович отличаются и окончательным суждением о Чехове. В то время как первый считает, что на вопрос "что остается делать человеку?" Чехов лучше всего ответил пессимистическими развязками своих драм, второй утверждает, что Чехов верит в победу добра и правды и своим творчеством старается показать путь в счастливое будущее.

Хотя об этом нигде не упоминается, Максимович пользовался и книгой Волжского "Очерки о Чехове", в которой он нашел интересные мысли об идеализме и пантеизме Чехова[87].

Книга Максимовича дала сербским читателям множество новых сведений и интересных наблюдений о Чехове. Конечно, в ней есть и определенные упущения, некоторые слишком вольные толкования и необоснованные утверждения, однако все это не умаляет ее ценности. В сербской критической литературе о Чехове она осталась трудом исторического значения. Ее значение усиливается тем, что это — первая книга о Чехове, напечатанная за пределами России.

Известно, что в толковании "Душечки" Толстой разошелся с Чеховым. Чехов мягко иронизировал над ограниченной и несамостоятельной Душечкой, Толстой же в ней видел идеал женщины. Отголоски этого мнения можно найти и в сербской критике. В рецензии на книгу Чехова "Рассказы" (1914) Васа Стаич противопоставил жизни в футляре прекрасные и благородные подвиги человеческой души. "Есть Душечка, — пишет Стаич, — рожденная любить и служить, вносить в жизнь близких как можно больше света и тепла"[88]. В этот период статей, приходящих с Запада, которые в предыдущий период сыграли значительную роль в освоении Чехова, в печати не появляется. Литература о Чехове теперь приходит большей частью из России непосредственно (Соловьев, Волжский, Скабичевский, Грингмут и др.). И хотя нет переводов работ Михайловского, Коробка широко его цитирует. Со ссылкой на Михайловского и Максимович утверждает, что у Чехова до 1890 г. не было сформировавшегося мировоззрения и что он с фотографической точностью лишь фиксирует то, что видит вокруг себя. И все-таки в сравнении с периодом до 1904 г. суждения русских народников присутствуют в меньшей степени, и, что всего важнее, — они подвергаются критическому анализу. Скабичевского и Михайловского оттесняют Волжский и Мережковский.

Бросается в глаза тот факт, что ведущие сербские критики не писали о Чехове. Даже Скерлич, от которого в первую очередь можно было бы этого ожидать. Он, очевидно, знал творчество русского писателя, но не написал о

нем даже тогда, когда должен был написать, например, в рецензии на книгу французского исследователя Осипа Лурье "Психология русских романистов XIX века" (Париж, 1905), т.к. Лурье считал, что у Чехова "нет и следа великого искусства", что его творчество "однообразно, мрачно и уныло", что это писатель, которого "отличает отсутствие глубины"[89].

Чехов в Сербии вначале считался безыдейным и несоциальным писателем, а Скерлич требовал от литературы прежде всего социальной направленности. О Чехове часто говорили как о писателе, чьи произведения исполнены пессимизма, а Скерлич был ярым противником этой вредной "литературной заразы"[90]. Позднее, когда ведущий сербский критик познакомился с повестью "Мужики" (1901) и исследованием Максимовича, он изменил свое отношение к Чехову. Об этом свидетельствует и то, что в журнале "Srpski književni glasnik" за период, когда Скерлич был редактором (1905–1914), напечатано целых семь рассказов Чехова. И выбор их определялся позицией редактора. Это — "Моя жизнь", "Без заглавия", "Страх", "Шуточка", "Душечка", "Гриша", "Двадцать девятое июня".

1914–1940 гг.

Первое отдельное издание прозы Чехова после войны появилось в 1920 г. Возобновленное издание "Дешевой библиотеки русской литературы" ознаменовалось небольшой книгой, в которую входили рассказы "То была она!", "Страшная ночь", "Знакомый мужчина" и "Злой мальчик". Их перевел Н.Вукайлович[91]. В том же году печатаются "Восклицательный знак", "Произведение искусства", "В цирюльне", "Тссс!..." и "Дамы"[92]. Переводчик М.О.Глушчевич опубликовал эти рассказы еще в 1906 г. в газете "Samouprava". Сборник "То была она!" уже спустя год вышел вторым изданием, в которое, кроме старых переводов, вошел рассказ "Кривое зеркало".

В 1921 г. вышло также шесть отдельных изданий прозы Чехова В книге под названием «"Черный монах" и другие рассказы» напечатаны "Дама с собачкой", "Роман с контрабасом", "Душечка", "Водевиль", "Налим", "Мужики", "Унтер Пришибеев", "Святою ночью", "Ванька", "Студент" и "Ведьма". Перевел их Й.Максимович.

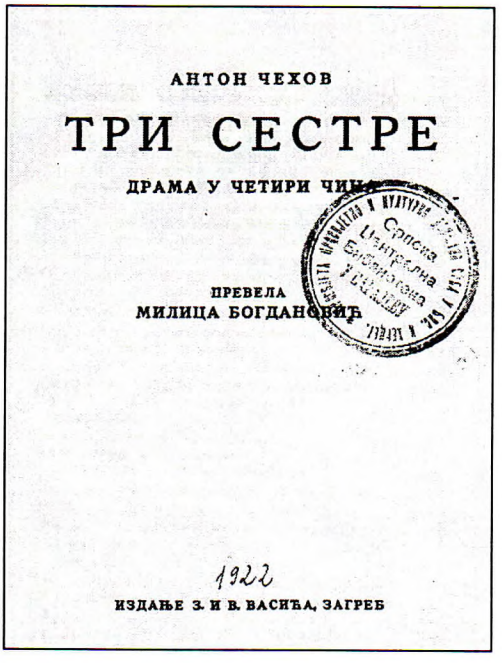
По "Рассказу неизвестного человека" получила название вторая книга, в которую вошли еще "Злоумышленник", "Беда", "Дачники", "Живая хронология", "Страх", "Спать хочется", "Детвора", "Человек в футляре", "Пересолил" и "Ионыч". Переводчик Й.Максимович.

После этого вышли две небольшие книжки. Издательство З.Спасоевича выпустило "Цветы запоздалые" в переводе З.Велимирович, а Художественная библиотека — "Каштанку" в переводе Й.Максимовича[93].

Без указания на год выхода в книге № 8 "Художественная библиотека" напечатала рассказ "Несчастье" в переводе Й.Максимовича. Сообщения и короткая заметка в журнале "Nova svetlost" свидетельствуют о том, что и эта небольшая книга вышла в 1921 г.[94] В следующем, 1922 г. Максимович опубликовал еще две книги своих переводов. В одной из них — "Дуэль", в другой — "Холодная кровь", "Володя большой и Володя маленький", "Житейская мелочь", "Скучная история", "Несчастье", "Анюта", "Юбилей", "Припадок" и "Шведская спичка". И.Секулич в рецензии на последнюю книгу отмечает, что Чехов писал главным образом короткие, подчеркнуто ритмичные рассказы, "иногда печальные со смешным подтекстом, иногда наоборот; писал черным по белому, белым по черному, писал простые, истинно правдивые рассказы". По оценке критика, Максимович переводит "легко, непринужденно, но

наспех; с большой любовью, но с недостатком уважения"[95].

Четвертым номером библиотеки "Svetlost" в 1922 г. в Вене вышла книга "Новеллы" Чехова, в которую вошли рассказы "Новогодние великомученики", "Гриша", "Душечка" и "Двадцать девятое июня". Думая о доступности книги и для сербов, и для хорватов, издатель напечатал ее и латиницей, и кириллицей. В том же году в номере XI этой библиотеки напечатана повесть "Мужики".


АНТОН ЧЕХОВ

ТРИ СЕСТРЕ

ДРАМА У ЧЕТИРИ ЧИНА

ПРЕВЕЛА
МИЛИЦА БОГДАНОВИЋ

1922

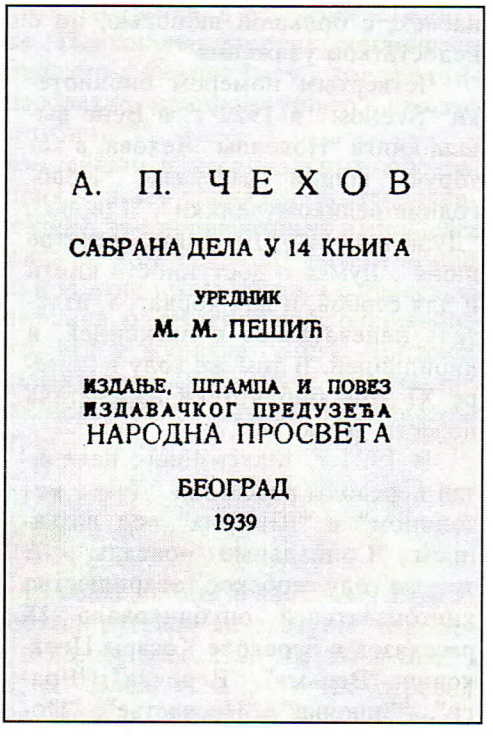
ИЗДАЊЕ З. И В. ВАСИЋА, ЗАГРЕБ

АНТОН ЧЕХОВ. ТРИ СЕСТРЫ
Загреб, 1922
Перевод М.Богданович
Титульный лист

В 1923 г. Максимович напечатал переводы рассказов "Дом с мезонином" и "Княгиня" под названием "Социальные новеллы". В том же году сербское товарищество книгоиздателей опубликовало 18 рассказов в переводе Косары Цветкович: "Ведьма", "Верочка", "Враги", "Зиночка", "Несчастье", "Поцелуй", "На пути", "Тоска", "Лишние люди", "Муж", "Иван Матвеевич", "Отец семейства", "Необыкновенный", "Кошмар", "Холодная кровь", "Длинный язык", "Свадьба" и "Чтение". В большом предисловии, о котором речь пойдет ниже, Яша Проданович подчеркнул, что бóльшая часть рассказов Чехова производит впечатление немотивированных и незаконченных. "Рассказы Чехова с этой точки зрения, — пишет критик, — неодинаковы по ценности: есть рассказы, под которыми свободно мог бы подписаться и сам Тургенев, но есть и такие, под которыми не подписались бы даже неизвестные репортеры дневных газет. Художественное воздействие не всегда одинаково: иногда это выходящий из берегов стремительный поток, а иногда пересохший ручей. Великие писатели умеют направить буйный поток по нужному руслу и знают, что им делать на плотине. Чехов словно презирал эту профессиональную сторону творчества, с которой не могут не считаться даже гении..."[96]

В 1925 г. отдельным изданием был напечатан рассказ "Гриша", а затем наступил период затишья, который длился вплоть до 1931 г., когда во второй раз появилась "Каштанка". Новый сборник вышел в Белграде в 1933 г. под названием "Аптекарша" в переводе Владимира Бабича. Кроме этого рассказа, в сборник входят "Живая хронология", "Кривое зеркало", "То была она!", "Сапоги", "Счастливчик", "Знакомый мужчина", "Злой мальчик", "Смерть чиновника", "Шило в мешке", "Клевета" и "Страшная ночь". Спустя год Бабич выпустил книгу переведенных юмористических рассказов, в которую вошли "Хамелеон", "Орден", "Винт", "Лошадиная фамилия", "Роман с контрабасом", "Ну, публика!", "Perpetuum mobile", "Загадочная натура", "Певчие", "Восклицательный знак", "Оратор" и "В номерах"[97].

А.П.ЧЕХОВ. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В 14 ТОМАХ
Белград, 1939
Титульный лист
и содержание первого тома


А. П. ЧЕХОВ

САБРАНА ДЕЛА У 14 КЊИГА

УРЕДНИК
М. М. ПЕШИЋ

ИЗДАЊЕ, ШТАМПА И ПОВЕЗ
ИЗДАВАЧКОГ ПРЕДУЗЕЋА
НАРОДНА ПРОСВЕТА

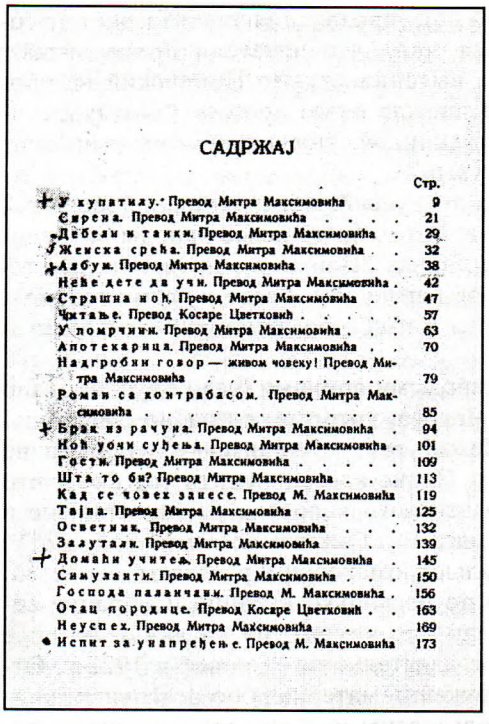
БЕОГРАД
1939

Не известен год выхода рассказов "Каштанка" с иллюстрациями В.Жедринского, "Цветы запоздалые" в переводе З.Велимирович, "Беззаконие" и "Происшествие", которые дважды вышли в переводе Милицы Яковлевич-Мирьям: в издательстве "Библиотека Фортуна" и "Библиотека русских писателей" С.Грузинцева. Обе книжки получили название по первому рассказу, и, судя по инвентарному номеру в Народной библиотеке, обе вышли в двадцатые годы[98].

Не указан год издания рассказов "Новогодние великомученики" и "Гриша", которые выпустило белградское издательство "Svetlost". Текст перевода тождествен тому, который напечатан в венском издании "Новеллы" в 1922 г. Неизвестен год издания и рассказа "Протекция" в переводе К.Цветкович. Вместе с ним напечатан и рассказ "Святая простота".

В издательстве "Narodna prosveta" ("Народное просвещение") под редакцией Милодрага Пешича в Белграде в 1939 г. вышло собрание сочинений Антона Чехова в 14 томах. В 12-ти первых напечатано в общей сложности 239 рассказов, а в двух последних — полное собрание драматических произведений, за исключением "Платонова" (или "Пьесы без названия"[1*]). Рассказы перевели Митар Максимович, Косара Цветкович, Десанка Максимович, Драгослав Илич, Милодраг Пешич, Сергие Сластиков, Милан Петрович-Шибица, Михайло Подольский, Драгомир Марич и Людмила Михайлович, а драмы — Славка Димич-Пишкин, З.Велимирович и Й.Максимович. В рецензии, напечатанной в журнале "Srpski književni glasnik", Божидар Ковачевич отдал должное "изящно оформленному и хорошо напечатанному изданию", подчеркнув, что оно дает возможность проследить весь творческий путь Чехова: от легких фельетонов до "самых высоких форм искусства"[99].

[1*] См.: 11, с. 5–180 (под загл. "Безотцовщина").



САДРЖАЈ

	Стр.
У купатилу. Превод Митра Максимовића	9
Сирена. Превод Митра Максимовића	21
Дебели и танки. Превод Митра Максимовића	29
Женска срећа. Превод Митра Максимовића	32
Албум. Превод Митра Максимовића	38
Неће дете да учи. Превод Митра Максимовића	42
Страшна ноћ. Превод Митра Максимовића	47
Читање. Превод Косаре Цветковић	57
У помрчини. Превод Митра Максимовића	63
Апотекарица. Превод Митра Максимовића	70
Надгробни говор — живом човеку! Превод Митра Максимовића	79
Роман са контрабасом. Превод Митра Максимовића	85
Брак из рачуна. Превод Митра Максимовића	94
Ноћ уочи суђења. Превод Митра Максимовића	101
Гости. Превод Митра Максимовића	109
Шта то би? Превод Митра Максимовића	113
Кад се човек занесе. Превод М. Максимовића	119
Тајна. Превод Митра Максимовића	125
Осветник. Превод Митра Максимовића	132
Залутали. Превод Митра Максимовића	139
Домаћи учитељ. Превод Митра Максимовића	145
Симуланти. Превод Митра Максимовића	150
Господа паланчани. Превод М. Максимовића	156
Отац породице. Превод Косаре Цветковић	163
Неуспех. Превод Митра Максимовића	169
Испит за унапређење. Превод М. Максимовића	173
Кад је неко срећан. Превод М. Максимовића	179
„Коњски лек". Превод Митра Максимовића	186
Проза живота. Превод Митра Максимовића	195
Кучка Милка. Превод Митра Максимовића	200
Нису му све козе на броју. Превод Митра Максимовића	204
Сигурна контрола. Превод Митра Максимовића	207
Први љубавник. Превод Митра Максимовића	213
Леп свршетак. Превод Митра Максимовића	221
Преписка. Превод Митра Максимовића	228
Канцеларијске нарави. Превод Митра Максимовића	232
Познаник. Превод Митра Максимовића	236
Из дневника књиговођиног помоћника. Превод Митра Максимовића	241
Дериште. Превод Митра Максимовића	245
То је била она. Превод Митра Максимовића	249
Сплеткe! сплеткe! сплеткe! Превод Митра Максимовића	256
Подушје. Превод Митра Максимовића	263
Муж. Превод Косаре Цветковић	266
У хотелу. Превод Митра Максимовића	273
Први корак у свет. Превод М. Максимовића	277
Необичан. Превод Косаре Цветковић	282
Лав и сунце. Превод Митра Максимовића	288
Директор под канабетом. Превод Митра Максимовића	294
Књига за молбе. Превод Митра Максимовића	299
Сувишни људи. Превод Косаре Цветковић	302
Брза помоћ. Превод М. Максимовића	311
Загонетна природа. Превод М. Максимовића	318

Две мировые войны очертили границы во многом исключительного периода в развитии сербской литературы. Наполненный бурными общественными и литературными событиями, он проходит под знаком непрерывного поиска "новой истины" и новых средств художественного выражения. Между тем этот процесс не означал полного разрыва с предыдущим периодом. Прежде всего потому, что поиски современных литературных форм можно обнаружить и в предвоенный период: "Saputnici" И.Секулич (1913), "Priče, koje su izgubile ravnotežu" ("Рассказы, которые потеряли равновесие") С.Винавера (1913), а также и потому, что значительное число признанных писателей продолжает писать в духе традиционного реализма, в этом за ними следуют и некоторые молодые.

Наиболее широким и значительным течением с начала двадцатых годов был экспрессионизм. В конце третьего и начале четвертого десятилетия тон литературной жизни задает группа белградских сюрреалистов, объединенных вокруг альманаха "Nemoguće" ("Невозможно"). Одновременно с сюрреализмом и в борьбе с ним возникло течение социальной литературы, которое придало особую окраску сербской литературе четвертого десятилетия XX века.

Словно утратив силу в непрерывной борьбе и дискуссиях, сербская литература периода между двумя мировыми войнами не дала большого числа выдающихся произведений. Это, по всей вероятности, одна из причин того, что издатели обратились к иностранным литературам, чем вызвали гнев своих писателей. В тридцатые годы часто пишут о кризисе отечественной книги и совершенно ошибочно ищут причины этого кризиса в наплыве переводной литературы. Дальше всех в этом пошел Црнянский. "Мы становимся колонией иностранной литературы", — протестует он в 1932 г., выражая опасение, как бы "чужая" литература не отдалила от народа и не отравила молодое поколение[100]. Противоположной точки зрения придерживался Милан Богданович. Отвечая Црнянскому, он подчеркивает, что мало какая литература в ми-

ре так замкнута, как сербская, что в ней есть проявления таланта, но нет совести, и поэтому не следует удивляться тому, что читатели предпочитают другие литературы[101]. В ходе дискуссии выяснилось, что Црнянский не против иностранной литературы вообще, а прежде всего против «"коммунистической литературы" или ее предшественников, поскольку они означают смерть для нашей, югославской литературы»[102].

Те, кто был в стороне от ежедневных дискуссий, могли лучше определить, что нужно сербской литературе. Отмечая, что многие малые народы возродились благодаря переводам, Б.Лазаревич пишет: "Почти все литературные течения у этих народов возникли благодаря переводам. Разве нужно специально доказывать, в какой степени переводы с русского, немецкого и французского повлияли на нашу литературу?"[103]

В период между Первой и Второй мировыми войнами было опубликовано в общей сложности 28 книг рассказов Чехова, которые, согласно официальным данным, вышли 30 изданиями. Между тем, по-видимому, издатели не всегда сообщали о повторных изданиях. Иначе как объяснить тот факт, что книги "Черный монах" и "Рассказ неизвестного человека", напечатанные в 1921 г., можно было купить в книжных магазинах вплоть до самой войны?[104]

В этих книгах большую часть составляют юморески и рассказы для детей, но есть и повести, которые выдержали по несколько изданий. Собрание сочинений на сербском языке (1939) сделано по немецкому изданию, которое на русском языке выпустило берлинское издательство "Слово" в 1922 г. Отличий нет ни в содержании, ни в расположении материала по отдельным книгам. Там, где это было возможно, использованы уже существовавшие сербские переводы, а большое число рассказов и драма "Леший" были переведены впервые. В 14 книгах опубликовано в общей сложности 239 рассказов и 14 драматических произведений. Таким образом, сербские читатели в конце 1930-х гг. получили все самые значительные произведения Чехова.

Частота публикаций некоторых рассказов отдельными изданиями свидетельствует, что Чехов в Сербии был известен главным образом как юморист. Самое большое количество изданий имели "Страшная ночь" — 6, затем "То была она!", "Знакомый мужчина" и "Злой мальчик" — по 5, "Роман с контрабасом", "Злоумышленник", "Кривое зеркало", "Каштанка", "Гриша" — по 4 и "Восклицательный знак", "В цирюльне", "Живая хронология", "Новогодние великомученики", "Душечка", "Мужики", "Цветы запоздалые", "Дом с мезонином", "Княгиня", "Несчастье", "Беззаконие", "Холодная кровь", "Происшествие", "Ванька" и "Детвора" — по 3. В этом перечне, как это видно, нет сатирических рассказов, которые были наиболее популярны в период с 1905 по 1914 г. Их сменили рассказы о детях и для детей.

Большое количество изданий свидетельствует о том, что Чехов и в этот период был непосредственно связан с сербской литературой. Вопреки ожиданиям, в литературе двадцатых годов видное место занимают разочарованные, безвольные и неуравновешенные герои. Очевидно, победа над внешним врагом не решила накопившихся в стране общественных проблем. После тяжелых военных испытаний храбрые бойцы салоникского фронта столкнулись со спекулянтами, которые вернулись к своим прежним занятиям. Для этой второй битвы у многих не было ни сил, ни воли. "И у нас теперь, — писал Б.Чосич, — после победы, намного больше сломленных, чем кажется"[105].

В первые послевоенные годы сербскую литературу захватывает волна лиризма. "Лирические миниатюры, — пишет Бранислав Милькович в 1925 г., — больше всего отвечали неспокойному времени и смятению каждого"[106].

Короткий газетный рассказ, который надолго был забыт, занимает все более видное место. Его утверждению больше всего способствовали газеты "Politika" и "Naša knjiga".

Сельский рассказ, хотя уже и не представляет главного направления в сербской литературе, все еще остается популярным. На показ экономического и морального разложения деревни сербских писателей могли вдохновить произведения Чехова. "Мужики", например, в этот период издаются четыре раза.

Требования сторонников социальной литературы писать о действительности обычным, разговорным языком привели к расцвету очерковой, или, по выражению Глигорича, "репортажной" литературы. Понятие очерка издавна было очень расплывчатым и относилось к самым различным публикациям: от рассказа до злободневного общественно-политического комментария. Размышляя о положительных и отрицательных сторонах этого литературно-публицистического жанра, Миодраг Стаич пишет: "Сильным писателям никогда не помешают ограниченные рамки очерка. <...> Пример Чехова и Мопассана показывает, что короткий рассказ насколько обычен и прост, настолько же силен и глубоко человечен"[107].

Стремясь объяснить то сильное впечатление, которое русская литература производит на читателей, Бора Чосич пришел к выводу, что большинство молодых писателей, "не подражая прямо и не ссылаясь непосредственно на то, о чем рассказывалось в произведениях Чехова или Достоевского", сознательно перенимают характер и настрой этой литературы и таким образом проходят через «то, что можно было бы назвать "русским периодом"»[108]. Относится ли это замечание к сербским писателям, которые работали в период между двумя мировыми войнами?

Говоря о своих любимых писателях, Бранко Чопич никогда не забывал Чехова. Например в беседе с Н.Дреновцем он сказал: "Как мне кажется, самое большое влияние на меня оказали Андрич, Горький, Чехов и Гоголь"[109]. Аналогичное признание он сделал и в 1972 г., когда ему была присуждена премия Негоша. При этом он упомянул Гоголя, Сервантеса, Гашека, Андрича и "мягкого Чехова"[110].

Рассказчик и романист Милан Кашанин признается, что не является усердным читателем, и добавляет: "Но, как и все, я знаю основных мировых писателей и нет-нет, да и прочитаю вечером страницу-другую из Эсхила или Монтеня, из Чехова или Пруста"[111].

Вспоминая о том, что он изучал в свои студенческие годы, Младен Лесковац заявил: "Я, как говорится, начал с русских писателей, но ни Толстой, ни тем более Достоевский не удовлетворяли меня до конца и надолго: все больше я возвращался к Чехову. Думаю, что и сегодня он мне ближе всех великих русских писателей"[112].

Яра Рибникар, наряду с Достоевским, которого она глубже всего восприняла, упоминает Гоголя, Гончарова и Чехова, подчеркивая: "Есть вещи, которые временем и годами уносятся безвозвратно, но есть и что-то такое, что именно временем и годами возвращается человеку. Эти старые русские писатели — мои постоянные гости, постоянно я с ними"[113].

Среди русских писателей, которых он "страстно" читал, Танасие Младенович выделяет Достоевского, Толстого, Чехова и Гоголя[114]. Юморист Миле Станкович признает, что он любил Вергилия, Змая, Домановича, Чехова, Кафку, О.Генри, Роллана и Рембо[115]. Академик Милан Будимир упоминает Кочича, Нушича, Андрича и Б.Станковича. "Из иностранных писателей моему сердцу ближе всех Чехов. Его человечность, теплота, манера удивитель-

ного, сдержанного повествования! Это мой писатель! Теперь мало таких писателей; нынешние писатели больше говорят, чем пишут..."[116] И в числе любимых книг выдающегося журналиста Предрага Милоевича был Чехов. "Если бы меня спросили, что я читал, — говорит он, — я бы не смог ответить. Но при упоминании Чехова меня обволакивает каким-то теплом: это впечатление от давнего чтения"[117].

Присутствие произведений Чехова в сербской межвоенной литературе заметила и критика. В исследовании о Велько Петровиче И.Секулич дважды указывает на связь этого воеводинского писателя с Чеховым. Подчеркивая, что Петрович щадит и сердце, и душу, и себя считает более важным, чем свои произведения и искусство вообще, она пишет: "Чехов, например, совершенно очевидно, не скрывая, проявлял добродушное пренебрежение и к публике, и к художественному творчеству, как своему, так и чужому"[118]. И.Секулич упоминает Чехова также при разборе отдельных рассказов Петровича. Так, например, о рассказе "Perica je nesretan" ("Несчастный Перица") она пишет, что это "чеховский сюжет" и что его герою, как и чеховскому маленькому Ваньке, "несчастливая судьба уготована с детства"[119].

В рецензии на книгу "Borovi i masline" ("Сосны и оливы") И.Секулич отметила, что в сербской литературе нет "более спокойного" славянского рассказа, чем рассказ Миличича. В нем властвует "тишина картины" и ощущается сдержанность в ритме и выражении. «Есть случаи, когда, подобно тому, как это описано в грандиозно спокойной чеховской "Степи", все же должен налететь ветер и привести в движение все в природе, или когда нужно что-то ответить на позвякивание колокольчиков на отправляющихся в путь мулах»[120]. И.Секулич упоминает Чехова и в рецензии на два других сборника Миличича: "Žena" ("Женщина") и "Čovek i more" ("Человек и море")[121].

В тридцатые годы внимание сербской общественности привлек Душан Радич, который за короткое время опубликовал несколько сборников рассказов и роман "Selo" ("Деревня"). Исследуя возможные влияния на этого писателя, Ж.Миличевич пишет: "Врачу Радичу как писателю во всем значительно ближе врач и писатель Чехов, чем, например, знаменитые французские писатели Мопассан и Золя, у которых он, вероятно, также учился"[122]. На торжественном заседании, посвященном двадцатипятилетию со дня смерти Д.Радича (1963), Добрица Чосич горячо говорил о его прозе. В эстетическом смысле Радич, по мнению Чосича, усовершенствовал сербский реалистический рассказ, используя опыт, вынесенный им "из чтения французской реалистической и натуралистической литературы и произведений русского реализма конца девятнадцатого века, в первую очередь — Чехова"[123].

И проза Боры Станковича дает материал для исследования. Например, атмосфера в его незаконченном романе "Gazda Mladen" ("Хозяин Младен") очень близка чеховской "жизни в футляре". Следы влияния Чехова можно найти и в творчестве Ефты Угричича и Момчило Милошевича, особенно в отдельных рассказах, которые в тридцатые годы вышли в издательстве "Naše knjige" ("Наши книги")[124]. Заслуживает исследования и творчество Жака Конфина. Среди возможных источников книги "Što godina — dvadeset groša" ("Что ни год — двадцать грошей") Миодраг Протич назвал и Чехова[125].

Четыре десятилетия спустя после случая с рассказом Нушича "Jedna vedra noč" в сербской литературе произошло еще одно событие, в котором фигурировало имя Чехова. На этот раз дело касалось поэта и прозаика Милутина Йовановича, опубликовавшего в 1928 г. в газете "Politika" рассказ "Ambicije majora Milije"[126]. Вскоре после этого в журнале "Srpski književni glasnik" появилась заметка, в которой приводились некоторые абзацы из рассказа, опуб-

ликованного в "Политике", и из перевода Максимовича. Сопоставление этих абзацев доказывает, что Йованович почти дословно использовал рассказ Чехова "Орден"[127]. Неподписавшийся хроникер был прав. Рассказ Йовановича полностью соответствует рассказу Чехова. Только имена героев и названия орденов переделаны на сербский лад и вместо преподавателя французского языка фигурирует чиновник Тимотие. Случай этот настолько вызывающий, что наводит на мысль, не хотел ли Йованович, возможно, на пари, проверить сербских читателей и критиков, сможет ли кто-нибудь из них узнать Чехова. Но в таком случае было бы естественно, если бы он, когда его раскрыли, публично ответил на заметку в журнале "Srpski književni glasnik" и на острую критику Й.Ослера в загребском журнале "Kritika"[128]. Поскольку этого не произошло, можно высказать другое предположение: Йованович только перевел рассказ Чехова и изменил на сербский манер имена героев, а по ошибке был назван автором.

* * *

Йован Максимович, писавший о Чехове до войны, продолжал заниматься его творчеством и после войны. В предисловии к "Дуэли" он подчеркивает, что русская критика не единодушна в оценке творчества Чехова. Представители старой реалистической школы считали его тенденциозным писателем. "Чехов, — цитирует Максимович А.А.Измайлова, не называя его имени, — смотрел на русскую жизнь, и слезы застилали его глаза. Он оплакивал то, что больше всего заслуживает сострадания: оскорбленные и разбитые женские мечты, утопленные в водке таланты, недосягаемость идеала и раннюю утрату радостей жизни"[129]. Между тем молодые по-другому воспринимают Чехова. "Но что же делали его герои? — пересказывает Максимович строки из некролога Чехова, написанного А.Белым. — Они говорили глупости, ели, спали, жили в своих четырех стенах и шли узкими серыми тропинками, чувствуя в душе, что все эти серые тропинки — тропы вечной жизни и что там нет стен, там вечные неизведанные просторы... Известно наверняка, что если и дальше идти этими тропами, то там, где румянится на западе небо, можно увидеть отблеск неземного и вечного"[130]. Принимая во внимание обе точки зрения, Максимович приходит к выводу, что Чехов стоял на рубеже двух эпох: "с одной стороны, он принадлежал старой реалистической школе, в которой его непосредственными предшественниками были Тургенев и Толстой, а с другой, — его считали своим декаденты и символисты"[131].

В предисловии к сборнику "Рассказы" Проданович дает подробный обзор жизни и творчества Чехова, основываясь главным образом на данных Измайлова.

Проданович отмечает, что русская критика попыталась раскрыть основную идею Чехова, его этический идеал. В то время как одни утверждали, что он неизлечимый пессимист, другие находили какой-нибудь веселый рассказ, чтобы провозгласить его оптимистом. "Зачем нужна Чехову такая защита, которая основана на шатких доводах? — задается вопросом Проданович. — Разве художник не может сказать правду о жизни, не считаясь с какой бы то ни было существующей этической школой и политико-социальной доктриной? Разве ему нужна какая-то высшая цель, кроме той, чтобы представить жизнь такою, какая она есть на самом деле?"[132]

Благотворное влияние медицины на литературный труд Чехова отмечают многие критики этого периода[133]. Без исключительной интуиции и тонкого понимания человеческих душ Чехов, по мнению А.Погодина, не был бы ни хорошим врачом, ни великим художником[134].

О Чехове пишут и русские эмигранты. В числе первых — Петр Митропан, преподаватель университета в Скопле и один из редакторов издания "Južni pregled". Русская литература последнего десятилетия XIX в., по его мнению, с полным правом могла бы называться чеховским периодом, т.к. он его лучший и самый яркий представитель. Ссылаясь на Овсянико-Куликовского, Митропан подчеркивает, что Чехов в своих произведениях поставил социально-психологический диагноз, который относится не только к поколению восьмидесятых годов, но и к России вообще: "Эти психологические особенности имеют свою историю и восходят к Онегину, Рудину и Обломову, изменившись только по форме в соответствии с духом времени"[135].

Чехов показывает действительность просто и правдиво, но она в его произведениях выглядит как-то таинственно. Попытавшись эту тайну разгадать, Митропан приходит к следующему выводу: "Несмотря на совершенно бесспорную реалистичность картин и типов, Чехов только кажется реалистом и объективным писателем. В глубине его реализма, как говорит критик Волжский, родился и вырос импрессионистический символизм, а в его объективизме свила себе гнездо лирика субъективных настроений. <...> Реализм постепенно тает и переходит в импрессионизм"[136].

Александр Погодин написал первую послевоенную историю русской литературы, которая на сербско-хорватском языке была опубликована в 1927 г. Последние главы в ней посвящены Чехову и его поколению. Творчество Чехова рассматривается как отражение исключительно сложной общественной обстановки, которая сложилась в России в конце XIX в. Поэтому у него преобладают люди рефлектирующие и слабовольные. Однако в последние десять лет жизни Чехов, наряду с "отчаянными по своему реализму" "Мужиками", "Человеком в футляре" и "Ионычем", написал и несколько произведений, проникнутых верой в человека, как, например, "Рассказ старшего садовника" и "Студент"[137].

Два года спустя Погодин в журнале "Misao" напечатал подробную статью о жизни и творчестве Чехова. В действительности это обзор, который, подобно обзору Продановича, написан в соответствии с концепцией Измайлова, поэтому на нем нет необходимости останавливаться. Достаточно сказать, что он изобилует выдержками из писем Чехова, из воспоминаний Станиславского, Куприна и Амфитеатрова[138].

Для Павла Аскоченского Чехов — первый настоящий поэт русской интеллигенции, которая в столкновении с действительностью потеряла веру в свои идеалы: мужика, прогресс и революцию. Действительность сильнее людей, и Чехов, у которого от религии осталась только любовь к церковному перезвону, в конце жизни в письмах к жене неоднократно упоминает Христа и Бога. На основании этого Аскоченский делает вывод: «Когда в жизни ничего не остается, когда наука и великий "ratio" беспомощны перед "t.b." ("тайной Божьей"), когда везде и всюду скука и разочарование, то и тогда остается некий кажущийся "Бог-создатель"!.. Не свидетельствуют ли эти выражения о том, что у Чехова все же была подсознательно тяга к религии?»[139]

Среди исследований, которыми была отмечена двадцать пятая годовщина со дня смерти Чехова, выделяется статья Евгения Спекторского, напечатанная в журнале "Srpski književni glasnik" на сербско-хорватском языке и в белградской газете "Novo vreme" на русском. В 1930 г. в Белграде эта работа без изменений вышла отдельной книгой на русском языке. Не скрывая своей любви к великому писателю, Спекторский старается как можно более объективно и всесторонне его показать. Поэтому в первую очередь он дает лаконичные высказывания современников о Чехове, цитируя при этом Буренина,

Михайловского, Венгерова, Скабичевского, Айхенвальда, Струве, Амфитеатрова, Иванова-Разумника, Батюшкова. Между тем все их оценки не могут объяснить огромную популярность Чехова за рубежом, где его объявили последним великаном (Ниден) и первым европейцем в русской литературе (Ганс Гальм). Поэтому Спекторский призывает читателей еще раз обратиться к творчеству Чехова, особенно к его письмам.

Отдельную главу Спекторский посвятил тем изменениям, которые произошли в мировой литературе в конце XIX в. По его мнению, это — время, когда в литературу входят "маленькие люди" и "маленькие идеи" и когда она становится натуралистической. Аналогичный процесс наблюдается и в русской литературе, но она не впала в натурализм, а обратилась к этическим проблемам. Русские классики открыли миру величие маленьких людей. Чехов пошел по их стопам: люди, которых он изображает, ему дороги. Их тоска часто может найти свое выражение только в музыке, и поэтому ее так много у Чехова.

Все герои Чехова, как отмечает Спекторский, вдвойне несчастливы. Объективно — потому, что далеки от идеала, и субъективно — потому, что они знают свои недостатки. В отличие от них, героини почти знают, что им нужно делать. Они готовы пойти на жертву, и прежде всего из сострадания. Такова, например, Саша в "Иванове".

В заключительной части статьи Спекторский отдался во власть своего поэтического вдохновения, подчеркивая, что Чехов — единственный писатель, который умел разделить печаль с читателями: "Именно этим Чехов особенно привлекает. И это действительно основной, ведущий мотив, которым он вошел в симфонию не только русской, но и мировой литературы. Этот мотив не перестает звучать"[140].

Журнал "Ruski arhiv", который выходил в Белграде, отметил двадцатипятилетие со дня смерти Чехова исследованием Марка Слонима. Его автор пытается прежде всего объяснить неожиданную популярность Чехова во всем мире и обращается к его героям. Это совсем обычные, усталые и разочарованные люди, у которых нет сил освободиться от власти житейской тривиальности. Вначале Чехов рисовал их сатирическими красками, а потом — с большей или меньшей симпатией. При этом интеллектуалов он "наделил поэтической меланхолией, изобразил их скорее жертвами, чем виновниками своей неудачи в жизни"[141]. Они жаждут гармонии и правды, недовольны своей жизнью и мечтают о какой-то другой, лучшей и более справедливой. Эти мечты заполняют многие страницы чеховских произведений.

В отличие от своих героев, Чехов, по мнению Слонима, был "полон жизни", умел вдохновляться природой, людьми, книгами и искусством, любил путешествовать, интересовался наукой и общественными проблемами. Поэтому он не мог простить русской интеллигенции, что она ленива и апатична, уклоняется от своих обязанностей, желая найти удовлетворение в отрицании всего. В своих современниках он показал человека вообще, и поэтому его произведения не утратили актуальности: "Как это ни странно, инертные, пассивные и хмурые люди чеховских драм оказались очень близки деятельным и энергичным американцам, которые <...> испытывают такую же тоску и печаль в беспощадной скорости развития и жизни своих гигантских городов, как и персонажи Чехова в провинциальной пустыне дореволюционной России"[142].

Чехов не описывал подробно чувства своих героев, а создавал их портреты, используя внешние признаки; показывал их не в действии, а в "настроении". Поэтому критики объявили его импрессионистом. Его стиль прост и

ясен, а предложения коротки и сжаты. Он экономил слова, считая, что в литературном произведении не должно быть ничего лишнего и что всякая деталь в нем должна быть мотивирована. Будучи реалистом "до мозга костей", он в то же время был и утонченным лириком. Его произведения, как подчеркивает Слоним, наполнены особым лирическим настроением, для них характерна своя "ритмика, в которой скрывается одна из тайн неувядаемой красоты" его творений. Как самый крупный стилист в русской литературе, Чехов оказал сильное влияние на молодых писателей. После него, как отметила критика, уже нельзя было плохо писать. Он воздействовал на молодых писателей, помогая им "отказаться от мелодраматичности и бульварщины", он "предостерегал их больше всего от вульгарности и тривиальности"[143].

В издании "Letopis Matice srpske" в 1930 г. была напечатана монография Ивана Сергеева, которая позже вышла отдельной книгой. В своем творчестве, как подчеркивает Сергеев, Чехов идет от деталей. Вначале он удовлетворяется тем, что их развертывает и объясняет. Между тем позже он начинает использовать нагромождение деталей, которое в "Степи", например, бросается в глаза. Он реалист, который творит так, что фиксирует во времени и пространстве мгновения, сами по себе непонятные, а затем подчиняет их законам логики. Он дает не абсолютно полную картину, а лишь обозначает самые впечатляющие линии, оставляя за читателями право их дополнить и сделать выводы. Это импрессионистический реализм[144].

Чехов не идеализирует людей, но и не обвиняет их. Он их, по мнению Сергеева, просто жалеет и желает облегчить им страдания, как врач больным. В отличие от других русских писателей, которые взяли на себя роль обвинителя или пророка, Чехов смотрел на жизнь прежде всего как художник. "Он также выступал с обвинениями против современной жизни, но они были эстетического характера. Он находил, что жизнь наша лишена красоты, что она банальна, что люди не умеют жить красиво и что они несчастливы, так как им не хватает красоты. Но в то же время он верил, что люди откроют тайну, как сделать жизнь прекрасной"[145].

Евгений Ляцкий выпустил в Белграде в 1935 г. "Oglede o ruskoj književnosti XIX veka" ("Очерки русской литературы XIX века"). Последняя глава этой интересной книги посвящена Чехову. В ней в первую очередь дается обзор состояния литературы конца XIX в., когда от писателя требовалось, чтобы он был прежде всего художником, хотя социальная основа произведения, разумеется, продолжает оставаться важной.

Как художник Чехов не пошел на поводу у политических и социальных идей, и в этом он близок Мопассану. Между тем отношение этих двух писателей к жизни было различным. Мопассан потерял веру в жизнь, а Чехов ее безмерно любил. Хотя он и был врачом по профессии, он хорошо сознавал, что "область духовной жизни не поддается лабораторным исследованиям, что красоту жизни измерить нельзя и что за человеком — животным, с его телом, всегда подверженным тлению и смерти, скрывается еще что-то неизвестное, но ощутимое в том дыхании жизни, которое и смертному человеку позволяет мечтать о счастье всего человечества"[146]. В такие минуты, замечает Е.Ляцкий, прояснялось хмурое чеховское небо: "И тогда все герои, до которых докатилась волна его исцеляющего лиризма, переставали быть безобразными, странными, глупыми, скучными, больными людьми и становились людьми без эпитетов и кавычек, собирались в одну семью, выполняя не индивидуально, а сообща чью-то другую волю во имя другого разума, еще не изученного позитивной наукой"[147].

Стиль Чехова отличается скупым употреблением деталей и эпитетов. Обычно он показывает только часть портрета или картины, предоставляя возможность читателям их дополнить. Любое явление, случай, которому затем придаются "признаки явления, длительного по времени". В начале своего литературного творчества Чехов шел от действительного события, от конкретного случая, который не нуждался ни в каком объяснении. Между тем позже, по мере накопления жизненного опыта, возрастало и его участие в повествовании. Наиболее очевидно оно проявляется в лирических отступлениях, например, в последних абзацах повестей "В овраге" и "Дуэль".

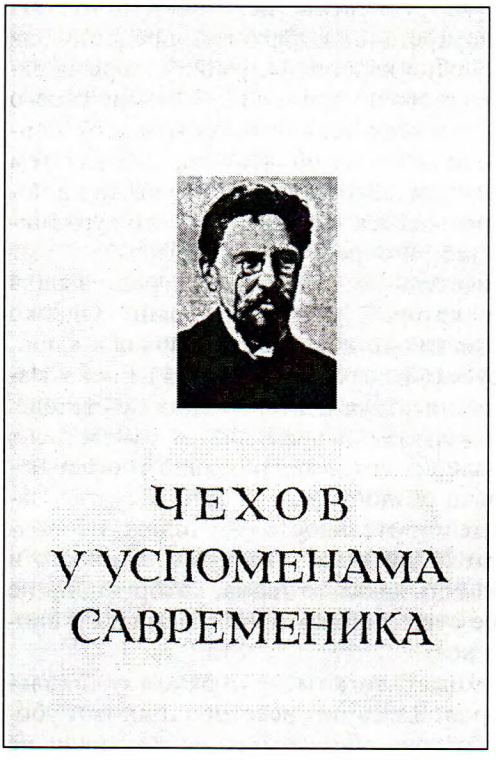
Под названием "Великие русские писатели" в 1941 г. в Белграде вышла книга доктора Радована Казимировича, который учился в России. Однако глава, посвященная Чехову, не содержит каких-то новых оригинальных идей.

В статье "Французская критика о русской литературе" (1931) Елена Извольская изложила мнение французского писателя Эдмонда Жалу о Чехове. Отметив, что Тургенев показал жизнь такой, какой она была на самом деле, Жалу подчеркивает, что Чехов пошел дальше: его повествование трогает искренностью и правдивостью. Он не только реалист; у него есть и другая, загадочная духовная жизнь, для которой действительность — "только оболочка". Эта особенность отличает Чехова от Мопассана, с которым его часто и ошибочно сравнивают. "У героев Чехова есть какая-то тайна, которую они не могут разгадать: они носят в себе другое существо, которое стремится к свободе и счастью, но никак не может родиться"[148].

Двадцатипятилетие со дня смерти Чехова было отмечено рядом специальных статей, лекций, литературных вечеров. Здесь нет всесторонних и глубоких исследований, но даются оценки, которые, без сомнения, повлияли на формирование мнения о Чехове и его творчестве. Югославы, по мнению Миодрага Пешича, высказанному в журнале "Život i rad", — всегда больше любили и переводили Чехова-юмориста и сатирика, чем художника несчастной русской интеллигенции или драматурга, которого они признали лишь после гастролей Художественного театра.

Петр Митропан в журнале "Južni pregled" пишет, что в Москве годовщина смерти Чехова отмечена специальными мероприятиями, самыми значительными из которых были "Неделя Чехова" и новое издание его произведений. Здесь говорилось о непреходящей ценности чеховской критики бездушного бюрократизма и формализма, о значении творчества писателя для воспитания новых поколений. Это вызвало резкий протест со стороны русской эмигрантской печати, которая доказывала, что Чехов с симпатией рисовал царских офицеров и помещиков. Ссылаясь на выдержки из писем Чехова и на мнение Б.Зайцева (о том, что Чехов вне партий и литературных течений), Митропан делает вывод, что к оценке великого писателя нельзя подходить с политической точки зрения. «Политикой Чехов никогда не занимался, по своему характеру он не был борцом. Он был созерцательной поэтической натурой. Его могущество заключается в способности проникать в самые глухие уголки души людей, независимо от того, "правые" они или "левые" <...>. Он весь в своем собственном видении национальной судьбы и в мистических устремлениях русского духа. Он носит траур по бесцельно прожитой жизни целого поколения, ужасную катастрофу которого он предугадывает. Лучший сын русской провинции, он предчувствует надвигающуюся бурю, которая уничтожит "застоявшееся и мертвое море провинциалов"»[149].

Эмигрантская газета "Новое время", которая выходила на русском языке в Белграде и редактором которой был сын А.С.Суворина, отметила эту дату статьями и заметками: "Антон Павлович Чехов" и "Болезнь и смерть Чехова"



ЧЕХОВ В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННИКОВ
Белград, 1957
Суперобложка

П.Стахова, "Чехов — классик" С.Никитина, "Писатель-интеллигент" А.Плетнева, "Чеховское" Н.Рыбинского, "А.П.Чехов и Суворин" Читателя[150].

Тридцатую годовщину со дня смерти Чехова (1934) издание "Vardar" отметило статьей, в которой наряду с другими были и выдержки из критических работ Оболенского, а также воспоминания Вишневского и Короленко[151].

Интересными заметками было отмечено семидесятипятилетие со дня рождения Чехова (1935). Разделяя мнение о том, что Чехов "художник серого времени и серых людей", хроникер газеты "Štampa" обращает внимание на следующее: «Обычно, когда выносят подобное суждение, говорят, что и сам Чехов полон печали и отчаяния. Но это не так! ... Когда в начале XX века мрачные тучи сгустились над общественной жизнью России, Чехов сказал свои пророческие слова: "Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку"»[152].

О непреходящем значении творчества Чехова пишет Клавдия Жухина. Подчеркивая, что герои Чехова еще живут, она делает вывод, что это наилучшее доказательство, что его произведения являются не только историческим документом, но и не потеряют своей актуальности "до тех пор, пока в человеке живет раб, которого Чехов, как он сам уверял, вытравлял из себя постоянно всю свою жизнь"[153].

Алексей Ремизов свое восприятие Чехова выразил в форме исповеди. Он пишет, что очень рано полюбил Чехова какой-то "сыновьей любовью" и, читая его книги, отдыхал душой, хотя и не видит в нем великого писателя. По его мнению, Чехов входит не в первый (Гоголь, Толстой, Достоевский), не во второй (Лесков, Тургенев, Писемский, Гончаров, Мельников-Печерский), а лишь в третий ряд русских писателей со Слепцовым и Гаршиным. Ремизов не знал Чехова, между тем, когда он заново прочитал "Хмурых людей", с ним произошло что-то необычное. «Приснилось мне, — пишет он, — что в Святой Софии цареградской выставили фрески: мучения Богородицы показывают Замятин и Муратов, а в это время на полотне появляются семь мудрецов: Эйнштейн, Шестов, Шаляпин и Горький — прямо как живые, между тем Шестов с ключом не выходит из рамки, а Шумский сразу разбросал по столу и показывает пластинки с фантастическими сценами; открывается дверь в комнату: Антон Павлович Чехов в черном пальто сидит на зеленой садовой

скамейке и как бы изнутри излучает серебристый свет. "Вот и Вы к нам теперь совсем пришли! — говорю я и перехожу через мост, весь уставленный мраморными скульптурами, разноцветными бутылками и сосудами"»[154].

Переводится и мемуарная литература о Чехове. Больше всех публикуют Горького. Его "Воспоминания" печатаются в газетах: "Novosti" (1921), "Srpska riječ" (1922), "Beogradske novine" (1924), "Glas Šumadije" (1932) и "Pravda" (1939). Несколько неизвестных писем Горького к Чехову публикует в журнале "Srpski književni glasnik" в 1936 г. Милан Предич. Об этих двух литераторах пишет и газета "Politika" в 1939 г.[155]

Описание последних минут жизни великого писателя на основании воспоминаний О.Л.Книппер-Чеховой присутствует во всех заметках и статьях этого периода. Более полные выдержки из "Воспоминаний" вдовы Чехова напечатали газеты "Jedinstvo" (1923) и "Štampa" (1934). Фрагменты из писем, которые Книппер писала Чехову, и заметку о них опубликовала газета "Vreme" в 1934 г.[156]

В более или менее значительных отрывках до сербского читателя дошли воспоминания В.Ладыженского, В.Короленко, И.Бунина, А.Куприна, К.Станиславского, Вл.Немировича-Данченко, А.Суворина, А.Вишневского, М.Первухина, Е.Чирикова и др. Один очерк родился и на нашей земле. Это воспоминания Виктора Ланина, сына известного нижегородского адвоката, у которого Горький работал писарем. Воспоминания напечатаны в форме интервью в газете "Vreme" в 1940 г. Ланин утверждает, что он переписывался с Горьким и был его гостем в Ялте во время гастролей Художественного театра. После исполнения пьесы Гауптмана "Одинокие" у Горького собралось довольно большое общество, и вскоре речь зашла о спектакле. Как говорит Ланин, Горький неодобрительно отозвался о герое пьесы Гауптмана, подчеркнув, что такие безвольные люди не нужны в жизни. На что Чехов мягко ответил: "Алексей Максимович, видите эту слабую молодую березу под вашим окном. Ее от бури защищают большие кипарисы, которые находятся около нее, и они будут защищать ее до тех пор, пока она не окрепнет. Точно так же должно быть и у людей. Если человек слаб для борьбы, обязанность сильных защитить его, помочь ему окрепнуть и направить его туда, где он может быть полезным и себе и другим"[157]. Вспоминая об этом разговоре, Ланин делает вывод, что Чехов был и остался мягким и нежным человеком, тогда как Горький прошел долгий путь от застенчивого, сентиментального птицелова до революционера.

Продолжая изучение произведений Чехова, сербская критика межвоенного периода шла одновременно и вширь и вглубь. Был сделан обзор всего творчества Чехова, восполнены многие пробелы, возникшие в предшествующее время. Одним из самых больших пробелов оставался период начала творчества, который оказался недостаточно освещенным в связи с тем, что в Сербии о Чехове стали писать только с 1888 г. Значительный вклад в это внес Л.Захаров, который сообщал о записных книжках Чехова в издании Е.Коншиной; о сборнике "А.П.Чехов" под редакцией М.Беляева и А.Долинина; о сборнике, который был издан Обществом по изучению творчества Чехова; о собрании писем Чехова под редакцией Н.Пиксанова и Л.Фридкеса и о книге ранних рассказов, вышедшей в издательстве Academia в 1929 г. В рецензии на это последнее издание Захаров подчеркивает, что эволюция Чехова от пародий и газетных статей до "Дома с мезонином" очень велика, "одна из самых значительных в истории русской литературы"[158].

Должное внимание в сербской критике 1920–1940-х гг. уделено анализу самых значительных произведений Чехова, прежде всего таких, как "Степь",

"Скучная история", "Палата № 6", "Мужики", "Невеста" и др. Об этих произведениях появилось больше всего исследований. Не оставлен без внимания и вопрос о традиции творчества Чехова. Большинство критиков видит в Чехове продолжателя и последнего представителя русского реализма XIX в. Когда пишут о предшественниках и тех, у кого он учился, обычно упоминают Гоголя, Тургенева, Толстого. Как мастер слова Чехов приравнивается к Пушкину и называется самым лучшим стилистом в русской литературе. Здесь прежде всего следует отметить работы Слонима, Пешича и Стахова.

Все критики подчеркивают, что Чехов реалист, но немало и таких, которые указывают на новшества в его художественной манере, характерные для импрессионизма и символизма. Писатель, как они отмечают, изображает не всю жизнь своих персонажей, а только один эпизод из нее, дает не подробный портрет героя, а только самые характерные черты, предоставляя читателю возможность самому дополнить их, не проникает в душу героев, а показывает их настроения через внешние детали. Для одних это импрессионизм, для других — импрессионистический лиризм, для третьих — импрессионистический реализм, для четвертых — импрессионистический символизм. В одном все единодушны: после Чехова невозможно писать по-старому; Чехов — классик и в то же время новатор. Подчеркивая, что в нем соединяются Тургенев и Толстой — с одной стороны, и символисты — с другой, Максимович, по существу, повторял мысль А.Белого о том, что в Чехове Толстой соприкасается с Метерлинком, что он одинаково "примыкает и к старым, и к новым авторам"[159].

Некоторые критики пишут об асоциальности и аполитичности Чехова, подчеркивая при этом, что художник имеет право говорить правду о жизни, не принимая во внимание политико-социальные доктрины. Эта точка зрения, по всей вероятности, взятая из какого-то русского источника, настолько соответствовала настроениям, которые были присущи сербской литературе, что может быть найдена в ряде исследований и даже в предисловии Продановича (см. примеч. 132).

Вопрос о чеховском пессимизме, соответственно — оптимизме, рассматривается в непосредственной связи с русской действительностью. Те, кто видят в Чехове пессимиста, склонны объявить его типичным представителем времени и отождествить с его героями. С наибольшей определенностью такой позиции придерживаются Спекторский и Витезица. Те же, кто видят в Чехове оптимиста, подчеркивают, что Чехов, несмотря на тяжелую болезнь, был человеком, полным жизни, и стоял высоко над своими героями, к которым относился критически. Утверждению этой точки зрения больше других способствовали Слоним, Ксюнин и Митропан.

Вместо пантеизма, о котором достаточно много писали раньше, теперь говорят о мистицизме и спиритуализме в произведениях Чехова, в чем, без сомнения, ощущается воздействие сербского символизма. Им обусловлен и повышенный интерес к русским и французским критикам, которые в творчестве Чехова искали загадочную духовную жизнь и символы Вечности ("серые тропы Вечности") и т.д. Еще один шаг сделал Аскоченский, приписав Чехову религиозные чувства. Процитировав Вишневского, отметившего, что от религии у Чехова осталась лишь любовь к колокольному звону[160], Аскоченский подобранными выдержками из писем пытается показать, что автор "Вишневого сада" перед смертью все же вернулся к Богу. При этом, конечно, не случайно он пропускает письмо 1903 г., в котором Чехов помимо всего прочего пишет: "... я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего" (XI, 234). Попытка Аскоченского осталась единственной. Из других критиков этим вопросом больше всего за-

нимался Спекторский. Ссылаясь на воспоминания современников и выдержки из писем, он утверждал, что Чехов был далек от всякой религиозности.

Никто больше не считает, что Чехов был равнодушен к событиям и героям, о которых он писал. Наоборот, многие доказывают, что Михайловский заблуждался, когда говорил, что Чехов одинаково спокойно пишет и о слоне, и о самоубийце. Между тем некоторые впадают в другую крайность, представляя Чехова утешителем, сочувствующим всем людям и призывающим к всеобщему взаимопониманию и всепрощению. Это мнение, весьма распространенное в русской критике (Д.Философов, в частности, утверждал, что Чехов своих маленьких героев утешал добрым словом, как старая нянька липовым чаем[161]), чаще всего встречается в работах эмигрантов. В то время как газета "Štampa" осталась одинокой в попытке показать Чехова борцом за новое, социалистическое общество, русские эмигранты представляли его как своего единомышленника. Отсюда стремление изобразить русского прозаика флегматиком, характерная черта которого статичность; отсюда любовь к России, которую он рисовал; отсюда и готовность отождествить Чехова с его героями. Это сожаление о старых временах проявлялось критиками-эмигрантами и в работах о других русских писателях, чего сербская действительность им не прощала. Так, например, газета "Vreme" (1924) напоминает русским эмигрантам, что старая Россия, о чьей боли и ужасах рассказывали Гоголь, Достоевский, Толстой и Чехов, сама себя разрушила, и делает вывод: "Свободная Россия будет настоящей Россией. Та, вчерашняя, царская умерла"[162].

Некоторые статьи требуют специального рассмотрения. Как уже было сказано, Проданович в своем предисловии к рассказам Чехова очень часто ссылался на А.Измайлова. При этом у него были странные критерии. А.Измайлов поставил Чехова в один ряд с самыми крупными русскими писателями, такими, как Гоголь, Тургенев, Достоевский и Толстой. Проданович же считает, что и в этическом плане и по таланту Чехов слабее не только четырех упомянутых писателей, но и Чернышевского и Щедрина. Проданович использовал также и книгу Волжского. Сравнив отношения русских и французских писателей к крестьянину, он пишет: "Мопассан нашел массу недостатков, пороков, страстей и у французских крестьян, и у мелкой буржуазии, и в высшем свете, но его это даже не задело, а не то чтобы вызвало боль"[163]. В аналогичном контексте Волжский отмечает: "Мопассан рисует французского крестьянина таким, как он есть, не испытывая при этом никакой боли"[164]. Между тем и у Волжского Проданович не мог найти оснований для своего подчеркнуто критического отношения к Чехову. Напротив, и этот русский критик был очень высокого мнения о Чехове.

Почти все критики, которые в этот период писали о Чехове, опирались на русские источники. Благодаря этому сербские читатели познакомились с Михайловским, Скабичевским, Оболенским, Буреиным, Розановым, Струве, Ивановым-Разумником, Батюшковым, Овсянико-Куликовским, Волжским, Измайловым, Айхенвальдом, Луначарским, Венгеровым, Ходасевичем и др. Когда дело касается сведений о жизни и деятельности Чехова, больше всего цитируют Измайлова, а когда речь идет об оценке творчества, чаще всего ссылаются на Волжского и Айхенвальда, знакомство сербских критиков с которыми не было случайностью. Волжский воспринимался как представитель неоидеализма с примесью мистических настроений, а Ю.Айхенвальд — как один из видных русских символистских критиков. Также стал известен в Сербии и французский критик Э.Жалу, открывший в творчестве Чехова нечто большее, чем обычный реализм: духовную жизнь, для которой действительность является "только оболочкой".

1946–1980 гг.

Революция, которая происходила одновременно с борьбой за освобождение страны от оккупантов (1941–1945), установила в Югославии социалистический общественный строй. Восстановление разоренной войной страны требовало привлечения всех имевшихся сил. От литературы ожидали содействия в скорейшем становлении новых общественных отношений и нового общественного сознания. В первые послевоенные годы для этого активно используются произведения советских писателей, особенно Максима Горького. Можно сказать, что это время не было благосклонно к Чехову. И все-таки его рассказы интенсивно переводятся, его одноактные пьесы и драмы ставятся на многих сценах.

В начале пятидесятых годов изменившийся общественный климат обеспечил большую свободу и более трезвый подход к литературе и ее роли в общественной жизни. Это вскоре привело к расцвету сербской литературы, которая отличается удивительной широтой тем, богатством художественных форм и методов. Усилившийся интерес к Чехову был составной частью этой новой литературной ситуации.

Чехов был в числе первых писателей, чьи книги появились в Сербии сразу же после войны. В 1946 г. в Белграде вышли две книги: "Человек в футляре" и "Каштанка". В следующем году в издательстве "Mala biblioteka Ježa" появилась небольшая книга юмористических рассказов Чехова под названием "Затмение луны", а издательство "Kultura" выпустило "Рассказы" под редакцией Божидара Ковачевича. С тех пор не проходит года без книги рассказов Чехова, независимо от того, новое это издание или переиздание. Перечисление их потребовало бы много места, остается упомянуть только самые значительные. Книга «"Каштанка" и другие рассказы» (1964) в переводе Милана Табаковича с предисловием Ивана Цековича долгое время входила в список обязательной литературы для учеников средних школ и неоднократно переиздавалась. За ней следуют "Избранные рассказы" (1960) в переводе и с предисловием Милосава Бабовича; "Избранные рассказы" (1961) — составление и предисловие Наны Богданович; "Рассказы" (1963) в переводе Ольги Влаткович с предисловием Светы Лукича. Рассказы Чехова переводили также Митар Максимович, Миодраг Пешич, Драгомир Марич, Мила Стойнич, Драгослав Илич, Сергие Сластиков, Родолюб Чолакович, Кирилл Свинарский. Интересной представляется небольшая книга "Избранные рассказы", изданная в Белграде в 1958 г. на русском языке под редакцией и с предисловием К.Свинарского.

Семидесятая годовщина со дня смерти Чехова отмечена изданием его Собрания сочинений в 10 томах под редакцией М.Бабовича. В девяти первых томах напечатано в общей сложности 317 рассказов и повестей, а в десятый том вошли одноактные пьесы и драмы. Переводили эти произведения О.Влаткович, М.Бабович, Андрей Тарасьев, М.Пешич, Михайло Подольский, Косара Цветкович, Мария Стоилькович, С.Сластиков, П.Митропан, Александр Терзич, Светлана Парезанович, Вида Стеванович, Десанка Максимович, М.Табакович, Людмила Михайлович, Йован Яничиевич и З.Божович. В первом томе напечатано и обширное предисловие М.Бабовича.

Сто двадцатая годовщина со дня рождения Чехова отмечена новым изданием Собрания сочинений в 12 томах. В двух последних книгах впервые напечатаны письма Чехова. Составителем книг и переводчиком был З.Божович. Все тома снабжены краткими комментариями, в которых даны основные сведения о произведениях и о их первом появлении в Сербии.

Успехи драм Чехова на Западе вызвали у И.Секулич в 1955 г. размышления о сербской юмористике: “Жизнь подшучивает над главными героями, Чехов пошучивает над жизнью. Париж и Лондон говорят: музыка, поэзия, нет, этому нет названия... А название есть: это искусство, специфическое искусство русского юмора. Порядок среди хаоса, равновесие. Если Костя должен покончить с собой, то Астров должен увянуть, как тюльпан. Почему нам и сегодня нравится этот устаревший юмор? Почему юмор Томаса Манна не убеждает? Юмористы, проснитесь! Чопич, разве Вы не видите нашего Дон Кихота, который не думает, что ветряные мельницы — люди, а думает, что люди — ветряные мельницы... Не откладывайте, Чопич!”[165]



А.П.ЧЕХОВ. БЕЛОЛОБЫЙ
Белград, 1957
Художник А.Андреевич
Титульный лист

Популярность Чехова постоянно растет, о чем красноречиво свидетельствует как большое количество изданий, так и то, что его Собрание сочинений было распродано меньше чем за год. Это дает основание предположить, что его изучали многие современные сербские писатели. К уже упомянутым в предшествующей главе стоит добавить еще несколько имен. Один из ведущих сатириков Владимир Булатович Виб не скрывает своей приверженности Чехову. В письме Рашко Димитриевичу он между прочим пишет: “Теперь снова немного о Чехове, точнее, о его мастерстве. Он может написать роман на полторы страницы. Как были глупы критики его времени: они подстрекали его написать что-нибудь великое — большой роман. Он это великое уже писал на двух страницах, только они не могли этого увидеть. Потому что для них роман должен быть толстой книгой и обязательно в твердой обложке (это из-за твердых голов)”[166].

Булатович упомянет Чехова и в “Слове о Душко Радовиче”: «Я принадлежу к поколению (несколько моложе Радовича), которое, как и он, любило Чехова, притом Чехова из рассказа “Тоска”... “Tužna pesma” (“Тоскливая песня”) и Радович возвращают нас к Чехову и его рассказу “Тоска”»[167].

Брано Црнчевича, если судить по его юмористическо-сатирической прозе, пронизанной утонченным лиризмом, когда-то в прошлом наверняка тоже воодушевлял Чехов.

Знаменитый прозаик Антоние Исакович в числе своих любимых писателей называет Гоголя, Достоевского и Чехова. Излагая свое понимание писательского мастерства, он, как и Чехов, подчеркивает, что одинаково важно: 1) не тратить напрасно слов, 2) уметь переписывать собственные тексты и 3) уметь вычеркивать[168].

Можно с уверенностью сказать, что и некоторые прозаики среднего и молодого поколения находят импульсы в творчестве Чехова, но этот вопрос требует более глубокого исследования.

* * *

В 1946 г., в журнале "Naša Književnost" была напечатана статья: М.Горький "Три встречи"[1*], где речь шла о Чехове. В качестве предисловия к сборнику "Рассказы" (1947) помещено эссе Горького о повести Чехова "В овраге"[2*].

Главным источником для изучения творчества Чехова до середины пятидесятых годов становится книга В.Ермилова, вышедшая в 1946 г. в издательстве "Kultura". Целиком эта книга была напечатана в г. Нови-Сад в 1949 г. в переводе Владана Недича.

После войны о Чехове писали многие литераторы и критики, среди которых Младен Лесковац, П.Митропан, В.Глигорич, Милица Милидрагович, Ристо Трифкович, Миливое Йованович, Сава Пенчич, Витомир Вулетич, Живоин Бошков, Мирко Магарашевич, Йован Христич, Лев Захаров, Мила Стойнич, Владета Янкович и Аница Шаулич. Среди многочисленных работ, которыми была отмечена пятидесятая годовщина со дня смерти Чехова, выделяется статья П.Митропана, напечатанная в журнале "Književne novine". В ней, в частности, говорится о зависимости писателя от времени, в которое он жил, о его мечте о лучшем будущем и более совершенных людях. Как художник Чехов был более прогрессивным, чем современные ему политические партии, и последовательно придерживался своей программы и своих идеалов. «Прогрессивный характер творчества Чехова, — пишет Митропан, — особенно очевиден в последние годы его жизни, когда в его произведениях острее ставится вопрос о бюрократической абсолютистской России, когда он видит необходимость изменения современного общественного строя и показывает историческую бесперспективность и несостоятельность дворянства и буржуазии. С другой стороны, он хочет вселить в читателя и зрителя оптимизм, заразить его своей верой и предчувствием новых форм жизни, воплотить в художественных образах тех, кто бежит из "вишневого сада" и не жалеет об этом. В этом он близок своему более молодому современнику М.Горькому»[169].

Среди работ, которыми отмечено столетие со дня рождения Чехова, самой обширной является статья В.Глигорича, напечатанная в журнале "Savremenik". Рассматривая начальный период творчества писателя, Глигорич подчеркивает, что комическое и трагическое уже в первых его рассказах переплетаются и сливаются воедино. Под гнетом повседневности люди меняются и гибнут; их трагедия породила в нем печаль и тоску, которая, "как лирический траурный креп, всегда в его произведениях окутывает загубленные человеческие жизни". От пагубного действия этой темной силы Чехов защищался юмором: "В блестящей работе о Чехове Луначарский пришел к убедительному выводу, что юмор заменил ему гнев против всего того, что он не мог принять в тогдашней общественной действительности. Чеховский юмор в его более зрелый творческий период действительно представляет собою позицию по отношению к глупости, нечеловеческому уродству и скуке жизни, но в то же время он является как бы щитом, закрывающим объективность истины от сентиментализма и идеализации в показе жизни и человека. Его юмор не переходит в цинизм, нет в нем и зубоскальства, сарказма, он не

[1*] Статьи под таким заглавием в собраниях сочинений Горького нет. Известные воспоминания Горького о Чехове, под заглавием "А.П.Чехов", публиковались по частям три раза — в 1905, 1923 и 1924 гг. (См.: А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 683).

[2*] Имеется в виду статья: Горький М. Литературные заметки. По поводу нового рассказа А.П.Чехова "В овраге" (Нижегородский листок. 1900. № 29).

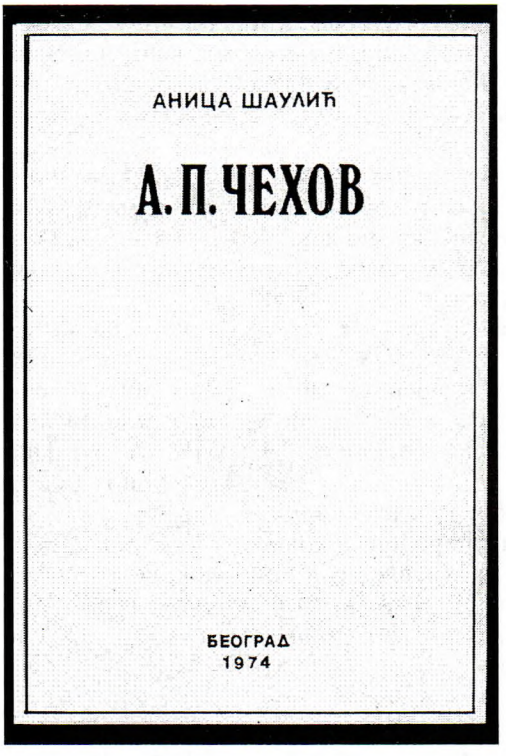
оскорбляет человека. За этим юмором стоит философ, который видит слабости человека и понимает их; за ним стоит лирик, который свое видение смешных сторон жизни и деформации человеческой натуры и характера обвивает вуалью грусти, руководствуясь благородными и добрыми побуждениями сердца"[170].

"Очень нежный, очень тонкий диагностик, он <Чехов> устанавливал причины взаимного непонимания людей и их отчуждения. Для него человеческое существо — сложный механизм, состоящий из множества колесиков, винтиков и клапанов, и поэтому подверженный обманам и самообманам в оценке своей личной жизни, достоинств, недостатков и поступков".

Глигорич точно подметил, что свои внутренние монологи, свои размышления о человеке, о его настоящем и будущем Чехов вложил в уста своих персонажей, не только оригинальных и одаренных, но и самых обыкновенных. Как современный писатель, он не все раскрывал читателю, предоставляя ему возможность самому многое додумать и оценить. "В поэтической ткани новеллы и драмы, — пишет Глигорич, — Чехов — импрессионист, певец символа, тени, нюанса, утонченной, очень сдержанной и нежной эмоциональности. У него между человеком и природой духовное и эмоциональное согласие — флюиды души. Как лирик, вдохновленный природой, ее атмосферой и особенно ее настроением, он пишет музыку этой эфирной гармонии, этого волшебства, которым природа вдохновляет человека в чутком сне. Он любит тишину и обладает обостренным слухом, улавливающим едва различимые шумы, шепоты, голос сверчка в полумраке, звук где-то лопнувшей струны, отозвавшейся эхом в человеческом сердце. Лирически тепло он передает сумерки, лунную ночь, рассвет и туман. Его лирика нежная, мягкая и ласковая, несмотря на человеческие трагедии, которые прорываются в его ноктюрне"[171].

Три интересных замечания сделал М.Йованович в предисловии к повестям "Степь" и "Дуэль" (1964). Первое. Хотя Чехов и нарисовал мрачную картину России, он не пессимист, он "разрушитель границ, обветшалых ценностей и разных канонов, а его произведения трудно подогнать под существующие схемы: это и не комедия, и не трагедия, или, лучше сказать, это и то и другое, но ничего строго определенного". Второе. Письма Чехова показывают его недоверие к функции искусства: «Как начинающий писатель, Чехов только "открывал" и посмеивался над тем, что открыл; как зрелый писатель, он стал еще более терпимым, и это минимальное субъективное критическое начало исчезает при столкновении с абсолютно объективным описанием». Третье. Лиризм, который становится определяющей особенностью чеховского рассказа, означает кризис классического реалистического метода: «В девяностые годы Чехов стал первым представителем импрессионизма в русской литературе. Этот тон, проявляющийся в устранении авторского "я" из текстов, вместе с тонким психологизмом и все возрастающим преклонением перед поэтической формулой "не высказывать оценку", "не предугадывать исхода события", — характерная черта самых значительных достижений Чехова-новеллиста»[172].

В статье "Антон Павлович Чехов и ошибочный анализ" (1964) С.Пенчич полемизирует с В.Назаренко, который в 1963 г. в журнале "Вопросы литературы" писал о повести Чехова "Дом с мезонином". Назаренко придерживается той точки зрения, что суть этого произведения не в критике "теории малых дел", поскольку в споре между Лидой Волчаниновой и художником аргументация Лиды сильнее настолько, что она даже и своим молчанием развенчивает проповедь художника о "настоящем" призвании человека. В поисках



АНИЦА ШАУЛИЧ. А.П.ЧЕХОВ
Белград, 1974
Обложка

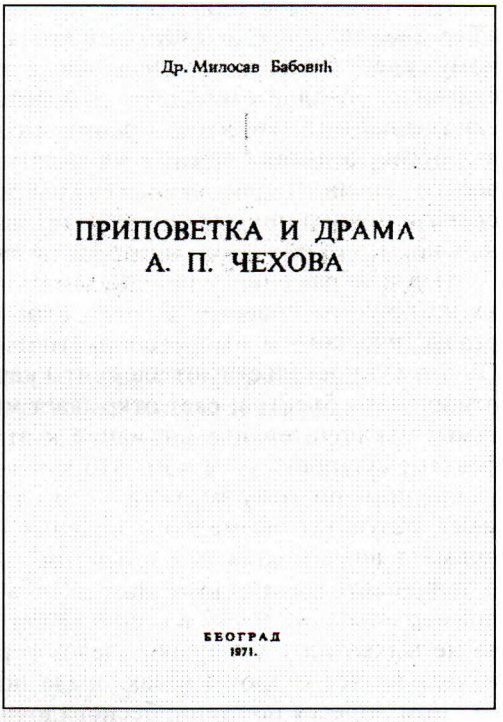
идеи повести В.Назаренко приходит к выводу, что художник на самом деле влюблен не в Мисюсь, а в ее сестру, которая не отвечает ему взаимностью и с которой он поэтому ссорится. Не соглашаясь с такой интерпретацией, Пенчич делает вывод: «Назаренко пытается обратиться к самому произведению и отрицает его исключительно социальный подтекст, с которого начинается социологическая критика, но, восприняв ошибочно само понятие "подтекст" как эстетический феномен и придумав значение, которое в самом произведении отсутствует, он вместо того, чтобы приблизиться к Чехову, на самом деле отдалился от него, грубо обеднив богатое и глубокое содержание его необыкновенной новеллы»[173].

Заметное место занял Чехов в книге Милы Стойнич: "Ruski pisci" ("Русские писатели") 1974 г. Чехов изображен как писатель, продолжающий традицию и в то же время отступающий от нее. Комические ситуации, которые раньше строились на контрасте и недоразумении, он создает на несоответствии внутреннего переживания людей и действительности. «Фактографически точно воспроизводя обстоятельства, события и вечное изумление человека перед неожиданностями жизни, своего рода несбыточность его надежд и ожиданий, рисуя все с точностью документалиста, как бы застигнутым "in flagranti"[1*], Чехов превращает свою миниатюру в развернутую метафору. Точнее, он рассказывает только о внешних событиях и обстоятельствах, но делает это так, что несоответствие этих событий ожиданиям и надеждам его героя становится очевидным. Это несоответствие, в основе которого лежит противоречие между сном и явью, мечтой и реальностью, относится по сути своей к категории трагического. Между тем Чехов это трагическое столкновение ставит в рамки банальной ситуации и показывает, что трагизм — это категория нашего внутреннего восприятия мира, а не стечения обстоятельств, что он в нас, а не вовне»[174].

Давая психологическую характеристику своих героев, Чехов, в отличие от Достоевского и Толстого, не проникает в мрачные и таинственные глубины. «Он избегает описательных и откровенно аналитических приемов в создании образа. Чаще всего он использует прием самораскрытия человека; очень мрачно, "grosso modo"[2*] с помощью двух–трех самых характерных деталей он описывает обстоятельства. И обычно образ строится им как целостное описание

[1*] на месте преступления (*ит.*).
[2*] в общих чертах, вкратце (*ит.*).

личности в фокусе какого-то мгновения, или как описание личности в ряде мгновений ее жизни, так что каждое из этих мгновений представляет собой самостоятельное целое, которое либо подтверждает, либо развивает, либо уводит от первоначально определенной линии характера»[175].


Др. Милосав Бабовић

ПРИПОВЕТКА И ДРАМА
А. П. ЧЕХОВА

БЕОГРАД
1971.

М.БАБОВИЧ. РАССКАЗЫ И ДРАМЫ А.П.ЧЕХОВА
Белград, 1971
Обложка

Анализируя пейзаж в произведениях "Дама с собачкой" и "Степь", М.Стойнич приходит к выводу, что у Чехова предметы и люди всегда покрыты какой-то вуалью, которая создает впечатление неопределенности. "Лирические миниатюры Чехова, как правило, представляют собой серию импрессионистических изображений людей на пленэре. Этот пленэр — всегда типично русская природа, фон, на котором показаны страдания русских людей, как у Гоголя. Различие между русским пейзажем Гоголя и Чехова заключается только в том, что пейзаж Гоголя контрастирует с этими страданиями, русская природа у него ликующая, роскошная, богатая. У Чехова она посеревшая, нервная, печальная. Он смотрит на нее так же, как и на людей, желая найти в ней то, что из-за своей обычности и обязательности в такой степени привычно, что вовсе и не замечается, не видится"[176].

Свидетельством большой любви к Чехову остается книга Аницы Шаулич, вышедшая в 1974 г. в Белграде. Кроме обширной биографии писателя, она содержит и обзор его прозаических и драматических произведений.

Предисловие к Собранию сочинений написано М.Бабовичем, автором самого обширного исследования о Чехове. Задуманное как монография, оно дает полное представление о творчестве Чехова, определяя его место на самой вершине мировой литературы. То, что Чехов — последний корифей русской литературы XIX в., прочно связанный уже с XX веком, дает автору основание для того, чтобы постоянно сравнивать Чехова с предшественниками и постоянно выделять новаторские моменты в его творчестве. Маленький человек, один из главных героев русского реализма, у Чехова не столь симпатичен, как у Пушкина, Гоголя, Некрасова и Достоевского. Он часто забывает о благородстве, достоинстве, совести. И в интерпретации падшей женщины Чехов тоже отличается от своих предшественников: «Страдания Анюты и Ванды не похожи на страдания Сони и Катюши, окруженные ореолом общечеловеческой боли. У Чехова ужас морального падения — в каждодневности, в банальности драмы. Он — в том, что в случае с Анютой и Вандой нельзя "преклониться перед страданием всего человечества". В человеческом страдании, показанном без ореола, может быть, и есть окончательный приговор миру, в котором за деньги можно купить живого человека»[177].

И в подходе к описанию русской деревни имеется огромное различие. «Тургенев пытался доказать, что крестьянин по своему моральному и душевному складу стоит высоко над своими господами. Некрасов писал: "В рабстве спасенное, сердце свободное — золото, золото сердце народное!". Достоевский верил в то, что народ хранит высокие этические заветы. Толстой призывал русскую интеллигенцию учиться у крестьян мудрости жизни. В противовес им картина, нарисованная Чеховым, убеждает нас в том, что крестьянин в своей духовной нищете превосходит всех, что у него нет устойчивых моральных норм, что он никого и ничему не может научить»[178].

И в изображении природы заметны значительные новшества. Показывая их на примере повести "Степь", Бабович пишет: "Так Чехов достиг синтеза реалистического и импрессионистического метода в изображении природы. Об этом свидетельствуют элементы картины: соотношение цветов важнее соотношения объектов; свет открывает мир; картина не является иллюстрацией темы; исключительное внимание к атмосферным явлениям и световым эффектам; сущность — в том, что можно видеть, а не в том, что известно об увиденном; поэтому картина — это то, что бросается в глаза в данный момент, результат эфемерного видения мира. А все это узаконивает принцип примата впечатления над объектом". Слова и звуки в чеховском описании приобретают магическую силу. Чтобы показать это, Бабович приводит как пример описание грозы в степи: "Вдруг рванул ветер и с такой силой, что едва не выхватил у Егорушки узелок и рогожку; встрепенувшись, рогожа рванулась во все стороны и захлопала по тюку и по лицу Егорушки. Ветер со свистом понесся по степи, беспорядочно закружился и поднял с травою такой шум, что из-за него не было слышно ни грома, ни скрипа колес" (7, 85) и комментирует: "Весь текст организован повторением через асимметричные интервалы звуков р, с, ш, ж, л. Их частота соответствует силе природных звуков, с которыми они ассоциируются: р — гром, с, ш, ж — шум ветра, л — ливень. Повторения слов чаще всего так распределены, что выполняют также функцию внутренней рифмы или рефрена: ветер, рогожа, рвануть, Егорушка, поэтому текст можно разделить на ритмические периоды, которые звучат как белый стих. Благодаря этому описание степи воспринимается как особый вид прозы, эвфонические элементы которой создают мелодичность"[179].

Необычную статью опубликовал в 1981 г. в газете "Reporter" психиатр Владимир Адамович. В ней в специфическом ракурсе рассматриваются отношения Чехова к родителям, братьям и сестрам, к женщинам, которые его любили, к общественным проблемам. Подчеркивая, что туберкулез оставил неизгладимый след в характере и творчестве писателя, Адамович пишет: "Пессимизм, грусть и меланхолия, которыми пронизаны его поздние произведения, — результат не только ухудшающегося общественного климата в самодержавной России начала XX в., но и влияния тяжелой болезни на психику писателя. Этот пессимизм по своим проявлениям и по форме, и по времени сопровождал развитие ни на миг не прекращавшегося процесса разрушения легких. Эта тесная взаимосвязь физического и душевного состояния Чехова, которую можно проследить как по его письмам, так и в его произведениях, — еще одно доказательство единства тела и духа: все, что касается одного проявления личности, не может не касаться другого"[180].

Критическая литература о Чехове 1950–1980-х гг. значительно богаче и разнообразнее. Если в первое послевоенное десятилетие тон в исследовании творчества Чехова задает В.Ермилов, то во второй половине пятидесятых годов сербская критика постепенно выходит из-под его влияния и отвергает некоторые его положения. Значительно дольше продолжается влияние Горько-

го, которого цитируют во всех статьях. Критическая литература о Чехове косвенно свидетельствует и об атмосфере в сербской литературе. Характерно, что даже Митропан, писавший о Чехове в межвоенный период и уделявший тогда большое внимание элементам символизма в творчестве писателя, в статье 1954 года о символизме Чехова уже не упоминает, а строит свою оценку, опираясь в основном на Горького. Это отражает общую позицию сербской критики 1940-х — начала 1950-х гг., рассматривавшей тогда Чехова как реалиста по преимуществу. Но в дальнейшем, в 1960–1980-е гг., критики вновь заговорили о наличии элементов импрессионизма и символизма в его творчестве.

Наряду с Достоевским и Толстым Чехов вот уже почти целый век находится на самой вершине сербской переводной литературы. Он пришел к нам в конце XIX века благодаря большому интересу к русским прозаикам, но очень быстро стал своим. Его творчество благотворно влияло и на развитие сербской оригинальной литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Общественно-политические и культурные связи народов СССР и Югославии. 1957. С. 278; *L.D.* Cehov na vojvođanskim pozornicama // Vojvođanska scena. 1946. № 4. S. 45; *Subotin S.* Slovenske književnosti u Zori // Zora. Počasni broj. 1968/69. S. 252; Narodni dnevnik. 1991. № 17. S. 3.

[2] Misao. 1928. Kn. XXVIII. Sv. 7–8. S. 391.

[3] *Pogodin A.* Russko-srpska bibliografija. Beograd, 1932. Kn. I. D. 1. S. 250.

[4] Bosanska vila. 1891. № 1. S. 16; Javor. 1891. № 2. S. 32.

[5] Knjiga i svet. 1960. № 31. S. 6.

[6] Надпись опубл. в статье З.Божовича «"Алкивиад Нуша" и "Антоша Чехонте"» // R.-D.Huge (Hrsg). Anton P. Čechov Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationales Simposiums in Badenweiler im Oktober 1985. Teil II. Wiesbaden, 1990. S. 1037. См. также: *Ханило А.* Личная библиотека А.П.Чехова в Ялте. С приложением, составленным Петером Урбаном. Франкфурт-на-Майне, 1993. С. 136–137.

[7] Zastava. 1901. № 260. S. 3.

[8] Srpski književni glasnik. 1901. Kn. V. Sv. 8. S. 543–545.

[9] Ibid.

[10] Ibid.

[11] Цит. по: *Popović B.* Ogledi i članci iz književnosti. Beograd, 1959. S. 85–86.

[12] См.: *Živković D.* Evropski okviri srpske književnosti. Beograd, 1970. S. 378.

[13] См., например: Brka. 1889. № 30. S. 4.

[14] Bič. 1889. № 4. S. 4.

[15] Sabrana dela Branislava Nušića. Kn. XVI. Beograd, 1932. S. 85.

[16] Подробнее об этом: *Božović Z.* Alkibijad Nuža i Antoša Čehonte // Filološki pregled. 1975. Sv. 3–4. S. 83–90. Ср. примеч. 6.

[17] *Najdanović M.* Seoska realistička pripovetka u srpskoj književnosti XIX veka. Beograd, 1968.

[18] См. об этом в статье В.Вученова "Glavne faze u razvitku srpskog realizma" // Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor. 1963. № 1–2. S. 106.

[19] Trgovinski glasnik. 1904. № 155. S. 1–2.

[20] *Sekulić I.* Sabrana dela. Kn. IX. Novi Sad, 1966. S. 276–277.

[21] Enciklopedija Jugoslavija. Kn. 7. Zagreb, 1968. S. 476.

[22] Общественно-политические и культурные связи народов СССР и Югославии. С. 279.

[23] Universitetska biblioteka u Beogradu. R.D. 1976.

[24] *Matoš A.G.* Sabrana djela. Kn. VIII. Zagreb, 1973. S. 318.

[25] *Хватов А.И.* Бранислав Нушич и русская литература // Из истории русско-славянских литературных связей в XIX в. М.; Л., 1963. С. 238.

[26] Brankovo kolo. 1902. № 15. S. 479.

[27] Srpski glas. 1904. № 28. S. 3.

[28] Общественно-политические и культурные связи народов СССР и Югославии. С. 279.

[29] Русско-югославские литературные связи. М., 1975. С. 15–16.

[30] Там же. С. 21.

[31] *Skerlić J.* Istorija nove srpske književnosti. Beograd, <1953?>. S. 385.

[32] *Matavulj S.* Bележке jednog pisca // *Matavulj S.* Sabrana djela. Kn. IV. S. 223.
[33] *Skerlić J.* Op. cit. S. 388.
[34] *Ranković S.* Seoska učiteljica. Beograd, 1969. S. 13; *Бабович М.* Русский роман и творчество Светолика Ранковича // Русско-югославские литературные связи. С. 158.
[35] *Lazarević B.* Impresije iz književnosti. Kn. 1. Beograd, <1935?>. S. 81.
[36] Общественно-политические и культурные связи народов СССР и Югославии. С. 279.
[37] *Skerlić J.* Pisci i knjige. T. IV. Beograd, 1964. S. 209.
[38] Stražilovo. 1888. № 19. S. 304.
[39] См.: *Grčić V.J.* Portreti s pisama. Zagreb, 1921. S. 97.
[40] Kolo. 1889. № 22, 25.
[41] Red. 1894. № 2. S. 2–3.
[42] Ibid.
[43] Ibid. № 6. S. 3.
[44] Videlo. 1894. № 65. S. 3.
[45] Ibid.
[46] Stražilovo. 1894. № 32. S. 509.
[47] Zora. 1899. № 1. S. 28.
[48] Srpski glas. 1900. № 42. S. 1.
[49] Zastava. 1904. № 150. S. 1. (б/п).
[50] Trgovinski glasnik. 1904. № 155. S. 1–2.
[51] *Matavulj S.* A.P.Čehov // Letopis Matice srpske. 1904. Kn. CCXXVII. Sv. 5. S. 125–129.
[52] Ibid.
[53] Glas Srpstva. 1904. № 27. S. 3; Štampa. 1904. № 191. S. 1–2; Novi svet. 1904. № 182. S. 1; Pozorište. 1904. № 26. S. 3.
[54] Večernje novosti. 1904. № 207. S. 2.
[55] Prijegled. 1904. № 20–21. S. 317–320.
[56] Vihor. 1914. № 4. S. 74.
[57] См.: *Vučenov D.* Glavne faze u razvitku srpskog realizma // Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor. 1963. S. 124.
[58] *Skerlić J.* Op. cit. S. 439.
[59] *M.S.M.* Dve knjige o Rusiji // Srpski književni glasnik. 1912. Kn. XXIX. Sv. 6. S. 462–463.
[60] *Pandurović S.* Dosadna književnost // Bosanska vila. 1911. № 1. S. 2.
[61] Enciklopedija Jugoslavija. Kn. 7. S. 475.
[62] Srpska književna zadruga. 1908. № 1. S. 6–7.
[63] Ibid. 1909. № 3. S. 24.
[64] В частности, по поводу героя Милевича Глигорич пишет: "Это человек весь из нервов, чрезвычайно чувствительный ко всему, болеющий неприятием действительности и мира, кого судьба будет бросать в объятия отверженных и кто станет объектом внимания современной литературы" // *Gligorić V.* U vihoru. Beograd, 1962. S. 137.
[65] *Gligorić V.* Senke i snovi. Beograd, 1962. S. 108.
[66] *Janković M.* Ispovesti. Beograd, 1913. S. 24.
[67] *Glišićeva S.* Moje uspomene. Beograd, 1933. S. 61.
[68] Bosanska vila. 1905. № 19–20. S. 316–317.
[69] Ibid.
[70] См. письмо Ягича профессору университета Л.Стояновичу: "И Йован Максимович хорошо защитил у нас докторскую диссертацию. Он знает новую русскую литературу как мало кто в Сербии. Наши профессора могли бы ему предоставить по крайней мере кафедру для чтения лекций" (архив Сербской академии наук. № 6989).
[71] *Maksimović J.* Anton Čehov. Beograd, 1905. S. 19–20.
[72] Ibid. C. 57–58.
[73] Letopis Matice srpske. 1906. Kn. 235. S. 128–129; Politika. 1905. № 558; Delo. 1906. Kn. XXXIX. S. 258.
[74] См. *Заболоцкий П.* Антон Чехов. Написано Іован Максимовић // Русский филологический вестник. Т. 55. Варшава, 1906. С. 342. Отдельный оттиск из "Русского филологического вестника" можно получить в Библиотеке Сербской Матицы в городе Нови-Сад.
[75] *Koropka N.I.* Čehov // Letopis Matice srpske. 1905. Kn. 233. Sv. 6. S. 1–49.
[76] *Trnski V.* O Rusiji i Rusima. Beograd, 1912. S. 200–201.
[77] Ibid. C. 208.
[78] *S.Č.* Čitaoci i pisci. Iz beležaka jednog čitaoca // Brankovo kolo. 1905. № 36. S. 1128–1133.
[79] Delo. 1910. Kn. 57. Sv. 3. S. 429–445.
[80] Ibid.
[81] Maksim Gorki o Cehovu // Brankovo kolo. 1905. № 1. S. 32.
[82] Dnevni list. 1905. №№ 152, 153, 154.

[83] Srbobran. 1909. № 241. S. 1.
[84] Štampa. 1905. №№ 86, 88; Politika. 1905. №№ 564, 565; Dnevni list. 1911. № 23; Večernje novosti. 1907. № 116; Beogradske novine. 1907. № 124; Štampa. 1907. № 116.
[85] *Соловьев Е.* Очерки из истории русской литературы XIX века. СПб., 1903. С. 513–514. Книга, которой пользовался Максимович, была в его домашней библиотеке. Сейчас она находится в Библиотеке САН.
[86] Там же. С. 521.
[87] *Волжский.* Очерки о Чехове. СПб., 1903.
[88] *Stajić V.* Anton Čehov // Vihor. 1914. № 4. S. 74.
[89] Подробнее об этом: *Лаффит С.* Чехов во Франции // *ЛН.* Т. 68. С. 710.
[90] См.: *Lazarević B.* Pola veka od smrti Jovana Skerlića, u knjizi Skerliću u spomen. Beograd, 1964. S. 191–192.
[91] *Čehov A.* To je bila ona. Sv. 1. Beograd; Novi Sad (Jevtina biblioteka ruske literatura), 1920.
[92] *Čehov A.* Znak čuđenja. S rus. O. G. Beograd; Novi Sad, 1920.
[93] *Čehov A.* Pozno cveće. Sv. 43–44. Beograd; Novi Sad (Jevtina biblioteka ruske literature), 1921; *Čehov A.* Kaštanka. Beograd, 1921.
[94] Nova svetlost. 1921. № 5. S. 62.
[95] Srpski književni glasnik. 1922. Kn. VII. Sv. 8. S. 639.
[96] *Čehov A.* Pripovetke. Beograd, 1923. S. V–XXX.
[97] *Čehov A.* Kameleon. Beograd, 1934.
[98] Инвентарный номер на издании Грузинцева меньше, что дает основание предполагать, что оно вышло раньше. На экземпляре в Народной библиотеке карандашом написано: 17/VIII 1926.
[99] Srpski književni glasnik. 1940. Kn. LIX. S. 319.
[100] *Crnjanski M.* Mi postajemo kolonija strane knjige. 1932.
[101] *Bogdanović M.* Prevoditi ili ne prevoditi // Politika. 1932. № 8562. S. 6.
[102] *Bogdanović M.* Stari i novi. Kn. I–V. Beograd, 1931–1955. Kn. III. S. 494–502.
[103] *Lazarević B.* Prevodilačka umetnost // Srpski književni glasnik. 1940. Kn. 59. S. 187.
[104] О продаже этих двух книг сообщает "Politika". 1939. № 10996. С. 74.
[105] *Ćosić B.* Deset pisaca — deset razgovora. Beograd, 1931.
[106] *Miljković B.* Originalnost u književnosti // Srpski književni glasnik. 1925. Kn. 16. Sv. 4. S. 349.
[107] *Stajic M.* Marginalije. Kn. II. Beograd, 1940. S. 149.
[108] *Ćosić B.* Mihed-Media. VIII // Književnost. 1968. Sv. 47. S. 267.
[109] *Drenovac N.* Pisci govore. Beograd, 1964. S. 80.
[110] Politika. 1972. 14. X. S. 11.
[111] *Drenovac N.* Op. cit. C. 218.
[112] Politika. 1974. № 21661. S. 19.
[113] Ibid. 1974. № 21836. S. 17.
[114] Ibid. 1974. № 21843. S. 19.
[115] Ibid. 1975. № 22152. S. 17.
[116] Ibid. 1975. № 22166. S. 17.
[117] Ibid. 1974. № 21941. S. 17.
[118] *Sekulić I.* Veljko Petrović kao pripovedač // *Sekulić I.* Sabrana dela (см. примеч. 20). Kn. IX.
[119] Ibid.
[120] Srpski književni glasnik. 1926. 16. II. S. 305–308.
[121] Ibid. 1928. 16. II. S. 302–305.
[122] *Miličević Ž.* Tvorci i tumači. Subotica; Beograd, 1958. S. 172.
[123] *Ćosić D.* Predlog za čitanje Dušana Radića // Srpska književnost između dva rata. Kn. II. S. 366.
[124] *Milošević M.* Mali ljudi. Beograd, 1938. Например, рассказы "Čudan čovek" и "Azil".
[125] Književnost. 1953. Sv. 5. S. 483.
[126] Politika. 1928. № 7176. S. 12.
[127] Srpski književni glasnik. 1928. Kn. 24. Sv. 4. S. 316.
[128] *Osler J.* Oficir kao plagijator // Kritika. 1928. № 8. S. 228.
[129] *Измайлов А.А.* А.П.Чехов. М., 1916; *Čehov A.* Dvoboj. Beograd, 1922. S. 8.
[130] *Čehov A.* Dvoboj. S. 10. Процитированные слова А.Белого см.: *Белый А.* Чехов // Весы. 1904. № 8. С. 1–9.
[131] *Čehov A.* Dvoboj. S. 10.
[132] *Čehov A.* Pripovetke. Beograd, 1923. S. XIX (предисловие Я.Продановича).
[133] Подробнее об этом пишет Dr B.Đorđević. Medicina i književni rad Antona Čehova // Misao. 1924. Kn. XVI. Sv. 113–119. S. 1469–1478.

[134] *Pogodin A.* A.P.Čehov // Misao. 1929. Kn. XXIX. Sv. 5–6. S. 314.
[135] *Mitropan P.* Stvaralački rad A.P.Čehova // Misao. 1925. Kn. XVII. Sv. 5–6. S. 321–329.
[136] Ibid.
[137] *Pogodin A.* Istorija ruske književnosti. Beograd, 1927. S. 234.
[138] *Pogodin A.* A.P.Čehov. S. 313–327.
[139] *Askočenski P.* Pesnik ruske inteligencije // Nova Evropa. 1929. Kn. XX. Sv. 7. S. 224.
[140] Srpski književni glasnik. 1929. Kn. XXVIII. Sv. 6. S. 446.
[141] *Slonjim M.* Čehovljevo delo, s rus Pešić M. // Ruski arhiv. 1929. Sv. 5–6. S. 5–15.
[142] Ibid. S. 14.
[143] Ibid. S. 13–14.
[144] *Sergejev I.* Anton Čehov // Letopis Matice srpske. 1930. Kn. CCCXXIII. Sv. I. S. 43–52.
[145] Ibid. S. 51.
[146] *Ljacki E.* Ogledi o ruskoj književnosti XIX veka. Beograd, 1935. (Poučnih Srpske književne zadruge. VIII). S. 277.
[147] Ibid.
[148] Ruski arhiv. 1931. Sv. XIII. S. 77.
[149] *Mitropan P.* Borba oko Čehova // Južni pregled. 1929. Kn IV. S. 398.
[150] Новое время. 1929. № 2459.
[151] Vardar. 1934. № 247. S. 7 (б/п).
[152] *V.T.* В России будет торжественно отмечаться 75-летие со дня рождения Антона Чехова // Štampa. 1935. № 350. S. 6.
[153] *Žuhina K.* Čehovljevi junaci još ni danas nisu izumrli. // Politika. 1935. № 9606. S. 9.
[154] *Remizov A.* Povodom tridesetogodišnjice smrti Čehova. // Ruski arhiv. 1935. Sv. XXX–XXXI. S. 13.
[155] Novosti. 1921. № 133; Srpska riječ. 1922. № 199; Beogradske novine. 1924. № 118; Glas Šumadije. 1932. № 42; Pravda. 1939. № 12551; Srpski književni glasnik. 1936. Kn. XLIX. Sv. 2. S. 151–153; Politika. 1939. № 11178. S. 8.
[156] Jedinstvo. 1923. № 1254. S. 4; Štampa. 1934. № 189. S. 3; Vreme. 1934. № 4615. S. 6.
[157] Tri susreta sa Maksimom Gorkim // Vreme. 1940. № 6654. S. 9.
[158] Misao. 1931. Kn. 35. Sv. 5–6. S. 389.
[159] См.: А.Белый. Антон Павлович Чехов // В мире искусств. 1907. Кн. 11–12.
[160] *Вишневский А.* Клочки воспоминаний. Л., 1928. С. 100.
[161] *Философов Д.* Липовый чай // Чеховский юбилейный сборник. М., 1910. С. 197–202.
[162] *Anonim.* Prava Rusija // Vreme. 1924. № 741. S. 2.
[163] *Čehov A.* Pripovetke. S. XXVII.
[164] *Волжский.* Указ. соч. С. 161.
[165] *Sekulić I.* Sabrana dela. Kn. IX. Novi Sad, 1966. S. 174–175.
[166] Književne novine. 1982. № 643. S. 14.
[167] Politika. 1982. № 24761. S. 8.
[168] *Drenovac N.* Pisci govore. S. 172–173.
[169] Književne novine. 1954. № 24. S. 7.
[170] Savremenik. 1960. № 3. S. 326–334.
[171] Ibid.
[172] *Čehov A.* Stepa. Dvoboj. Beograd, 1964. S. 8–9.
[173] Zbornik radova Više pedagoške škole u Nišu. 1964. № 1. S. 215.
[174] *Stojnić M.* Ruski pisci. Sarajevo, 1974. S. 85.
[175] Ibid. S. 90.
[176] Ibid. S. 97.
[177] *Čehov A.* Sabrana dela. Kn. 1. Beograd, 1974. S. 23.
[178] Ibid. S. 27–28.
[179] Ibid. S. 43.
[180] Reporter. 1981. № 760. S. 54.

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА В СЕРБИИ

Обзор З.Божовича (Белград)
Перевод Ю.Беляевой

I

ПЕРВЫЕ СВЕДЕНИЯ О МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ В СЕРБСКОЙ ПЕРИОДИКЕ. Гастроли актеров МХТ в Белграде в 1920–1921 гг. и в 1924–1925 гг.

Первые подробные сведения о Художественном театре сербские читатели получили в январе 1903 г., когда журнал Хаджича "Позориште" ("Театр") опубликовал статью "Современный русский театр". Анонимный автор[1] отмечал, что в репертуаре театра — пьесы Ибсена, Гауптмана, А.К.Толстого, Горького и других писателей, но "особым" автором художественников стал Антон Чехов, самый крупный и самый популярный русский драматург после Островского. Критик выражал надежду, что и сербская публика примет драмы Чехова. Что касается пьесы "Дядя Ваня", которая в Москве и Петербурге выдержала по сто спектаклей и персонажи которой близки сербским зрителям, то тут нечего опасаться: «"Дядя Ваня" — лучшая и благоприятнейшая для нас драма, потому что наряду с мастерскими характерами в ней заключены и те технические достоинства, которыми гордятся самые изысканные драматические произведения Запада... Если остальные чеховские пьесы эпически растянуты, и действие и мысли отдельных персонажей в них не увлекают подлинной достоверностью и правдой, в "Дяде Ване" всё психологически правдиво и драматургически ясно»[2].

Гастроли Московского Художественного театра в Берлине, Праге и Вене в 1906 г. получили широкий отклик в сербской печати. В номере от 20 апреля журнал "Позориште" оповестил своих читателей об *эпохальном* успехе этого *гениального* ансамбля в Берлине. В обширном сообщении, основанном на иностранных источниках, рассказывалась краткая история возникновения московского театра и подчеркивались огромное вдохновение и даже фанатизм актеров во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко, репетировавшими каждый спектакль по пятьдесят и даже восемьдесят раз.

"Русские актеры, — отмечалось далее, — отличаются истинной простотой и превосходным ансамблем, который может сравниться с блестяще слаженным оркестром. Такого художественного совершенства в театре до сих пор не было", — утверждает автор[3].

Новое сообщение пришло из Праги. Его автор — Петар Коневич. Здесь подчеркивается, что потребность в театре, который был бы на уровне великой русской литературы, привела к созданию Московского Художественного театра. Московские актеры с помощью Станиславского и Немировича-Данченко прославили Чехова, драмы которого "насквозь недраматургичны, нединамичны, но полны боли, сочувствия, той улыбки, которая сопровождает

слезы; представляют собой поэмы, мощные и спокойные, подобные затаившемуся широкому морю"[4]. Благодаря Художественному театру Чехов вышел в ряд первых современных русских драматургов. Вторая часть статьи Коневича посвящена трактовке спектакля "Дядя Ваня". В этой драме все пронизано скукой, бесконечной, как пустыня. Это жизнь без жизни; в ней время от времени блеснет огонек, чтобы затем наступил еще больший мрак. "Антон Чехов знает трепет человеческого сердца так, как музыкант ощущает наитончайшую вибрацию скрипичной струны, и только он может завладеть нами целиком, повести нас в тоскливый летний день, когда солнце несносно палит, в имение, где живет дядя Ваня и показать обыкновенных, как мы сами, людей, которые пьют, едят, страдают от подагры, немного размышляют, и некоторые — чувствуют"[5].

Коневич подробно описывает взаимоотношения между чеховскими героями, анализирует отдельные сцены. Все в том доме несчастны: и "добрый" дядя Ваня, и "эгоистичный" профессор, которого мучает подагра и который поэтому изводит свою молодую жену Елену (она все больше убеждается, что не любит мужа), и Соня, страдающая от того, что ее не любит Астров, и даже Астров страдает от атмосферы уездной жизни.

"Русские актеры в Вене" — заглавие статьи, опубликованной в журнале "Позориште" 28 мая 1906 г. Гастроли МХТ, говорится в ней, представляют для венской публики "эпохальное событие"; ей особенно нравился "Дядя Ваня". "Говорят, что это драма без драматизма, — пишет автор, очевидно, не видевший спектакля, — но признают, что это ряд сцен, проникнутых дыханием человеческой жизни. Например, второй акт, в котором ничего особенного не происходит, все-таки, к удивлению зрителей, погружает их в состояние душевного возбуждения, словно они соучастники какого-то интимного переживания"[6]. В похожем духе развивается вся драма о людях слабой воли, родившихся жить и умереть жертвами бесчувственного эгоиста, каким является профессор Серебряков.

Игра русских актеров (Станиславского, Книппер-Чеховой, Самаровой и Артема) воодушевила всех. Станиславский исключительный режиссер, использующий и декорации в сценографии. Возьмем третий акт: "Занавес поднят, и перед зрителями просторная, холодная, неуютная комната. Ее холодность подчеркивается мебелью, как бы извечно одетой в чехлы. Все в комнате выдержано в желто-серых тонах, самых тоскливых из всех красок. Между двумя креслами красноватым пятном выделяется клетка с дроздом. И вся пьеса такая же: поэма, скрывающая свои краски под конвенциональной оберткой. Таковы и персонажи: мир, прячущий свои страсти до тех пор, пока они не бледнеют и не угасают. Только в одной сцене третьего акта вырывается наружу пламя страсти, похожее на красноватую клетку посреди желто-серой мебели"[7].

В заключении статьи указывается, что русские актеры настолько глубоки в интерпретации пьесы, что можно говорить о новом актерском мастерстве. Тайна их успеха в материальной независимости, в альтруистической любви к искусству, в самоотверженном труде.

Между двумя войнами в Сербии жили и работали многие русские актеры, режиссеры и постановщики. Основные силы были в Белграде. Здесь работали: Русский драматический театр, Постоянный русский театр при Русском доме, а также разные маленькие труппы и общества. В здании Сербской Академии наук одно время действовала русская школа театрального искусства под руководством А.Черепова. Она была закрыта, когда было установлено, что ее директор безосновательно выдавал себя за выходца из МХТ и в нашу

страну приехал под вымышленным именем[8]. Несмотря на скандал, о котором в те дни писала белградская печать, Черепов в 1933 г. стал одним из руководителей Русского драматического театра. Весьма активен был и Русский театр в Крагуеваце. Наши власти усердно содействовали всей этой деятельности.

С целью поддержки драматического искусства по инициативе Государственной комиссии в 1937 г. было основано Югославско-русское правление по делам русского театра. Русские актеры дали в Сербии большое число спектаклей, встреченных прекрасно и зрителями, и критикой.

Впервые русские актеры играли Чехова в Сербии 23 февраля 1920 г. В тот вечер в белградском Народном театре Художественная группа "Гротеск" ставила "Палату № 6" и "Ведьму"[9]. Критика этот спектакль обошла молчанием.

В начале декабря 1920 г. в Белград приехали актеры Художественного театра во главе с прославленным В.И.Качаловым. Эта группа актеров во время гастролей в Харькове оказалась отрезанной от основной труппы, находившейся в Москве, и после краткого пребывания на юге России, через Константинополь и Софию прибыла в нашу столицу. С.Винавер встретил актеров рядом статей, в которых подробно изложил историю создания и деятельности Московского Художественного театра[10]. Художественная цель театра, отмечал критик, — в объяснении жизни, в изображении причин происходящего в ней. Если другие школы утверждают, что жизнь не нужно "переснимать", МХТ делает именно это, но своим особым методом: он показывает "экстракт действительности через все то, что, на первый взгляд, кажется незначительным, случайным". Чтобы изобразить событие, которое в жизни длится два дня, а на сцене десять минут, Станиславский вносит реализм во все: в костюмы, в речь, в движение, в мимику. И это "не случайный, а концентрированный, сгущенный, конденсированный реализм. Иными словами, театр — искусство синтетическое"[11]. В этом, между прочим, есть и парадокс: отбрасывая иллюзию, МХТ действует против театра, против самого себя.

По мысли Винавера, Художественный театр больше всякого другого театра вдохновляется стихией своего родного языка. Его русский язык "сводит с ума". Даже язык Чехова, внешне очень простой и бедный, у художественников обретает бесчисленное количество красок и оттенков.

С течением времени МХТ стал образцом совершенства и превратился в музей. Жизнь бурлила в Первой и Второй его студиях. Некогда революционное движение переросло в господствующее. "Иные мощные театральные движения, возникшие в России в новое время, представляют собой или продолжение и распространение идеологии Художественного или протест против его воззрений — во всяком случае, они или излагают, или раздвигают, или углубляют, или любят, или зачеркивают дом Чехова, но всегда определяют свои позиции по отношению к нему"[12].

Прибывшая в Белград 5 декабря группа актеров под руководством Качалова состояла из 35 человек. Среди них были: Германова, Ольга Книппер-Чехова, Вера Греч, Берсенев, Бакшеев, Крижановская, Краснопольская, Массалитинов. В декабре они дали пять спектаклей в обновленном Манеже: "Вишневый сад" (8-го), "На всякого мудреца довольно простоты" (9-го), "Дядя Ваня" (10-го), "У врат царства" К.Гамсуна (11-го) и "Братья Карамазовы" (13 и 14-го). Только "Вишневый сад" и "Дядя Ваня" до этого игрались в Харькове, а остальные три спектакля были подготовлены дополнительно[13]. Критика в те дни мало писала о чеховских пьесах. Й.Угричич упоминал, что "Вишневый сад" — это трагедия беззаботных людей, которые развлекаются и



ДЯДЯ ВАНЯ
Белград, Драматический театр, 1948
Постановка Б.Ступицы

разоряются, а на их место приходит человек из народа, предки которого служили крепостными в их имении.

По мысли критика, пьеса не сценична, но художественники "скрытым способом" доказали, что все, к чему они прикасаются, годится для сцены[14]. С подобным наблюдением выступил и Б.Паневац. В "Новой светлости" он писал, что русские актеры играют пьесы, отличающиеся бедным действием и простой завязкой, словно хотят этим подчеркнуть, что они все могут[15].

В рецензии на "Дядю Ваню" В.Живоинович указывал, что драма Чехова имеет более широкое значение, чем обычные сцены из сельской жизни. Относительность всего в мире, мрак повседневности, страдания хороших и несчастных людей и их желание достичь большего могут быть поняты метафорически — как наш мир, наша жизнь в целом.

"... То, что заключено в словах и в подтексте, то мистическое и метафизическое, что облачено в дивный реализм Чехова, дали нам осязательно почувствовать великие мастера, гастролирующие у нас"[16].

Своей художественной ценностью "Дядя Ваня" и "Вишневый сад" возвышаются над остальными пьесами, поставленными в Белграде, — утвержда-

ет Светислав Петрович. Внешне простые драмы Чехова очень глубоки. "События, нарисованные в них, банальны; но люди и вещи изображены с исключительной наблюдательностью, нарисованы с невероятно точным знанием реальности и самыми обыденными драматическими приемами. Несмотря на то, что писатель сообщает факты весьма спокойно, не делая никаких выводов, эти две правдивые пьесы, рисующие праздную бесконечность провинциальной жизни, проникнуты тяжелой, неизлечимой грустью. Чехов, действительно, один из величайших поэтов человеческого отчаяния"[17].

Должным вниманием драматургию Чехова одарила только Исидора Секулич. Чехов, — подчеркнула она, — в отличие от других драматургов, скептически относится к исключительным явлениям, встречаемым им в жизни. "В русских уездных городишках и помещичьих имениях жизнь текла невзрачно; свобода там — обман, ибо никто не свободен; тирания чрезмерна, ибо каждый — тиран. Чехов решил поэтому писать драмы мелочей"[18].

По мнению нашей писательницы, слова Р.Роллана, однажды написавшего, что величайшее геройство заключается в том, чтобы видеть мир таким, какой он есть, и любить его, в значительной степени относятся к Чехову. Он любит все проявления жизни, но никогда их не возвеличивает. Его герои незначительны, жизнь с ними "ничтожна и преходяща, но в то же время нежна и мила"; ее нельзя обожать, но нельзя и ненавидеть. О таких героях нельзя писать по-старому, и потому в драмах Чехова нет катастроф в обычном смысле этого слова: "И все же, как и в жизни, всё расстроено, загадочно и грустно"[19].

В своей игре художественники всегда исходят из правды, подчеркивает С.Петрович. Они изображают жизнь без всякой театральности, без всякого наигрыша. Они на время отрекаются от своей собственной жизни, чтобы прожить жизнь своего персонажа. "Исходя из огромной мировой известности этого театра, люди ожидают увидеть превосходных актеров, прекрасно играющих роли, вместо этого они с удивлением находят живых людей. Воспроизведение живого существа — божественная способность, которая дана великим мастерам; актеры Художественного театра обладают ею в высочайшей степени"[20]. Аналогичную мысль проводит и Д.П.Гошич, который указывает, что сцена Художественного театра "означает мир, жизнь, правду"[21].

В.Живоинович пишет о мощной жизненной силе театра, основанной на гармонии каждого актера и всего коллектива[22].

И.Секулич соглашается с мнением критики в том, что искусство художественников — искусство реалистическое, но в то же время предупреждает, что реализм многообразен. Некогда реализм на сцене означал простую имитацию жизни, которая выражалась в стиле инсценировок; позднее, когда возобладало мнение, что жизнь течет "под событиями", реализм стал означать сущность жизни. Пример первого реализма — сцена, в которой Гаев пьет чай, как человек, который спешит, но при этом не желает отказаться от удовольствия[23]. Противоположен этому реализму реализм бала, вырастающий из богатства разыгравшегося воображения. «Из царства самой высокой мечты исходит и то тонкое, непрестанно стимулируемое душевное состояние, которое делает из "Вишневого сада" совершенную поэму. К царству высочайшей мечты принадлежит и доктор Астров, который любит лес и который, будучи свидетелем умирания ритма в пьесе, словно Бог перед потопом, сохраняет и доносит до зрителей последний трепет той жизни, которая ему больше не помогает»[24].

Ценность редкого документа имеет подробное описание финала спектакля: "В последнем акте "Дяди Вани" после отъезда старого профессора и его прелестной жены нянька и Телегин садятся возле печки и мотают пря-

жу, теща засыпает за книгой, дядя Ваня после бунта снова надевает на шею ярмо вола, а доктор сидит молча, потом насвистывает что-то в ожидании, когда подадут лошадей, и надо будет ехать. Поднимается, благодарит за хлеб-соль, за ласку и выходит. Соня провожает его со свечой... Слышны бубенчики. Сладко ехать на санях по свободным полям, сердце радуется. Но доктор Астров, талантливый, благородный, скептик, циничный и несчастный доктор Астров, который любит только лес и пьет водку и у которого великим постом умирает под хлороформом больной, бесследно исчезает в пространстве. Сердце обливается слезами... Доктор Астров уезжает туда, где человеку ничем нельзя помочь, а в имении профессора Соня произносит монолог о своей вере в прекрасную жизнь после смерти. И снова мы спрашиваем себя: Астров величественнее г. Качалова или г. Качалов величественнее Астрова?"[25]

Критики заметили значение слов и жестов в игре актеров. Живоинович считает, что в театре дикция — все. Петрович отмечает, что речь художественников состоит из бесчисленного количества оттенков и что каждый оттенок выражает особое состояние души. "Поэтому все мы, плохо знавшие русский язык, — писал он, — могли легко следить за игрой; благодаря интеллигентности и изысканности дикции могла свершиться неслыханная вещь — мы, не понимавшие достаточно хорошо русский язык, глубже понимали игру русских актеров, нежели, зачастую, игру отечественных"[26].

Наивысшая ценность искусства МХТ для Б.Паневца состоит в том, что в нем нет ни следа "аффектации, пафоса и декламаторства"[27]. Похвал удостоилась игра всего ансамбля. К числу самых впечатляющих сцен критики относили ночной разговор Сони с Еленой[28], прощание Сони и Астрова, монолог дяди Вани о Серебрякове и заключительную сцену спектакля. Самые высокие оценки получила игра Массалитинова (дядя Ваня), Греч (Шарлотта), Павлова (Фирс), Крижановской (Варя и Соня), Качалова (Астров и Гаев), О.Книппер (Елена).

У зрителей чеховские спектакли имели не меньший успех. "После окончания спектакля, — вспоминает М.Дединац, — мы ждали художественников перед зданием театра и несли их на руках. Восторженно провожали их группами, будто перед нами шли жених и невеста"[29].

После десятидневных гастролей в Белграде художественники отправились в Загреб. «Прошло, пронеслось перед нами что-то великое, — такими словами провожал их Массука. — А сейчас снова тишина и обычная, привычная жизнь. Как в заключительной сцене "Дяди Вани", мы возвращаемся после отъезда в свою тихую монотонную комнату и повторяем: "Уехали. Уехали"»[30].

Но разлука не была долгой. В марте 1921 г. актеры МХТ снова в Белграде. Они показали здесь "Вишневый сад" (21 марта), "Дядю Ваню" (23 и 30 марта), "Три сестры" (25, 28 и 31 марта).

Критики и в этот раз немного писали о драмах Чехова. Миодраг Световский в "Эпохе" отмечал, что пьеса "Вишневый сад", в которой все происходит тихо, словно в ней действуют не люди, а живые тени, оставляет впечатление глубокой драмы, реальной, как сама жизнь"[31]. Трагедию дяди Вани критик журнала "Балканы" объяснял как обычную, поэтому дядя Ваня хочет спасти не только себя, но и всех вокруг. Его бунт, между тем, обречен. Для него и ему подобных не существует "новой жизни"; она наступит только через 200–300 лет[32]. Тем, кто не видел спектакля, критик из "Самоуправы" ("Самоуправление") не советует читать "Дядю Ваню": "Эту драму следует видеть на лицах, слышать ее из вдохновенных уст актеров"[33].



ВИШНЕВЫЙ САД
Премьера 9 октября 1976 г.
Сараево, Народный театр
Постановка И.Лешича
Лопахин — И.Пейякович, Раневская — К.Дорич

М.Световский пишет, что "Три сестры" — лучшая пьеса Чехова. В ней нет ни сильных страстей, ни исключительных событий; она пронизана каким-то утонченным чувством, проявляющимся и в персонажах, и в окружающих их вещах. Героям Чехова очень мало нужно, чтобы быть счастливыми, и потому их боль углубляется, когда они понимают, что и это малое невозможно[34].

Для критика журнала "Балканы" "Три сестры" — монотонная и растянутая драма со многими недостатками, которые, однако, позволили актерам МХТ показать свои скрытые возможности.

Критиков, склонных видеть в чеховских спектаклях МХТ всю Россию, Винавер предостерегал: "Художественный театр — это самый удивительный лирический театр тонких душевных конфликтов и психологических переживаний. Но есть еще одна Россия, эпическая Россия подвига и греха. И она еще не обрела своего театра"[35].

Больше всего и на сей раз писалось о жизненной достоверности игры актеров. "Правила жизни перенесены на подмостки, — замечал Марко Кавая, — сцена — жизнь, а жизнь — сцена"[36].

Русские актеры играли так естественно, что зрители забывали, где они находятся. "Иногда казалось, — пишет критик журнала "Самоуправа", — что актеры непрестанно следят, шпионят за людьми, ибо, по существу, они перестали быть актерами, превращаясь <...> в настоящих, реальных людей..."[37] Рецензию на спектакль "Три сестры" Световский заканчивает выводом: после спектакля "человек становится лучше, чем он был раньше"[38].

В.Глигорич в своем очерке отмечает, что русские актеры революционизировали театральное искусство. В старой школе, — пишет критик в журнале "Нова светлост", — актер хотел превзойти писателя. Теоретики новой школы стремятся спустить актера на землю, превратить его в средство воспроизведения текста. МХТ открыл новую главу в истории театра, он сотрудничает с писателем, "дополняет драматурга"[39].

Художественники уже были в Вене, когда "Эпоха" опубликовала разговор своего корреспондента с Качаловым и Книппер. В длинном монологе прославленный актер выразил веру в будущее русского театра: «Я видел простых людей из народа, от которых настоящее искусство было сокрыто; они переживают "Вишневый сад", понимают, волнуются. Им нужны будут простые, полные душевности пьесы. Поэтому еще долго будет жить простой, дивный Чехов»[40]. В разговоре участвовал и Винавер; по его предложению была рассмотрена возможность создания славянской академии для молодых актеров в Белграде или Праге.

Ольга Книппер говорила о том, как группа актеров Художественного театра, оказавшись вдали от Москвы, блуждала по югу России, не посмев вернуться. «<...> Как попасть в Москву? Нужно было пересечь ужасно длинное пространство, где местные советы могли нас заметить. Я и Качалов больше всего хотим вернуться в Москву. Чтобы соединиться как можно скорее со Станиславским <...> Мы не можем жить без нашего театра. Молодежь еще может остаться за границей, она сейчас впервые пересекла русскую границу; но я знаю и Вену, и Прагу и жила за границей. Для меня это не интересно"[41]. Сидя возле пожелтевшей фотографии Антона Чехова, Книппер затем говорила о начале своей карьеры в театре, о премьерах "Чайки", "Дяди Вани" и др.

Актеры уехали, и вскоре стали поступать вести об их успехах в Вене, Праге, Берлине и Париже. Подробнейший отчет прислал Б.Ловрич из Праги, в нем больше всего говорится о прощальном спектакле "Три сестры". Благодаря образному описанию отдельных сцен, статья Ловрича представляет ценное свидетельство о Художественном театре и интерпретации чеховских пьес. Описание финала спектакля — яркое тому подтверждение: «Вершиной спектакля "Три сестры" стала музыка и уход военных. Уходят не они — уходит жизнь. Три сестры стоят у ограды. Ольга их обнимает. Они молчат, и в их молчании весь ужас их трагической судьбы. Что-то рвется, а помощи ждать неоткуда! Быстротечность повергает нас в прах, и мы, затаив дыхание, слышим удары собственного сердца. Германова в этой сцене — олицетворенная трагичность»[42].

В сентябре 1922 г. Художественный театр во главе со Станиславским отправился в большое турне по Европе и Америке. Одна из первых остановок на их пути был Загреб, где с большим успехом были показаны "Царь Федор", "Вишневый сад", "Три сестры" и "На дне". Но в Белград труппа Станиславского не приехала. Именно в это время в Белграде начались протесты против правления Народного театра. М.Световский писал в газете "Илустровани лист": "Правление нашего театра можно упрекнуть в том, что Станиславский не появился в Белграде в роли Вершинина и что мы не смогли еще лучше узнать Россию и русского человека через пьесы Чехова, Горького и Толстого, через искусство Московского Художественного театра"[43].

Более резко выступил В.Глигорич в "Новостях". Он обвинял правление Народного театра в том, что оно заблаговременно не договорилось о гастролях МХАТ'а; напротив, "волнуя разочарованную публику, объявило через третьих лиц, что московский театр, подобно героям Жюля Верна приедет в Белград из Загреба, через Америку". Подчеркнув, что из-за "скудоумия" теат-

ральной управы пропущено исключительное событие, Глигорич заключал: "Общественность требует, чтобы правление объяснило причины своего поведения; чтобы все узнали, сколь оно виновато. Общественность обвиняет правление в тяжелой вине, ибо его бездействие или действие нанесло ущерб истории"[44].

Спустя десять дней "Новости" поместили заявление группы студентов Белградского университета. Обращаясь к правлению Народного театра, они писали: "Чтобы пресечь всякие предположения, особенно в связи с тем, хотел или не хотел Московский театр приехать в Белград, нижеподписавшиеся студенты требуют от правления выступить в печати с объяснением причин, почему МХТ не приехал в Белград. В противном случае мы будем считать, что правление виновато в том, что это историческое событие упущено, что в этой истории есть мрачные стороны, которые правление хочет скрыть. В зависимости от ответа мы изберем и свои дальнейшие действия"[45].

Правление Народного театра не ответило и на этот протест, и причины отсутствия МХАТа в Белграде так и остались неразъясненными. Известно, между тем, что Милан Грол, тогдашний директор Народного театра, вел переговоры о гастролях МХАТа в Белграде по возвращении труппы из Америки, но и это, как известно, не осуществилось[46].

В 1922 г. белградский журнал "Глума" ("Игра") поместил статью М.Германовой "Наш театр", в которой известная актриса говорит о себе и своей работе в Художественном театре[47]. В том же году ее статья вышла в сборнике "Артисты МХТ за рубежом" (Прага).

Юрий Ракитин — автор трех статей, которые под названием "Театральные опыты и идеи" были опубликованы в журнале "Мисао" в 1923 г. Это, по сути дела, отрывки из книги, для которой режиссер белградского театра не мог найти издателя[48].

В первой статье Ракитин подробно говорит об условиях развития театрального искусства в России конца XIX — начала XX вв. и о значении драматургии Чехова для формирования эстетики Художественного театра.

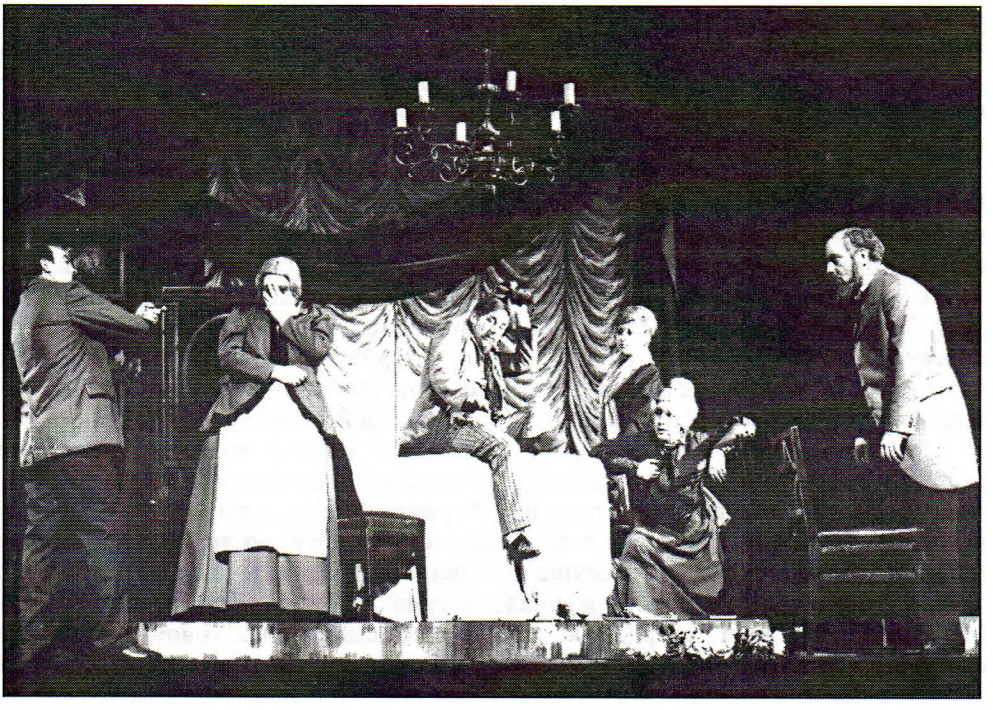
Драма на рубеже веков повернулась внутрь, к душе; она плачет, когда по лицу пробегает задумчивая улыбка. Художественники приняли эти драмы, и родился театр, который мог возникнуть только в России.

В ноябре 1923 г. в России торжественно отмечалось 25-летие основания МХАТа. Это значительное событие у нас отмечено анонимной статьей в газете "Време". Уверенно можно сказать, что написал ее Винавер, который вел в этой газете театральную хронику[49].

Художественный театр, подчеркивает Винавер, есть сосуществование обыкновенного и необыкновенного, столкновение и примирение неба и земли, соединение реализма с крайним "нереализмом". Поэтому его встреча с Чеховым не случайна: «Чехов изображает мир действительный с помощью вещественных, реальных, мельчайших подробностей; но Чехов творит <...> и движется в "музыкальных ритмах". То есть: люди у него говорят, как в жизни, но каждая сцена между ними значительно "опоэтизирована" <...> и между ними существует гармония».

В феврале 1924 г. в Белград прибыла группа Московского художественного театра во главе с Германовой и Массалитиновым. Вместо 6, как было объявлено, московские актеры дали 13 спектаклей. Среди них — "Дядя Ваня" (28 февраля и 4 апреля), "Вишневый сад" (27 февраля и 1 апреля).

На этот раз критика уделила пьесам Чехова гораздо больше внимания. В статье о "Дяде Ване" Велмар-Янкович писал, что таинственная, фатальная атмосфера русской жизни обрела в Чехове своего наилучшего философа-



ДЯДЯ ВАНЯ
Нови Сад, Сербский народный театр, 1970
Постановка Д.Мийяча
Войницкий — С.Шалайич, Марина — Д.Шокица, Телегин — Д.Колесар, Соня — И.Сувачар,
Войницкая — Е.Бьели, Серебряков — С.Гардиновачки
Фото М.Ползовича

лирика. Основное его ощущение — фатализм, характерный для русской души. "Дядя Ваня, Соня и Астров, — по мнению критика, — достойны лучшей участи. Они этого хотят, но они придавлены замедленным ритмом жизни и мирно сносят рабство, оставаясь русскими в своей героической человеческой судьбе"[50].

Для Предрага Милоевича, критика "Белградских новостей", "Вишневый сад" типичен для Чехова. «Это — единственный пример проникновения самого обычного реализма в наичистейший символизм. "Вишневый сад" почти и не драма. Это обычная история самых обыкновенных людей, которые погружены в повседневность, как и все мы. Но над этими людьми и их жизнью возвышается Чехов с его благородной интуицией и исключительной способностью к психологическому анализу... В его драме мысли персонажей и их действия не есть главное, главное — то, что нависло над ними и что заставляет их так думать, чувствовать и действовать. Все они отравлены тяжестью атмосферы, в которой живут, и не могут быть иными»[51]. "Наивысшей символики, — считает Милоевич, — Чехов достиг в кульминационной сцене третьего акта, когда радостные восклицания нового хозяина вишневого сада накладываются на рыдания разорившейся помещицы. Сильное впечатление производит и последняя сцена, в которой под ударами топора Лопахина падают деревья". "А в комнате молча умирает <...> старый лакей Фирс. В душе такое ощущение, как после дивной меланхолической симфонии"[52].

По мнению Янковича, в «"Вишневом саде" Чехов коснулся одной специфически славянской социальной проблемы — наступления деревни на город, наступления консервативных сил, — мистического, если на его будущее смотреть через перспективу истории; это будущее с наступлением эры славянской культуры приобретет для всей Европы огромную актуальность»[53].

И все же Чехов, считает Янкович, не создал лишь "фрагмент" тихой трагедии, без больших конфликтов. Любовь Андреевна и Гаев смиряются с судьбой, а Лопахин, по сути своей добряк, по-дружески их провожает. Жизнь первых сломана, а у второго — наполовину бесцельна. Лопахин не находит слов, чтобы задержать Варю, и этим его триумф значительно снижен.

В статье, опубликованной в журнале "Мысль", Янкович пишет, что герои Чехова — не погибшие люди. Все они имеют свою позицию, все спокойно глядят в глаза судьбе. Такие, как Астров, черпают силы в русской земле, лесах. «Но когда эта русская земля ощущает, что ее не любят достаточно сильно, и этим те, кого она кормит, наносят ей несправедливый удар, она мстит. Она находит своих защитников, которые прогоняют в изгнание недостойных детей, как это происходит в "Вишневом саде" — тонкой комедии о гибели той части дворянства, которая уехала на Запад, разметав по Парижу то богатство, что ей дала русская земля»[54].

В рецензии под заглавием "Мечтатели предвоенной России" Винавер упрекнул художественников в том, что они слишком серьезно трактуют чеховских героев, верят каждому их слову. Ибо это люди, которые много философствуют, красиво говорят и любят выдавать себя за жертвы общественных условий. От этих интеллигентов ожидалось, что они преобразуют отсталую Россию, но они были слабыми и одинокими, чтобы выполнить столь тяжелую задачу. Не будучи созданными для борьбы, они опускали руки и жаловались на судьбу. "Эту жалобу Художественный театр воспринял слишком реально, и из русских интеллигентов создал слабых людей. Но нельзя сбрасывать со счетов, что они все-таки что-то делают, борются и достигают чего-то, что в них есть нечто героическое. Художественный театр Станиславского не подчеркнул это геройство, а поверил их словам: мы устали; и МХТ показывает их уставшими. Вопрос заключается в том, нужно ли персонажам драмы верить на слово, когда они говорят о себе"[55].

Большинство критиков отметило закономерность встречи Чехова-драматурга и Художественного театра.

"Естественно, — пишет П.Милоевич, — что МХТ для своих постановок искал пьесы, в которых мог ярче выразить свое искусство. И он их нашел. Чехов ли открыл МХТ или он Чехова — это неважно. Главное, что величие первого выражено великим мастерством второго"[56].

Аналогичную мысль высказывает и Милан Предич: "Актер и драматург настолько близки, что их тяжело представить отдельно. Искусство актеров МХТ дошло до апогея своей техники и идентифицировало ее с содержанием. Его нельзя сравнивать только с музыкой; оно появлялось в первом же произнесенном слове, с поднятием занавеса. Это достигалось с помощью бережного соединения в одной краске и одном ритме каждого тона и движения. Превосходная, утонченная до нюансов дикция, смысловая пауза, движение, подчеркивающее переживание, — вот техника их игры. Темп, разумеется, легкий. Казалось, на сцене боятся, как бы слишком подчеркнутая пластика движения или тона не стала неестественной..."[57]

Гастроли МХТ в Белграде воспринимаются как манифестация большого настоящего искусства, как "праздник из праздников".

Каждый спектакль приносит новое "откровение", и сцена Народного театра выглядит как бы возрожденной. Игра русских актеров настолько естественна, что ломает всякие представления о мастерстве. Подчеркивая это, Милоевич пишет: "Своим искусством они заставляют забыть о рампе, которая обычно подчеркивает бросающуюся в глаза разницу между сценой и реальной жизнью. <...> Все у них в совершенной гармонии, все дополняет целое... Все рассчитано до малейших деталей, а вам кажется, что все происходит спонтанно <...> кто хоть один раз слышал, как актеры МХТ смеются и плачут, тот никогда их не забудет"[58].

По мысли Янковича, историческая заслуга Художественного театра заключается в том, что он изгнал со сцены неправду.

Превзойдя натурализм, художественники дошли до той границы, которую современники Чехова определили как реализм, близкий к символизму. В этом направлении развивается славянское искусство, которое избегает натурализма и одновременно уклоняется от лирическо-формалистического символизма. В этом направлении будет развиваться и славянская драматургия. "Славяне снова приблизят драму (и искусство) к более глубокой религиозной основе, от которой она и начала свое развитие. Они разрушат европейскую драматическую традицию и дойдут до эллинских принципов, дополненных специфически славянским жизненным опытом. Произойдет реставрация мистерий"[59].

Станиславский, по мнению Янковича, уже нашел этот путь и показал его актерам. Он не выделяет отдельные персонажи или сцены, для него важно все содержание пьесы, весь мир, открываемый драматургом. Станиславский сумел "выделить произведение из комплекса жизненной реальности и создать на сцене новую одухотворенную реальность"[60].

Художественное произведение — это "высшая реальность" с измененным темпом жизни и человеческими судьбами, и МХТ равняется на нее. "Но как раз эти изменения, — подчеркивает Янкович, — воплощенные в игре сильной творческой личности, дают возможность увидеть повседневную жизнь, которой мы по существу не знаем, концентрированно, в чистой закономерности, что́ движет людьми"[61].

"Художественный театр всей своей деятельностью борется с драматургией и игрой", — пишет Глигорич в статье "Диссиденты МХАТ в Белграде". "Он <театр. — *Ю.Б.*> хочет уничтожить театр, а должен пользоваться им как обязательной формой. Ибо и сама театральная техника против его творчества. Сцена предстает перед зрителями, которые разделены партером и ярусами. Между публикой и подмостками грозно бдит традиция"[62].

Неизгладимое впечатление — по мнению Глигорича, — оставляет лиризм спектаклей МХТ. "Художественники соединили поэзию и сцену, первая возобладала. Точность и любовь к деталям создали из Московского театра школу, а школа неминуемо рождает манеру. Чеховские драмы по существу представляют собой тонкие чувствительные новеллы; они были будто созданы для метода постановок Московского художественного театра. Или театр извлек из них свой метод. Но когда этот метод был перенесен на другие пьесы, театр потерял свое величие. Благодаря излишнему тяготению к беспрекословности реализма в пьесах, где реальность доведена до ирреального (например, у Достоевского) или там, где реальность поднята до символа, как в пьесах Ибсена, московский театр оказался как бы подавленным Чеховым"[63]. То, что актеры МХТ, несмотря на прекрасную игру, в пьесах Ибсена не "у себя дома", отметил Озрен Суботич[64].

Из актеров, игравших в драмах Чехова, критика выделяла Массалитинова (дядя Ваня и Лопахин), Германову (Елена Андреевна и Любовь Андреевна), Крижановскую (Варя и Соня), Павлова (Фирс) и т.д. По мысли Винавера и

критика из "Одъека" ("Отзвука"), Вырубов в роли доктора Астрова не был убедительным. Аналогично оценил критик "Одъека" игру Шарова, а Миличевич, напротив, считал, что молодой актер, не желавший повторять Качалова, был очень хорош.

Однако замечено было, что игра актеров перестала быть столь убедительной, как на первых гастролях; местами ритм "искусственен", а актеры "спешат". Глигорич отмечал, что в труппе есть актеры, которые, подобно Вырубову, тяжело входят в чеховский стиль; в спектакле выделяются яркие актерские индивидуальности, которые иногда его спасают, что "может означать и роковой приговор блестящему прошлому Московского художественного театра"[65]. Самым решительным был Винавер, который вопрошал: "Где в теперешней труппе дорогие имена прошлых двух лет?"[66] «"Вишневый сад", поставленный два года назад, был сердечнее; спектакль вырастал из сновидений, из души. Сегодняшний спектакль многое несет из яви, из болезненного подражания реальности. Это не настоящий "Вишневый сад". Нет! "Вишневый сад" не погублен, но много в нем пустот: тихая элегия на этот раз сыграна громче, навязчивее и грубее»[67].

Во время гастролей газета "Одъек" опубликовала статью, в которой подробно рассказывала о театральной ситуации в Европе в конце XIX в. и о создании МХТ. В развитии московского театра выделялись три периода: реалистический, символистский и "театр переживаний"[68]. Иначе на это смотрит Массалитинов, который в беседе с корреспондентом "Новостей" сказал, что МХТ проделал эволюцию от натурализма к символизму. "Мы увидели, — подчеркнул он, — что сценическая жизнь отличается от действительной жизни. Когда актер плачет, он одновременно (в глубине души) радуется, что творит, а в обычной жизни этой радости в боли не существует"[69].

После Белграда труппа МХТ поехала в Нови Сад, где ее ждал великолепный прием. Хозяева сделали все, чтобы "их славянские братья и сестры" чувствовали себя, как дома[70]. Правление театра напечатало брошюру с содержанием всех спектаклей. Газеты "Застава" ("Знамя") и "Единство" опубликовали ряд материалов о русских актерах, интервью с Германовой и Массалитиновым[71]. Еще до приезда театра "Единство" напечатало интервью Массалитинова белградским "Новостям". "Мы, по правде говоря, не разошлись. Мы просто временно разделены... Когда остальные актеры вернутся из Америки, мы из Праги все поедем в Москву"[72].

На спектакле "Вишневый сад" (2 марта) было торжественно, как в храме, — сообщала "Застава". В знак внимания к художественникам новосадские актеры, во фраках и вечерних платьях играли роли швейцаров, кассиров и билетеров[73].

О чеховских драмах писалось немного. О.Суботич нашел в них мистику, выражавшуюся, по его мнению, в какой-то меланхолической покорности судьбе[74].

МХТ получил признание как непревзойденный интерпретатор Чехова, посвященный во все тайны его произведений. Спектакль "Дядя Ваня", по оценке Суботича, представляет совершенство, которое трудно объяснить разумом[75]. Аналогичное мнение высказывает и критик "Единства". В последний день гастролей, 10 марта, "Женская задруга" устроила прощальный чай, который превратился в настоящее празднество. На следующий день актеры уже были в Суботице, где в переполненном зале сыграли "Село Степанчиково" Достоевского[76].

С 12 по 16 апреля труппа гастролировала в Сараеве. Из пьес Чехова она показала "Вишневый сад" и "Дядю Ваню". Из рецензий наиболее интересна — "Художественники в Сараеве", в которой в форме диалога критика и

его друга рассказывается о московских актерах и их репертуаре. Рецензия подписана буквами Р.О. Йован Йованович внес ее в библиографию трудов нашего известного германиста, профессора Белградского университета Перы Слиепчевича[77].

Критик отмечает, что "Вишневый сад" — не драма в обычном смысле слова. В ней нет настоящих героев, в ней не решена ни одна проблема. Это, по существу, отрывок из "общечеловеческой" жизни. «Действительно, — замечает критик, — нет ничего смехотворнее западных писателей, которые в трех–пяти актах стремятся решить проблему совести и счастья. Если бы их спросили: господа, а что будет с героями после финала? — они бы молчали, и их так называемое решение испарилось бы, как дым. Предчувствуя все это, Чехов взялся писать драмы без конца, где действие развивается как бы мимо занавеса, как некая "нескончаемая мелодия"»[78].

На замечание друга о том, что и у западноевропейских драматургов есть реалистические зарисовки из жизни, критик ответил, что русские в этом направлении пошли гораздо дальше. Золя дает фотографии людей, а Чехов своих персонажей рисует поэтически, стилизует их, создает типы. Он не предоставляет решений, но "как евангелист будит в нас сочувствие к людским слабостям, вечным и вездесущим. Его пьеса подобна симфонии, которая нам дает только существенную, душевную часть жизни. И не случайно Чехов в свои пьесы вставляет музыку"[79].

Но это символизм, — возражает друг, — это есть и у Ибсена, и у Метерлинка. Нет, — отвечает критик. — Ибсен — социолог, пытающийся решать проблему, а персонажи Метерлинка — чистые, нереальные символы. "Ибсен — немец, а Чехов — славянин; Ибсен — поэт действия, Чехов — поэт душевности. Метерлинк — ультра-романтик, Чехов — ультра-реалист. Ибсен — профессор социологии, Чехов — поэт души"[80].

Чехов создал синтез драматургического стиля, отсутствующего на Западе. Его драма — драма антигероя, без пафоса и жеста. Его персонажи не борются друг с другом. Простодушные и искренние, они выстраиваются напротив Чехова, который как бы говорит им: "побеждайте добротой, самоотверженностью, правдой".

Все сказанное о Чехове, — подчеркивает критик, — касается и Художественного театра: "Станиславский символизирует, стилизует, подчиняя детали целому, стремится, чтобы спектакль был гармоничен, словно лирическая музыкальная поэма с певческими голосами и ритмикой движения. Но одновременно он хочет остаться до конца верным жизни, хочет соединить стихотворение и жизнь"[81].

Возможно ли возрождение театра на основе синтеза, компромисса символизма и реализма? — спрашивает друг. Критик отвечает утвердительно. Заметив, что множество видит в России страну мечтателей, неспособных к жизни и труду, критик подчеркивает, что МХТ и русский балет доказали, что русские могут быть трудолюбивыми и стойкими, и это вселяет надежды, что они достигнут успеха и здесь.

Что касается актерской игры, то критик признает: представление об отдельных персонажах, которые он создал на основе чтения "Вишневого сада", не совпадает с увиденным на сцене. "Но что поделаешь, когда знаешь, что сам Чехов участвовал в режиссуре своих пьес"[82].

Далее в основном говорит друг. Он считает, что "Дядя Ваня" написан слабее "Вишневого сада": "Сцены сделаны без настоящего драматургического мастерства. Писатель приводит персонажей на сцену и уводит их, когда ему нужно, немного навязчиво. Дает им слишком много длинных моноло-

гов"[83]. Когда критик соглашается с замечаниями, друг продолжает: "В этой пьесе Чехов резко поставил преграду русскому альтруизму, который присущ всем персонажам, и эгоизму, присущему Серебрякову, представителю Запада". Критик добавил к этому, что мораль Чехова и Ибсена далеки друг от друга, как небо и земля, и чтобы это доказать, перешел к анализу драмы "Женщины с моря". Оценив актеров, игравших пьесу Ибсена, он заключил: "В пяти–шести пьесах они играли одинаково: по-своему первоклассно, оригинально, совершенно, — но только одну роль"[84].

* * *

В апреле 1925 г. группа актеров МХТ во главе с Германовой, Павловым и Массалитиновым в четвертый раз приехали в Белград. Их радушно встретил Ракитин лирическими записками в газете "Время". Вспоминая весну в Петрограде, где каждый театральный сезон начинался с гастролей МХТ, Ракитин пишет, что московский театр он воспринимает как детство, как лебединую песню дворянской культуры, как свой вишневый сад. "Вишневый сад вырублен, — пишет он, — его белые цветущие ветви не заглядывают больше в окна русского дома. Чехов в СССР больше не появляется на сцене. Цензура зачисляет его в ряды контрреволюционеров и отставших от своего времени людей"[85].

И эти гастроли вызвали большой интерес у зрителей. В переполненном театре можно было видеть известных общественных деятелей, писателей, художников и т.д. В письме Бранимиру Чосичу, который был болен и жил тогда в Женеве, Милица Костич сообщает, что на представлении "Вишневого сада" были Исидора Секулич, Милица Янкович, Аница Савич, Елена Димитриевич и многие другие литераторы[86].

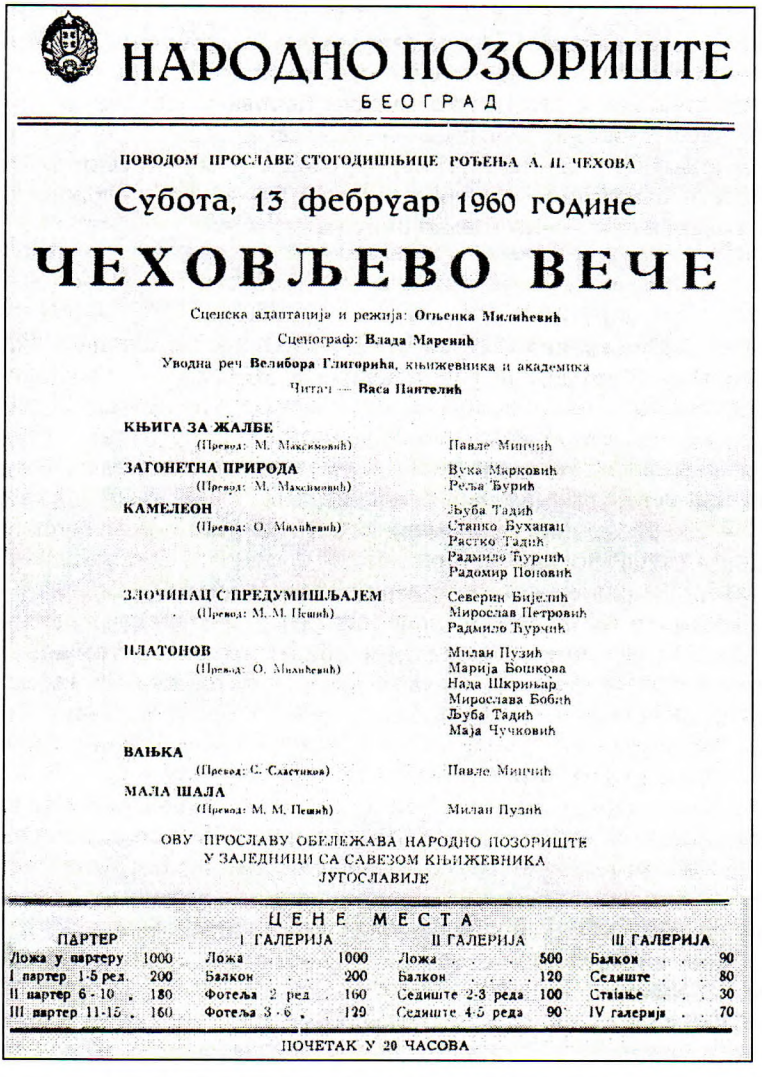
Вместо объявленных десяти дней художественники пробыли в Белграде семнадцать дней, с 6 по 23 апреля и два раза показали "Вишневый сад"[87].

Милица Костич выступила со статьей "Очарование весны и Художественный театр". "Художественники, — писала она, — подчинили слово превосходству души. Они подняли человека над действием, человек у них превыше всего"[88]. Свои впечатления о театре М.Костич завершила символическим призывом: "В Москву, в Москву!"[89]

В мае 1926 г. МХТ снова в Белграде. На сцене Народного театра 5–27 мая они играли "Женитьбу", "Бедность не порок", "Живой труп" и "На дне". На чеховском вечере они показали "Свадьбу", "Хирургию", "Ночь перед судом" и "Юбилей"[90]. После этого была пауза в 4 года.

Однако МХТ и далее привлекал внимание сербов. О нем сообщается, например, в брошюре М.Ковачевича "История театра в России"[91]. В связи с 30-летием МХАТа журнал "Мысль" в 1928 г. поместил статью Е.Жукова, а "Политика" — разговор с Бранко Гавелой, директором драмы Народного театра, который в качестве гостя присутствовал на юбилее в Москве[92]. О переходе МХАТа на более современные пьесы писал И.Соллертинский в журнале "Нова Европа" в 1929 году[93].

20 октября 1929 г. в Белграде были открыты новые залы заграничного Союза русских писателей и журналистов, а уже на следующий день в них был проведен вечер, посвященный драматургии Чехова. После вступительного слова Ю.Ракитина члены Союза и актеры Русской театральной студии прочитали два акта из "Чайки". По мысли корреспондента "Политики" Бенцелевича, Ракитина, Романова, Чалеева, Березов, Вячеславский, Жуков, Пржевальский, Челищев и Юрьев успешно донесли до слушателей "чеховское настроение"[94].



НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

БЕОГРАД

ПОВОДОМ ПРОСЛАВЕ СТОГОДИШЊИЦЕ РОЂЕЊА А. П. ЧЕХОВА

Субота, 13 фебруар 1960 године

ЧЕХОВЉЕВО ВЕЧЕ

Сценска адаптација и режија: Огњенка Милићевић

Сценограф: Влада Маренић

Уводна реч Велибора Глигорића, књижевника и академика

Читач — Васа Пантелић

КЊИГА ЗА ЖАЛБЕ (Превод: М. Максимовић)	Павле Минчић
ЗАГОНЕТНА ПРИРОДА (Превод: М. Максимовић)	Вука Марковић Реља Ђурић
КАМЕЛЕОН (Превод: О. Милићевић)	Љуба Тадић Станко Буханац Растко Тадић Радмило Ђурчић Радомир Поповић
ЗЛОЧИНАЦ С ПРЕДУМИШЉАЈЕМ (Превод: М. М. Пешић)	Северин Бијелић Мирослав Петровић Радмило Ђурчић
ПЛАТОНОВ (Превод: О. Милићевић)	Милан Пузић Марија Бошкова Нада Шкриљар Мирослава Бобић Љуба Тадић Маја Чучковић
ВАЊКА (Превод: С. Сластиков)	Павле Минчић
МАЛА ШАЛА (Превод: М. М. Пешић)	Милан Пузић

ОВУ ПРОСЛАВУ ОБЕЛЕЖАВА НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
У ЗАЈЕДНИЦИ СА САВЕЗОМ КЊИЖЕВНИКА
ЈУГОСЛАВИЈЕ

ЦЕНЕ МЕСТА

ПАРТЕР		I ГАЛЕРИЈА		II ГАЛЕРИЈА		III ГАЛЕРИЈА	
Ложа у партеру	1000	Ложа	1000	Ложа	500	Балкон	90
I партер 1-5 ред.	200	Балкон	200	Балкон	120	Седиште	80
II партер 6-10 „	180	Фотеља 2 ред	160	Седиште 2-3 реда	100	Стајање	30
III партер 11-15 „	160	Фотеља 3-6 „	129	Седиште 4-5 реда	90	IV галерија	70

ПОЧЕТАК У 20 ЧАСОВА

АФИША ВЕЧЕРА, ПОСВЯЩЕННОГО 100-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЧЕХОВА
Белград, Народный театр, 1960

В декабре 1929 г. Белград посетила так называемая Пражская группа Художественного театра во главе с П.А.Павловым.

С 24 по 30 декабря на сцене Народного театра они показали спектакли: “Сверчок на печи”, “Преступление и наказание”, “Мысль”, “Женитьба”, “Село Степанчиково” и “Бедность не порок”. По случаю 25-летия смерти Чехова состоялся юбилейный вечер, на котором были сыграны “Ночь перед судом”, “Хирургия” и “Калхас”. На встрече актерами Нового года главным событием, как писало “Время”, стало представление по рассказу Чехова “Забыл!!” в исполнении Павлова и Торзова[95].

Время сделало свое, и ряды актеров МХТ начали редеть. И репертуар изменился: не было больше “Вишневого сада”, “Трех сестер”, “Дяди Вани”. Игра московских артистов уже не пленяла, как прежде.

Но несмотря на это, публика с удовольствием шла на спектакли русских, они представляли исключительное событие в нашей театральной жизни. Одно время в печати появилось даже сообщение, что художественники останутся в нашей стране и будут называться Белградской группой МХТ[96].

В большом турне по Югославии актеры МХТ в 1930 г. выступили в Белграде, Панчеве, Новом Саде, Суботице, Сомборе, Осиеке, Загребе, Любляне, Сараеве, Скопле и других городах. В декабре 1930 г. и феврале 1931 г. они снова гастролировали на сцене Народного театра в Белграде.

Группа, возглавляемая Греч и Павловым, 1–2 апреля 1930 г. играла в Народном театре г. Пожаревац "Свадьбу" и "Дядю Ваню". Вторая группа во главе с Борзовым и Алексеевым 3 мая поставила в Русском офицерском доме "Медведя", "Хирургию", и "Свадьбу". Через шесть дней представление было повторено в пользу Бюро труда при Обществе русских офицеров в Белграде. В те годы чеховские одноактные пьесы играли и белградские гимназисты. На благотворительном вечере в пользу бедных выпускников русско-сербской гимназии были поставлены: "Свадьба", "Юбилей" и "Медведь" в режиссуре Сергея Зозумена[97].

* * *

В марте 1931 г. группа Греч и Павлова показала крагуевацкой публике "Свадьбу" и "Дядю Ваню". Факты, приведенные Р.Стоядиновичем, говорят о том, что актеры МХТ и позднее устраивали в этом городе литературные вечера с чеховскими одноактными пьесами[98].

Тридцатилетие со времени смерти Чехова Русский драматический театр отметил 24 ноября 1934 г. премьерой "Вишневого сада" в постановке А.Черепова. Вступительное слово произнес Александр Погодин. В короткой заметке критик "Правды" писал, что чеховское "туманное, трепетно-грустное настроение" не подходит для любительского или полулюбительского театра. И все же русские актеры успешно передали "внутренний огонь" "Вишневого сада". Кроме Черепова, который "сочно и ярко" исполнил Лопахина, в спектакле были заняты Дориан, Набокова-Юрова, Овчинникова, Трунов, Орлов, Плущик-Плущевский[99].

Русский драматический театр 21 марта 1936 г. показал и "Дядю Ваню" в постановке Черепова. Главные роли исполнили: Дориан, Лучинина, Романова, Волков, Заярный, Миклашевский, Осипович и Томин.

В том же году, 30 мая, Греч и Павлов устроили в Русском доме вечер юмора, где были сыграны "Юбилей", "Ведьма", "Мыслитель" Чехова и "Старцы" Аверченко[100].

Греч, Ведринская и Павлов провели также вечер Чехова 9 января 1937 г. на сцене Коларчевого университета в Белграде. Они играли "Последнюю могиканшу", "Свадьбу", "Забыл!", "О вреде табака" и "Хирургию". Критик "Правды" отметил, что Павлов "сверкал своим великолепием", Греч была его "достойной партнершей"[101].

В начале 1937 г. в Белграде после большого перерыва собрались Краснопольская, Ведринская, Греч, Массалитинов и Павлов. С их участием 18 февраля в Коларчевом университете состоялся спектакль "Дядя Ваня".

"Жестокость нашей теперешней жизни, — писал в связи с этим критик "Правды", — казалось бы, удалила нас от Чехова и его маленьких людей. Что значат их страдания в этом мире кровавых слез и рыданий, в эту эпоху обесцененной человеческой жизни". Подчеркнув, что Чехов написал гимн неизвестным героям повседневности, критик отмечал: драма писателя до сих пор

актуальна, потому что "в наибольшей степени отвечает требованию нового театра, театра массы, в котором зрители хотят увидеть связанные с их повседневной жизнью события, источник мистерии маленького человека"[102]. По мнению критика "Времени", художественники показали прекрасный спектакль "Дядя Ваня"[103].

Коларчев университет стал домом для русских актеров, и 19 мая 1937 г. Греч и Павлов поставили на его сцене четыре одноактных пьесы Чехова из своего постоянного репертуара, а 25 ноября показали "Юбилей" и "Медведя".

Греч, Ведринская, Павлов и актеры Русского театра снова устроили 23 января 1938 г. чеховский вечер. Они играли пьесы: "Юбилей", "Трагик", "Свадьба", "Воры", "Рассказ госпожи NN". Вечер чеховских пьес состоялся в Коларчевом университете и в октябре 1938 г.[104]

Греч и Павлов дали вечер 13 мая 1939 г. в Суботице, а спустя шесть дней по просьбе белградских друзей снова выступили в Коларчевом университете. На сей раз они участвовали в инсценировках четырех чеховских рассказов: "Сельские эскулапы", "Последняя могиканша", "Мыслитель" и "Забыл!!". Чехова играли и на вечере русского юмора в ноябре того же года[105].

В марте 1940 г. Греч и Павлов гастролировали с театром Животича в Крагуеваце и здесь устроили чеховский вечер. В апреле они снова выступали в Коларчевом университете со сценками ("Медведь", "Ночь перед судом" и "Юбилей"). Объявляя этот вечер, "Политика" напоминала, что маленькие сцены Чехова никто не играл лучше, чем эти два актера[106].

7 декабря 1940 г. Театр союза русских актеров показал "Три сестры" также в постановке Греч и Павлова. В большой рецензии Спасое Василев писал, что в "театре можно было почти осязать, как по ту сторону рампы актеры играли глубоко сокрытые, невысказанные исповеди, как они четко перебирали все возможности, чтобы перестроить жизнь, сделать ее справедливей и лучше, и как еще и еще раз доискивались до причин всех причин"[107]. Драма Чехова, по мысли критика, ясно показала слабость русской интеллигенции, а также попытки одиночек превзойти общую апатию. Она показала и как сильная воля растворилась в бессильном русском "всё равно" и ожидании, что через 200–300 лет жизнь на земле станет лучше.

Благодаря тщательному изучению типов, вниманию к деталям и ансамблю русские актеры оживили вялую динамику драмы дыханием правды. Заслугу в этом Василев приписывает Греч и Павлову, жалея, что их знания и талант недостаточно использованы сербами. «В нашей среде традиционного дилетантизма, в среде неограниченной веры в божественность таланта и силу вдохновения, в среде начинающих, замаскированных претенциозностью и криком, в эпоху, когда каждый всюду что-то "ставит", мастера своего дела, истинные знатоки очень сложного и тонкого искусства не имеют возможности создать школу актеров и режиссеров, славную школу сербских художников»[108]. Сценка-монолог "О вреде табака", инсценировки рассказов "Счастливчик", "Последняя могиканша" Чехова, "Ностальгия" Аверченко были показаны в Русском доме 11 января 1941 г. в пользу бедных русских школьников. В вечере участвовали Греч, Павлов, Заярный, Леонский, Лиозин и другие[109].

Через шесть недель, 23 февраля, в Русском доме торжественно отмечено 80-летие со дня рождения Чехова. Открывая вечер, публицист Рклицкий представил Чехова как гуманиста, сочувствующего униженным и несчастным и стремящегося помочь им своими произведениями[110].

После вступительного слова русские актеры сыграли "Вишневый сад" в постановке Ракитина. Роли исполняли: Ракитина (Раневская), Храповицкая

(Варя), Овчинникова (Дуняша), Дориан (Шарлотта), Ракитин (Гаев), Орлов (Лопахин), Трунов (Епиходов) и Заярный (Симеонов-Пищик).

Ценное свидетельство об этом спектакле оставил критик белградской газеты "Русский голос". Он не согласился с Рклицким, который главную героиню драмы видел в Варе. Чехов не Достоевский. Главный герой пьесы по Чехову — Лопахин.

Любопытны и суждения о трактовке отдельных ролей. Ракитина, например, омолодила Раневскую и подчеркнула ее порочность, а Ракитин сыграл болтливого и неспособного представителя "части русского дворянства". «Орлов хорошо играл Лопахина, но сцену объяснения с Варей не совсем понял. "Энергичный" Лопахин оказался чересчур застенчивым, чтобы сделать предложение. Застенчивость застенчивостью, но здесь кроме нее и какая-то внутренняя лопахинская мысль, что и трудолюбивая Варя не для него, вырубщика "вишневого сада". У него впереди иная, цельная жизнь, не связанная более с персонажами этой барской усадьбы и имения»[111].

Затем идут замечания. «Г-жа Трунова бойко сыграла роль Ани, но там, где требовалось большее, артистка декламировала. Духовской показал "облезлого барина", вечного студента Трофимова; в нем было мало специфически студенческого. Что касается Епиходова, то его, к великому сожалению, на сцене не было! Трунов никак нас не удовлетворил. Такой Епиходов может быть вставлен куда угодно, в любую и не русскую комедию или водевиль»[112].

Василев оценил "Вишневый сад" как "весьма хороший спектакль", в котором отличились Ракитина, Храповицкая, Овчинникова, Дориан, Ракитин, Орлов, Заярный и особенно Павлов[113]. По желанию "широкой публики" "Вишневый сад" был повторно сыгран 11 марта 1941 г. на сцене Коларчевого университета. В марте того же года русские актеры во главе с Греч и Павловым устроили чеховский вечер, на котором были представлены "Свадьба", "Мыслитель", "Ведьма" и "Злоумышленник"[114].

2

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР В ОЦЕНКЕ СЕРБСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ. ХУДОЖЕСТВЕННИКИ И СЕРБСКИЙ ТЕАТР. СЕРБСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА О ДРАМАХ ЧЕХОВА

В конце XIX — начале XX вв. русская драматургия и русский театр не очень высоко оценивались сербами, и потому не нужно удивляться тому, что первые сведения о Московском художественном театре и драмах Чехова появились с большим опозданием. В переводах с французского и немецкого языков русская драма появлялась редко ("как комета"[115]) и то после успеха на западноевропейских сценах. Вот почему при жизни Чехова в сербском театре ставились только "Медведь", "Дядя Ваня" и "Свадьба".

Триумф художественников в Берлине, Праге и Вене изменил отношение к русской драматургии и театру. "А мы, находясь в начале художественного развития, — писал П.Коневич из Праги, — с удовольствием обращаем взоры на Запад, далекий и чужой нашему духу; мы должны проснуться и повернуться к этому свежему источнику, к новому художественному светилу и пойти за ним, учиться у него"[116].

Статью о МХТ Коневич писал, находясь под непосредственным впечатлением славословий чешских критиков, прежде всего Ярослава Квапила, в адрес художественников[117]. Коневич сделал несколько интересных наблюдений над чеховской драматургией; он писал о ее трагизме, жизненности, му-

зыкальности и т.д. Известие из Праги не было результатом мимолетных настроений: через тринадцать лет Коневич написал книгу "Личности" и издал ее в Загребе.

Осенью 1911 г. в Белградский Народный театр приехали режиссер А.И.Андреев и художник-оформитель В.В.Балузек. Андреев до Первой мировой войны поставил две сербских и четырнадцать иностранных пьес, а Балузек написал декорации для двух сербских и трех иностранных пьес. Благодаря им в Белграде в 1913 г. были показаны "Дядя Ваня", "Свадьба" и "Юбилей". Сильное впечатление на сербскую публику произвела актриса МХТ М.Ф.Андреева, гастролировавшая в 1912 г. в Белграде.

МХТ во главе с Качаловым прибыл в Белград при довольно неясных обстоятельствах, и в этом заключалась причина того, что отклики печати были вначале весьма осторожными.

В беседах и интервью художественники постоянно подчеркивали, что Советский Союз они покинули не по доброй воле, и что их пребывание за границей временное[118]. В этом отношении выделялось интервью О.Книппер-Чеховой и Качалова, которые сделали невозможными спекуляции со стороны эмигрантских кругов.

В советской критике пребывание труппы Качалова в Белграде несправедливо недооценивалось. О нем говорилось мимоходом, приводились высказывания М.Дединца. Иногда дело представлялось так, будто в Сербии находился МХАТ, возглавляемый Станиславским[119].

Своим мудрым поведением художественники снискали доверие нашей передовой общественности, включая и "Радничке новине", которые в других случаях во всяком русском за границей видели реакционера и нередко выходили со словами: "Вон отсюда вместе с врангелевцами"[120]. Указывая, что московские артисты не имеют ничего общего с контрреволюционерами, газета отдавала им должное как художникам, которые и разорвали старые традиции декламаторской школы, и произвели в театре настоящую революцию[121].

В течение 1920–1921 гг. у нас о труппе Качалова писали как о составной части Художественного театра. Только начиная с 1924 г., когда часть актеров, не возвратившихся в СССР, начала выступать под именем Пражской труппы МХТ, о них стали писать как об эмигрантах. Согласно мнению критиков, они напоминали "опустошенный вишневый сад", в котором недостает наипрекраснейших ветвей[122].

Игра московских актеров, свободная от искусственности и патетики, была оценена как вершинное достижение реалистического искусства. Это не театр, а сама жизнь, — подчеркивали почти все критики. И все же были критики, для которых такой реализм есть только основа для создания синтетического искусства. "Только искусство синтетическое есть искусство, — пишет М.Кавая, — все направления, все школы в любом искусстве несут печать времени, эпохи, потрясений человеческих желаний, но вечно в нем только синтетическое, общее, представляющее жизнь и природу"[123]. Под синтетическим искусством художественников Винавер подразумевает соединение реализма и крайнего "нереализма", а Велмар-Янкович и Слиепчевич — компромисс реализма и символизма.

Для наших зрителей, привыкших к развлекательным и поучительным пьесам, гастроли МХТ стали незабываемым событием. Заметив, что после спектаклей московских актеров "человек становился лучше, чем был", М.Световский на целых сорок лет опередил французского писателя А.Моруа, который в связи со 100-летием со дня рождения Чехова написал: «Мы хоро-

шо знаем, что становимся лучше после таких спектаклей, как "Дядя Ваня" и "Вишневый сад"»[124].

Художественный театр во время гастролей в Сербии показал три спектакля: "Дядю Ваню" (1920–1921, 1924), "Вишневый сад" (1920–1921, 1924–1925) и "Три сестры" (1921). Если принять во внимание другие спектакли русских актеров, среди которых были и актеры этого театра, то картина будет такая: "Дядя Ваня" ставился 8 сезонов, "Вишневый сад" — 7, "Три сестры" — 2. По неполным данным эти три драмы игрались более 50 раз. Поскольку "Дядя Ваня" и "Вишневый сад" ставились не только в Белграде, но и в других сербских городах, то деятельность русских актеров заслуживает еще большего признания.

Во время приезда МХТ драмы Чехова всегда были в центре внимания нашей театральной критики, и трудно найти газету или журнал, который бы не писал о них. Отдельные органы печати только пересказывали содержание пьес накануне премьеры, а затем печатали брошюры с содержанием и отрывками из пьес репертуара[125]. Художественники показали на сербских сценах также все чеховские одноактные пьесы за исключением "Трагика поневоле".

Основой репертуара труппы Качалова были пьесы Чехова, и это не случайно.

В первые свои гастроли Пражская труппа показала "Дядю Ваню" и "Вишневый сад", на вторых гастролях — "Вишневый сад", на третьих — только одноактные пьесы. Так русская эмиграция, упорно твердившая, что пьесы Чехова запрещены в Советской России, и сама охладела к ним. О том, что это было не случайно, показывает интервью Хмары, актера и режиссера Пражской труппы, журналисту газеты "Време". Отдав должное Чехову, отбросившему "праздничное настроение" на сцене и утвердившему на ней повседневность и чувства обычных людей, Хмара сказал: "Я не мог бы посвятить себя драмам Чехова. После четверти века театр изменился и ищет новых писателей. Европа устарела, а в Америке — новая драма"[126].

Большинство критиков подчеркивало огромные заслуги МХТ в утверждении чеховской драматургии, и лишь немногие понимали, что Чехов как реформатор русской драмы, и МХТ как реформатор русской сцены, — это взаимосвязанные и взаимообусловленные явления.

Актеры МХТ уехали, но оставили глубокий след. Это можно было понять еще во время их первых гастролей. "Нам кажется, — писал тогда Б.Паневац, — наибольшая для нас польза от гастролей — в том, что наши актеры смогут взять их за образец. Утешительно, что театр каждый вечер был переполнен"[127].

Сербские критики жаловались, что после гастролей МХТ "тяжело писать обычные рецензии об игре наших актеров и о нашем театре вообще". В.Глигорич подчеркивает, что Художественный театр означает революцию для сербского театра, что он оказал влияние и на актеров, и на режиссеров, и на критиков[128]. Перемены заметил и Дединац. После художественников, замечает он, "громкие и высокопарные тирады славного Добрицы Милутиновича все реже звучали с белградской сцены"[129].

В противовес правописанию слово "художник" ("художественник") писалось у нас с большой буквы, и так навсегда и осталось в нашем языке. Слово "художественный" превратилось в синоним высокого актерского мастерства и наивысшего признания.

«После гастролей Московского Художественного театра в Югославии, — вспоминал Дединац в 1948 г., — наш зритель не смог придумать лучшего



НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

У БЕОГРАДУ

1923

Вечерња представа — У сали „Манежа"

Академско Позориште

У уторак, 4 децембра

ГАЛЕБ

(ЧАЈКА)

Комад у четири чина. Написао А. Чехов. — Редитељ г. Ракитин

ЛИЦА:

Ирина Николајевна - Аркадина, глумица	г-ђа Д. Дугалић
Петар Николајевич - Сорин, њен брат	г. Б. Михаиловић
Константин Гаврилович - Трепљев, њен син	г. М. Милошевић
Њина Зарајечна, кћи богатог спахије	г-ца М. Бошњаковић
Илја Афанасијевич - Шамрајев, управник на имању Сориновом	г. С. Васојевић
Полина Андрејевна, његова жена	г-ђа Харитоновић
Борис Алексејевич - Тригорин, књижевник	г. А. Јанковић
Евгеније Сергијевич - Дори, лекар	г. С. Поповић
Семјон Семјонович - Медвеђенко, учитељ	г. Д. Плаовић
Јаков, радник	г. В. Гајић
Кувар	г. Милојевић

Собарица

Дешава се на имању Сорина. — Између III и IV чина пролазе 2 године.

Гостују Г-ђе Дугалић и Харитоновић и Г-ца Бошњаковић чл. Нар. Позоришта

На репертоару за ову сезону су: Браћа Карамазови — од Достојевског. Иванов — од Чехова. Гоудеамос — од Андрејева. — Максим Црнојевић од Лазе Костића.

Цене места:

Цене места: Ложа у партеру 110 дин., Ложа на балкону 80 дин., Ложа на балкону 70 дин., Фотеље I ред 22 дин., Фотеље II ред 20 дин., Паркет 15 дин., Партер 12 дин. Балкон I 15 дин., Балкон I 10 дин. Балкон бочни II 7 дин. Балкон бочни III. 5 дин. Галерија 7 дин., Задња галерија 5 динара.

Почетак у 7½ часова у вече

Штампарија „Грудњић" М. Пешића и М. Милићевића, Доситејева 3. — Београд

АФИША СПЕКТАКЛЯ «ЧАЙКА»
Белград, Молодежный театр, 1923
Постановка Ю.Ракитина

слова, чем "художественно" (или играл "как настоящий художник"), когда хотел похвалить игру актера»[130].

Перед сербским театром, актерами и режиссерами встали более серьезные задачи. Нужен был тщательный анализ пьесы, гармоничная игра ансамбля, более внимательная подготовка второстепенных ролей, психологическая трактовка персонажей, пауза, исполненная внутреннего переживания, и поэтическое декорационное оформление, как у художественников[131]. Кое-что было впоследствии реализовано при постановке чеховских пьес.

По предложению М.Дединаца, Б.Ковачевича и А.Янковича в белградском отеле "Москва" 15 декабря 1922 г. состоялось заседание, на котором было решено создать Молодежный академический театр. Директором его был из-

бран Янкович, а драматургом — Дединац. Среди основателей театра были М.Милошевич, Б.Чосич, Ж.Вукадинович и Р.Плаович.

Объединенные студенты-актеры сразу же объявили войну старым взглядам и театральной рутине. Новое время и новые произведения требуют новых актеров и новых выразительных средств. Таким путем они пришли к "Чайке" Чехова.

Премьера состоялась 12 апреля 1923 г. Роли исполняли Д.Дугалич, А.Янкович, М.Бошнякович, Б.Михайлович, Р.Плаович, С.Попович, С.Харитонович. Режиссер спектакля Ю.Ракитин, который произнес и вступительное слово. Как свидетельствует Ж.Миличевич, Ракитин сказал, что конвенционально написанные "Иванов" и "Дядя Ваня" "не требуют компактного ансамбля; в них нет пауз, незаконченности, предчувствий". В "Чайке" же Чехов руководствовался другим принципом: "Не только произнести, но произнести не до конца"[132]. Такую пьесу не может играть любой театр, и если бы не МХТ, судьба "Чайки" была бы неизвестна.

Анализируя премьеру Молодежного академического театра, В.Глигорич писал в "Раскрснице" ("Распутье")[133], что драматургическое своеобразие Чехова могут передать только большие художники, какими являются актеры Художественного театра. Белградские актеры не сумели передать атмосферу глухой провинции, в которой одиночка погибает или после бегства возвращается в нее сломленный. «Если бы спектаклю предшествовала более длительная подготовка (это основное замечание в адрес актеров), бóльшая возможность уделить внимание не только отдельным ролям, но и всему настроению пьесы, "Чайка" означала бы революцию на нашей сцене». «Хотя игра наших молодых актеров еще далека от подлинного Чехова, от Московского художественного театра, но она также далека от бессмысленного дилетантизма. Чувствуется желание отойти от прошлого и усилие направить игру по иному пути. Если "Чайка" 12 апреля 1923 года не означает полного успеха, то сам путь к художественности нашего славянского искусства есть уже успех»[134].

Критик из "Мысли" хвалил спектакль как счастливую попытку молодых белградских актеров продолжить путь, по которому шли московские художественники[135].

Эта попытка совершить переворот в сербском театре не осталась одинокой. Осенью 1924 г. в г. Крагуевац был основан Академический театр, некоторые спектакли которого имели заслуженный успех. Весной 1925 г., во время гастролей МХТ в Белграде и Новом Саде, Н.О.Массалитинов согласился поставить в Народном театре "Дядю Ваню". После десяти дней поспешных репетиций, 29 апреля состоялась премьера. Главные роли исполняли Д.Милошевич, Д.Раденкович, Д.Милутинович, Д.Дугалич, Д.Гошич.

Сравнение со спектаклями МХТ напрашивалось само собой. Массалитинов, — подчеркивал Винавер, — взял Станиславского и наших актеров, смешал их и полил водой репетиций. Результат неубедительный[136].

Критик "Покрета" ("Движения") упрекает Управление театра в том, что оно поспешило с премьерой. Будь больше времени и репетиций, различие между белградскими и московскими актерами не бросалось бы так в глаза. Были аплодисменты, цветы, вызовы, но они исходили больше из признания заслуг Массалитинова, таланта Раденковича, труда остальных актеров, чем из искреннего воодушевления спектаклем[137].

О неуспехе спектакля пишет и Милан Предич. Напомнив, что чеховская драматургия требует совершенства режиссуры и игры, он подчеркивал, что постановка "Дяди Вани" — плохой опыт. В нем было "больше воспоминаний о чужой игре, чем игры изнутри"[138], и все наши актеры играли ниже своих возможностей.

Премьера в Народном театре удовлетворила только Ж.Миличевича. Управление хорошо сделало, считает он, что ангажировало Массалитинова. Пользу из этого извлекли и актеры, и режиссер: "Если учесть время, за которое спектакль подготовлен, и силы, которыми он располагал, то успех г. Массалитинова большой. Белградская труппа предстала возрожденной"[139].

Из актеров больше всего похвал получили Раденкович, исполнявший роль дяди Вани, и Б.Николич, игравший Телегина. Положительно отозвался об их игре и Крунич, но он подчеркнул в то же время, что обе роли — это "только удачные фотографии г.г. Массалитинова и Павлова (Б.Николич даже имитировал смех Павлова), и в качестве таковых представляют ценность"[140].

В.Живоинович эксперимент с "Дядей Ваней" назвал подготовкой к будущему. "Способ изучения роли, вживания в психологическую ситуацию, внимания к тону и ритму чувства, — стали школой для нашей труппы, новым опытом и открытием пути для сложного исследования сценических тайн, представляющих вечную проблему для всех театральных студий. Результаты более, чем очевидны". "Единственный недостаток эксперимента состоит в том, что он противоречит нашей национальной специфике, требующей немедленного результата и с большими процентами. Однако европеизация, о которой так много спорят невежды, должна была бы, возможно, начаться отходом от этой нашей национальной специфики"[141].

Полярные оценки одного и того же спектакля требуют более подробного объяснения. Нет сомнений в том, что как эксперимент постановка "Дяди Вани" в целом не удалась, о чем свидетельствует и тот факт, что спектакль не повторялся. Однако верно и то, что поднявшийся вокруг него "крик" поддерживался борьбой разных партий. Театр и театральная критика никогда не были полностью свободны от политических, родственных и приятельских отношений, и это, по всей видимости, повлияло на судьбу постановки чеховской драмы. Премьере "Дяди Вани" предшествовали значительные события в нашем театре. Указом от 24 октября 1924 г. был отправлен на пенсию М.Предич, тогдашний исполняющий обязанности директора театра, и им назначен В.Живоинович. Драма Чехова была показана в апреле 1925 г., и самую плохую рецензию на нее написал как раз М.Предич. Указом от 25 августа 1925 г. В.Живоинович освобожден от должности директора, и его место снова занял М.Предич. Во время его директорствования, 18 ноября 1925 г., была поставлена комедия третьестепенного драматурга Хопвуда. В отзыве на эту комедию Ж.Миличевич вспоминал, что Предич своевременно заявил, что постановка "Дяди Вани" в Белграде есть "по меньшей мере неумение", и с иронией продолжал: "Иначе и быть не могло! Если неуместно ставить Чехова в Белграде, то теперь, слава богу, мы хотя бы знаем, что такое искусство в представлении г. Предича! <...> Искусство это — Хопвуд! Ни Чехов, ни Андреев, ни Софокл, ни Мольер, ни Стриндберг, ни Бенавенте![1*] Это и не писатели, которые могут появиться в Белграде. Это — Хопвуд, увенчанный лаврами кабаре, чье имя своим блеском и славой затмило всех вышеуказанных литературных париев!"[142]

В постановке Веры Греч и Поликарпа Павлова 2 ноября 1937 г. в Народном театре были показаны "Три сестры". По мнению М.Савковича, В.Греч пользовалась опытом и режиссурой Станиславского, но не была последовательной. Она взяла у славного режиссера «только внешний рисунок, технические приемы и смысловую линию каждой роли. В нюансах, которые и со-

---

[1*] *Бенавенто-и-Мартинес* (1866–1954) — испанский драматург; лауреат Нобелевской премии 1922 г.

ставляют чеховскую драму, она не проявила должной тонкости. "Драматичность" дополнила тем, чем не должна была дополнять: приподнятым патетическим тоном»[143].

Савкович, давший своей рецензии название "Чехов между двумя театральными школами", доказал, что недоразумение дополнили и белградские актеры. Воспитанные в духе героики романтизма и декламаторства, с одной стороны, и карикатуры и шуток, с другой, — они не имеют определенной актерской школы, которая помогла бы им решить сложнейшие задачи.

На торжестве, посвященном 100-летию Народного театра в Белграде, В.Глигорич повторил свои суждения о роли мхатовцев в открытии новой эпохи в развитии сербского театра. "Сцена все ближе к человеку, — подчеркнул он. — Романтизм с его пафосом и мифами уходит с подмостков. Актеры больше не служат богине Талии. Они обращены к действительности своей и мировой, к человеку, к его характеру, психологии, чувствам, сознанию и подсознанию, к его живому слову"[144]. О благотворном влиянии Художественного театра на сербский театр писали и Б.Стойкович, С.Шумаревич, М.Милошевич, Д.Крунич[145]. Это влияние не было бы таким сильным и плодотворным, если бы не пало на благоприятную почву. Счастье в том, что мхатовцы приехали именно тогда, когда в сербском театре созрела мысль о необходимости перемен. Этим объясняется и огромный успех московских актеров на нашей сцене и многочисленные требования, чтобы наш театр следовал за ними. Этим объясняется и тот факт, что так и произошло. Наши актеры, режиссеры и художники перенимали у москвичей то, что было в согласии с их художественными позициями и стремлениями. Таков процесс, имеющий свои неписаные законы, требующий длительного терпеливого труда, в котором не должно быть быстрых и насильственных мер. Когда об этом недостаточно размышляли, дело кончалось провалом, как было со спектаклями "Дядя Ваня" (1925) и "На дне" (1936)[146].

Во время гастролей МХАТ подробно писалось о его спектаклях, начиная с их триумфа в Европе и Америке и кончая новейшими исследованиями о вновь открытых студиях. Большинство обзоров принадлежало перу сербских критиков и театральных деятелей, но печатались и сообщения из СССР, Германии, Франции, Австрии и США. В этих работах, из которых можно было бы составить внушительную книгу, было достаточно повторений, одинаковых или похожих суждений. Однако отдельные страницы из работ Винавера, И.Секулич, Ю.Ракитина, В.Живоиновича, Глигорича, Велмар-Янковича и др. представляют собой ценный вклад в европейскую критическую литературу о драматургии Чехова и ее театральном воплощении.

Откликаясь на постановку "Дяди Вани", "Трех сестер" и "Вишневого сада", сербские театральные критики оставили сотни страниц, посвященных литературному анализу упомянутых пьес. В их работах есть поверхностные, спорные и даже ошибочные суждения, но лучшие страницы о чеховской драматургии останутся в истории сербской театральной критики.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] По сути дела, речь идет о перепечатке статьи "Современный русский театр", опубликованной ранее в Загребе в газете "Narodne novine" и подписанной буквой А. Автором статьи был, очевидно, Никола Андрич.

[2] Pozorište. 1903. № 1. S. 1.

[3] См.: Ibid. 1906. № 4. S. 2.

[4] *Konjevic P.* Moskovsko imetničko pozorište // Nova iskra. 1906. № 4. S. 116–118.

[5] Nova iskra. 1906. № 6. S. 184.

[6] Pozorište. 1906. № 5. S. 1.
[7] Ibid.
[8] Подробнее о нем см.: *Lozo S.* Ruska beloemigracija u Jugoslaviji // Politika ekspres. 1976. № 3787. S. 19.
[9] Позоришни годишњак. 1918–1922. С. 18.
[10] Република. 1920. № 234–253.
[11] *Винавер С.* Художествени театар // Република. 1920. № 234. С. 2–3.
[12] Там же. С. 3.
[13] Подробнее см.: Artisty Moskovskogo Hudožestvennogo teatra za rubežom // Prag. 1922. С. 6–9.
[14] *У.* Художествени театар // Политика. 1920. № 4538. С. 3.
[15] *Боривој П.* МХТ // Нова светлост. 1921. № 2. С. 57. По данным Н.Ешича, автор статьи — Б.Паневац. См. также: Библиографја часописа Велибора Глигорића // Књижевна историја. 1976. № 31. С. 468.
[16] Епоха. 1920. № 568. С. 3. Рецензия анонимная, но ее автором был В.Живоинович. См.: Библиографија радова Велимира Живојиновића о позоришту и драми // Театрон. 1974. № 2. С. 47.
[17] *Петровић С.* У позоришту. Београд, 1928.
[18] *Секулић И.* Художествени театар и Чехов // Српски књижевни гласник. 1921. Кн. III. Св. 1. С. 53.
[19] Там же. С. 55.
[20] *Петровић С.* Указ. соч.
[21] *Гошић Д.* Статисте и сцена // Глума. 1921. Св. 1–2. С. 33–36.
[22] Епоха. 1920. № 567. С. 3; Мисао. 1921. Књ. 5. Св. 1. С. 61.
[23] Српски књижевни гласник. 1921. Кн. III. Св. 1. С. 56.
[24] Там же.
[25] Там же. С. 58–59.
[26] *Петровић С.* Указ. соч.
[27] Нова светлост. 1921. № 2. С. 60.
[28] Вдохновенно описывает эту сцену Массука: "Обе любят и обе — несчастливо. Одна — потому, что нелюбима; другая — потому, что не решается поддаться своей любви. И обе все же счастливы. Ибо счастье — в любви и страсти. Потому что вместе со свежестью утра пришла к ним волна радостной и полной страсти. Сердца их волнуются, в груди закипают слезы от глубокого, радостного и тоскливого, непонятного возбуждения, полного светлой и теплой любви. И появляется желание открыть свое сердце и рассказать кому-то обо всем, появляется потребность прощать и жертвовать собой, и две женщины плачут, целуются сердечно, обнимаются. Они смотрят в небо, в светлую даль, в радость и надежду; обе трепещут от страстного желания, но причины их состояния различны: одна, чистая душой, счастлива, что любит, хоть и нелюбима; другая надеется, льстит своему самолюбию, хочет почувствовать жизнь". См.: Мисао. 1921. Кн. 5. Св. 1. С. 65.
[29] *Дединац М.* Ноћ дужа од снова. Београд, 1950. С. 308–309.
[30] Епоха. 1920. № 572. С. 3.
[31] Там же. 1921. № 663. С. 4; № 664. С. 4.
[32] Балканы. 1921. № 71. С. 3.
[33] Самоуправа. 1921. № 69. С. 1.
[34] Епоха. 1921. № 670. С. 3–4. Очевидно, под инициалами *М.Св.* скрывается Миодраг Световский.
[35] Република. 1921. № 66. С. 4.
[36] Покрет. 1921. № 68. С. 3.
[37] Самоуправа. 1921. № 69. С. 1.
[38] Епоха. 1921. № 670. С. 4.
[39] Нова светлост. 1921. № 5. С. 54.
[40] Епоха. 1921. № 675. С. 4.
[41] Там же. № 677. С. 3.
[42] *Ловрић Б.* Уметничко позориште у Прагу // Мисао. 1921. Кн. VII. Св. 6. С. 459.
[43] *М.С.* Художествени театар паново у Југославји // Илустровани лист. 1922. № 44. С. 8. В те годы театральную хронику в газете вел М.Световский.
[44] Новости. 1922. № 469. С. 2.
[45] Новости. 1922. № 478. С. 2. Очевидно, в подготовке этого заявления участвовал и В.Глигорич.
[46] См. об этом также в книге: *Батушић С.* Stanislavski u Zagrebu. Zagreb, 1948. S. 95–98.
[47] Глума. 1922. № 8–9. С. 19–21.
[48] Мисао. 1923. Кн. XI. Св. 161–170. Св. 4. С. 241–249; Св. 5. С. 329–339.

[49] Автор статьи указывает, что не будет писать о теоретических позициях МХАТ'а, ибо уже сделал это в нескольких журнальных статьях. О теориях МХТ в сербских журналах писал до этого времени только С.Винавер.
[50] Новости. 1924. № 950. С. 3.
[51] Београдске новости. 1924. № 94. С. 4.
[52] Там же.
[53] Новости. 1924. № 955. С. 3.
[54] Мисао. 1924. Кн. XIV. Св. 6. С. 469.
[55] Време. 1924. № 183. С. 5.
[56] Београдске новости. 1924. № 94. С. 4.
[57] Српски књижевни гласник. 1925. Кн. XIV. С. 620.
[58] Београдске новости. 1924. № 94. С. 4.
[59] Мисао. 1924. Кн. XIV. № 6. С. 463–465.
[60] Там же.
[61] Там же. С. 467.
[62] Раскрсница. 1924. № 12. С. 39.
[63] Там же. С. 40.
[64] *О.Сћ.* Жена с мора // Застава. 1924. № 54. С. 2.
[65] Раскрсница. 1924. № 12. С. 42.
[66] Со времени последних гастролей МХТ в Белграде прошло три года. Винавер ошибся или имел в виду гастроли театра в Загребе.
[67] Време. 1924. № 788. С. 4.
[68] Појава Художественог театра // Одјек. 1924. № 49. С. 3.
[69] Масалитинов о свом театру // Новости. 1924. № 959. С. 3.
[70] Застава. 1924. № 49. С. 2.
[71] Портрети художественика // Јединство. 1924. № 1402. С. 2.
[72] Там же. 1924. № 1400. С. 3.
[73] Застава. 1924. № 50. С. 2.
[74] Там же. № 53. С. 2.
[75] Там же.
[76] Време. 1924. № 800. С. 3.
[77] *Јовановић Ј.* Перо Слијепчевић — позоришни критичар // Позориште. 1924. № 1–2. С. 129. Слијепчевић писал и о "Палате № 6" и "Медведе", показанных в 1921 г. в Сараеве.
[78] *Р.О.* Художественици у Сарајеву // Народ. 1924. № 28. С. 2.
[79] Там же.
[80] Там же.
[81] Там же.
[82] Там же.
[83] Народ. 1924. № 29. С. 2.
[84] Там же.
[85] Време. 1925. № 1185. С. 4.
[86] *Андрић Н.* Бранимир Чосић у писмима и документима. Београд, 1973 (письмо № 158).
[87] Време. 1925. № 1185. С. 4.
[88] Буктиња. 1925. Кн. IV. Св. 1–2. С. 12.
[89] В письмах Б.Чосичу Милица Костич жаловалась, что "Раскрсница" не хотела помещать ее статью из-за огромного воодушевления Россией. См.: *Андрић Н.* Бранимир Чосић у писмима и документима (№№ 160 и 162).
[90] *Comoedia.* 1926. № 36. С. 15.
[91] *Ковачевић М.* Историја позоришта у Русији од почетка до данас. Београд, 1927.
[92] *Жуков Е.* МХТ // Мисао. 1928. Кн. XXVIII. Св. 5–6. С. 342–346; Гавела о новом руском позоришту // Политика. № 7386. С. 9.
[93] *Солертински Й.* Уметност у СССР // Нова Европа. 1929. Кн. XX. Св. 6. С. 169–177.
[94] Политика. 1929. № 2880. С. 7; Време. 1929. № 2808. С. 8.
[95] Време. 1929. № 2808. С. 7; № 2879. С. 7; Политика. 1929. № 7781. С. 12.
[96] Време. 1929. № 2881. С. 4.
[97] Политика. 1930. № 7869. С. 6; № 7896. С. 10; № 7904. С. 12; № 7874. С. 11.
[98] *Стојадиновић Р.* Крагујевачко позориште. Крагуевац, 1931. С. 135.
[99] Правда. 1934. № 10800. С. 7.
[100] Време. 1936. № 5093. С. 8; № 5097. С. 8; 1937. № 5380. С. 10.
[101] Правда. 1937. № 11574. С. 11.
[102] Правда. 1937. № 11581. С. 5.
[103] Време. 1937. № 5390. С. 14.
[104] Време. 1938. № 5746. С. 9; № 5747. С. 6; Политика. 1938. № 10652. С. 6.

[105] Правда. 1939. № 12395. С. 7 (2-е издание).
[106] Политика. 1940. № 11450. С. 15; № 11454. С. 17.
[107] Гласник професорског друштва. 1941. Кн. XXI. Св. 5. С. 353.
[108] Там же. С. 354.
[109] Време. 1941. № 6809. С. 5.
[110] Правда. 1941. № 13049. С. 4 (2-е издание); Политика. 1941. № 11754. С. 9.
[111] Русский голос. 1941. № 518. С. 4 (б/п).
[112] Там же.
[113] Гласник професорског друштва. 1941. Кн. XXI. Св. 7. С. 435.
[114] Политика. 1941. № 11783. С. 26.
[115] Народни дневник. 1891. № 262. С. 3.
[116] Нова искра. 1906. № 7. С. 132.
[117] См.: *Богатырев Ш.Ш.* Чехов в Чехословакии // ЛН. Т. 68 С. 760–763.
[118] То же самое пишет Качалов в своих воспоминаниях. См.: *Качалов В.И.* Сборник статей, воспоминаний и писем. М., 1954. С. 534.
[119] *Сибиряков Н.* Мировое значение Станиславского. М., 1974. С. 87.
[120] *Паневац Б.* Московски художествени театар // Нова светлост. 1921. № 2. С. 57. Введение опубликовано и в газ. "Радничке новине". 1920. № 292. С. 1.
[121] *С.Ц.* МХТ у Београду // Радничке новине. 1920. № 294. С. 2.
[122] Глигорич назвал свою статью "Диссиденты МХТ в Белграде", а рецензия на нее была озаглавлена "Гастроли художников — диссидентов в нашей стране" (Време. 1924. № 751. С. 4).
[123] Покрет. 1921. № 67. С. 3.
[124] *Моруа А.* Честные и смелые глаза // Лит. газета. 1960. 29 января.
[125] Новости. 1924. № 949. С. 3. См. также: Московски художествени театар. Београд, 1921.
[126] Време. 1929. № 2881. С. 4.
[127] Нова светлост. 1921. № 2. С. 57.
[128] Там же. № 9. С. 19–21.
[129] *Динац М.* Ноћ дужа од снова. Београд, 1920. С. 366.
[130] *Динац М.* Позоришне хронике. Београд, 1950. С. 120.
[131] Застава. 1924. № 213. С. 3; *Гошић Д.* Статисти и сцена // Глума. 1921. № 1–2. С. 33–36; 1923. № 10. С. 26; *Чекић М.* Позориште. Београд, 1925. С. 267.
[132] Политика. 1923. № 5376. С. 4; Раскрсница. 1923. № 2. С. 46.
[133] Раскрсница. 1923. № 2. С. 46.
[134] Там же. С. 48.
[135] Мисао. 1923. Кн. XI. Св. 8. С. 634.
[136] Време. 1925. № 1207. С. 6.
[137] Покрет. 1925. № 51–54. С. 423.
[138] Српски књижевни гласник. 1925. Кн. XV. Св. 2. С. 139.
[139] Политика. 1925. № 6111. С. 5.
[140] Правда. 1925. № 116. С. 4.
[141] *Живојиновић В.* Прошла позоришна сезона // Мисао. 1925. Кн. XIX. Св. 1231–1235.
[142] См.: Мисао. 1926. Кн. XXII. Св. 5–6. С. 370–372.
[143] Српски књижевни гласник. 1937. Кн. II. С. 549.
[144] Сцена. 1969. Кн. I. Св. 1. Ч. 59.
[145] *Стојковић Б.* Историја српског позоришта. Ниш. 1936. С. 172; *Милошевић М.* Сећање на стари Мањеж // Један век Народног позоришта у Београду. Београд, 1920. С. 626; *Крунић Д.* Између два рата // Зборник музеја позоришне уметности. Београд, 1962. № 1. С. 197–198.
[146] *Поповић Ј.* Асоцијација о режији и глуми // Живот и рад. 1937. Кн. XXVI. Св. 7. С. 233.

ЧЕХОВ В ХОРВАТИИ
(1897–1997)

Обзор С.Николетич (Хорватия)

Будучи по рождению и по духу русским писателем, Чехов удивительным образом сумел преодолеть границы национального: его личность и творчество нашли пути к умам и сердцам людей не только на его родине, но и во всем мире. Не стала исключением и Хорватия, где интерес к произведениям Чехова, возникший еще при жизни писателя, не ослабевает и поныне. Знакомство хорватских читателей с чеховскими сочинениями происходило наплывами, волнообразно, что связано, в первую очередь, с многочисленными поворотами в драматичной истории страны: в конце XIX — начале XX вв. Хорватия находилась в составе Австро-Венгрии; после Первой мировой войны, с 1918 — в составе Королевства Сербов, Хорватов и Словенцев, затем с 1929 г. была частью Королевства Югославии; с 1941 по 1945 годы существовало Независимое Государство Хорватия; после Второй мировой войны, с 1945 года Хорватия входила в состав Югославии, а в 1991 году сформировалось независимое государство — Республика Хорватия. Каждое из этих событий влекло за собой коренные изменения и в осмыслении культурного наследия. В отношении Чехова интересно то, что во все эти времена на его творчество всегда смотрели с большим уважением и любовью. Причина этого, очевидно, кроется в значимости общечеловеческих ценностей, воплощенных в лучших чеховских образах, а также в известном писательском кредо Чехова, согласно которому для художника обязательна лишь "правильная постановка вопроса", а не "решение вопроса". Мысль о вневременной актуальности чеховской формулы подтверждается в высказывании современного хорватского писателя Неделько Фабрио (передача хорватского телевидения, апрель 2002): "Роль писателя не в том, чтобы давать ответы, а в том, чтобы выявить проблемы и указать на них. Если писатель дает ответы, это уже становится политикой... Писатели должны быть вне этого..." (этот перевод, как и все остальные, — мой. — *С.Н.*).

Во второй половине XIX века влияние русских писателей на хорватскую литературу ощущалось особенно сильно. Именно русская литература способствовала становлению и развитию хорватской литературы в период зарождения мысли о свободной, культурно и политически независимой от австро-венгерского влияния Хорватии. Прямого контакта с Россией не было, и знакомство с русской литературой происходило через немецкие переводы произведений русских писателей. В 1880-е годы известный хорватский публицист и лексикограф Б.Шулек в журнале "Виенац" с сожалением пишет об этой ситуации:

"У нас еще думают, что Россия отстала в духовном развитии от западной Европы и что она очень медленно развивается в области образования; и никому даже и не приходит в голову брать с нее пример... У нас так думают, потому что все свои знания о России мы получаем из туманных немецких ис-

точников. Но если в интересах немцев показать Россию как колосса на глиняных ногах, мы должны узнать Россию такой, какая она есть на самом деле. И только когда мы ее узнаем из первоисточника, мы сможем с гордостью смотреть на наших русских братьев"[1].

Влияние русской литературы на хорватскую никем не навязывалось и поэтому приветствовалось (в отличие от австро-венгерского). Но, вбирая в себя все лучшее, что давала русская литература, хорватская литература не опустилась до простого подражания. Писатель и историк Йосип Бадалич по этому поводу замечал: "...наши художественные и идейные решения в произведениях отдельных писателей-реалистов, когда они отличались, по причине специфики общественных условий, от решений русских писателей, являлись все же специфически нашими (т.е. хорватскими. — *С.Н.*)... <...>Именно такой была и осталась та хорватская литература, которая в нужный момент выбрала в качестве учителя самую талантливую литературу в мире"[2].

Имя молодого Чехова, уже вступившего на путь реформ в области литературы и театра, не могло не заинтересовать хорватскую публику, увлекавшуюся русской литературой. Хорватские писатели и переводчики начинают переводить чеховские произведения уже в конце 80-х годов XIX века. С другой стороны, несколько позднее и в творчестве самого Чехова появляется упоминание хорватского города Опатия. В рассказе "Ариадна", написанном в 1895 году, дается итальянское название этого города — "Аббация". Писатель побывал там осенью 1894 г. Свои впечатления от Опатии Чехов выражает устами главного героя рассказа, провинциального интеллигента Шамохина, который из любви к холодной Ариадне покидает духовно ему близкий тихий и спокойный мир, уезжает из России и обретается на фешенебельных курортах Европы, вызывающих в нем чувство отвращения. Оказавшись в Опатии, Чехов в письме Ф.О.Шехтелю жалуется на то, что в этом городе скучно, идет дождь, море хуже, чем в Ялте, и людская толчея. То же настроение передано в "Ариадне": «Я так много и всякий раз с таким умилением читал про этот рай земной, что когда я потом, подсучив брюки, осторожно переходил через узкую улицу и от скуки покупал жесткие груши у старой бабы, которая, узнав во мне русского, говорила "читиры", "давадцать", и когда я в недоумении спрашивал себя, куда же мне, наконец, идти и что мне тут делать, и когда мне непременно встречались русские, обманутые так же, как я, то мне становилось досадно и стыдно. Тут есть тихая бухта, по которой ходят пароходы и лодки с разноцветными парусами; отсюда видны и Фиуме, и далекие острова, покрытые лиловатою мглой, и это было бы картиной, если бы вид на бухту не загораживали отели и их dependance'ы нелепой мещанской архитектуры, которыми застроили весь этот зеленый берег жадные торгаши, так что большею частью вы ничего не видите в раю, кроме окон, террас и площадок с белыми столиками и черными лакейскими фраками» (9, 118–119). Больному писателю не хватало солнца, тепла, спокойствия и тишины — но всего этого не было в Опатии, которая в эти годы и в самом деле начинала превращаться в фешенебельный европейский курорт, становилась шумной, многолюдной и полной суеты.

ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧЕХОВА НА ХОРВАТСКИЙ ЯЗЫК

Произведения Чехова стали известны за рубежом еще при его жизни в переводах на английский, немецкий, французский, венгерский, польский, хорватский, словенский, сербский, чешский, словацкий, японский, финский и другие языки. Ранее всего чеховским творчеством заинтересовались в славянских странах. В конце 80-х годов XIX века в Хорватии появляются пере-

воды, выполненные М.Марековичем, И.Гойтаном, А.Харамбашичем, Н.Андричем, П.Ракошем, Л.Ковачевичем, М.Ловренчевичем.

Среди хорватских переводчиков особенно выделялся Никола Андрич (1867–1942), хорватский писатель и филолог, драматург и директор Хорватского народного театра с 1920 по 1921 г. Андрич также был одним из основателей Театрального училища в Загребе и Хорватского народного театра в городе Осиек. Его позиции в отношении хорватского языка во многом отличались от тех, которые были у иллирийцев, мечтавших о едином южнославянском языке. Никола Андрич активно выступал за пуризм в языке.

Немалую известность и признание получил также переводчик Аугуст Харамбашич (1861–1911) — хорватский поэт, юрист, активный участник политической жизни Хорватии и борец за национальное освобождение от Австро-Венгрии. Хотя современники ценили его произведения, сегодняшняя критика помнит его преимущественно лишь как большого патриота.

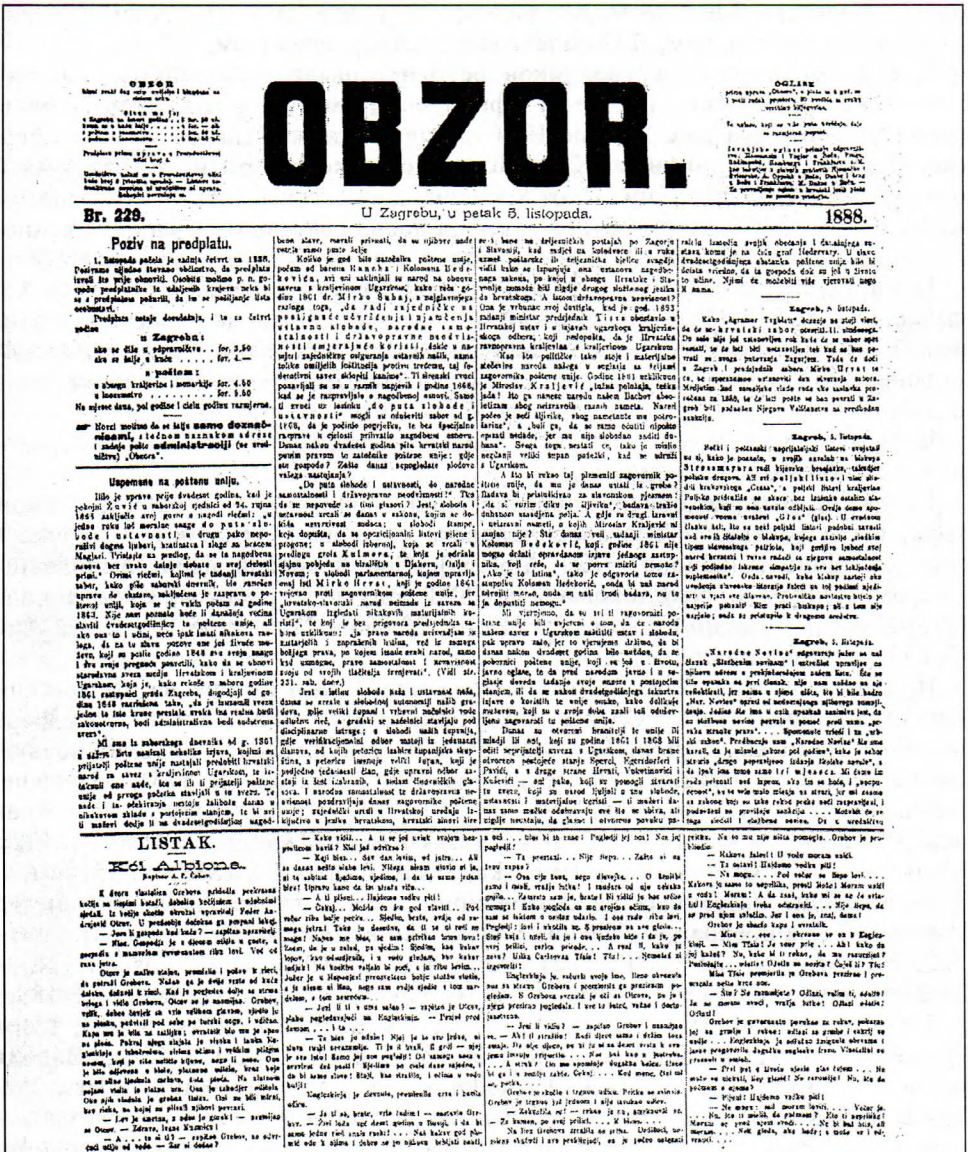
Наряду с известными деятелями культуры, произведения Чехова переводили и анонимные переводчики.

Среди первых чеховских произведений, напечатанных на хорватском языке, были рассказы "Разговор человека с собакой" (Razgovor čovjeka s psom) и "Дочь Альбиона" (Kći Albiona). Оба перевода были выполнены А.Харамбашичем и опубликованы в 1888 году в загребском ежедневнике "Обзор" соответственно в номерах 218 (от 22.09) и 229 (от 05.10). См. 2, 564 и 3, 613 (без имени переводчика)[1*].

Из многочисленных рассказов Чехова при жизни автора на хорватский язык были переведены: "Случай из судебной практики" (Slučaj iz sudbene prakse. — Hrvatska, Zagreb, V, 1890. br. 188; см. 2, 572); "Темною ночью" (Tamnoj noću. — Hrvatska, Zagreb, 5/1890, br. 188; см. 2, 575); "Трифон" (Trifon. — Hrvatska, Zagreb, 5/1890, br. 183; см. 2, 576); "Конь и трепетная лань" (Konj i plaha košuta. — Hrvatska, Sušak-Zagreb, 1889, br. 264; ńм. 4, 532); "Мертвое тело" (Mrtvo tielo. — Hrvatska, Sušak-Zagreb, III, 1888, br. 251; см. 4, 533) (переводы названных рассказов принадлежат также А.Харамбашичу); "Именины" (Na imendan. — Tjednik bjelovarsko-križevački, Bjelovar, XII, 1901–1902, br.8; ńм. 7, 727); "Рассказ госпожи NN" (Pripovijest gospođe N. — Hrvatsko pravo, 1897, br. 465; Pripoviest. — Novi viek, Split — Zagreb, III, 1898, br. 12; Liepa uspomena. — Živila Hrvatska, Kalendar, 6/1899, s. 80–84; Liepa uspomena. — Hrvatsko pravo, Zagreb, 1900, br. 1312–1313; см. 6, 726); "Володя большой и Володя маленький" (Volodja veliki i Volodja mali. — Hrvatska, Zagreb, 1894, br. 19, 20, 21; см. 8, 520) (переводчики этих трех рассказов неизвестны); "Рассказ неизвестного человека" (Pripoviest nepoznata čovjeka. Prev. M.Lovrenčevič. — Prosvjeta, Zagreb, I, 1893, br. 14–27; см. 8, 523 — перевод М.Ловренчевича) и многие другие.

Драматургия Чехова получила в Хорватии гораздо большее распространение, чем его проза. Интересно, что первым иностранным языком из тех, на которые переводилась драма "Чайка", был именно хорватский. Пьеса (под названием *Galeb*) печаталась по частям в загребском журнале "Vienac" в 1897 г. (номера 12–14 и 16–21). Позже появились прижизненные переводы "Чайки" на чешском (1899), словенском (1901), немецком (1902) и болгарском (1903) языках. В 1897 г. на хорватский язык был переведен также "Медведь" для постановки в Загребском театре (перев. Ивана Гойтана). В печати же перевод этого водевиля появился в 1903 г. (см. 11, 442).

[1*] В 1888 г. А.Харамбашич перевел еще несколько рассказов Чехова. См.: 2, 572 и 574 ("Размазня", "Смерть чиновника") и 3, 616 ("Хамелеон") — *Ред.*



OBZOR.

Br. 229. U Zagrebu, u petak 5. listopada. 1888.

Poziv na predplatu.

Upomena na poštene ljude.

LISTAK.

Kći Albione.

НАЧАЛО РАССКАЗА ЧЕХОВА «ДОЧЬ АЛЬБИОНА»

Загреб, газета «Обзор», № 229, 5 октября 1888 г.

Перевод А.Харамбашича

Загреб, Архив Национальной университетской библиотеки

Интерес к Чехову наблюдался во многих городах Хорватии, о чем свидетельствует количество переводов некоторых произведений, например: “В суде” (Pred sudom. — Smotra dalmatinska, Zadar, XVI, 1903, br. 57; Crvena kuća. — Tjednik bjelovarsko-križevački, Bjelovar, XIV, 1903–1904, br. 43; U sudu. Prev. J.A.Popović. — Srđ, Dubrovnik, 3/1904, br.16–17; см. 5, 680); “Произведение искусства” (Sviećnjak. — Vjesnik županije virovitičke, Osijek, 8/1899, br. 15; Novi list,

Kad sreće nema na svijetu tome,
Pa što nam dade da se o njoj snije?
Na prazne želje da se grudi lome,
U čustvu ljuta da se guja krije?

Na uzdarje ti evo srca meka,
I osjećaja, čustva blaženoga!
Te čovjek neka stupa uz čovjeka
Kô hladan takav jedan kraj drugoga.

Što sagriješih veličanstvu tvome
Ja sitan crvak u zemaljskom pralu,
Da s teške boli grudi mi se lome,
A duša pade u provin zanat i?
Što opsjeni me sreća lakokrila,
Pa topla traka pretvori se led?
Što? — —
Tvoja iskra dokle plamti mila
Ieprišat mi je i izgarat red — —

Tugomir Alaupović.

Galeb.

Komedija u četiri čina. Ruski napisao A. P. Čehov, preveo Milan pl. Mareković.

Lica:

IRINA NIKOLAJEVNA ARKADINA, po mužu TREPLJEV, glumica.
KONSTANTIN GAVRILOVIĆ TREPLJEV, njezin sin, mlad čovjek.
PETAR NIKOLAJEVIĆ SORIN, njezin brat.
NINA MIHAJLOVNA ZARJEČNAJA, mlada djevojka, kći bogatih vlastelina.
ILIJA AFANASJEVIĆ ŠAMRAJEV, umirovljeni poručnik, upravitelj u Sorina.
POLINA ANDREJEVNA, njegova žena.
MAŠA, njegova kći.
BORIS ALEKSEJEVIĆ TRIGORIN, književnik.
EVGENIJ SERGEJEVIĆ DORN, liječnik.
SEMEN SEMENOVIĆ MEDVJEDENKO, učitelj.
JAKOV, sluga.
KUMAR.
SOBARICA.

Radnja se događja na imanju Sorinovu. Između trećega i četvrtoga čina proteku dvije godine.

Prvi čin.

Dio perivoja za imanju Sorinovu. Širok drvored, što vodi od gledaoca u dubinu perivoja k jezeru, zagrađenu estradom, koja je sedavno zbijena za domaću pozorišcu, tako da se jezero ne vidi. Lijevo i desno uz estradu grmlje. Nekoliko stolaca i stol. Tek je zapalo sunce. Na estradi, iza spuštene zastore, JAKOV i drugi radnici; čuje se kašalj i lupa. MAŠA i MEDVJEDENKO vraćajući se sa šetnje, dolaze s lijeva.

MEDVJEDENKO. Zašto vi uvijek nosite crninu?

MAŠA. To je tugovanje za mojim životom. Nesretna sam.

MEDVJEDENKO. Zbog čega? *(Zamisli se.)* Ne pojmim... Vi ste zdravi, otac vam je, ako i nije baš bogat, a ono dosta imućan. Ja živim mnogo teže, nego li vi. U svem dobivam 23 rublja na mjesec, od tuga mi još i za mirovinu odbijaju, pa ipak ne nosim crnine. *(Sjedne.)*

MAŠA. Ne radi se tuj o novcu. I sirotan može biti sretan.

MEDVJEDENKO. To je teorija, a u praksi je ovako: ja, majka, dvije sestre i brat, a plaću u svem 23 rublja. Znate, da treba jesti i piti. Treba čaja i šećora. Treba duhana. A ti, eto s tim prtljaj.

MAŠA *(ogleda se na zidraću)*. Naskoro će započeti predstava.

MEDVJEDENKO. Da. Glumit će Zarječnaja, a komad je napisao Konstantin Gavrilić. Oni su zaljubljeni jedno u drugo i danas će se njihove duše sjubiti u težnji, da pokažu jednu te istu umjetničku sliku. A u mojoj duši i u vašoj nema zajedničkih dodirnih točaka. Ja vas ljubim, ne mogu od čudnje za vama sjediti kod kuće, svaki dan prodjem pješice šest vrsta ovamo, a šest natrag i nalazim samo indiferentizam s vaše strane. To je pojmljivo. Ja sam bez sredstava, imam oveću obitelj... Odakle volje poći za čovjeka, koji sam nema šta da jede!

MAŠA. To su trice. *(Smrče duhan.)* Vaša me ljubav dira, nu ja vam ne mogu uzvraćati milo za drago, i to je sve. *(Pruža mu kutiju s duhanom.)* Izvolite.

MEDVJEDENKO. Ne da mi se. *(Otsuka.)*

MAŠA. Zagušljivo je. Po svoj prilici bit će noćas bure. Vi neprestano filozofirate ili govorite o novcu. Po vašem sudu nema veće nesreće, nego što je siromaštvo, a po mom je tisuć puta laglje hodati u truljama i prosjačiti, nego li... U ostalom vi toga ne možete pojmiti...

(Sorin i Trepljev dolaze s lijeva.)

SORIN *(opirući se o štap)*. Meni, brate, ne sdu svu nešto nedostaje: posve je pojmljivo i ja se tuj nikad ne ću priviknuti. Sinoć sam legao u deset sati i jutros se probudio u devet s takvim osjećajem, kao da mi se je od dugoga sna mozak prilijepio uz lubanju i tako. *(Smije se.)* A poslije objeda nenadano sam opet zaspao i sada sam sav satrven te osjećam kao da mi je mora legla na sve živce...

TREPLJEV. Istina je, tebi je nužno da živiš u gradu. *(Opazivši Mašu i Medvjedenka.)* Gospodo, kad se predstava počne, povrat će vas, a sada ne smijete biti ovdje. Otidjite, molim vas.

SORIN *(Maši)*. Marija Iljinična, budite tako dobri, pa zamolite svoga tatieu, neka naredi, da se pas odveže, jer inače cvili. Sestra opet nije cijelu noći spavala.

НАЧАЛО ПЬЕСЫ «ЧАЙКА»

Загреб, журнал «Виенац», № 12, 20 марта 1897 г.

Перевод М.Марековича

Загреб, Архив Национальной университетской библиотеки

Sušak — Rijeka, 4/1901, br. 79; Umjetnica. — Narodna odbrana, Osijek, 2/1903, br. 294; см. 5, 692); "Недоброе дело" (Zlo djelo. — Smotra dalmatinska, Zadar, 5/1892, br. 25; Hrvatska, Zagreb, 1892, br. 35; Nedjelo. Prev. S.Lukić — Pobratim, II, 1892, br. 2; Zločin. — Tjednik bjelovarsko-križevački, Bjelovar, 3/1892–93, br. 27; Zlo djelo. — Hrvatska, Zagreb, 1894, br. 49; Zločin. Prev. A.Antunović. — Bog i Hrvati, Kalendar, Zagreb, 6/1899, s. 123–126; Zlo djelo. — Obzor,

Zagreb, 40/1899, br. 131; Crno djelo. — Bog i Hrvati, Kalendar, Zagreb, VII, 1900, s. 122–124; Zlo djelo. — Obzor, Zagreb, 41/1900, br. 49; см. 6, 721).

Переводы чеховских сочинений на хорватский язык не ограничиваются теми, что были сделаны при жизни автора — проза и особенно драматургия Чехова привлекали к себе и переводчиков последующих поколений. Из современных переводных изданий наиболее известна вышедшая в 1997 году книга "Četiri drame" ("Четыре драмы"), где представлены переводы "Чайки", "Дяди Вани", "Трех сестер" и "Вишневого сада", выполненные современным хорватским писателем и драматургом Чедой Прицей. Книга получила положительные отклики, поскольку существует потребность в новых, современных переводах классики. Однако если сопоставить переводы Ч.Прицы с более ранними переводами Б.Шкритека (1960) и В.Герича (1982) (что может быть темой отдельного исследования), даже по нескольким фрагментам переводов комедии "Вишневый сад" видно, что его варианты хорватского текста дальше от оригинала. В частности, в следующем отрывке:

"Аня: И мама не понимает! Сядем на вокзале обедать, и она требует самое дорогое и на чай лакеям дает по рублю", –

удивляет ошибка Прицы: фрагмент "...и на чай лакеям дает по рублю" он переводит как "i za narudžbu čaja daje rubalj za napojnicu" — "официантам дает рубль даже когда чай заказывает" (заметим, что идиома "дать на чай" есть в русско-хорватском словаре).

В переводах же Шкритека и Герича выражение "дать на чай" передано более точно:

У Шкритека:

Lopahin: A mama ne shvaća! Sjednemo na stanici da ručamo, a ona naručuje najskupla jela i daje lakaju rubalj napojnice — ...и дает лакею рубль на чай.

У Герича:

A mami ništa nije jasno! Sjednemo mi na željezničkoj postaji i objedujemo, a ona naručuje sve najskuplje, a posluzi daje po rubalj napojnice — ...и прислуге дает рубль на чай.

Еще один показательный пример — перевод диалога Гаева и Раневской из второго действия:

"Гаев: Мне предлагают место в банке. Шесть тысяч в год... Слыхала?

Любовь Андреевна: Где тебе! Сиди уж..."

В переводе Прицы этот фрагмент передается так:

Gajev: Nude mi mjesto u banci. Godišnje šest tisuća...Čula si me? — Мне предлагают место в банке. Шесть тысяч в год... Ты слышала?

Ljubov Andrejevna: Kamo bi ti! Tu sjedi... — Куда ты! Садись сюда...

В то время как у Шкритека та же реплика Раневской переводится иначе:

Nije to za tebe! Radije sjedi doma... — Это не для тебя! Лучше сиди дома...

Герич дает следующий перевод:

Kud bi ti! Ta sjedi kod kuće... — Куда тебе! Сиди уж дома...

Безусловно, перевод Герича лучше всего передает суть фразы Любови Андреевны. Читателю понятно, что она не верит в силы Гаева. Из перевода Прицы это не явствует.

Конечно, ни один переводчик не желает преднамеренно исказить мысль автора, но объективно иногда случается именно это. К.Чуковский, один из наиболее талантливых русских переводчиков, говоря о своих коллегах, отмечал, что даже перед лучшими из них при переводе Чехова на иностранный язык встают непреодолимые трудности. Чуковский выделял в качестве ос-

новных проблем богатство языка, особую мелодику и музыкальный ритм произведения. Тщательный анализ современных переводов может показать, что эти трудности не являются непреодолимыми.

ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА И ХОРВАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И ПАРАЛЛЕЛИ

Хотя хорватские читатели начали знакомиться с чеховскими произведениями в конце 80-х годов XIX века, влияние Чехова, особенно его театра, на хорватских писателей и драматургов рано искать в конце XIX века. В подтверждение этой мысли можно привести отклик, напечатанный в журнале "Виенац" от 2.10.1897, на рассказ Чехова "Мужики":

«Произведение А.П.Чехова, вышедшее несколько дней назад отдельным изданием, а несколько месяцев назад в "Русской мысли" № 4, стоит того, чтобы его перевести и высоко оценить. Таких произведений мы давно не читали. Чехов и его "Мужики" напоминают те давние времена, когда появились Гоголь, Тургенев, Достоевский со своими знаменитыми романами. Это произведение перевел господин М.Ловренчевич на хорватский язык и опубликовал его в "Хорватском праве" еще несколько месяцев назад, сразу после его появления в "Русской мысли", но не думаю, что кому-нибудь это пошло на пользу, поскольку в газетах люди обращают больше внимания на новости дня, чем на такие важные произведения».

При жизни Чехова его сочинения пользовались популярностью среди хорватской интеллигенции. Многие хорватские писатели, читавшие по-русски, знакомились с ними в первоисточнике. В числе почитателей Чехова были известные хорватские авторы, внесшие заметный вклад в национальную драматургию — Иво Войнович, Мирослав Крлежа, а ныне и Миро Гавран.

ЧЕХОВ И ИВО ВОЙНОВИЧ

Весьма интересно сопоставление творчества Чехова и Иво Войновича — между ними обнаруживается много общего. Иво Войнович является одним из самых известных хорватских драматургов. Родился Войнович в Дубровнике в 1857 году — он почти ровесник Чехова. У Войновича, как и у Чехова, была "настоящая" профессия — в 1879 году он закончил юридический факультет и работал на государственной службе юристом. Только позднее, в 1907 году, под влиянием бана[3] Пеячевича, Войнович становится драматургом Хорватского народного театра в Загребе. Перед Первой мировой войной за антиавстрийскую деятельность Войнович был арестован, и время, проведенное в тюрьме, серьезно отразилось на его здоровье. Болезнь долго мучила его, и он скончался от нее в 1927 г. Темой произведений Войновича часто бывал Дубровник — город-республика, символ и оазис свободы, находившийся между великими империями — Австро-Венгрией, Турцией и Венецией. Литературную работу Войнович начал как автор рассказов; первое его произведение, опубликованное в 1880 году (год литературного дебюта Чехова) называется "Гераниум", и подписано оно псевдонимом Сергей П., выбранным, безусловно, под влиянием русской литературы. Позднее он пишет комедии, одна из них — "Психо", но эти произведения не имели особого успеха. Только последующие драмы раскрывают его особый и сильный талант. Сочинение, заслуживающее особого внимания, называется "Dubrovačka trilogija" ("Дубровницкая трилогия") и состоит из трех частей.

Первая часть — "Allons, Enfants!.." (1901) — начинается словами "Марсельезы". Действие происходит в доме Орсата Великого 27 мая 1806 г. — в день, когда в Дубровник вошли французы. Орсат, в отличие от других господ, хочет противостоять французам, сохранить независимость Дубровника и вместе с народом сражаться против французов. Он ожидал помощи от Черногории, России, даже Турции, но в своем патриотизме оказался одинок. Французы входят в город, и Орсат отказывается даже от любимой женщины, потому что не хочет иметь детей в рабстве. Орсат жалеет о прошлом, он не способен представить себе жизнь в новых условиях. Он хочет сражаться, но его доброта, жажда справедливости — все это напоминает отчасти неосуществленные мечты чеховских героев. Республика потеряна и Орсат считает, что даже позор и лицемерие не изменят людей. Они останутся такими, какими были раньше.

Диалог между Орсатом и его возлюбленной Дешой — в духе диалогов в пьесах Чехова:

Деша: Что мы собой представляем сейчас?

Орсат: Рабов.

Деша: Можем ли мы быть счастливыми после этого?

Орсат: Может быть — если забудем.

Деша и Орсат — порядочные, добрые люди. Такие люди есть и у Чехова. Они не в силах приспособиться к новым жизненным условиям и поэтому выбирают пассивность и смирение.

Во второй части — в пьесе "Сумерки" (1900) действие происходит в доме Бенеш, в 1832 году. Сумерки автор ассоциирует с упадком дубровницкой аристократии. В доме живут мать и три дочери. Они практически нищие, но с гордостью воспринимают свое положение. Младшая дочь отказывается выйти за молодого капитана, потому что он сын крепостного, хотя его любит. Она предпочитает уйти в монастырь. Господа не могут смириться с позором бедности, но дворянская честь и мораль стоят для них выше всего, даже выше жизни.

Между матерью и младшей дочерью идет диалог:

Мара: Серебро, жемчуга, кольца — все, все продано...

Павле: Медленно, медленно все исчезло в этом бедном доме. Мы осиротели!

Эта семья не думает о том, как целесообразно устроить свою жизнь, а подобно чеховским героям только жалеет о прошлых временах:

Мара: Мы еще живем, доченька, красотой былых дней.

Когда молодой человек, капитан корабля Луйо, потомок крепостных, предлагает Павле, младшей дочери Бенеш, выйти за него и избавиться от бедности, Павле в ответ на это предпочитает жить воспоминаниями в гордой нищете, считая, что это лучше, чем ломать старые порядки:

Павле: Кто вытащит хоть одну плиту из этих треснувших стен, уничтожит наш род, тогда умрет наше господство.

В третьей части трилогии — "На террасе" (1902) — действие происходит на вилле госпара[4] Лукшы в 1900 году. Старая аристократия живет тихо, отдаваясь воспоминаниям о былых временах. Для молодых открываются новые пути — племянница Орсата Великого становится учительницей, другие персонажи мечтают путешествовать, уехать в Америку на заработки. Главный герой, госпар Лукша, переживает и личную, и общественную драму. Последняя часть трилогии больше всего напоминает произведения Чехова, особенно если смотреть "Дубровницкую трилогию" в театре. Приведем несколько примеров:

Госпар Лукша: Все вокруг нас меняется, умирает, вновь растет, лес сравнивает овраги, новые люди сеют новые мысли, а мы этого не понимаем...

Или —

Госпожа Маре: Красавица! — Надо жить, надо трудиться".

Ида: Я зарабатываю на себя, на своих детишек — и наконец — я свободна!

В отличие от Деши, героини первой части "Дубровницкой трилогии", которая, несмотря на свое дворянство и независимое положение, считает себя рабыней иностранных захватчиков Дубровника, Ида находит свободу в труде. О такой разумной, созидательной силе мечтают многие герои Чехова. Переживания героев "Сумерек" напоминают переживания Гаева и Раневской в "Вишневом саде". Тем, чем является вишневый сад для чеховских героев, для госпара Лукши становится его дом и терраса — символ старой господской жизни. Лукша боится завтрашнего дня, его пугают перемены, он боится, что придут люди, для которых его дом не будет представлять никакой ценности, и снесут его, как срубили деревья в пьесе "Вишневый сад":

Госпар Лукша: Приедет какой-нибудь американец и снесет и дом, и террасу.

Некоторые герои в произведениях Чехова и Войновича не могут смириться с прогрессом, который наносит ущерб природе. Астров в "Дяде Ване" жалуется: "Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи <...> Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы приумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал". Лукша, главный герой пьесы "На террасе", также сокрушается о нарушенном порядке вещей (см. процитированную выше реплику: "Все вокруг нас меняется..." — т. д.).

Еще один важный момент — в диалоге Лукши и его внебрачного сына Вуко:

Госпар Лукша: Что бы ты, Вуко, делал, если бы тебе дали этот дом...?

Вуко: Если честно, господин мой, я бы его продал.

Госпар Лукша: Продал!.. ха... ха!

Вуко: Еще как... и тогда пошел бы в Конавле и посадил бы виноград.

Как видно из приведенного отрывка, то, что для одного представляет смысл всего его существования — дом, терраса, для другого все это — лишь средство достижения главной для него цели. В пьесе "На террасе" тоже можно найти аналогии с "Вишневым садом" Чехова. Оба писателя будто бы предсказывают поворот свежих, молодых сил от суровой реальности на родине к новой жизни.

Могло бы показаться, что Войнович писал свои произведения под влиянием творчества Чехова, но это не так, их пьесы были написаны одновременно. Известно, однако, что Войнович глубоко уважал, читал и любил русскую литературу. Не исключено, что он читал рассказы Чехова и в них находил вдохновение для своих произведений. Известный хорватский славист профессор А.Флакер по этому поводу писал: "В своих компаративных исследованиях славянских литератур мы обычно ограничиваемся исследованием влияний одной славянской литературы на другую или утверждаем, что есть культурные связи в различных проявлениях... Но в своей работе мы часто забываем о синхронных появлениях произведений в славянских литературах, которые происходят без прямого контакта — как следствие сходства литературно-исторических процессов"[5].

Если "Дубровницкая трилогия" Войновича в силу схожести в наших странах социально-исторической обстановки и славянского характера во многом

напоминает пьесы Чехова "Дядя Ваня", "Три сестры" и "Вишневый сад" и написана одновременно с ними, то комедия Мирослава Крлежи "Леда", созданная в конце 20-х годов XX века, появилась в результате прямого влияния драматургии Чехова.

ЧЕХОВ И МИРОСЛАВ КРЛЕЖА

Мирослав Крлежа — один из самых известных писателей XX века в Хорватии. Он писал стихи, социально-психологические новеллы, драмы, романы (антифашистский роман-памфлет "Банкет в Блитве", роман-эпопея "Знамена", "Баллады Петрицы Керемпуха"). Его произведения многократно ставились в театрах, а также экранизировались на телевидении и в кино. Осенью 1924 г. Крлежа побывал в Москве. В СССР он провел около пяти месяцев и, вернувшись на родину, опубликовал свои путевые заметки в нескольких популярных журналах. В 1926 г. Крлежа на основе этих очерков написал книгу "Поездка в Россию". Ни тогда, ни позже эта книга не была издана в СССР, поскольку автор описал в ней свое критическое отношение к советской действительности; появление каждого его нового произведения в русском переводе в СССР сопровождалось резким неприятием советской критики. Крлежа любил Россию, ему близка была идея славянства, но его отношение к этой стране всегда несло на себе отпечаток тоски. Россию он воспринимал как бы вне советского строя.

Хотя Крлежа и Чехов как художники во многом несхожи, у них все-таки есть нечто общее. Редкий драматург XX века, несмотря на оригинальные формы, которые он выбрал для сценического воплощения своих идей, не попадал под влияние Чехова. Это коснулось и Крлежи. В комедии "Леда", являющейся частью трилогии, в которую также входят "Господа Глембай" и "В агонии", есть точки соприкосновения с чеховскими пьесами.

В драматургии Чехова отражены изменения, происходящие в обществе, именно такие изменения показывает и Крлежа в своей комедии "Леда". В "Леде" чувствуется прямое влияние Чехова, чувствуется заимствование отдельных мотивов и приятие автором чеховского видения действительности. Герои этой комедии — дегенерировавшие, потерянные существа, браки которых (заключенные по расчету) неудачны, пустая жизнь полна внебрачных отношений. Кланфар, крупный промышленник, сын бывших крепостных, женат на аристократке Мелите. Они несчастливы в браке. Жена презирает его и терпит только из-за денег, ее раздражают его невоспитанность и нетактичность. Ей кажется, что она влюблена в художника Аурела, женатого человека, который поддерживает также любовные отношения с молодой девушкой, позирующей ему в качестве модели. Мелита мечтает оставить супруга и уехать с Аурелом в Италию изучать живопись. При этом у нее нет ни малейшего представления ни о том, на какие деньги они будут жить, ни согласится ли Аурел на ее план. Постоянно рядом с ней оказывается Оливер Урбан, бывший советник королевского и царского посольства Австро-Венгрии в Санкт Петербурге. Он заботится о Мелите, указывая ей на нереальность ее мечты.

Как и в пьесах Чехова, в этой комедии нет главного героя, нет прямых столкновений, нет сложного сюжета, и большое значение в диалогах имеет подтекст. Герои "Леды", как и чеховские, мечтают о будущем, и эти мечты являются сознательным или подсознательным обманом. Так, Оливер Урбан в конце пьесы говорит:

"Мы поговорим о путешествии. О кораблях! И я люблю корабли, поднимающие якорь!"[6]

Корабли, поднимающие якорь, здесь — символ будущей свободы и независимости. Это похоже на то, как у Чехова в "Трех сестрах", в "Дяде Ване", в "Чайке" герои в своих несбыточных мечтах говорят о будущем. И хотя стиль Крлежи, с длинными и витиеватыми фразами, существенно отличается от чеховской лаконичности, он, как ни странно, все-таки близок чеховскому. Скорее всего, это связано с тем, что пьеса "Леда" написана Крлежей в молодые годы и является свидетельством художественных поисков писателя, только что познакомившегося с творчеством Чехова и находившегося тогда под его влиянием. Но ощутима разница между отношением драматургов к своим героям. Чехов относится к ним с состраданием, любовью и жалостью, что не исключает и юмора. Крлежа по отношению к своим героям настроен иначе: он смотрит на них с открытой сатирической усмешкой; в отличие от Чехова, он не сочувствует им, но, напротив, презирает, показывает их настоящее лицо. Крлежа так же называет свое произведение комедией, как и Чехов назвал "Чайку" и "Вишневый сад", хотя комичного там тоже мало. По мнению Б.Хечимовича, Крлежа, пожалуй, единственный хорватский писатель, который с такой искренностью и силой сумел объять и осмыслить время, в которое жил, и показать трагическое положение народа и среды, к которой принадлежал.

ЧЕХОВ И МИРО ГАВРАН

Миро Гавран дебютировал как драматург в возрасте 22 лет в 1983 году в театре "Гавелла", где была поставлена его драма "Антигона Креонта". На сегодняшний день Гавран — автор около тридцати произведений для театра, состоялось более восьмидесяти его премьер в десятках стран мира и около пяти тысяч спектаклей было сыграно по его произведениям. В 1991 г. Миро Гавран гастролировал в Грузии с пьесой «Чехов Толстому сказал: "Прощайте!"» и был удостоен звания почетного члена "Союза драматических писателей Грузии", а в том же году названная пьеса вместе с драмой "Ночь богов" была показана в Вашингтоне. В 1999 г. в Будапеште Гавран был отмечен литературной наградой "Central European Time" как лучший писатель Центральной Европы. Гавран также является лауреатом многих литературных и театральных призов в Хорватии (приз "Марин Држич" за драму, приз "Ивана Брлич Мажуранич" за лучшую детскую книгу, приз "Дней сатиры" за лучшую комедию и др.)

Главными темами его творчества являются темы власти и силы, любви, искусства. В некоторых его драмах действующими лицами являются известные исторические персонажи ("Ночь богов" — Людовик XIV и Мольер, "Любви Джоржа Вашингтона" — Марта Вашингтон и Сильвия Карвер, "Шекспир и Елизавета I" — одноименные исторические фигуры, "Пациент доктора Фрейда" — Фрейд и Гитлер). Исторические лица являются лишь своего рода поводом для создания литературной фикции. В этих пьесах Гавран говорит о любви, ненависти, ревности и о ситуациях, в которых могут оказаться не только простые смертные, но и знаменитые люди. Автор любит историю, но это не биографические произведения. В то же время он не фальсифицирует факты и события, его герои становятся вневременными персонажами. Для Гаврана самыми главными являются актеры и публика — роли он часто пишет для определенных актеров и нередко во время репетиции меняет текст и приспосабливает его к актерам. Текст драмы «Чехов Толстому сказал: "Прощайте!"» простой, легко воспринимающийся, сюжет движется в быстром темпе, нет чувства приближающейся трагедии, да и самой трагедии нет.

Герои чеховских пьес страдали, мечтали, в пьесе же Гаврана — лишь несколько выдуманных забавных моментов из жизни двух русских классиков, которые знали друг друга и неоднократно встречались. Те читатели и зрители, кому известны факты из жизни главных героев этой драмы, вероятно, лучше поймут смысл и юмор драмы, а кто не знаком с персонажами, захочет узнать о них больше. "Провоцируя" зрителя, пьеса способствует пробуждению интереса к личностям Толстого и Чехова.

Премьера спектакля в 2000 г. в Сараеве, столице Боснии и Герцеговины, вызвала такие овации, актеров так хвалили, что подобного не случалось несколько лет.

Когда Гавран написал "Антигону Креонта", то благодарил Софокла, также он мог бы благодарить и Чехова, равно как и Льва Толстого, и извиниться перед последним за некоторую свободу в обращении с его личностью, из-за которой, может быть, он был несправедлив к великому писателю. Эгоцентризм Толстого в этой пьесе напоминает, пожалуй, характер Серебрякова в "Дяде Ване". В драме Гаврана и Толстой, и Чехов прежде всего — хрупкие люди, постоянно находящиеся в поисках опоры, неуверенные в себе; один — по скромности и молодости, неопытности, другой — по старости, и такими публике они нравятся гораздо больше, т.к. кажутся ближе, человечнее. Это произведение, без сомнения, эффектное, местами полное юмора, увы, ограничивается анекдотами о Толстом и Чехове, не идет дальше, в глубь их отношений. Личности двух гениальных людей слишком сложны и велики для рамок, в которые их ставит Гавран. Критик Романа Влахутин считает, что Толстому на этом спектакле было бы скучно, а Чехов, может быть, получил бы удовольствие; в журнале "Око" 22.02.1990 она отмечает: "Толстого всегда интересовали выдающиеся люди и их судьбы, Чехов интересовался повседневной пустотой".

Пьесы Войновича, Крлежи и Гаврана неоднократно присутствовали в репертуаре хорватских театров на протяжении последних ста лет. Как бы они выглядели без влияния Чехова на драматургов и режиссеров, нельзя даже и предположить.

ПЬЕСЫ ЧЕХОВА В ХОРВАТСКОМ ТЕАТРЕ

Несколько слов об истории проникновения русской драмы на хорватскую сцену.

Первым человеком, попытавшимся включить постановки русских произведений в репертуар хорватских театров, был романист и театральный критик Аугуст Шеноа. Он резко критиковал администрацию театров за то, что они не ставили русских авторов, а довольствовались немецкими и французскими пьесами. "Разве им не известны имена поляков Корженевского, Фредро и русских Грибоедова, Гоголя и Островского?" — писал Шеноа в 1866 году. ...

Премьера первого русского спектакля — комедии "Ревизор" Гоголя — состоялась 26.04.1874 г. Тогдашние загребские критики сумели правильно понять значение этого спектакля. В третьей четверти XIX века у театральных деятелей в Хорватии еще не было связей с театральной жизнью России и русские пьесы в репертуарах появлялись только спорадически. В следующие 20 лет, до прихода Степана Милетича на пост интенданта Хорватского народного театра, русский репертуар был скромным. Эра Милетича в этом загребском театре является одной из самых светлых эпох в театральной жизни Хорватии. Во времена его руководства Хорватским народным театром (1894–1898) состоялось 10 русских драматических премьер. Началось все с "Май-

орши" И.В.Шпажинского и "Приступа страсти" Н.О.Ракшанина. Затем последовала комедия "Ирэн" Т.Л.Щепкиной-Куперник. В 1896 году в первый раз показали комедию Грибоедова "Горе от ума", хотя и в прозаическом переводе филолога Т.Маретича.

В 1897 г. состоялась также премьера первого драматического произведения Чехова на загребской сцене (и на хорватской сцене вообще). Это спектакль "Медведь", шутка в одном действии. Затем следует премьера "Женитьбы" Гоголя и вторая премьера "Ревизора". Ставится также пьеса менее известного автора О.К.Нотовича "Без выхода", затем следует премьера "Грозы" Островского. Цикл завершает "Власть тьмы" Толстого. После того, как Милетич ушел с поста руководителя театра, постановки пьес русских авторов не прекратились. Для этого уже существовали все предпосылки. XIX век завершают премьеры "Тайги" В.Ангарина, "Жизни" И.Н.Потапенко и П.А.Сергеенко и "Татьяны Репиной" А.С.Суворина. В это время среди читателей появился особый интерес к русской книге. Этот интерес, конечно, нашел отражение и во внимании публики к театральным произведениям. Большую роль в этом сыграл драматург Никола Андрич, который переводил Чехова.

Новый век в русском репертуаре открывает малоизвестный В.Л.Величко с комедией "Первая муха", но за ним последуют ведущие представители русской литературы. В 1902 году состоялись три премьеры Чехова — "Предложение", "Лебединая песня" и "Дядя Ваня". Перед премьерой "Дяди Вани" Никола Андрич напишет объемную статью для газеты "Народне новине", в которой впервые проинформирует хорватскую публику об основании МХТ, о пьесах Чехова и Горького. В 1903 г. состоялись премьеры пьес Гоголя и впервые — Горького ("Мещане", также в переводе Андрича). Премьера "Мещан" в Хорватии последовала всего через девять месяцев после премьеры в России. В 1903 году на хорватской сцене была премьера еще одного произведения Горького — "На дне".

Во время Первой мировой войны из-за австрийской цензуры было невозможно ставить произведения русских писателей, поскольку это были произведения "врагов". Такая ситуация продолжалась до 1916 г., когда администрация театра проявила смелость и поставила в репертуар пьесы русских писателей. Первым произведением, "сломавшим лед", был "Вишневый сад" Чехова, за ним последовал "Ревизор" Гоголя, а в декабре 1916 г. — инсценировка рассказа Достоевского "Вечный муж". В 1917 г. зритель увидел два русских спектакля на загребской сцене — "Власть тьмы" Толстого и "Недоросль" Фонвизина. В последний год войны была поставлена только драма "Ревность" М.П.Арцыбашева, но спектакль не пользовался успехом и его быстро убрали из репертуара. В 1919 г. в Загреб приезжает работать режиссером Я.Осипович, русский по происхождению, который сделал новую постановку "Дяди Вани". В это же время в Загребе работает известный актер и режиссер дореволюционной России Я.Е.Озаровский, до этого в течение трех десятилетий игравший и ставивший пьесы Грибоедова, Гоголя, Чехова. С декабря 1920 по март 1921 г. состоялись гастроли группы Качалова в Загребе. Эти гастроли стали важным событием для театральной жизни Загреба и всей Хорватии. Но после отъезда артистов Художественного театра хорватские режиссеры неохотно ставили русских классиков, опасаясь со стороны зрителей и критики невыгодного сравнения режиссуры и актерской игры с мхатовскими постановками. Поэтому в театре начинают ставить менее известных в Хорватии русских авторов (О.Дымова, Н.Н.Евреинова, Л.Н.Андреева, С.С.Юшкевича). В эти годы в Загребе было основано театральное училище, которое в



Hrvatsko zemaljsko kazalište u Zagrebu.

U subotu 22. veljače 1902.

Predstava 156. U predbrojci. Serija VI. Nepar br. 5.

Prvi put:

PROVALNIK.

Drama u jednom činu. Napisao M. Maeterlinck, prevela A. M
Redatelj g. Savić.

OSOBE:

Slijepi djed	G. Borštnik.
Otac	G. Geršić.
Ujak	G. Barbarić.
Uršula	Gdjica. Hrbić.
Genoveva	Gdjica. Šunjak.
Gertruda	Mala Lenardićeva.
Milosrdnica	Gdjica. Reputin.
Služavka	Gdja. Savić.

Vrijeme: sadašnje.

Zatim

Prvi put:

REZBARI.

Tragedija dolnjih ljudi u jednom činu. Napisao K. Schönherr, prevela N. Vavra.
Redatelj g. ravn. Fijan.

OSOBE:

Friedl Sonnleitner } rezbari }	G. Fijan
Gebhard Perathoner }	G. Ilašković.
Mari Perathoner, Gebhartov otac	G. Freudenreich.
Ana Sonnleitner, Friedlova žena	Gdja. Hutička-Strozzi.
Meixner, kućarac	G. Marković.
dr. Walder, njemački liječnik	G. Dimitrijević.
Seoski dućandžija	G. Slijepčić.
Mljekarica	Gdja. Marković.
Poštolarica	Gdjica. Vavra.
Franjo } Sonnleitnerova djeca {	Mali Toman.
Anica }	Mala Lenardićeva.

Mjesto: Alpsko selo u gorama. Vrijeme: sadašnjost.

Zatim

Prvi put:

UPROSI.

Šala u jednom činu. Napisao A. P. Čehov, preveo M. pl. Marković.
Redatelj g. Savić.

OSOBE:

Stjepan Stjepanović Čubukov	G. Savić.
Natalija Stjepanovna, njegova kći	Gdja. Šram.
Ivan Vasiljević Lomov, susjed Čubukov	G. Dimitrijević.

Čin se zbiva na imanju Čubukova.

Nedjelja 23. Zvonko nikov Notrelambaše II. „B" sata p. p. ivan predb. | U večer u ½8 sati Troubadour. Nepar 7.

Dramske cijene.

Blagajna se otvara u 7, početak u ½8, a svršetak u ½10 sati.

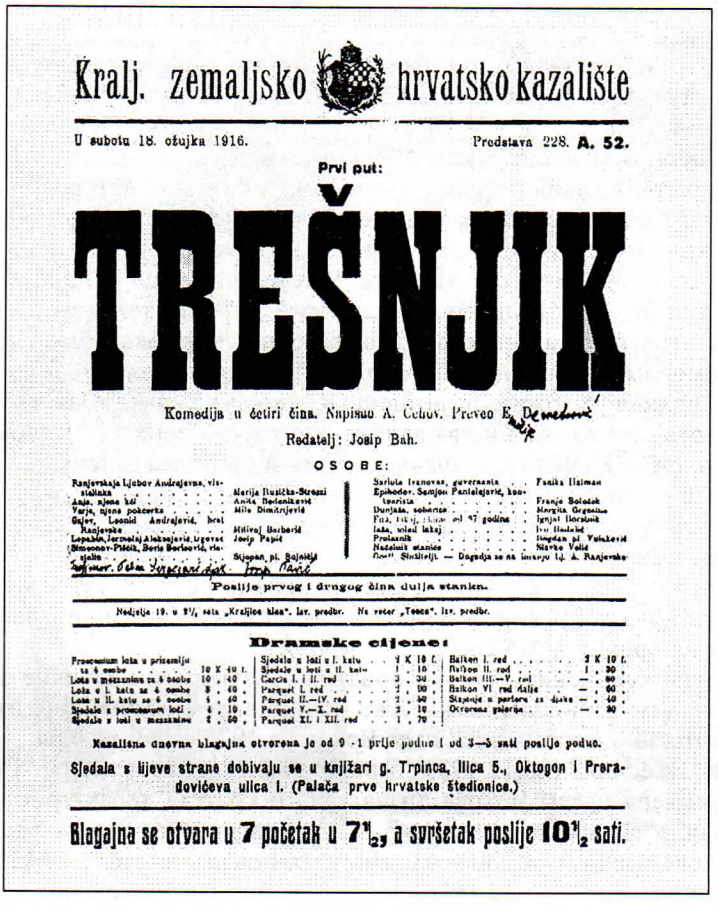
АФИША ВОДЕВИЛЯ «ПРЕДЛОЖЕНИЕ»

Загреб, театр «Хрватско земальско казалиште»

Премьера 22 февраля 1902 г.

Загреб, Архив Национальной университетской библиотеки

качестве экзаменов на актерском и режиссерском факультетах выбирало в основном произведения русских писателей, в том числе часто — Чехова. О спектаклях учеников актерского училища “Палата № 6” и “ Юбилей” в постановке режиссера А.А.Верещагина драматург, писатель и режиссер Милан Бегович (1876–1948) впоследствии писал: “В их игре мы отмечаем движение вперед, ушла первоначальная скованность и неуверенность. Самое главное, что им мешает — это непоставленный голос, это Ахиллесова пята нашего актерского училища. У нас хорошие учителя, сильный русский режиссер, но учителя дикции нет. <...> Режиссер, господин Верещагин, постарался на славу, внес много любви и старания в эту постановку, а в этой мрачной чеховской драме



Kralj. zemaljsko hrvatsko kazalište

U subotu 18. ožujka 1916. Predstava 228. A. 52.

Prvi put:

TREŠNJIK

Komedija u četiri čina. Napisao A. Čehov. Preveo E. Demetrović

Redatelj: Josip Bah.

OSOBE:

Ranjevskaja Ljubov Andrejevna, vlastelinka	Marija Ružička-Strozzi	Sarlota Ivanovna, guvernanta	Fanika Haiman
Anja, njena kći	Anita Bedeniković	Epihodov, Semjon Pantelejević, kontoarista	Franjo Soloček
Varja, njena pokčerka	Mila Dimitrijević	Dunjaša, sobarica	Margita Grgesina
Gajev, Leonid Andrejević, brat Ranjevske	Milivoj Barbarić	Fiza, lakaj, starac od 87 godina	Ignjat Borstnik
Lopahin, Jermolaj Aleksejević, trgovac	Josip Papić	Iaša, mlad lakaj	Ivo Hadalić
Simeonov-Pišćik, Boris Borisović, vlastelin	Stjepan pl. Bojničić	Prolaznik	Bogdan pl. Vulaković
		Načelnik stanice	Slavko Velić

Gosti: Sinžitelji. — Dogadja se na imanju Lj. A. Ranjevske

Poslije prvog i drugog čina dulja stanka.

Nedjelja 19. u 2½ sata „Kraljice klas". Izv. predbr. Na veter „Tosca". Izv. predbr.

Dramske cijene:

Proscenium loža u prizemlju za 4 osobe	10 K 40 f.	Sjedalo u loži u I. katu	2 K 10 f.	Balkon I. red	2 K 10 f.
Loža u mezzaninu za 4 osobe	10 „ 40 „	Sjedalo u loži u II. katu	1 „ 10 „	Balkon II. red	1 „ 30 „
Loža u I. katu za 4 osobe	8 „ 40 „	Carcia I. i II. red	3 „ 30 „	Balkon III.—V. red	— „ 60 „
Loža u II. katu za 4 osobe	4 „ 40 „	Parquet I. red	2 „ 90 „	Balkon VI red dalje	— „ 60 „
Sjedalo u proscenium loži	4 „ 10 „	Parquet II.—IV. red	2 „ 40 „	Stajanje u parteru za djake	— „ 40 „
Sjedalo u loži u mezzaninu	2 „ 60 „	Parquet V.—X. red	2 „ 10 „	Otvorena galerija	— „ 30 „
		Parquet XI. i XII. red	1 „ 70 „		

Kazališna dnevna blagajna otvorena je od 9 -1 prije podne i od 3—5 sati poslije podne.

Sjedala s lijeve strane dobivaju se u knjižari g. Trpinca, Ilica 5., Oktogon i Preradovićeva ulica I. (Palača prve hrvatske štedionice.)

Blagajna se otvara u 7 početak u 7½, a svršetak poslije 10½ sati.

АФИША СПЕКТАКЛЯ «ВИШНЕВЫЙ САД»

Загреб, театр «Кралевско земальско хрватско казалиште»

Премьера 18 марта 1916 г.

Загреб, Архив Театрального музея

(имеется в виду инсценировка “Палаты № 6”. — *С.Н.*) актеры имели возможность показать, на что способны”[7].

Во время Второй мировой войны русский репертуар был снят с хорватской сцены, впрочем, не только русский, но и других славянских народов. Однако уже в марте 1945 г. в городе Задар вновь ставят пьесы Чехова — сначала “Предложение”, а потом “Медведь”.

Характерно, что именно пьесы Чехова во все сложные периоды хорватской истории (Первая и Вторая мировая войны; годы запрещения и изъятия из репертуара русских драматических произведений), в силу их общечеловеческой направленности и неполитизированности, были первыми пьесами, “разбивающими лед” на хорватской сцене.

1897 год является важным годом в театральной жизни Хорватии. В этом году не только сделан первый иностранный перевод “Чайки” на хорватский язык, в этом году, как было сказано, также впервые на хорватской сцене был поставлен “Медведь”. Последующее распространение драматургии Чехова в

Хорватии продолжалось в течение всего XX столетия: умножался чеховский репертуар, расширялась и география их постановок.

Одним из поворотных моментов, открывшим новые ориентиры в работе хорватских актеров и режиссеров над чеховскими пьесами, безусловно, стали вышеупомянутые гастроли МХАТ в 1921 году в Загребе. Вот что об этой постановке "Вишневого сада" писал Милан Бегович:

«Такие драмы не любят трупп, не имеющих сильных актеров. <...> Только славянская глубина и немецкая художественная четкость могут открыть жизненную правду "Вишневого сада". Перед нами выступала однородная труппа, которая стоит на прочном фундаменте, заложенном еще основателями этого известного театра. Их "Вишневый сад" показал "всю теплоту повседневной жизни". Их игра проста средствами выражения, глубока впечатлениями — зрители временами забывали, что это театр. Русские актеры, без сомнения, отличные и редкие художники, но ценнее всего их совместная игра. Каждый на своем месте, никто себя не выделяет, никто не мешает — потому, что так бывает и в жизни! Конечно, в ансамбле есть и сильные актеры, есть и послабее, но самый слабый не так плох, чтобы испортить общее впечатление. Госпожа Книппер-Чехова в роли Раневской показала все свое мастерство, и нам только жаль, что из-за незнания русского языка, мы пропустили прекрасные детали ее роли. Господин Массалитинов блестяще сыграл роль Лопахина. Совершенному впечатлению от этого спектакля мешала сценография, не находившаяся на уровне МХАТа»[8].

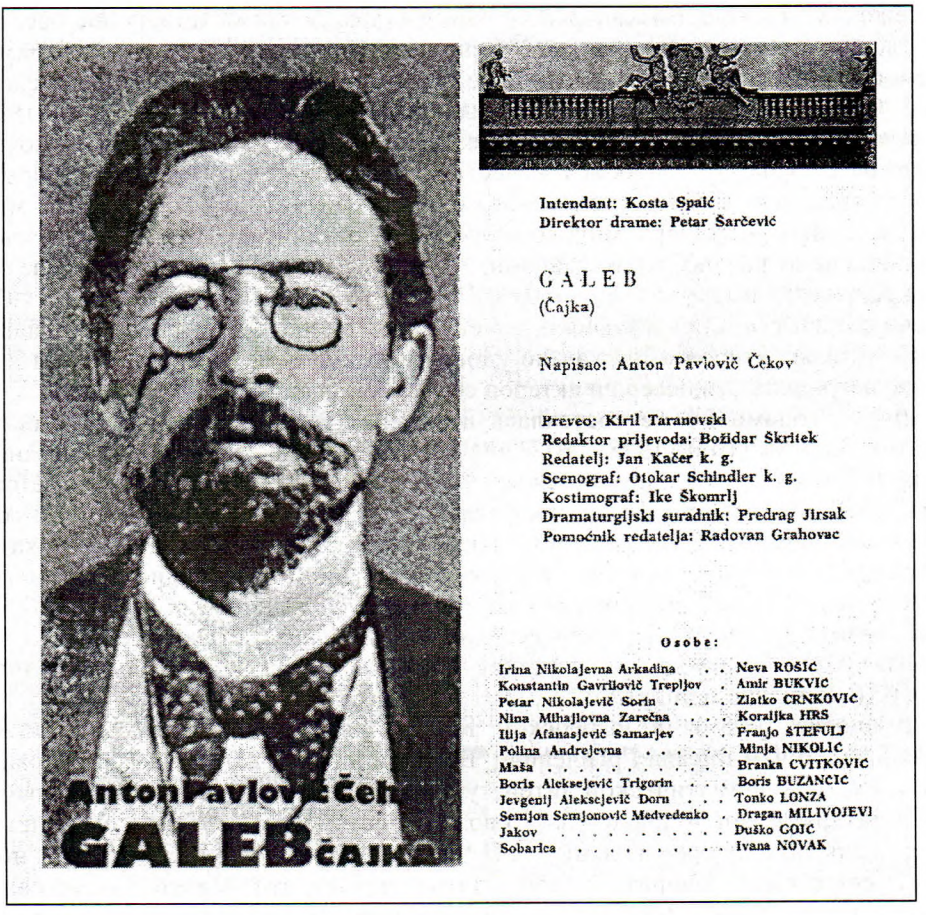
Постановки чеховских пьес в Хорватии указаны в их перечне за столетие 1897–1997 гг. (см. Приложение). Ниже мы приведем важнейшие отзывы хорватских критиков о постановках пьес Чехова в 1970–1990-е годы.

В газете "Въесник" (26.12.1973) было объявлено, что в театре "Гавелла" состоялась премьера пьесы Чехова, была дана и краткая характеристика самого произведения: «"Пьеса без названия" — это диагноз жизни, поставленный Чеховым"». В следующем отклике на "Пьесу без названия" автор М.Гргичевич в газете "Вечерни лист" (17.12.1973) уже подробно рассматривает эту пьесу, ее смысл, значение, мораль: «Дело не в пессимизме и не в оптимизме, а в том, что у девяноста девяти из ста нет ума"[1*] — это одно из утверждений Чехова, которое можно отнести к "Пьесе без названия". В этом своем раннем и самом большом драматическом произведении Чехов с гениальной проницательностью юмориста делает этот недостаток разума очевидным. <...> Автор не судит, и эта сложная психологически-экзинстенциалистская драма глазами юмориста снимает патетические одежды, обнажает, и мы не можем остаться равнодушными, потому что, даже при всей насмешке, пьеса дышит теплым юмором, который, даже становясь мрачным, светит в темноте. Режиссер четко определяет отношения между героями, дискретно стимулируя их комическую сторону. А полнота и многослойность внутреннего напряжения появились бы, если бы герои дали намек на таинственное, неопределенное, что есть в пьесе. Актеры играют слишком поверхностно, без глубины.

По мнению автора статьи, хотя актер, играющий главную роль (В. Дулич) обладает определенным обаянием, это все-таки не Платонов. Актеры старшего поколения доказали свое мастерство, и в маленьких ролях конкурируют с исполнителями больших ролей.

В третьей критической статье по поводу этого же спектакля автор отмечает трагикомичность пьесы Чехова, его способность видеть возвышенное в трагичности бытия. 22.12.1973 г. Далибор Форетич пишет в газете "Въесник":

[1*] См. 9, 183 ("Дом с мезонином").



ЧАЙКА

Загреб, Хорватский народный театр

Премьера 7 июня 1976 г.

Обложка и первая страница программы

“Чехов нам со сцены показывает настоящую жизнь. Ничто не ложно, он не лжет даже во имя идеи... Таким образом, показать, что жизнь и трагична и смешна, что одно с другим идет рука об руку, означает и критику, и воспевание жизни, Чехов видит трагедию не в какой-то инопланетной возвышенности, но возвышенность в трагичности, как многозначительность смысла бытия”. По мнению автора статьи, вся драма — это крик об искренней, настоящей человечности, о которой все мечтают, и этой драмой Чехов достигает простоты классических пьес. В отличие от предыдущего критика, Форетич убежден, что режиссер мастерски сумел показать нюансы поведения и “чеховскую атмосферу драмы”.

7.06.1976 г. в Хорватском народном театре состоялась премьера “Чайки”. По этому поводу в нескольких хорватских периодических изданиях возникла полемика между критиками. В газете “Въесник” 12.06.1976 г. критик Б.Ежич, в статье под названием “Соревнование Чехова и Качеры” пишет, что спектакль проходит в атмосфере соревнования между автором пьесы Чеховым и

ее чешским режиссером Качерой, который старался как можно лучше освоить чеховскую поэзию меланхолии. У критика есть замечания по костюмам и сценографии, а актеры, по его мнению, были слишком скованны из-за режиссера. С другой стороны, критик И.Пульизевич в журнале "Око" (17.06.1976) отмечает, что чешский режиссер сумел дать толчок существующим и потенциальным, скрытым актерским качествам драматического ансамбля Хорватского народного театра; он справился с пьесой, на которой "сломались" многие известные режиссеры мирового уровня. В отличие от Ежича, Пульизевич считает сценографию очень удачной. Полемика касается в основном мастерства режиссера и актеров. В статье М.Гргичевича "Драма о драме" (9.06.1976, "Вечерни лист"), сценография признана монотонной, но при этом похвально оценена игра актеров и высказано удовлетворение тем, что "публика на премьере наградила режиссера и актеров сердечной овацией".

Двумя годами позже состоялась премьера "Вишневого сада" в Сплите. Критик Б.Ежич (10.03.1978, "Въесник") в рецензии сожалеет, что постановщику В.Кляковичу не хватает режиссерского воображения и это отражается в определенной незаинтересованности актеров. Только к концу пьесы режиссер всеми сценическими средствами — движением, музыкой, танцем — показывает скрытый внутренний мир чеховских героев, живущих своими нереализовавшимися мечтами. И.Грлушич в газете "Недельна Далмация" (12.03.1978) с сожалением отмечает, что режиссер не сумел показать всю прелесть этого произведения, особенно такие тонкие моменты, когда комическое переливается в трагическое и обратно.

В апреле 1978 г. в загребском театре "Гавелла" состоялась премьера "Иванова", о чем писала Гргичевич ("Вечерни лист", 12.04.1978): "Возвращение к великой драматической литературе одновременно означает и возвращение к актеру, вызов и доверие к его возможностям. Это особенно ощущается, когда речь идет о произведении А.П.Чехова, которое всем так близко, но о нем очень сложно говорить". Автор статьи считает, что "Иванов" — не самое лучшее произведение Чехова, но оно идеально для нахождения новых путей сценического выражения. Критик с похвалой отзывается об актерах, которые сумели показать и трагическое, и комическое без ложной сентиментальности. 14.04.1978 г. в газете "Въесник", Д.Форетич замечает: "Из года в год мы открываем для себя, что Чехов является духовным предшественником таких состояний, которые Беккету и Ионеско помогли привести форму гражданского театра к абсурду... Чехова обычно, а у нас (в Хорватии) почти всегда, воспринимают как росток доброй, старой реалистической школы". Этот спектакль черпает внутреннюю силу из выдающейся и размеренной актерской игры. В конце статьи Форетич делает вывод, что спектакль, со своей тонкой красотой, блестящим юмором и сдержанной драматичностью, является "настоящим Чеховым" нашего времени и наслаждением для глаз и души.

Режиссер И.Кунчевич, поставивший спектакль "Иванов", в интервью газете "Въесник" (9.04.1978) заметил: "Чехов является одним из авторов, который имел счастье или несчастье работать с таким сильным театральным режиссером, каким был Станиславский, который своим восприятием чеховских произведений наложил на них свою печать, и она на какое-то время как бы скрыла от нас такого современного писателя. Но если судить по всему, что происходит в мире и у нас, кажется, что повторное исследование Чехова становится потребностью многих театральных деятелей". Однако нелишне вспомнить, что и сам Чехов не всегда был доволен постановками Станиславского.

Но в 1978 г. премьеры произведений Чехова происходили не только в Загребе, но и в Вараждине, в театре "Аугуст Цесарец". На этот раз была сыграна "Чайка". Уже известный нам критик Б.Ежич, съездив на премьеру, писал о ней ("Въесник", 14.04.1978), что и режиссер Вечек, и сценограф Марина Гозе сумели хорошо сценически организовать постановку, но иногда актеры слишком по-своему исполняли свои роли, чем не помогли ни себе, ни спектаклю.

В конце июня 1983 г. состоялась премьера "Вишневого сада" в театре "Марин Држич" в Дубровнике. Критик Д.Форетич ("Въесник", 22.06.1983) считал, что ансамбль театра показал вдохновенную и однородную игру под руководством гостя-режиссера из Загреба И.Кунчевича, хотя в спектакле, по мнению критика, не хватило до конца выделенной тонкой границы, которая отделяла бы жизненную правду от лжи. "Возможно ли вообще в этой комедии, полной недоразумений, найти эту границу?" — спрашивает критик и делает вывод: "Ее горечь заключается в том, что она ужасно напоминает жизнь, которой мы живем. Мы вообще понимаем, когда действительно живем, а когда лжем? Можем ли мы тогда требовать ответа со сцены, как от нашего зеркала?"

В Загребе, в мае 1984 г., после премьеры "Трех сестер" критик Н.Фрндич ("Борба", 9.05.1984) высказывает мнение, что современный театр пережил авангардные поиски, несмотря ни на что, и наступило более зрелое, более осознанное время, к которому можно отнести постановку "Трех сестер" режиссера Ивицы Кунчевича. В журнале "Око" (24.05.1984) критик Ж.Стублия считает, что режиссер Кунчевич и актеры корректно выполнили свою работу, но спектакль не является великим, достойным чеховского произведения: "Двери драмы всего лишь открыты...".

Между некоторыми премьерами чеховских спектаклей в Хорватии проходит слишком много времени, словно режиссеры забывают о классиках. В марте 1997 г. состоялась премьера "Трех сестер", всколыхнувшая театральный мир Хорватии. Критик Мария Гргичевич в газете "Вечерни лист" (18.03.1997) писала: «Только Загребскому молодежному театру (ЗКМ) известно, зачем были нужны два спектакля ("Три сестры" и "Дядя Ваня") из наследия Чехова, как будто этим можно изгладить долгое игнорирование классиков. Этот спектакль оставляет впечатление сонливости, зритель тонет в пустоте и скуке. Эффекты — как зрелищное взбирание на хрустальную люстру, с которой всеми забытый Чебутыкин бросает обувь, и сцена изнасилования (имеется в виду сцена между Соленым и Ириной), которой сам Чехов никогда не писал, не помогают общему впечатлению». Критик Лидия Зозоли в журнале "Обзор" (22.03.1997) комментирует "своеобразный" подход режиссера П.Магелли к Чехову: "Магелли без всякой милости относится и к героям Чехова, и к актерам. В обоих спектаклях много агрессивной жестокости, которая временами, но очень эффектно выходит на поверхность и переходит в почти стилизованный дикий жест. Сестры в моменты, когда они должны быть нежными, рвут друг другу волосы, Наташа бросает старую няню на пол, а особо жестоким было со стороны режиссера раздеть Соню перед зеркалом, ведь она и так несчастна". А Наташа Говедич в журнале "Виенац" (27.03.1997, № 84/5) отмечает: "Паоло Магелли совсем промахнулся мимо оригинала. Почему он выбрал творчество деликатного и тонкого Чехова? <...> Сцену изнасилования Ирины бедный Антон Павлович не написал бы даже в бреду".

Критики возмущены приемами, которые использует режиссер. Спустя несколько месяцев состоялась премьера этого спектакля в городе Сплите.

Очень резким оказался отзыв критика Анатолия Кудрявцева, который в газете "Слободна Далмация" (5.12.1997) не скрывает своего отношения к постановке Магелли: "...все что-то кидают, перевертывают, но, наверное, не актеры виноваты в этом — наверное, они делали то, что от них требовал режиссер, но с Чеховым ни один из них не вступил в контакт, каждый свою роль сфальсифицировал. Уважаемые гости из Загреба просто опозорили Чехова, и сплитской публике, которая и не имела большого опыта знакомства со спектаклями Чехова, показали не то".

Можно сделать вывод, что в данных отзывах на постановки пьес Чехова в основном обсуждалась и критиковалась игра актеров и работа режиссеров, но то, в чем все критики согласны — это факт, что Чехов был и остается одним из величайших драматургов всех времен. Сто лет спустя после первых премьер чеховских пьес критики уже не обсуждают, хорошо написано произведение или нет, а обсуждают, как справились современники с постановкой этого произведения.

Из года в год мировая чеховиана пополняется новыми работами, углубляющими наше понимание чеховского наследия, и участие в этом процессе деятелей культуры Хорватии, имеющее почти вековую традицию, продолжается.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА ПОСТАНОВОК ЧЕХОВСКИХ ПЬЕС В ХОРВАТИИ[1*]

Название произведения	Дата премьеры	Перевод	Театр
Медведь	08.02.1897	И.Гойтан	Хорватский народный театр, г. Загреб
Предложение	22.02.1902	М.Марекович	Хорватский народный театр, г. Загреб
Лебединая песня	25.11.1902	М.Марекович	Хорватский народный театр, г. Загреб
Дядя Ваня	25.11.1902	Н.Андрич	Хорватский народный театр, г. Загреб
Медведь	14.11.1908	И.Гойтан	Хорватский народный театр, г. Осиек
Медведь	25.03.1915	И.Гойтан	Хорватский народный театр, г. Осиек
Вишневый сад	18.03.1916	Э.Деметрович	Хорватский народный театр, г. Загреб
Медведь	14.09.1916	И.Гойтан	Хорватский народный театр, г. Загреб
Предложение	25.04.1917	Й.Ивакич	Хорватский народный театр, г. Осиек

[1*] Данные о спектаклях взяты из кн.: *Hećimović B.* Repertoar hrvatskih kazališta. 1840–1860–1980. Zagreb, 1990, а также из архива Хорватского радио и телевидения (1970–1997).

Название произведения	Дата премьеры	Перевод	Театр
Предложение	01.02.1919	З.Рогоз	Городской театр, г. Вараждин
Дядя Ваня	14.06.1919	Н.Андрич	Хорватский народный театр, г. Загреб
Предложение В составе сборного спектакля, по пьесам разных авторов	13.06.1921		Публичный экзамен учеников актерского училища, г. Загреб
Юбилей, Палата № 6	19.01.1922	Й.Бадалич, Р.Ристич	Представление учеников актерского училища в Загребе
Палата № 6, Ведьма	06.01.1923		Народный театр Далмации, г. Сплит
Чайка	07.01.1923	М.Марекович	Карловац, гастроли государственного театрального училища
Медведь	23.06.1923		Народный театр Далмации, г. Сплит
Юбилей	23.06.1923		Народный театр Далмации, г. Сплит
Медведь	23.06.1923		Народный театр Далмации, г. Сплит
Медведь	12.03.1925	И.Гойтан	Государственное актерское училище
Предложение	01.03.1945		Народный театр, г. Задар
Медведь	27.03.1945		Народный театр, г. Задар
Предложение	29.05.1946		Народный театр, г. Бьеловар
Дядя Ваня	07.07.1946		Малый театр, г. Загреб
Дядя Ваня	30.01.1947	Й.Бадалич	Представление учеников 2-го курса училища, Малый театр, г. Загреб
Медведь, Предложение	21.02.1947		Театр "Аугуст Цесарец", г. Вараждин
Предложение	21.02.1947		Театр "Аугуст Цесарец", г. Вараждин
Sulla via maestro (На большой дороге)	01.03.1947		Народный театр Иван Зайц, г. Риека (на итальянском языке)
Три сестры	01.06.1948	М.Богданович	Хорватский народный театр, г. Сплит
Юбилей	03.02.1949		Карловацкий театр
Предложение	03.02.1949	С.Хранилович	Карловацкий театр
Одноактные пьесы	20.03.1949		Городской народный театр, Славонска, г. Пожега
Предложение	20.03.1949		Городской народный театр, Славонска, г. Пожега
Юбилей	29.04.1949		Городской театр, город Вировитица

Название произведения	Дата премьеры	Перевод	Театр
Лебединая песня	29.04.1949		Городской театр, г. Вировитица
Il giardino dei Ciliegi (Вишневый сад)	01.09.1949		Teatro del popolo, Rovigno
Медведь	06.06.1951		Карловацкий театр
Дядя Ваня	30.12.1954	З.Велимирович	Хорватский народный театр, г. Сплит
На большой дороге	30.10.1957	Б.Мркшич	Карловацкий театр
Сцены из деревенской жизни	29.10.1960	В.Герич	Театр "Аугуст Цесарец", г. Вараждин
Дядя Ваня	19.03.1961	Н.Андрич	Хорватский народный театр, г. Осиек
Чайка	11.04.1962	К.Тарановский	Театр "Гавелла", г. Загреб
Три сестры	23.05.1962	П.Циндрич	Хорватский народный театр, г. Загреб
Юбилей	02.03.1963	Б.Мркшич	Народный театр, г. Задар
Триптих: О вреде табака, Юбилей, Лебединая песня	02.03.1963	Б.Мркшич	Народный театр, г. Задар
Одноактные пьесы	02.03.1963	Б.Мркшич	Народный театр, г. Задар
Триптих — одноактные пьесы: О вреде табака, Юбилей, Лебединая песня	02.03.1963	Б.Мркшич	Народный театр, г. Шибеник
Una domanda di matrimonio-versione italiana di Maura Simoni Malabosi (Предложение)	08.10.1965		На итальянском языке. Народный театр "Иван Зайц", г. Риека
Zio Vanja (Дядя Ваня)	19.12.1968		Народный театр "Иван Зайц" г. Риека (на итальянском языке)
Дядя Ваня	05.04.1969	Й.Бадалич	Истарский народный театр, г. Пула
Одноактные пьесы	12.08.1969		The National Theatre of the Deaf (Национальный театр для глухих). Фестиваль "Дубровские летние игры", г. Дубровник
Дядя Ваня	02.10.1970		Городской театр, г. Вировитица
Вишневый сад	23.12.1970	Б.Шкритек	Хорватский народный театр, г. Загреб
Пьеса без названия	14.12.1973	Б.Шкритек Б.Мркшич	Театр "Гавелла", г. Загреб
Пьеса без названия	09.06.1974		Вечера "Гавеллы", г. Загреб
Три сестры	11.01.1975	В.Герич	Театр "Марин Држич", г. Дубровник

Название произведения	Дата премьеры	Перевод	Театр
Медведь	05.04.1975	Р.Ившич, Б.Шкритек	Театр "Леро", г. Дубровник
Una domanda di matrimonio, Le nozze, L'orso (Предложение, Свадьба, Медведь)	11.04.1975		Драматические представления на итальянском языке. Народный театр "Иван Зайц", г. Риека
Дядя Ваня	25.02.1976	Й.Бадалич	Театр "Гавелла", г. Загреб
Чайка	07.04.1976	К.Тарановский	Хорватский народный театр, г. Загреб
Чайка	07.06.1976		Хорватский народный театр, г. Загреб
Вишневый сад	03.03.1978	В.Клякович	Хорватский народный театр, г. Сплит
Чайка	12.05.1978	Б.Шкритек	Театр "Аугуст Цесарец", г. Вараждин
Иванов	09.04.1978		Театр "Гавелла", г. Загреб
Медведь, Предложение, О вреде табака	20.05.1978	Р.Ившич, Б.Мркшич	
Чайка	12.05.1978	Б.Шкритек	Театр "Аугуст Цесарец", г. Вараждин
Иванов	10.06.1978		Вечера "Гавеллы", г. Загреб
Иванов	11.10.1978		Театр "Гавелла", Загреб, гастроли в г. Славонский Брод
Дядя Ваня	22.11.1978	В.Герич	Театр в гостях, г. Загреб
Вишневый сад	12.02.1982	Б.Шкритек, В.Герич	Театр "Аугуст Цесарец", г. Вараждин
Вишневый сад	16.06.1983	Б.Шкритек	Театр "Марин Држич", г. Дубровник
Три сестры	25.04.1984	Ч.Прица	Театр "Гавелла", г. Загреб
Предложение, О вреде табака	17.02.1988		Кукольный театр, г. Загреб
Пьеса без названия	03.03.1989	Б.Шкритек, Б.Мркшич	Хорватский народный театр, г. Сплит
Вишневый сад	25.10.1990	В.Герич	Хорватский народный театр "Иван Зайц", г. Риека
Чайка	13.04.1991	Ч.Прица	Театр "Гавелла", г. Загреб
Три сестры	1997		Загребский молодежный театр (ЗКМ)
Вишневый сад	1997	Ч.Прица	Театр "Гавелла", г. Загреб
Три сестры	1997	Ч.Прица	Театр "Гавелла", г. Загреб

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] "Виенац" ("Vienac") — хорватский литературный журнал, выходил с 1869 по 1903 год. В каком именно № журнала опубликована статья Б.Шулека — установить не удалось.

[2] Йосип *Бадалич* (1888—1985) — писатель, историк, славист, переводчик. С 1945 года — профессор русской литературы в Загребском университете, а с 1959 года преподавал в различных университетах мира.

[3] Бан — в Хорватии с X века до 1921 года наместник короля; глава вооруженных сил.

[4] В Дубровнике госпаром называли человека, принадлежавшего к аристократии. Сегодня значение этого слова — "человек с достоинством и хорошими манерами".

[5] *Flaker A.* Nepoznat Netko. Zagreb, 1963. S. 418.

[6] *Krleža M.* Glembajavi Drama. Zora. Zagreb, 1966. S. 418.

[7] *Begović M.* Kritike i prikazi. Zagreb, 1943. S. 37–39.

[8] Ibid.

ЧЕХОВ В ВЕНГРИИ

I. 1889–1945 гг.

Обзор Марии Рев (Венгрия)[1*]

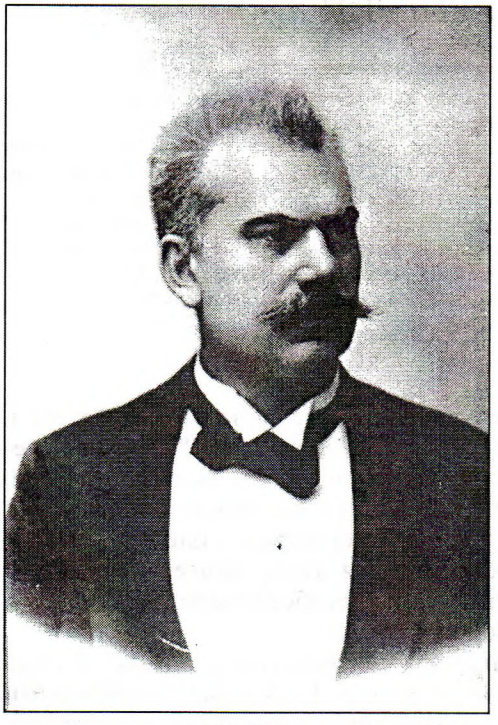
К концу XIX века русская литература была уже довольно известна в Венгрии: хорошо знали произведения Пушкина, прежде всего "Евгений Онегин", Лермонтова, Гоголя, большой популярностью пользовался Тургенев. Если в середине XIX века венгерские переводчики в основном использовали немецкие и французские переводы, то к концу века выросла плеяда переводчиков, хорошо знающих русский язык. Благодаря этому венгерские тексты стали более соответствовать оригиналам, чему способствовало и прямое общение переводчиков с деятелями русской культуры.

Чехов почти незаметно вошел в венгерскую литературную жизнь[1]. В газете "Pesti Hirlap" (Пештский вестник)[2*] 18-го апреля 1889 г. был опубликован рассказ "Пари" (переводчик не указан). В редакции газеты были лучшие венгерские писатели, вначале Йокаи, Миксат, Круди, затем Мориц и Костолани. В следующем 1890 году уже появились в печати три рассказа: "Верочка", "Событие" и "Учитель словесности". "Верочка", также в переводе неизвестного автора, была опубликована в литературной газете "Fővárosi Lapok" ("Столичные листы"). В газете печатались произведения европейской, в том числе и русской литературы. Рассказ "Событие" опубликован 2 ноября 1890 г. на страницах журнала "A Hét" ("Неделя"), № 44; его переводчиком был Дежё Амброзович. Это первый рассказ, подписанный именем переводчика. Журнал "A Hét" знакомил венгерскую публику с новыми достижениями западной, прежде всего французской литературы и, одновременно, стал одним из центров распространения русской литературы, в первую очередь новеллы. Нередко в книжке журнала оказывались рядом переводы новелл Мопассана и Чехова. Дежё Амброзович — один из самых видных переводчиков русской литературы, соредактор журнала по музыке. Автор новелл и стихотворений, Д.Амброзович как переводчик познакомил своих соотечественников с Пушкиным, Гоголем, Тургеневым, Толстым, Чеховым и Горьким.

К первым популяризаторам Чехова в Венгрии принадлежит также Эндре Сабо. В сборнике "Oroszországból" ("Из России") в 1890 году он напечатал первую часть рассказа "Учитель словесности", вышедшую в "Новом времени" в 1889 году. Э.Сабо обратил внимание на Чехова во время своего посещения России в 1889 году и, после возвращения, дополнил свои путевые заметки переводами нескольких произведений русских писателей. Э.Сабо много сделал для распространения русской литературы в Венгрии, в частности в качестве переводчика и составителя двух антологий русской поэзии[2].

[1*] За помощь при подготовке раздела к изданию редакция приносит благодарность Яношу Цегледи (Будапешт.).

[2*] Венгерские названия периодических изданий переводятся при первом упоминании.



ЭНДРЕ САБО
Фотография

В 1891 г. на венгерском языке было издано восемь новелл Чехова. Четыре из них появились в журнале "A Hét" ("В рождественскую ночь", "Горе", "Кухарка женится", "Панихида"), без указания имени переводчика; три рассказа ("На пути", "Несчастье", "У предводительши") были напечатаны в газете "Fővárosi Lapok" также без имени переводчика[3]. Рассказ "Мечты" в переводе Шандора Шоймошши был напечатан в общественном и литературном еженедельнике "Magyar Szemle" ("Венгерское обозрение"); здесь же в переводе того же Шоймошши, под другим заглавием было напечатано еще раз "Горе"[4]. Шоймошши впоследствии стал известным этнографом, профессором университета в городе Сегеде, а затем и академиком. Он интересовался венгерскими народными сказками, легендами и их восточными связями.

В 1892 г. на страницах венгерских изданий появились три рассказа Чехова: "Раз в год" в журнале "A Hét", снова без указания переводчика, "Враги", также без имени переводчика, в газете "Fővárosi Lapok", и рассказ "Без заглавия" в сборнике "Magyar Dekameron" ("Венгерский Декамерон". Вторая серия. Заграничные писатели. Сто рассказов ста писателей. Т. 1. Будапешт, 1892). Снова печатается в журнале "A Hét" "Панихида", под другим заглавием и в другом переводе. Эндре Сабо переводит заново рассказ "Событие" для "Hölgyek Naptára 1893-ra" (Вр., 1892) (Календарь для дам на 1893 год). В 1893 г. в журнале "A Hét" появляется рассказ "Гусев"; его переводчик — Виктор Чольноки, сотрудник журнала, один из лучших венгерских новеллистов. Он назвал рассказ так: "Смерть матроса". В этом же году газета "Fővárosi Lapok" издает еще раз новеллу "Раз в год".

Таким образом, к тому времени, когда Э.Сабо в энциклопедии "Паллас" в 1893 г. написал о Чехове первую статью[5], венгерская публика уже не раз встречала его имя в печати. В отличие от других русских писателей, вести о которых опередили распространение их произведений в периодической печати, Чехов стал известен сначала благодаря переводам его рассказов, которые сразу же стали частью литературной жизни Венгрии.

Статьи Э.Сабо в энциклопедии "Паллас" можно считать частями задуманной им, но не осуществленной истории русской литературы. Журнальные заметки быстро забывались, а энциклопедия была долго в поле зрения читающей публики, тем более, что энциклопедия "Реваи", изданная впоследствии, воспользовалась статьями Э.Сабо, обеспечив им долгую жизнь.

В архиве Чехова (*РГБ*) хранится письмо Э.Сабо к Чехову. Оно было впервые опубликовано в Венгрии Жужанной Зёльдхейи, много сделавшей для популяризации русской литературы в нашей стране[6]. Письмо без даты, но по

содержанию его можно предполагать, что оно было написано, когда Э.Сабо готовил для энциклопедии "Паллас" статьи о русской литературе. Письмо написано на русском языке, с ошибками. В письме Э.Сабо просит Чехова прислать его сочинения для перевода и упоминает свой перевод рассказа "Тайный советник"[7].

Ответное письмо Чехова к Э.Сабо не сохранилось, но в 1909 году, 16 июня в письме к В.Г.Короленко Сабо пишет: "Может быть, интересно будет Вам узнать, что у меня имеется одно письмо Антона Чехова, написанное ко мне в оное время. В то время я тоже справился у него насчет его биографии, и он мне ответил"[8].

Неизвестно, прислал ли Чехов книги для перевода Э.Сабо и ответил ли ему венгерский литератор; не сохранилась и библиотека Э.Сабо. Только в одном интервью в 1918 году Сабо упоминает снова, что несколько русских писателей оказали ему помощь в освоении русского языка, в том числе и Чехов[9].

В энциклопедии "Паллас" Э.Сабо пишет, в частности, об остроумии и здоровом юморе писателя и сопоставляет рассказы Чехова с очерками и рассказами Кальмана Миксата. Он считает, что короткие произведения Чехова создали автору "очень быстро большую популярность, и не только в России, но и за границей". В статье упоминаются выпущенные к этому времени сборники чеховских рассказов, драма "Иванов" и одноактные пьесы — "драмолеты".

Чехов вошел в литературную жизнь Венгрии в то время, когда короткие повествовательные жанры стали занимать в ней все большее место и появились такие замечательные мастера очерка и рассказа, как Иштван Тёмёркень, Золтан Тури и др. Интерес к рассказам молодого Чехова, вероятно, объясняется тем, что венгерские писатели, ищущие новые темы и новые формы, в Чехове нашли своего союзника и опирались на него, доказывая свое право на новые художественные приемы. Рассказы Чехова печатали охотно почти все органы венгерской прессы, даже те, которые придерживались консервативных литературных взглядов и резко осуждали наводнение журналов очерками и рассказами.

В сентябрьском номере журнала "Magyar Szalon" ("Венгерский салон") за 1894 год появилась большая статья Якаба Челингариана "О современной русской литературе". Этот журнал сыграл значительную роль в популяризации иностранной литературы в Венгрии. В 1890-е гг. выпускались книжки журнала, посвященные отдельным национальным литературам. Специальный русский номер был подготовлен в 1894 году, когда редакторы установили прямой контакт с некоторыми русскими писателями, в том числе с Толстым и Короленко. Статья Якаба Челингариана носит обзорный характер и освещает основные этапы развития русской литературы, начиная с XVIII века. Мировую известность новой русской литературе, пишет он, обеспечил Тургенев. Именно последователи Тургенева приобрели широкую популярность в Европе. В их числе — Боборыкин, Гаршин, Потапенко, Чехов и др. В этом номере "Венгерского салона" Чехов представлен рассказом "Страх" (без указания переводчика)[10].

Первая специальная статья о Чехове была напечатана в этом же году 29 ноября в № 26 журнала "Külföld" ("За границей"), выходящем еженедельно и публикующем художественные произведения иностранных авторов. Редакторы журнала Ирен Черхалми и Атилла Геро.

Статья названа "Павлович Чехов" и иллюстрирована портретом писателя. Впервые венгерская публика имела возможность вглядеться в мягкие, при-

I. évfolyam. Budapest, 1894. november 20. 26. szám.

Előfizetési ára:
Egész évre . . . frt 10.—
Félévre . . . . » 5.—
Negyedévre . . . » 2.50
Egyes szám ára 25 kr.

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Kálvin-utcza 15. I. em. 13.

KÜLFÖLD

SZÉPIRODALMI ÉS KRITIKAI HETILAP.

Megjelen minden csütörtökön.

Kéziratok megtérítése végett elégtelenek, de vissza nem küldetnek. Küldött kéziratokat megfelelően díjaznak.

Hirdetések és előfizetések a kiadóhivatalba intézendők.

Hirdetéseket felvesz minden hirdetési iroda, előfizetéseket minden könyvkereskedő.

Szerkesztik és kiadják: CSERHALMI H. IRÉN és GERŐ ATTILA.

Pavlovics Csehow.

Oroszország, a nagy hatalmas czári birodalom, mint valami mesebeli óriási börtön él a művelt nemzetek köztudatában. Vasbilincsek tartják fogva földetturó parasztjait, a kik véres verejtékkel dolgoznak, hogy fiaikat a czár-atyuska elvigye katonának és hogy a távol, tengerentuli, szüken termő, lázongó országok munkásnépének olcsóbb legyen az, a miért ők minden emberi jogok nélkül kinlódják végig kínteltes életüket — a mindennapi kenyér.



S a mig e szerencsétlen nép zöme a havasokon vadászik és a poetikus pusztákon a ringó kalászok hullámzásába elmerülve, félve, reszketve szánt-vet s zokogja el pár órai pihenője közben fájdalommal telt népdalait, a nemzet egy-egy gondolkodó jobb módu fia, bejárja a nagy birodalmat, beutazza a művelt nemzetek országait, hogy szellemével küzdje ki azt, a mi nélkül nincs nemzet, mely megéljen, nincs nép, mely számot tegyen, — az istenség legdicsőbb ajándokát, a költők legfönségesebb eszméjét, a próféták legragyogóbb gondolatát, a koronás királyok legszilárdabb trónját, az emberi-nem minden dicsőségét — a szabadságot.

Míg Oroszország lánglelkü poétái fenséges költészetükkel igyekeznek valódi nemzetté átgyúrni testvéreiket, az elbeszélők a nép lelkére beszélnek majd megható, majd humoros novelláikkal és a humoros irók egyik legkiválóbbja, Pavlovics Csehow.

Különös dolog, hogy a költő orvosok, a kik a lét borzalmait legjobban ösmerik, becsülik az irodalomban a legtöbbre azt, a mi az emberi élet minden változatában egy-egy perczre bearanyozhat derüjével félelmet, rettegést, iszonyt és haldoklást, bárgyuságot és agyafurt gazságot, a mi a legistenibb adománya a lelki megnyilvánulások közt — a humort.

Mert az orvos Csehow első sorban humorista, bár nem a kacagtató, hanem a csendes, borongó humor, a derüs ellentétek humorának a megfigyelője. Bár még csak 34 éves, de világlátott ember; beutazta Khinát, Ceylont, egész Európát, majd — a szibériai deportáltak helyzetét tanulmányozandó — az ázsiai orosz birodalmat is és e gazdag tapasztalatok, helyes megfigyelések eredményekép tekinthetjük eddigi tiz évi irodalmi munkássága alatt megirt munkáit. Szabó Endre, a jeles költő, a kit Csehowhoz baráti viszony füz, volt olyan szives jellemzéséhez egyotmást velünk közölni és ugy hiszszük, hogy legjobban akkor világitjuk meg őt, midőn Szabó Endrével az orosz Mikszáthnak mondjuk.

Az orosz irodalmi világ a fiatal irót már 1888-ban a Puskin-féle nagy dijjal jutalmazta. Ő e kitüntetést minden tekintetben meg is érdemli, mert egyrészt, mint jeles moszkvai orvos, tudományával szolgálja a társadalmat, másrészt rendkivüli szorgalmat fejt ki az irodalmi téren és ugy hiszszük, ennek bizonyságául elég, ha eddig megirt munkáinak czimeit soroljuk fel, u. m. Pesztryje raszkazy (Tarka elbeszélések), V szumerkah (Félhomályban), Raszkazy (Elbeszélések), Hmuryje ljudji (Sötét emberek), Duel (A párbaj, hosszabb elbeszélés), Kastanka (egy ilyen nevü kutya története, gyermekek számára), legujabban Palata Nr. 6. (A 6-ik számu palota), Ivanov, vigjáték s több egyfelvonásos dramolet, melyeket mind jóizü humor jellemez.

A 80-as évek második felében kezdett irni az »Oszkolki« czimü humorisztikus lapba, a Peterburgszkaja Gazetába és a Novoje Vremjába; később átment a Szjeverpyi Vjesztnik czimü havi folyóirathoz, a hol nagyobb lélegzetü elbeszélései jelentek meg, minők: Sztepj (Puszta). Ognyi (Tüzek), Szkucsnaja Isztorija (Unalmas történet).

«ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ». ПЕРВАЯ СТАТЬЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ ЧЕХОВУ В ВЕНГРИИ

Журнал «Кюлфёлд» («За границей»)

Будапешт, 29 ноября 1894 г.

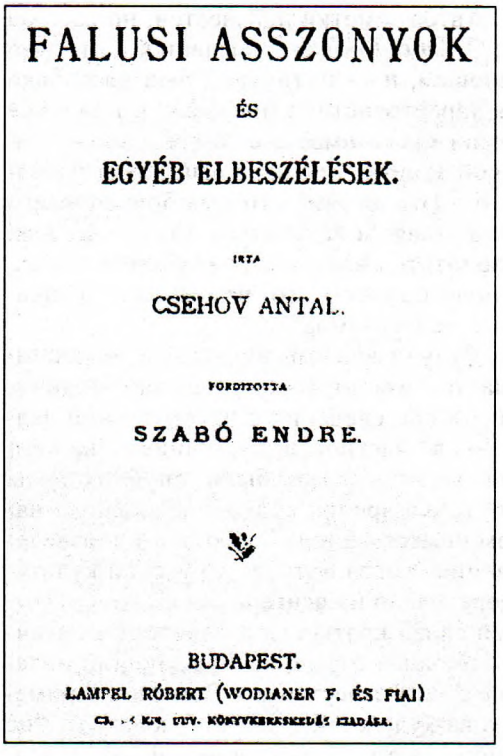
влекательные черты русского писателя. Автор заметки неизвестен, но из слов его видно, что он был хорошо знаком с Э.Сабо. Он даже ссылается на то, что Э.Сабо связан дружескими узами с Чеховым, и — цитирую: "был настолько любезен, что сообщил нам кое-что для характеристики писателя, и нам тоже удастся лучше всего представить его, если мы — вместе с Эндре Сабо — сочтем его русским Миксатом". В короткой заметке специальный абзац посвящен юмору Чехова: "Странное дело, что поэты-врачи, которые больше всего знакомы с ужасами бытия, очень высоко ставят в литературе то, что во всех перипетиях жизни может на минуту озолотить своим светом боязнь, страх, ужас и умирание, тупоумие и ухищренную подлость, то, что из всех душевных проявлений его самый божественный дар — юмор".

Автор статьи восхищается тем, что, будучи врачом, писатель с исключительной прилежностью трудится в области литературы и удостоен Пушкинской премии. По сравнению с заметкой Э.Сабо сведения о литературной деятельности Чехова здесь дополнены — в частности, указанием на его сотрудничество в журнале "Северный вестник", где были опубликованы "Степь", "Огни", "Скучная история". С точки зрения судьбы чеховского наследия в Венгрии любопытно, что упоминается "Степь", ибо это произведение вплоть до конца Второй мировой войны, когда интерес к русской культуре в Венгрии сильно возрос, не было переведено на венгерский язык.

Эта первая статья о Чехове, при всей своей краткости и некоторых неточностях, — добросовестный и доброжелательный отзыв, возбуждающий интерес к писателю, который становился все более известным в Венгрии. Примечательно определение специфики Чехова-художника: он наблюдатель "не разящего, а тихого, хмурого юмора, юмора светлых противоречий". Впоследствии А.Блок в статье "О реалистах" (1907) также писал о "духе светлых противоречий" в чеховском искусстве, о том, что Чеховым владел "светлый дух", несмотря на то, что "он бродил немало над пропастями русского искусства и русской жизни"[11].

После статьи неизвестного автора в журнале "Külföld" количество публикаций рассказов Чехова в венгерской прессе растет. В 1895 г. Э.Сабо издает "Володю" (под названием: "Гимназист")[12]. В новых переводах выходят: "Событие", "Кухарка женится", "Несчастье", "Детвора", "Верочка". В 1896 г. напечатаны: "Ванька", "Драма", "Зиночка", "Злоумышленник", "Произведение искусства", "Старость", "Тоска", "Устрицы"[13].

Самое замечательное событие 1896 года — появление первой книги Чехова на венгерском языке — отдельное издание повести "Дуэль". Рецензий на это произведение Чехова в периодической печати пока не найдено. Но в воспоминаниях о безвременно умершем от чахотки венгерском новеллисте Золтане Тури есть свидетельство о впечатлении, которое произвела на него эта повесть. Дочь Золтана Тури вспоминает: «один из молодых сотрудников газеты "Budapesti Napló" ("Будапештский дневник") перевел на венгерский язык один из рассказов Чехова и показал его Золтану Тури. Это произведение ошеломило его, он был восхищен душевной близостью русского писателя к себе. Когда появилось венгерское издание романа Чехова "Дуэль", Тури в течение нескольких дней носил его в своем кармане и время от времени читал. А молодого сотрудника "Budapesti Napló" спрашивал почти ежедневно, принес ли он новый перевод Чехова»[14]. Тут, безусловно, речь идет об Эндре Сабо: ведь он стал сотрудником газеты, которую только что начали издавать. Этот очевидный интерес к Чехову со стороны Золтана Тури знаменателен. Было что-то общее в их видении мира, в выборе тем, в сочувственном отношении к маленьким, обиженным людям, но также и в протесте против их покорности


FALUSI ASSZONYOK

ÉS

EGYÉB ELBESZÉLÉSEK.

IRTA

CSEHOV ANTAL.

FORDITOTTA

SZABÓ ENDRE.

BUDAPEST.

LAMPEL RÓBERT (WODIANER F. ÉS FIAI)

А.ЧЕХОВ. «БАБЫ» И ДРУГИЕ РАССКАЗЫ.
ПЕРВЫЙ СБОРНИК РАССКАЗОВ ЧЕХОВА,
ИЗДАННЫЙ В ВЕНГРИИ
Будапешт, 1898 г.
Сост. и перевод Э.Сабо
Обложка

или отчаяния. Тури обнаруживает в так называемом маленьком человеке думающее, беспокойное существо. Он также, подобно Чехову, подробно останавливается на причинах, подготавливающих в душе героя перелом, и на созревании перелома, но также без излишней детализации. Влияние чеховского лиризма более всего сказалось в отдельных новеллах Тури, хотя в его произведениях заметны следы и французского натурализма. По словам венгерского писателя и переводчика Гезы Года, в редакции газеты "Budapesti Napló" Золтана Тури называли венгерским Чеховым.

Значительным явлением была публикация в Венгрии перевода статьи Л.Толстого о Мопассане[15], в которой Толстой высоко оценивает Мопассана-новеллиста. Это было три года спустя после смерти Мопассана, когда в Венгрии уже переводились рассказы Чехова на фоне не утихавших споров о малой прозе. Л.Толстой, подчеркивая специфику художественного изображения жизни в жанре рассказа, тем самым признавал объективную ценность новеллистического жанра.

В последующем 1897 г. в Венгрии было издано восемь не переведенных ранее рассказов Чехова: "Беда", "Живая хронология", "Мыслитель", "Ночь на кладбище", "Володя большой и Володя маленький", "Ну, публика!", "Отставной раб", "Студент", был переиздан также "Ванька". Два последние рассказа были включены в сборник рассказов "Idegen világ. Rajzok és elbeszélések (Иностранный мир. Очерки и рассказы)" вместе с рассказами П.Бурже, Сельмы Лагерлеф, Г.Д'Анунцио, Р.Киплинга, И.Потапенко (сборник издан в Будапеште).

В 1898 г. вышел первый сборник рассказов Чехова в серии "Magyar Könyvtár" (Венгерская библиотека). Составителем книги и переводчиком ее был Э.Сабо. Название книги «"Falusi asszonyok" és egyéb elbeszélések» («"Бабы" и другие рассказы»). Выход в свет этой книги принес издательству успех, и она была переиздана в 1924 г., затем в 1926 г. В сборник, кроме рассказа "Бабы", вошли "Клевета", "Шило в мешке" (из новых переводов), а из более ранних — "Ванька", "Зиночка", "Драма" и "Раз в год". Рецензий на этот сборник не было. В 1898 году в печати появились также следующие рассказы: в газете "Országos Hirlap" ("Вестник страны"): "Беззаконие", "В суде", "Егерь", "Нахлебники", "На чужбине", "Пересолил", "Шило в мешке" (все переводы — Э.Сабо); в журнале "A Hét" — "Смерть чиновника" и "Хамелеон" (переводчик не указан) и в газете консервативного толка "Alkotmány" ("Конституция") рассказ "Зеркало" (перевод М.Врабеля)[16].

В 1899 г. Дежё Амброзович составил и перевел новый сборник рассказов Чехова в серии "Дешевая библиотека"[17]. Сборник состоял из одиннадцати произведений 1886–1888 гг. Впервые на венгерском языке здесь появились: "Задача", "Поцелуй", "Пустой случай", "Тиф"; второй раз: "Без заглавия", "Пари", "Враги", "Мечты"; четвертый раз: "Событие" и "На пути". В том вошел еще один коротенький рассказ, который назван "Слезы", но среди сочинений Чехова не удалось найти рассказа с такими действующими лицами и с таким сюжетом (венгерские библиографы Ш.Козоча и Д.Радо считают, что это переделка сценки "Невидимые миру слезы", но это не подтверждается текстом рассказа[18]).

В этом же году отдельным изданием в серии "Лучшие книги" появилась повесть "Моя жизнь" (перевод Кальмана Жатковича). К.Жаткович много сделал для распространения произведений Чехова, однако его переводы тогда еще не достигли уровня Э.Сабо и Д.Амброзовича. Тем не менее книга вызвала интерес, и потребовалось второе издание (1904).

В 1899 г. вышел "Тиф" в литературном еженедельнике "Ország-Világ" ("Страна и мир"), без указания переводчика[19]. Следует обратить внимание и на статью Гезы Петрашевича "О русской литературе и о ее переводчиках"[20]. Автор работы восхищается русской литературой, противопоставляет ее западной, прежде всего, французской. Он считает, что русская литература усвоила тайны мастерства западной прозы, но вырвала из нее «"сеть нервов" и вместо нее вложила "теплоту своего сердца, веру, любовь и надежду, и все это облекла волшебным покровом мудрости и тихой задумчивостью развивающегося национального характера, который захватывает наше внимание, развлекает, учит, воспитывает, облагораживает сердце и возвышает дух». Критик упрекает венгров, что они недостаточно знают соседнюю страну и ее культуру. Петрашевич считает, что в этом повинны неумелые переводчики; высоко оценивает он только переводы Кароя Берци, Ивана Тимко, Эндре Сабо и Дежё Амброзовича. Статья заканчивается призывом тщательнее изучать русскую культуру. К числу наиболее известных современных русских писателей автор относит Толстого, Чехова и Потапенко.

В 1900 г. на страницах журнала "A Hét" были напечатаны "В родном углу" (в переводе Э.Сабо), а также "Знакомый мужчина", "Каштанка", "Попрыгунья" (без указания переводчика). В журнале "Ország-Világ" напечатаны: "В цирюльне", "Гриша", "Хороший конец". Д.Амброзович переводит "Оратора" и "Сапожника и нечистую силу". В № 32 журнала "Magyar Géniusz" ("Венгерский гений") появился рассказ "Из записок вспыльчивого человека".

В 1900 году вышла в свет большая статья Эдёна Вильднера о Чехове "Из жизни писателя" в газете "Egyetértés" (Согласие)[21], официальном органе партии независимости. Эдён Вильднер — писатель-социолог, переводчик, автор статей о Л.Толстом и русском романе. Сотрудничал в редакции общественно-политического журнала "Huszadik Század" (Двадцатый век). Среди его сотрудников находились передовые представители того времени, начиная со сторонников буржуазной демократии и вплоть до марксистов.

Как уже говорилось, венгерские читатели сначала познакомились с ранними произведениями молодого Чехова — с теми, которые в России критиковали К.Арсеньев и другие рецензенты. Можно предположить, что ввиду сильно выраженных традиций анекдотизма в венгерской литературе выбор не случайно пал на юмористику Чехова. В них можно обнаружить некоторое сходство с тяготением к анекдоту и жанровым картинам Йокаи, и еще в большей степени — Миксата. Э.Вильднер в своей статье уточняет определение Чехова как "русского Миксата": "Правда, что некоторые черты Чехова

напоминают нам <...> счастливого писателя (Миксата. — *М.Р.*), но в идеях, в красках, в настроении Чехов богаче Миксата; его стиль более утончен, он больше заботится о художественном совершенстве. В миниатюрах на двух–трех страницах он создает настоящие шедевры, полные таких тонкостей, как крохотные картины Мейсонье, и широкого юмора жанровых картин старых голландских живописцев". О поэтической атмосфере чеховских произведений критик пишет: «Он музыкант теплого ветра, несущего запах сена и шумной грозы, а вместе с тем и наивной симфонии первой божественной любви, безудержной страсти и греха, дифирамбов, сжимающей сердца боли и траурного марша отчаяния. Но все это делается с удивительной объективностью, сам он не появляется ни на минуту. Сцены и картины, выхваченные из действительной жизни, предложены нам необыкновенно спокойно, просто и точно, они говорят сами, выделяются, захватывают нас, действуют на наше воображение, на наше этическое чувство; его фигуры не марионетки, в движениях которых всегда заметны следы дергающей руки "постановщика" <...> Его любимцы маленькие, слабые, надломленные пасынки судьбы, "пятые колеса"»; ими он занимается и в более малочисленных объемных произведениях. Заканчивается статья анализом "Дуэли", "Моей жизни", "Студента" — рассказа, который вызвал у критика размышления о своеобразии исторического пути России.

В этом же 1900 году в журнале "Új Idők" ("Новые времена") перед новым переводом рассказа "То была она" напечатана заметка о Чехове[22]. И перевод, и заметка не были подписаны. Называя Чехова первоклассным мастером всемирного масштаба, анонимный автор пишет о способности художника характеризовать людей, о его наблюдательности и "непреднамеренном" стиле. "Он в одном лице философ, поэт, сатирик и юморист, его интересная и гармоничная писательская личность состоит <...> из этих гетерогенных элементов <...> проливая свет на самые затаенные уголки русской души".

Из этих примеров видно, что в Венгрии к началу XX века Чехова знали довольно хорошо. Но настоящий подъем в освоении его творчества начинается с 1901 года.

Кальман Жаткович, который в это время как переводчик набирал силу, для серии "Лучшие книги" составил новый сборник Чехова: «"Мужики" и другие рассказы» (2-е изд. — в 1904 г., 3-е — в 1918 г.). Тут впервые появились на венгерском языке: "Мужики", "Длинный язык", "Аптекарша", "Орден", "Отец", а также водевиль "Медведь", премьера которого состоялась в Венгерском Национальном театре в 1901 году. Из уже известных венгерскому читателю рассказов были помещены "Зиночка", "Раз в год", "Хороший конец", "Без заглавия", "Отставной раб".

Перевод повести "Мужики" был сделан по тексту не "Русской мысли", урезанному цензурой, а отдельного русского издания, где купюры были восстановлены. Венгерская публика, таким образом, сразу же познакомилась с полным текстом рассказа.

Анонимная рецензия на это издание, появившаяся в газете "Nagyváradi Napló"[23] ("Надьварадский дневник"), была в сущности аннотацией, популяризирующей этот том. Редактором газеты был литератор Дежё Фехер, из круга людей, близких поэту Эндре Ади. Сам Э.Ади вскоре стал сотрудником "Nagyváradi Napló" и, по всей вероятности, знакомство его с творчеством Чехова началось здесь. Рецензент пишет о "Мужиках": «Автор рисует жизнь русских крестьян, русскую деревню так удивительно захватывающе, что читатель едва в состоянии прийти в себя от сильного впечатления. Этот рассказ — виртуозная работа большого художника. "Мужики" сохранят свою

ценность в любую эпоху. В томе содержится еще десять беллетристических творений разной величины; они подобраны из числа самых удачных вещей Чехова».

В 1901 г. рассказы Чехова были напечатаны и в журнале "Magyar Géniusz": "Беззащитное существо", "Дорогая собака", "Недоброе дело", а в журнале "A Hét" — "Дорогие уроки", "Рассказ госпожи NN", "Хористка"[24]. Венгерская библиография Козоча–Радо ошибочно относит к 1901 году и появление рассказа "Первый любовник". Но он был опубликован в 1900 г.[25]

Здесь необходимо указать и на то, что ценный библиографический труд Козоча–Радо учитывает в основном столичные журналы, причем с некоторыми неточностями; провинциальная же пресса просмотрена, видимо, очень выборочно.

Под руководством доцента И.Феньвеши в начале 1960-х гг. в Сегедском Педагогическом Институте была организована группа, изучающая венгерско-русские культурные связи. В результате была составлена новая библиография: "Русская и советская культура в сегедской прессе. 1890–1944"[26]. По данным этой библиографии, рассказы "Тссс!..", "Страдальцы", "Переполох", "Симулянты", "Ночь на кладбище", "Дочь Альбиона", "Пьяные", "Женское счастье", "Дачники", "Спать хочется", "Мститель", "Нервы" появились в печати сначала в городе Сегеде[27], а уж потом — в Будапеште. В архиве группы осталась не вполне использованной картотека журналов и газет, которая была передана автору настоящего обзора для установления неизвестных переводов произведений Чехова. Оказалось, что некоторые рассказы, указанные в библиографии Козоча–Радо как появившиеся в Венгрии впервые только после смерти Чехова (в 1912, 1924, 1925 гг.), были напечатаны на страницах периодической печати в Будапеште и Сегеде на рубеже двух столетий, в основном в первые годы XX века. Это — "Тайна", "Роман с контрабасом", "Лишние люди", "Сапоги", "Темнота", "Страшная ночь", "В почтовом отделении", "Отец семейства", "Неудача", "Анюта", "Бабье царство", "Месть", "Хирургия", "Альбом", "Муж", "Экзамен на чин", "Письмо", "Писатель", "Антрепренер под диваном", "Житейская мелочь", "Винт", "Загадочная натура"[28].

В некоторых случаях удалось внести уточнения и в добросовестно составленную библиографию И.Феньвеши. Оказалось, что "Симулянты", "Дочь Альбиона", "Дачники", "Страдальцы", "Мститель", "Спать хочется", "Переполох" и некоторые другие рассказы были изданы еще раньше, чем в городе Сегеде, в других городах[29].

Поэтому совсем не удивительно, что венгерский новеллист Виктор Чольноки в журнале "Magyar Géniusz" имел возможность дать пространную и конкретную оценку творчества Чехова уже в 1902 году[30]. Чольноки восхищен мастерством Чехова: «Каждая русская новелла — это маленькая бомба, которая разрушает очередной общественный предрассудок, очередное суеверие: лучший пример этого — новеллист par excellence Антон Чехов. Он пишет крохотные, зачастую только на одну колонку, новеллы, очерки, но каждое из этих творений обрушивается на какое-нибудь предубеждение, на "изнаночные" явления современного общества. Его оружие тысячелико: насмешка, ирония, горечь, потрясение, запугивание, разоблачение или же выдвижение на первый план положительного примера, слезного сострадания — все это у него в руках, всем этим он пользуется с одинаковым успехом. Если не увидишь в нем тенденции, то удивишься, для чего же написано то, что ты только что прочел и что ты склонен счесть за безделицу. Но если в глаза тебе бросится тенденция, — в русских условиях, разумеется, часто очень скрытая, — тогда неожиданно раскроется перед тобой захватывающая и всеобъемлющая

сущность его юмора, или потрясающая сила его психологического анализа, или же беспощадность его любви к истине. И тогда откроется перед тобой пластичность его стиля... Без ярлыка, без лозунга, без бутафории делает он свою революцию и смеется над революционерами других народов, потому что знает, что единственным средством установления нового порядка является не тайный пароль, не вытатуированный на коже революционный знак, не что-то внешнее, а разум и истинная сущность намеченных дел».

В журнале "Magyar Géniusz" за 1902 г. писали не только о Чехове, но старались дать и широкую информацию о новых явлениях европейской литературы — о современной драме, о Верлене, Оскаре Уайльде, Артуре Шницлере, о Толстом и Горьком. В этом журнале были напечатаны и переводы двух рассказов Чехова: "Восклицательный знак" и "Недоброе дело". В номере 22 журнала "Magyar Géniusz" (6 июля 1902 года) была напечатана заметка о Максиме Горьком, за подписью Гедеона Тэрёка. Под этим именем скрывается, по всей вероятности, Эрне Ошват, редактор этого журнала и будущий редактор авторитетнейшего журнала первой половины XX века "Nyugat" ("Запад"), который сыграл исключительную роль в возрождении венгерской литературы. В заметке о Горьком есть строки о Чехове: "Чехов как художник более велик, но Горький более силен. Чехов видит больше, Горький смотрит глубже..."

В 1902 г., кроме указанных рассказов, в периодических изданиях ("A Hét", "Magyar Szemle" — "Венгерское обозрение", "Pesti Napló" — "Пештский дневник") опубликованы: "Дама с собачкой", "Полинька", "Свирель", "Следователь", "Толстый и тонкий" и др.[31] В газете "Budapesti Napló" в 1902–1903 гг. напечатаны "Супруга", "Чтение (Рассказ старого воробья)", "Спекулянты", "Дамы", "Произведение искусства"[32].

В 1903 году изданы три книги рассказов Чехова. Первый сборник называется "Грех", в него вошли "Беззаконие", "Дом с мезонином", "Попрыгунья", "Палата № 6"[33]. Характерен выбор произведений: рядом с юмористическим рассказом — более сложные по содержанию рассказы и повести.

Другой сборник издан известным специалистом по творчеству Гёте и Петефи — Абелем Барабашем в серии "Венгерская библиотека"[34]. Он жил в Трансильвании и до конца жизни преподавал курс литературы в унитарной гимназии в Коложваре (Клуже). Из русских классиков он переводил Тургенева и Чехова. В его книгу вошли в основном ранние рассказы Чехова: "Нервы", "Орден", "Пересолил", "Живая хронология", "Горе", "Ночь перед судом", "Панихида", "Кухарка женится" и др. В венгерской прессе отзывов о сборнике не было.

Третий сборник рассказов издан не в Будапеште, а в Ужгороде. Составитель и переводчик этой книги — Кальман Жаткович. Свою книгу он назвал "Пестрыми историями" и включил в нее рассказы, написанные Чеховым между 1883 и 1887 гг.: "Пассажир первого класса", "На чужбине", "Раз в год", "Детвора", "Зиночка", "Шило в мешке", "Драма" (рассказ 1887 года), "Орден", "Произведение искусства", "Дочь Альбиона", "Кухарка женится", "Смерть чиновника", "У предводительши", "Восклицательный знак", "Живая хронология", "Ну, публика". Книга, изящно оформленная, имела большой успех и в том же году была переиздана.

Рецензия на этот сборник, без подписи, появилась в еженедельном журнале "Ország-Világ" 31 июля 1904 года[35], вскоре после того, как в венгерских газетах были напечатаны сообщения о смерти писателя. Рецензент представил публике книгу только что скончавшегося "всемирно известного" писателя. "В мировой литературе русские писатели вышли на авансцену, из них на

первом месте — Антон Чехов", — писал он, восхищаясь его наблюдательностью, юмором и знанием людей. "Пестрые истории" достоверно рисуют русскую жизнь, в которой венгерский читатель узнает черты, сходные "со многими превратностями" своей жизни, и это волнует его — таков вывод критика. Переводы Жатковича, отмечает он, ничуть не потеряли красоты оригинала. Об этой же книге было сообщение, также с высокой оценкой перевода, в еженедельнике "Vasárnapi Újság" ("Воскресная газета")[36], которое не упоминается ни в одной библиографии о Чехове.

В 1903 г. появилась также первая информация о драме "Чайка" (в журнале № 33 журнала "Jövendő" ("Будущее"), и 24 сентября состоялась премьера "Предложения" в "Vígszinház" ("Театр Виг" — "Веселый"); премьера водевиля (перевод Акоша Пинтера), впрочем, особого успеха не имела.

Кроме рассказов, вошедших в названный выше сборник, в 1903 г. был напечатан еще рассказ "Лев и солнце"[37].

В 1904 г. Кальман Жаткович составил новый сборник рассказов Чехова под названием "Из русской жизни". В книгу вошло тринадцать рассказов, из них впервые вышли на венгерском языке "Актерская гибель", "Последняя могиканша", "Шведская спичка". Снова здесь появились: "Хамелеон", "Клевета", "Беззаконие", "Зеркало", "Старость", "Пересолил", "Горе", "Нахлебники", "Устрицы", "Егерь"[38]. Этот том показывает, какой живой интерес проявляла венгерская публика к произведениям русского писателя; ведь в течение двух лет это был уже пятый чеховский сборник на венгерском языке. Кроме того, в этом же году в переводе Имре Ивана выходит "Палата № 6" под названием "Сад бога" в серии "Лучших книг", и в той же серии — второе издание "Моей жизни" (в переводе К.Жатковича).

Это означало, что венгерская публика на примере Чехова поняла, наконец, что малый жанр не препятствует постановке сложных философских вопросов общечеловеческого значения, и перестала считать его "низким" жанром.

В этом же году напечатаны еще "Счастливчик" и "Учитель"[39].

Необходимо обратить внимание и на то, что в разные годы несколько рассказов Чехова появились и на страницах венгерской рабочей печати, причем два из них, "В суде" и "Дамы", — впервые[40]. В газете "Népszava" ("Голос народа") в течение полутора месяцев в каждом номере печатаются "Мужики"[41], затем рассказ "Альбом"[42]. Эта же газета издается в Будапеште и на немецком языке, в ней печатается рассказ "Без заглавия"[43]. Эти данные, установленные по картотеке группы Иштвана Феньвеши, показывают, что и столичная, и провинциальная пресса, журналы для интеллигенции и рабочие органы одинаково охотно публиковали произведения Чехова, которые постепенно становились частью культурной жизни Венгрии. Знаменательно, что еще при жизни писателя 12 книг его сочинений увидели свет на венгерском языке.

Рассказы Чехова и других русских писателей способствовали развитию современной венгерской прозы, которая в это время испытывала на себе влияние Мопассана и Золя. Но Чехов был венграм ближе, его критика была лишена беспристрастности и беспощадности Мопассана. За насмешкой Чехова ощущалось скрытое сочувствие, убежденность в том, что в других условиях изображенные им жалкие люди могли бы стать иными.

Скорбь по случаю кончины Чехова выразили многие венгерские газеты и журналы. Четыре некролога были напечатаны в столичных органах, а два из них перепечатаны и в других журналах 1904 года. Один из некрологов (в журнале "A Hét") принадлежит перу талантливого венгерского новеллиста Кароя Ловика[44], автора остросюжетных рассказов (быть может, поэтому, как

мы увидим, не все в чеховском искусстве было доступно его пониманию). "На все, что он видел, — пишет венгерский автор, — он смотрел спокойно, чуть ли не с естественно-научной точки зрения, он разрабатывал тему, исходя из этого принципа, и описывал <жизнь> соответственно этому. Дисциплинированный мозг руководил дисциплинированным пером; красочный, но аккуратно-точный язык выражал холодные, ледяные мысли. Так коротко умеют писать только те, кто исписав множество бумаги, вычеркивают потом три четверти написанного. Так просто умеют мыслить только те, кто днем и ночью заставляет работать мозг свой, чтобы разбрасывая тысячи сверкающих выводов, остановиться именно там, где приближается граница общих мест". "Как сочинитель новелл Чехов был ведущим писателем. Свои истории он строил с удивительной ловкостью, настроение — как врожденный русский — он сразу угадывал, его характеристики точны, ясны как сверкающая молния на черных облаках". Однако Ловик не понимал трагизма мелочей жизни, который давит на героев Чехова, и устремленности их к более красивой, содержательной жизни. Он не доволен тем, что "новеллы Чехова часто заканчиваются вопросительным знаком". Ловик упрекает Чехова также за то, что он будто бы боится "строгих выводов". Чехову, писал он, "нехватало беспощадной любви к правде, характерной для величайших писателей..." "...Несмотря на привязанность Чехова к реализму, в нем была и большая доля сентиментальности, — это выливается в создании настроения <...> Талант рассказчика он унаследовал от Гоголя, но исключил фантастичность и заменил ее психологизмом <...> Он учился психологизму у Достоевского <...> но смягчил его твердость гуманизмом и романтикой <...> Живость взял у Толстого вместе с приемом диалогов <...> без любви его к правде <...> В использовании тонких красок напоминает Тургенева <...> но более усиливает точность характеристик <...>". И все же Чехов "был столпом русской литературы и учил тому, какой путь ведет к современной живой России из таинственного сумрачного мира Гоголя..."

В журнале "Színház és Élet" ("Театр и жизнь") появился некролог за подписью "S"[45]. Автор отдает дань русскому писателю, его необыкновенной духовной силе, с которой он стремился взять верх над своей болезнью. Он считает, что произведения Чехова завоевали мировую известность и славу, сохранив свой национальный характер. И подчеркивает, что "в серых тонах открывается перед читателем поэтическая сила, повествовательная прелесть, глубокая философия и политическая мудрость, одетые в простую внешность, это придает специфику писательской личности Чехова, отличную от всех выдающихся имен мировой литературы. Русский писатель возлагает разработку деталей на читателя, экспонируя только остов новеллы, этим бравурным, бесподобным приемом повествования создается совершенно новый вид поэтики рассказа". Мало было тогда в Венгрии отзывов, которые настолько бы осмыслили творчество Чехова и старались уловить свойства его оригинальности и самостоятельности.

В журнале "Jövendő" вышел некролог известного журналиста и тонкого новеллиста начала XX века Дьюла Сини[46]. Любопытно, что Сини, сам пишущий в основном в прозе, не говорит о рассказах Чехова, а прямо обращается к его драмам — к "Чайке" и "Трем сестрам". Может быть, тут сказалась затаенная мечта венгерского писателя самому писать пьесы. Сини замечает, что и в Толстом, и в Чехове, и в Горьком живет стремление изобрести новые средства для драмы. В этом смысле все русские писатели — новаторы. Рассматривая развитие драмы, автор устанавливает, что "чем выше мыслитель, тем свободнее обращается он с структурой драмы. И пьесы Шекспира по сравне-

нию с античными драмами менее ритмичны". Лучшим подтверждением для характеристики новой русской драмы венгерский рецензент считает пьесы Чехова. По его мнению, "Медведь" — удачная жанровая картина с сочным юмором, но не очень характерная для Чехова. Путь русского писателя в области драмы вел его к "Чайке" и "Трем сестрам", и "критики склонны утверждать, что это углубление повредило Чехову <...> Бледный, грустный мир этих пьес проникает в суставы, в мозг человека, это что-то ужасное, безутешное". Обе драмы приводят Сини к выводу: «Чехов иронически высмеивает общество <...> которое против воли писателя хочет казаться интересным <...> Скучно ли все это?.. Но ведь это же захватывает наше внимание. Можно привыкнуть <...> Правда, мы не согласны поверить, что жизнь <...> только резиньяция, что забытье и утешение занимает большую долю времени, а для горя и радости даны только редкие <...> секунды. Мы не согласны принять эту философию, выражающую "правду осеннего дождя". Однако необходимо признать, что жизнь интересна и в таком одностороннем чеховском освещении. Ибо интересно и разрушение, опровержение идеалов <...> Может быть, русская земля будет родоначальником новой драмы, которая станет строить на месте разрушения». Эти строки дают первую самую подробную информацию о драмах Чехова в Венгрии до появления их переводов.

Еженедельник "Vasárnapi Újság" отдал дань творческому гению Чехова безымянным некрологом[47]. В статье говорится о том, что Толстой, Чехов и Горький — самые выдающиеся явления современной русской литературы. Подобно Ловику, автор считает, что Чехов сумел объединить в своих сочинениях все достижения предыдущих писателей. Отдается первенство Чехову как прозаику, мастеру кратких новелл. В них "картины сами раскрываются; объяснение, изложение их глубокого смысла автор поручает читателю <...> Техника Чехова во многом напоминает стиль француза Мопассана точной архитектоникой, сжатостью и умением все необходимое сказать при малословии, элегантности стиля".

Вместе с интересом к Чехову-прозаику начинается новый расцвет венгерской прозы, современный этап ее развития. Тут следует указать не только на общность в темах, но и в стремлении к их воплощению. Рассказ победил, занял свое достойное место, и в этом феномене Чехов оказал помощь венгерским писателям, которые иногда и упрекали его за отсутствие "беспощадности", "глубины", но все-таки именно благодаря ему освоили новые литературные приемы.

После смерти Чехова интерес к его произведениям еще более возрос. Симпатию к русскому писателю возбудили и некрологи, в которых с большим уважением говорилось о личности писателя[48].

В 1905 году появляются два новых сборника Чехова. Оба — в серии "Библиотека современных писателей". Первый том называется "A cicus" (Котик) и содержит два рассказа: "Ионыч" и "Дом с мезонином". Это первый перевод "Ионыча" на венгерский язык, а "Дом с мезонином" выходит второй раз, причем судя по транскрипции имен, можно полагать, что неизвестный переводчик пользовался немецким вариантом чеховского текста. Странно, что он разбивает "Дом с мезонином" на пять частей (у Чехова — четыре главы) и Мисюсь переводит известным у венгров ласкательным уменьшительным именем "Миции" (от "Маргариты"). Этим повествование как-то лишается своей поэтичности и даже получает чуть насмешливый оттенок. Второй сборник назван "A szerelemről" (О любви), в него входит три рассказа: "О любви", "Несчастье", "Крыжовник". ("Несчастье" до этого было напечатано три раза, а другие два рассказа здесь впервые появились на венгерском язы-

ке.) В этом же году появляется второе издание "Дуэли" в переводе Э.Сабо[49]. В 1905 г. выходят в свет два тома рассказов русских писателей. Составителем и переводчиком первого — "Orosz elbeszélők tára. II" (Сборник русских новеллистов. II) был Д.Амброзович. Наряду с произведениями Горького, Баранцевича и др., в книгу вошли две новеллы Чехова: "Сапожник и нечистая сила" и "Мститель", которые были уже известны венгерской публике по переводам в периодике.

Другой "Сборник русских новеллистов" появился в Ужгороде, тоже в 1905 г., в переводе Ивана Тимко. В этот том включены четыре произведения Чехова: "Красавицы", "Актерская гибель", "Следователь" и "Княгиня"; из них на венгерском языке впервые были здесь напечатаны "Княгиня" и "Красавицы". В том же 1905 году вышли по-венгерски четыре рассказа: "Из огня да в полымя", "Протекция", "Унтер Пришибеев", "Чтение (Рассказ старого воробья)"[50].

В начале 1900-х гг. Э.Сабо обратился к более объемным рассказам Чехова. В 1906 г. он подготовил на венгерском языке "Анну на шее", в 1909 г. — "На подводе" и новый вариант "Дома с мезонином"[51]. По-видимому, предыдущие переводы этого значительного рассказа не удовлетворяли его (все они появились в журнале "A Hét"). Следует отметить, что Э.Сабо не перевел ни одной драмы Чехова, он вообще считал, что русское драматическое искусство намного отстает от повествовательного. Сабо даже прямо сказал, что "Чехов в своих драмах слабее, чем в рассказах"[52]. Это мнение разделяли многие литераторы Венгрии.

В эти годы в разных изданиях появляются переводы рассказов Чехова на венгерский язык, прежде не известных нашему читателю, — среди них "Супруга", "В усадьбе", "Шампанское", "Господа обыватели", "Печенег"[53]. Перепечатываются и уже переведенные новеллы, но ни одной статьи, специально посвященной писателю, не появляется. Большим вниманием окружали тогда творчество "великого старца" Толстого и молодого Максима Горького. Эдён Вильднер, который в 1900 г. приветствовал Чехова, сейчас, сопоставив его с Горьким, считает, что оба русских писателя не достигают уровня Достоевского, Толстого и Тургенева: "Чехов — потому, что ставит перед собой менее серьезную цель, и поверхностнее, Горький — чуть лучше <...> но односторонен, менее образован и не имеет такого вкуса... Оба <как художники> менее ценны, ибо остаются лишь на уровне отрицания..."[54] Только газета "Budapesti Napló" помещает заметку будущего крупного венгерского поэта и прозаика Дежё Костолани, написанную под впечатлением двух коротеньких писем Чехова, помещенных в одном французском журнале. Костолани восхищен "неимоверным богатством духа" Чехова, открывшимся в этих письмах: "До этого разве изумлялись им? Прочитайте эти маленькие будничные трагедии, скрытые в письмах, и вы его полюбите"[55].

В 1910 г. печатается перевод повести Чехова "Рассказ неизвестного человека" в журнале "Görög Katholikus Szemle", №№ 11–25. Однако повесть отдельным изданием не выходит. В том же году еженедельник "Szinjáték" ("Спектакль") публикует в своем номере от 29 сентября отрывки из писем Чехова с отзывами о театре и о своих пьесах (подпись: "i—e"). По-видимому, подборка сделана на основе немецкого варианта. Отсюда — неточность перевода писем; есть в публикации и ошибочные и неточные датировки чеховских писем.

Все эти издания предсказывают нарастающий интерес к Чехову, хотя ни одной статьи по случаю его юбилея (пятидесятилетия со дня рождения) в венгерской прессе не появилось.

В 1911 г. выходит значительное теоретическое исследование молодого Дьердя Лукача "История развития современной драмы"[56]. В этой книге автор наряду с современными драматургами важное место уделяет Чехову. Между прочим, он пишет, что "на Чехова действовала самая глубокая сторона конфликта, стержень борьбы: человек, который желает порвать со старым, с жаждой протягивает руки к новому, но не может достичь его, падает и погибает. Но если у Гауптмана видна и борьба, то у Чехова — только падение <...> Драмы Чехова — самые тихие драмы современной литературы. В них почти нет движения, тина затягивает людей, один бьется сильнее, другой слабее; все равно они должны погибнуть. А катастрофы — где они есть — совсем гротескно неожиданны и наполнены случайностями. Внешняя жизнь этих людей полна случайностей, только конец необходим и точен..." Все происходящее в пьесах Чехова, по Лукачу, как бы стоит на одном месте, несмотря на множество тонких психологических изменений. Чехов только "уточняет", "одухотворяет" натурализм: каждый человек у него в драме оказывается еще слабее и еще меньше, чем задумал автор и чем он мог стать в романе или новелле. Суждения Д.Лукача о Чехове довольно противоречивы, пожалуй, в них чувствуется предвзятость по отношению к русской драме, не достигшей, по его мнению, уровня прозы и лирики.

В 1912 г. труппа Ирены Фелд поставила "Чайку" в Дворцовом театре, но уровень спектакля настолько не удовлетворил публику, что его ни разу не повторили.

В этом же 1912 г. на книжном рынке появляется самый большой сборник рассказов Чехова (376 страниц) под названием «"Жена врача"[1*] и другие рассказы»[57]. В этом обширном издании — 29 рассказов Чехова, из них впервые на венгерском языке представлены "В номерах", "Злой мальчик", "Тина", "У знакомых". Подбор произведений довольно случаен, в расстановке рассказов нет ни хронологического, ни другого принципа. Но в сборник вошли шедевры, известные венгерскому читателю только по периодике: "Спать хочется", "Дама с собачкой", "Каштанка", "Знакомый мужчина". На этот выпуск откликнулся один из значительнейших критиков этого времени Аурел Карпати. Карпати, писатель с утонченным вкусом, высоко оценивает повествовательное искусство Чехова. Сравнивая его с Мопассаном, он пишет, что Мопассан акцентирует внимание на ужасе, на последствиях, на внешних проявлениях душевного конфликта, Чехов же создает целостную картину жизни. Это критик считает характерной чертой русской литературы: "Суггестивность русских книг именно в том, что они естественно сливаются с самой жизнью"[58]. Карпати не восхищен подбором рассказов и убежден, что некоторые из них автор считал подходящими только для газетного подвала, но недостатки в подборе произведений, считает он, возмещаются, кроме "Попрыгуньи" и "Дамы с собачкой", еще и "Каштанкой", "Ванькой", "Детворой", "В почтовом отделении", придающими серьезность и лирический тон всей книге.

В 1912 г. впервые печатаются по-венгерски "Драма на охоте" и "Черный монах"[59].

В 1910-е гг. больше переиздавали Чехова, чем изучали его. Отдельной книгой в переводе Михая Баллы выходит "Драма на охоте" (серия "Современная библиотека", 1914). Но ссылки на Чехова в критике стали довольно часты. Отметим прежде всего некролог по случаю смерти венгерского новеллиста Иштвана Тёмёркень (1917)[60]. Автор некролога Эндре Ади уже упоминал Чехова в 1903 году в статье "Irόemberkék" ("Писателишки — человечки")[61].

[1*] Такое заглавие дано в переводе рассказу "Попрыгунья".



ДЯДЯ ВАНЯ
Будапешт, театр «Виг», 1920
Постановка Д.Йоба
Елена Андреевна — Ф.Гомбасэги, Соня — И.Варшани
Литературный музей, Москва

Смысл его статьи: в венгерской литературе происходит наплыв посредственности, карлики-лилипуты нахально проникают во все органы и "одна новелла Горького, Чехова <...> рождает двадцать–тридцать венгерских новелл".

Иштван Тёмёркень писал очерки и новеллы, с специфическим колоритом южной Венгрии, но без особого внимания к композиции своих произведений. В статье, написанной в связи со смертью И.Тёмёркеня, Ади пишет о нем: "...искусством композиции он не владел <...> хотя он был настоящим писателем <...> В молодом задоре я даже ругал его, почему он не так велик, как Чехов или Горький. Однако Сегед не Москва... Он не венгерский Чехов, Горький или другой, но он ценный Тёмёркень города Сегеда и всех венгров"[62]. Из этих слов видно, насколько Чехов стал популярен в Венгрии: его новеллы были высшей меркой новеллистического искусства.

Об этом свидетельствуют и размышления о "Скучной истории" одного из самых тонких венгерских писателей XX века Милана Фюшта[63]. В рецензии



ТРИ СЕСТРЫ
Будапешт, театр «Виг», 1922
Постановка Д.Йоба
Маша — Ф.Гомбасэги, Ольга — И.Варшани, Ирина — М.Макаи
Литературный музей, Москва

уделяется особое внимание финалу повести: читателя, утверждает Фюшт, ошеломляют последние мысли автора записок, подведение им итогов жизни. Фюшт даже предполагает, что Чехов здесь предчувствует свою кончину. Отмечены моменты, характеризующие переживания героя, и особо — штрихи, которыми художник подчеркнул одиночество профессора. Фюшт пишет также об отношении героя к своей воспитаннице, о его привязанности к ней. Тонкий психологический анализ, глубокое знание человеческой души — все это позволяет рецензенту оценить повесть как шедевр мировой литературы. (В тоне рецензии есть что-то, напоминающее более позднее эссе Томаса Манна о Чехове, где, кстати, есть сходные мысли о "Скучной истории".)

Как видим, Чехов-новеллист в Венгрии имел бóльший успех, чем Чехов-драматург. И все-таки наша публика постепенно знакомилась и с его пьесами. В 1920 г. столичный театр, существующий в первую очередь для развлеченья, театр "Виг", поставил пьесу "Дядя Ваня". Переводчиком этой пьесы (с не-

мецкого текста) был главный режиссер театра Даниэль Йоб[64]. Постановка не имела успеха, большинство критиков и зрителей не поняли пьесу. Критик Янош Фалуди неодобрительно отнесся к тому, что в пьесах Чехова конфликт происходит не между людьми, а "между человеком и действительностью, действительным миром"[65]. Чехов, писал он, душу героев "хочет дать во всей полноте, как эпик", интересующийся психологией. "Эпические средства не вмещаются естественно в драмы, и Чехов должен пользоваться примитивными средствами монологов и пространных признаний". Вслед за Дьердем Лукачем Я.Фалуди пишет об "одухотворении натурализма" и о "тишине" в пьесах Чехова.

Дежё Костолани, поэт и человек исключительной культуры, в течение одной недели два раза откликнулся на этот спектакль[66]. Первую статью он начинает с того, что необходимо развеять недоразумение: Чехова называют "очень милым писателем", или "тонким писателем", а он художник "бесподобный, он великан..." "Некоторые драматурги хотят отразить на бумаге волнующие истории жизни — и скучны, а Чехов рисует всегда подавляющую скуку, — и развлекает". Первая статья заканчивается обращением к публике посмотреть эту пьесу. Во второй Костолани пишет, что редко можно увидеть в Будапеште пьесу, которая настолько сильно действует на человека. "Чехов не дает безнадежным мещанам ни веры, ни легкой авантюры, ни сказочных миллионов, а разоблачает их, показывает их такими, какие они есть на самом деле <...> по сути дела трагедия людей в том, что ничего не происходит. Они только хотели бы действовать, только мечтают, но напрасно. Это драмы без настоящей драмы, вечные драмы бессобытийности. В них движутся лишь чувства". Кажется, этим высказыванием Костолани ближе подошел к пониманию пьес Чехова, и не повторяет уже избитые слова об отсутствии в его пьесах драматизма, тут ему помогло чутье художника. Костолани полюбил Чехова и впоследствии перевел с немецкого пьесу "Три сестры".

Спустя два года после "Дяди Вани", 14 октября 1922 г., в том же театре "Виг" состоялась новая премьера Чехова: "Три сестры", в постановке Д.Йоба. Режиссер видел пьесу в Берлине в постановке Художественного театра под руководством Станиславского, и она тогда покорила его драматической новизной. Позже он вспоминал, что старался поставить спектакль такими же простыми и выразительными средствами[67]. Но исполнительница роли Маши через двадцать пять лет говорила, что свою роль она играла тогда довольно патетически, соответственно духу времени: "...была как греческая богиня, носящая тяжелое бремя, амфору, наполненную слезами"[68].

Д.Костолани написал две статьи после премьеры. Первая, под заглавием "Csehov doktor úr" ("Господин доктор Чехов"), содержит довольно субъективные размышления о Чехове как о личности и о Чехове-диагносте в "Трех сестрах"[69]. Во второй статье Д.Костолани пишет непосредственно о драме: "Сплошные символы. Ибо люди <...> не говорят так <...> внешняя событийность не движет пьесу, но она все-таки не новелла, не роман, а драма, где гений писателя принял на себя самое большое испытание, показав, что чувство надежный руководитель, безошибочный строитель, всюду и на сцене. Мы присутствовали на мессе, и ушли из театра с церковным благоговением"[70].

Другой известный венгерский поэт Арпад Тот в 1923 году перевел (опять с немецкого) пьесу "Иванов", премьера была снова в театре "Виг". Режиссером был тот же Д.Йоб, который приложил много усилий, чтобы раскрыть в героях тайну их души, — этим свойством он прославился в истории венгер-

ского театра. Но критика прежде всего отмечала игру актеров, их трактовку чеховских героев. О роли режиссера в венгерском театре тогда говорили еще мало[71].

В том же 1923 г. были изданы в одной книжке повести "Моя жизнь" и "Скучная история"; на венгерский язык эти повести перевел Геза Года, по всей вероятности, используя немецкие переводы. (По нашим данным, это первое венгерское издание "Скучной истории".)

Как видим, к середине 20-х годов в Венгрии стали проявлять одинаковый интерес к прозе и к драматургии Чехова. Правда, мастерство Чехова-рассказчика считается неоспоримым, а драматическое искусство пока получает одностороннее толкование, в духе "певца тоски" (что в это время, впрочем, не было чуждо европейскому восприятию пьес Чехова и отзывам советской критики).

В 1924 г. начинается выпуск большого пятитомного издания рассказов и повестей Чехова. Это — самое полное издание прозы Чехова до юбилейного собрания сочинений 1960 года. Фактическими составителями томов были Иштван Петерди и Режё Хонти, хотя их имена в этом качестве не обозначены. Вступление к первому тому написал Режё Хонти, а переводчиком был Иштван Петерди. Р.Хонти — выдающийся лингвист, литературовед, переводчик, много сделавший для популяризации русской литературы в Венгрии. И.Петерди — поэт и переводчик, сотрудник журнала "Nyugat". Во время Первой мировой войны он провел в русском плену семь лет и, вернувшись, стал одним из лучших переводчиков русской прозы. Впоследствии был убит фашистами. Первый том получил название «"Kisértetes éjjel" és egyéb elbeszélések» («"Страшная ночь" и другие рассказы») и был выпущен издательством "Népszava" социал-демократической партии.

Хонти во вступительной статье знакомит читателя с основными моментами жизни Чехова, его сборниками и пьесами. "...Читающая публика, — пишет он, — только сейчас начинает осознавать его величину <...> в его рассказах охвачена вся Россия, за исключением аристократии..."[72] Специальное внимание уделяет автор вступительной статьи детским и женским образам Чехова. "...детские новеллы, — пишет он, — самые прочувствованные и верно изображенные, пожалуй, во всей мировой литературе". Его особенно трогает то, что дети у Чехова не говорят никогда на языке писателя и жесты их свойственны только детям (с. 12). О женских персонажах Чехова Хонти пишет, что в них нет чувственности героев Толстого, экзальтированности героинь Достоевского. Он считает, что "профессии врача Чехов обязан тем, что стал одним из самых объективных писателей" (с. 13–14). Чехов, пишет он, "не создавал себе жесткие рамки <...> ведь каждой преднамеренной теории грозит односторонность". Но при отсутствии иллюзий "русская душа" писателя "охранила его от пессимизма": он "верит в человека, в разум, в призвание культуры" (с. 15–16).

В первом томе собрания сочинений Чехова в переводе Иштвана Петерди впервые появились на венгерском языке: "Брак по расчету", "Брожение умов", "В бане", "В потемках", "Жалобная книга", "Заблудшие", "Из дневника помощника бухгалтера", "Интриги", "Много бумаги", "Не в духе", "Необыкновенный", "Репетитор", "Сирена", "Скорая помощь", "Случай с классиком", "Сонная одурь", "Средство от запоя", "Экзамен на чин".

Осенью 1924 г. состоялась премьера "Вишневого сада" в переводе известного поэта Арпада Тота[73] (снова — с немецкого текста), на сцене театра "Виг", в постановке того же Д.Йоба. Эта пьеса имела, пожалуй, самый большой успех после "Трех сестер". Но трактовка пьесы в целом была мрачной и без комического начала, на которое рассчитывал автор.

В 1924 г. были опубликованы в одной изящно изданной книге "Мужики" и "Дом с мезонином" (книга называлась "Мужики"). Однако переводчик Иштван Рона допустил ряд неточностей, например, последний поэтический вопрос: "Мисюсь, где ты?" звучит: "Как ты живешь, Мисюсь?"

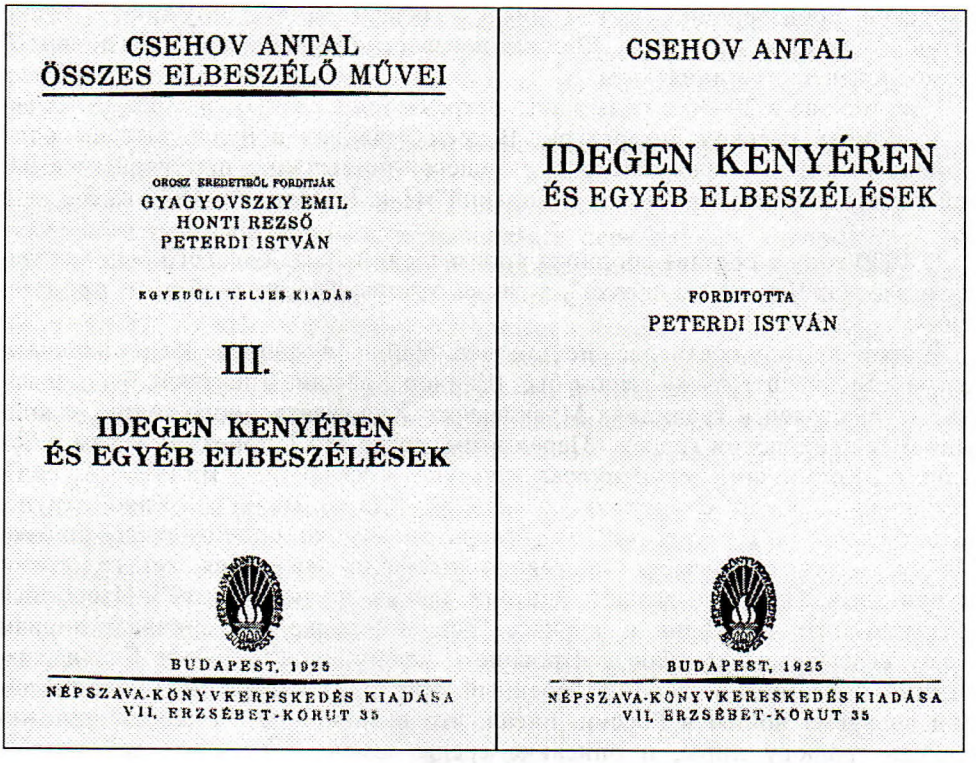
Второй том собрания сочинений Чехова вышел в 1925 г. под названием «"A fekete barát" és egyéb elbeszélések» («"Черный монах" и другие рассказы»). Переводчиком и, по всей вероятности, составителем этой книги был Режё Хонти. Впервые переведен рассказ "Скрипка Ротшильда", остальные вещи появились в новых переводах, почти все это большие, сложные для перевода произведения Чехова, — такие как "Черный монах", "Страх", "Рассказ неизвестного человека", "Хорошие люди", "Бабье царство", "Попрыгунья". Критики писали, что в произведениях этого тома "заложены маленькие трагедии, а не громкие драмы больших душевных столкновений; потрясающие события, которые возникают в будничной жизни обыкновенных людей, но почти все они пропитаны юмором"[74].

Тотчас за вторым томом в 1925 г. выпускается третий: «"Idegen kenyéren" és egyéb elbeszélések» («"На чужбине" и другие рассказы»). Переводчиком и, вероятно, составителем этого сборника был Иштван Петерди. В томе — сорок один рассказ. Впервые напечатаны на венгерском языке: "Иван Матвеич", "Канитель", "Кривое зеркало", "Мальчики", "Налим", "На кладбище", "Приданое", "Свадьба", "Умный дворник". В критике об этом томе говорится: "Это ряд маленьких портретов <...> с французской легкостью, со свежими отточенными диалогами, с всегда остроумными поэнами. Им обеспечено особое место не только в русской литературе. Несмотря на это, эти новеллы чисто русские <...>, но гениальность писателя дала ему увидеть в личности всеобщее. Почти каждая вещь вызывает улыбку и хорошее настроение..."[75]

За третьим томом издается и четвертый в том же 1925 г.: «"A koldus" és egyéb elbeszélések» («"Нищий" и другие рассказы»). Петерди в этот том поместил тридцать шесть произведений Чехова. Из них на венгерском языке впервые увидели свет: "Беглец", "В Москве на Трубной площади", "В сарае", "Выигрышный билет", "Лошадиная фамилия", "Маска", "Мертвое тело", "Мороз", "Накануне поста", "На страстной неделе", "Неосторожность", "Perpetuum mobile", "Происшествие", "Сильные ощущения", "Талант", "Торжество победителя", "Трагик", "Упразднили!", "Художество", "Шуточка". На эту книгу также откликнулась критика: безымянный рецензент считает, что "Чехов — настоящий классик русской новеллы. Его новеллы интересны, легки, коротки, но тем не менее очень емки, по технике напоминают Мопассана, но по своей глубине они ближе к Достоевскому. За легкой улыбкой скрывается горькая ирония, резиньяция"[76].

Из этих оценок видно, что, несмотря на интересные, порой свежие наблюдения, общая характеристика всегда возвращается к уже стереотипной фразе о русской грусти и резиньяции. В рецензии на "Мою жизнь" и "Скучную историю" критик Шандор Немет подчеркивает эти черты как свойственные русскому народу и отраженные Чеховым. Немет сравнивает мир Чехова с "Адом" Данте, и сводит его к теории о том, что все на свете "все равно". Духом горечи и отчаяния веет от чеховского творчества, как от заунывной русской песни, заключает он[77].

Однако, с какой бы точки зрения ни рассматривали Чехова, его читают, книги покупают, он становится одним из популярнейших русских писателей в Венгрии. В 1926 г. выходит отдельное издание "Попрыгуньи" и "Бабьего царства" под общим названием "A lidérc" ("Кошмар") (без имени переводчика), в 1927 г. — второе издание уже названного выше сборника «"Жена вра-



А.ЧЕХОВ. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
Будапешт, 1925
Т. III. «На чужбине» и другие рассказы
Сост. и перевод И.Петерди
Обложка и титульный лист

ча" (т.е. "Попрыгунья") и другие рассказы» (см. примеч. 57) и завершающий, пятый том собрания сочинений Чехова («"A vizsgálóbíró" és egyéb elbeszélések» — «"Следователь" и другие рассказы»).

В пятый том вошли тридцать рассказов в переводе Иштвана Петерди. Из них впервые увидели свет на венгерском языке: "Агафья", "Белолобый", "Беспокойный гость", "Ведьма", "Весной", "Мелюзга", "Певчие", "Старый дом". В рождественском номере журнала "Literatura" за этот год книга уже рецензируется. Короткая заметка интересна тем, что в ней нет избитых фраз о русской душе и грусти, но есть оценка Чехова как прекрасного знатока действительности, "который блещет своей наблюдательностью. И все это выражается настолько просто и ясно в этих маленьких историях, что трудно найти подходящие слова"[78].

В 1928 г. в католическом еженедельнике "Élet" ("Жизнь") журналист Ласло Берени опубликовал обстоятельную статью: "Чехов в русской литературе"[79]. В некоторых фразах ощущается направление журнала ("Чехов, идя по широкой дороге веры, правды, любви к человеку, ищет счастье для русского народа"). В статье много неточностей (Антон Павлович указан как старший сын в семье, слова Григоровича приписаны Михайловскому), опечаток (начал печататься в "Осколках" в 1892 году); все это снижает уровень статьи, хотя симпатия критика к Чехову неоспорима и он в целом объективно оценивает

чеховские произведения, в том числе "Палату № 6", "Мужики", "Мою жизнь", "Скучную историю", "Рассказ неизвестного человека", "На подводе" и юмористические миниатюры.

Имя Чехова в 20–30-е годы часто встречается в разных литературных эссе, в обзорах русской литературы. В трех изданиях в Будапеште выходит сборник статей Д.Мережковского, ставшего чрезвычайно популярным в нашей стране автором, — "Чехов и Горький" (1 и 2 издания в 1925 г., 3-е — в 1927 г.).

В 1930 году в составе сборника произведений Льва Толстого был напечатан и рассказ Чехова "Душечка", а также отзывы Толстого об этом произведении[80].

В этом же году состоялась постановка "Чайки" в Филиале Национального театра в Будапеште, режиссером был Шандор Хевеши. Спектакль был, пожалуй, осуществлен в традициях Московского Художественного театра, с вниманием к психологии героев. Перед этим, когда МХТ приезжал к нам в Будапешт, Костолани рецензировал русские спектакли: "Вишневый сад", "Женитьбу", "Село Степанчиково" (1925), "Дядю Ваню", "Живой труп", "Власть тьмы", "На дне" (1929). Теперь он высоко оценивает постановку "Чайки" и замечает: герои "постоянно вздыхают, жалуются, как грустно и скучно жить. Плачут и зевают. Зрители плачут, но не зевают"[81]. Известный критик Аладар Шёпфлин в журнале "Nyugat" также подчеркивает лиризм пьесы, ссылаясь на русское настроение и меланхолию[82]. Дьёрдь Балинт, известный публицист и лево настроенный критик, 21 января 1943 года погибший во время войны в России, писал, что в спектакле "тонкость, напоминающая гравюру лиры, и описание среды заменяет сложное действие"[83]. Вообще же спектакль был встречен довольно холодно.

Однако, критика этого спектакля в печати заставила людей читать Чехова. Перед мировой войной это была наиболее яркая вспышка эстетических переживаний венгров, когда в центре дискуссий стоял русский писатель. В этот период в Венгрии сокращается издание русских книг, популяризация русской классики, с ее гуманистическими идеями, была не по духу правящим кругам. Из произведений Чехова в 1935 году еще раз вышла только "Драма на охоте" в серии "Всемирная библиотека" (перевод Имре Горога). Это была последняя большая книга Чехова, изданная в довоенной Венгрии.

Известный мемуарный очерк М.Горького о Чехове появился в Москве в журнале венгерской эмиграции "Új Hang" ("Новый голос"), 1940, № 3. P. 65–70. Тогда же в Клуже в журнале "Korunk" ("Наша эпоха"), p. 373–375, Йожеф Мелиус написал очень теплую статью к 80-летию со дня рождения Чехова. Поэт, писатель, критик, он был редактором журнала с 1934 года, а впоследствии одним из ведущих организаторов передовой венгерской и социалистической литературы в Трансильвании. Мало было органов печати, где как в указанном журнале появлялось бы столько сообщений о передовом русском, советском искусстве, в том числе об Эренбурге, о технике монтажа советского кино и т.д.

Й.Мелиус в своей статье сетует на то, что Европа забыла крупнейшего русского новеллиста, когда его широко чествуют на родине. Вспоминая горьковскую оценку Чехова, автор пишет о его роли в развитии мировой литературы. Мелиус сетует, что на венгерских сценах Чехов мало ставится, хотя зрители всегда его любили. Он цитирует строки Жана Ришара Блока в связи с постановкой "Чайки" Ж.Питоевым в Париже, в частности, его слова о том, что Чехов опередил Пиранделло и Шоу и является крупнейшим мастером театра XX века. (Другой отзыв Ж.-Р.Блока об этом спектакле см.: *ЛН*, т. 68.

С. 727.) Мелиус пишет, что Чехов страдал бы, "увидев сегодняшнюю Европу, ибо он всегда искал в человеке доброту и утешение"; вся статья пропитана горечью: в ней говорится о судьбе Чехова, но подразумевается судьба мира, культуры и Европы.

В 1943 году в Будапеште были изданы две маленькие книжки в серии "Развлекательных книг": "Володя" (в переводе Франциишки Билевиц) и "Шведская спичка" (в переводе Иштвана Боднара). Обе книги вышли с послесловием Иштвана Боднара, журналиста и переводчика, который был выслан из Братиславы за коммунистическую деятельность в студенческих организациях. В конце 30-х годов он поселился в Венгрии, но в 1943 г. был исключен из "Коллегии журналистов" за свои взгляды. По всей вероятности, именно тогда он обратился к произведениям Чехова. В кратком послесловии к рассказу "Володя" Боднар дал сжатую характеристику жизненного и творческого пути Чехова, перечислил все основные его сочинения на венгерском языке, бегло сопоставил Чехова с Мопассаном и сказал о воздействии русского писателя на венгерскую новеллистику. Но, пожалуй, самое замечательное, что в грозные военные годы он осмелился в этой статье процитировать слова Громова из "Палаты № 6": "...воссияет заря новой жизни, восторжествует правда, и — на нашей улице будет праздник! Я не дождусь, издохну, но зато чьи-нибудь правнуки дождутся. Приветствую их от всей души и радуюсь... <их победе>. Вперед <...> друзья!" (Слова: "их победе" добавлены Боднаром от себя, чтобы выразить надежду на победу над фашизмом; в чеховской повести их нет — см. 8, 96.)

II. 1945–1980 гг.

Обзор Марии Рев и Каталин Шомло (Венгрия)

С 1945 года начались радикальные перемены в культурной жизни Венгрии. Широкому распространению русской и советской литературы способствовали новые отношения между нашими странами. Для послевоенного читателя, уже знавшего имена Л.Толстого, Достоевского, Чехова и Горького, именно Чехов стал одним из самых популярных зарубежных классиков. Его пьесы, начиная с 1947 года, почти в каждом сезоне ставятся на сценах театров.

Уже с начала 1945 года появляются публикации чеховских произведений и статьи о нем, содействующие популяризации творчества писателя. В феврале 1945 года в № 2 еженедельника Венгерской радикальной партии "Haladás" ("Прогресс") под общим заглавием "Неизвестный Чехов" появились три маленьких фрагмента из юморески "И то и се. Поэзия и проза" (1-й, 4-й, 3-й)[84]. Будапештская типография "Hungaria" ("Венгрия") в том же году отдельным изданием опубликовала повесть "Мужики".

Венгеро-Советское Общество культурных связей с самого начала своего существования заботилось об ознакомлении читателей с творчеством Чехова. В 1945 г. под редакцией Общества была издана книга с одноактными пьесами "Медведь", "Юбилей", "Свадьба", "Предложение", "Трагик поневоле" и "О вреде табака" (под заглавием: «"Медведь" и другие одноактные пьесы»)[85]. Переводчиками пьес были Эндре Шик и Реже Хонти. Эндре Шик тогда жил в эмиграции в Советском Союзе и редактировал радиовещание для Венгрии, позже он стал министром иностранных дел Венгрии, и ушел на пенсию как председатель Венгерского Совета мира. Реже Хонти, переводчик высокой эрудиции, много сделал для распространения русской литературы в Венгрии.



О ВРЕДЕ ТАБАКА
Будапешт, Национальный камерный театр, 1945
Нюхин — Ене Тэрж
Литературный музей, Москва

В рецензии на книгу Чехова Эржебет Реваи писала: “Одноактные пьесы Чехова говорят нам больше о сложных странностях человеческой души, чем многие из тяжеловесных, трехтомных романов или пятиактных драм”[86]. Пьесы “Медведь” и “О вреде табака” в том же году были поставлены и в Национальном камерном театре.

Иная сторона творчества Чехова стала известной читателям после выхода другого, тоже очень значительного издания Общества культурных связей: «“Ионыч” и другие рассказы» в переводе Эндре Шика[87]. Серия, в которой вышла эта маленькая книжка, имеет многозначительное название: “Библиотека хорошего соседства”. В книгу вошли, кроме “Ионыча”, рассказы “Кры-

жовник", "Шуточка", "Смерть чиновника", "Контрабас и флейта", "Злой мальчик", "Наивный леший", "В пансионе", "На даче" (под заглавием: "Я вас люблю"), "Размазня".

Рецензент Шёмьен пишет о рассказах Чехова: "Они доступны и для недостаточно осведомленных в литературе читателей, ибо их стиль так прост, что и ребенок легко понимает и получает от них удовольствие"[88].

19 июля 1945 г. демократическая газета "Szabadság" ("Свобода") опубликовала памятную статью по случаю сорок первой годовщины смерти Чехова. Автор статьи — известный критик Аурел Карпати[89]. (Позднее его статья, с небольшими изменениями, несколько раз переиздавалась.) В кратком изложении жизни и творческого пути Чехова Карпати допустил неточности (утверждение, что Чехов никогда не занимался врачебной практикой; что его воззрения на жизнь оформила — в русских общественных условиях — в первую очередь его болезнь; что он был склонен к меланхолии и т.д.).

Вступление Чехова в литературу Карпати сравнивает с дебютом Гезы Гардони, одного из мастеров венгерской прозы на рубеже веков, известного в Советском Союзе как автора романа "Эгерские звезды" (венгерский писатель начал в годы нужды писать юмористические очерки для одного из пештских журналов). Новеллы Чехова Карпати считал легче воспринимаемыми, чем чеховские пьесы, вся "красота и ценность" которых не сразу раскрывается перед читателем. Сложное внутреннее действие роднит драмы с теми рассказами Чехова, в которых он приближается, по мнению Карпати, к "пограничным областям" между импрессионизмом и символизмом. На самом деле он был, как он считает, реалистом, который хорошо знал натуру человека и его отношения с обществом. Считая Чехова одним из величайших прозаиков Европы, Карпати относит известную оценку Чеховым Мопассана к нему самому: после них обоих нельзя писать новеллы, как писали до них. Такой высокий отзыв о Чехове характерен для всей венгерской литературной критики второй половины XX века.

1946 год немного скуднее предыдущего. 42-я годовщина смерти Чехова отмечалась в "Új Szó" ("Новое слово"), газете, выпущенной Красной армией для венгерского населения, со статьей А.Дермана[90] для широкого читателя, — для того, чтобы пробудить в простых людях нашей страны симпатию к русской культуре.

В том же году будапештское издательство "Cserépfalvy" ("Черепфальви") выпустило собрание рассказов Чехова под названием "Муж" в переводе Деже Киша. (Имре Черепфальви играл большую роль в издании произведений демократической литературы.) Рецензию на книгу написал Золтан Хегедюш в журнале "Nagyvilág" ("Большой мир")[91]. Он писал о статичности чеховского мира, о том, что действие и человеческие отношения у него не меняются. Из этого, по мнению критика, вытекает, что Чехов изображает в первую очередь пространство.

1947 год намного богаче событиями. Одним из самых важных изданий была книга "Избранные рассказы" Чехова в новом переводе Клары Селлеши. В книгу вошли рассказы "Попрыгунья", "Учитель словесности", "Анна на шее", "Случай из практики", "Душечка", "По делам службы", "Архиерей". Клара Селлеши писала впоследствии: "...Переводить Чехова — это большая честь, это награда, ведь нельзя не так чувствовать, когда сотрудничаешь с таким безукоризненным художником. Чехов — безупречный писатель... Он всегда пишет точно то, что он хочет и что надо"[92]. Главную трудность при переводе Чехова, считала Кл.Селлеши, представляет сжатость его стиля, которая требует тщательного подбора слов. Из синонимов переводимого слова

она старалась выбрать всегда как можно более короткое, ведь одно многосложное слово может нарушить ритм чеховского текста. Ее переводы вошли в фонд классических переводов на венгерский язык[93].

В 1947 г. снова появилась "Дуэль" отдельной книжкой в переводе Эндре Сабо. Критики откликнулись на это издание по-разному. Критик журнала "Válasz" ("Ответ") Юлия Сош, называя эту повесть романом, писала: "Конечно, и для этого романа характерны жизненность, изумительная реальность фигур чеховских произведений, но все-таки он не относится к числу лучших работ Чехова <...> в нем есть все достоинства превосходного писателя, но здесь Чехов все-таки не говорит о жизненно важных для него проблемах"[94]. В сущности, автор обвиняет Чехова в формализме, в злоупотреблении писательской техникой. Напротив, Иштван Вайда в журнале "Világosság" ("Свет") отзывается о повести в высшей мере положительно: «В новелле (длинная новелла!) и сама дуэль не что иное, как нелепая комедия нерешительных, безвольных людей, но все-таки эти сто двадцать две страницы такие, что читаешь их не отрываясь, за одну ночь... И когда закроешь эту все-таки интересную, волнующую книгу, тобой овладевает такое же чувство, как после спектакля "Трех сестер": то восхищение и удивление, которые чувствуешь, встречаясь с шедевром литературы, в котором есть авторское понимание жизни»[95].

Впервые вышла на венгерском языке повесть "Три года" в 1947 г. в издании Литературного института Будапешта. Перевод сделан Реже Хонти, в немного старомодном духе. (Позже повесть была снова переведена Шарольтой Лани, и этим более удачным переводом пользуются до сегодняшнего дня.) Писатель Тибор Барабаш и безымянный рецензент журнала "Valóság" ("Действительность")[96] единодушно утверждают, что Чехов стремился охарактеризовать внутреннюю жизнь общества и в истории неудачного брака дал нам почувствовать процесс опустошения целого сословия.

Густав Макаи эту повесть оценивает с точки зрения довоенной и современной критики: "Из повести Чехова можно сделать выводы двоякого рода. Первый вывод: жизнь вообще безнадежна. Другой: не вообще жизнь скверна, а скверно то общество, в котором создается такая атмосфера вокруг брака и человеческих судеб. Старая литературная эстетика тяготела скорее к первому выводу, утверждая, что Чехов — писатель-пессимист. Для современной критики, напротив, более приемлем второй вывод, и на этот раз она не ошибается, потому что некоторые моменты повести свидетельствуют о прогрессивной общественной критической позиции писателя"[97]. Рецензенту кажется чеховский метод художественного изображения правдивым: «Чехов намного меньше заботится о безошибочной характеристике (сама фигура Лаптева полна противоречий), чем о создании атмосферы, все пронизывающей. И тайна художественной ценности повести "Три года" именно в этом духовном богатстве». Макаи намекает на возможность двойственной оценки окончания повести, где утешение, которое писатель протягивает читателю одной рукой, он отбирает другой. «Это, если угодно, — пишет он, — структурный недостаток произведения, так как композиция остается незавершенной, как будто писателю надоело свое произведение; но с другой стороны, пожалуй, этот финал является превосходным художественным приемом, с помощью которого Чехов дает нам почувствовать незаконченность самой жизни и достигает эффекта шедевров искусства, которые и дальше занимают воображение читателя, "жужжат" в его душе».

В этом же году театр "Виг" поставил пьесу "Три сестры" и одновременно она была напечатана в приложении к журналу "Szinház" ("Театр")[98]. Критики

хвалили режиссерскую работу Эндре Мартона, но не считали спектакль адекватным чеховской пьесе. Пал Кюрти в журнале "Magyarok" ("Венгры") пишет: "Разработка настоящего ритма мелодии произведения может быть результатом только терпеливой и последовательной работы. <...> Нелегко добиться нужного эффекта, чтобы прерывистость не становилась раздражающей, а была музыкальной — и этого не удалось театру осуществить"[99]. В журнале "Szivárvány" ("Радуга") писатель Габор Года, сын переводчика Гезы Годы, с сожалением замечает, что Мартон "не владеет чеховским языком": "Труппа мучается с германизированным Чеховым, которого интерпретируют в духе немецкой романтической театральной теории", хотя нет ничего, что было бы более чуждо Чехову, чем этот романтически "чувствительный" стиль[100].

Вместе с тем эта постановка, в которой играли ведущие актеры венгерской сцены, увлекла зрителей. С тех пор пьесы Чехова стали органической частью венгерской театральной жизни.

В том же году Национальный театр в городе Сегеде, вместе с двумя другими зарубежными одноактными пьесами, поставил "Предложение", однако спектакль не имел успеха[101].

В 1947 г. вышел также перевод "Ваньки" и статьи Эмиля Мадараса о Чехове[102].

В 1948 г. был издан новый сборник избранных рассказов Чехова — под заглавием "Человек в футляре", в новом переводе Шарольты Лани. По мнению анонимного рецензента газеты "Szabad Nép" ("Свободный народ", № 272), актуальность этого сборника просто изумляет читателя; выбор рассказов переводчицей, по-видимому, был продиктован мыслью о том, что из венгерского общества «еще не вымерли ни "люди в футляре", ни тип корыстолюбивого мещанина». Главным достоинством Чехова рецензент считал беспощадную критику буржуазного общества. Из всего этого видно, как усилился социальный аспект в оценке произведений Чехова в 1940-е гг., что естественно для периода бурных общественных перемен.

В июле 1948 г. Театр им. Мадача поставил пьесу "Вишневый сад". Нам представляется, что режиссеру Эндре Геллерту удалось уловить подлинную суть пьесы Чехова. Спектакль был встречен всеобщим одобрением. Писатель Геза Лацко обратил внимание на глубокий историзм пьесы: "Гений Чехова смог показать многообразие русской жизни и внутри нее — две действительности: с одной стороны, душевную и материальную несостоятельность буржуазного быта, который неизбежно идет к разложению; а с другой стороны, тоску созревающих душ по более человечному и образованному коллективному миру"[103]. По словам Пала Араньоши[104], публика на этот раз смогла познакомиться с новой интерпретацией художественно совершенного и значительнейшего по содержанию произведения Чехова. Этот спектакль не повторил ошибок довоенных постановок, отметил он. Но то, в чем заключается конкретно новизна этой постановки, из его статьи остается неясным. Мы считаем, что перелом старых устоев в венгерской действительности усилил восприятие тех сторон этой пьесы, о которых писал Геза Лацко (см. выше). Именно этим объясняется успех у зрителей и одобрение критикой спектакля[105].

Внимание венгерской публики к Чехову в первые послевоенные годы позволяет ощутить ту перемену, которая наступила у нас в новую эпоху нашей истории, когда новый читатель и зритель воспринимал творения Чехова как выражение своих собственных чувств и интересов.

В дальнейшем — ввиду огромного количества изданий, спектаклей и откликов на них, мы вынуждены ограничиться указанием лишь на самые примечательные факты рецепции Чехова.

В 1949 г. было отмечено 45-летие со дня его смерти. Это была первая знаменательная дата, вызвавшая широкий резонанс в венгерской печати.

В статье, опубликованной в центральном органе коммунистической партии, газете "Szabad Nép", так объясняется исключительная популярность Чехова в Венгрии: "Одна из главных черт его писательской деятельности — это разоблачение пороков, отрицательных общественных явлений. Но это еще не все. В его рассказах, пьесах раскрываются некоторые характерные черты нового человека". Как пример интереса Чехова к росткам нового в современных ему людях автор статьи приводит слова Тузенбаха, свидетельствующие о его желании, чтобы жизнь изменилась и очистилась. Понятно, почему театры поставили именно "Три сестры" и "Вишневый сад" на "заре новой жизни" Венгрии: в них наиболее сильно выражается ожидание прекрасного будущего[106].

В майском номере литературного, общественного и критического журнала "Forum" за 1949 г. опубликовал содержательную статью "Драматургия Чехова" писатель Дьюла Хай[107]. В ней сказалось глубокое знание венгерской литературной традиции и творчества писателей других стран, в том числе и России.

Хай рассматривает специфические черты чеховской драматургии в широком историческом и историко-литературном контексте. Он считает, что драма нового типа, связанная с именами Островского, Чехова и Горького, была реалистической. Сущность конфликта в новой драме, по его мнению, в том, что он развивается в двух планах: "В одном — глубинном, объективном плане: люди живут рядом друг с другом, не понимая своих глубоких противоречий, вызванных капитализмом. И в другом, более поверхностном, субъективном плане, в котором объективные противоречия, иногда искаженно, с ложным объяснением или вовсе неосознанно, вырываются на поверхность". На героях Чехова лежит печать деформирующего влияния капиталистических отношений, считает автор, и так толкует технику действия у Чехова: "В болотной буржуазной действительности не следует ожидать бурных внешних событий. Так как столкновения интересов, по характеру капиталистического общества, редко осознаются людьми, возник особый, скрытый, приглушенный способ развития действия <...> Тонкие переходы, перемещения, образующие событийную линию пьес, требуют необычайной тонкости драматической психологии, а последняя требует редкой точности языка". Поэтому неточные переводы на иностранные языки не давали глубокого понимания творчества Чехова. Что касается Венгрии, к этому прибавляется еще и то, что до 1949 г. все большие пьесы его переводили с языка-посредника. Зная русский язык, Хай входил в тонкости переводов, но судил о них суммарно, и, пожалуй, слишком строго, ибо переводы Д.Костолани и А.Тота живы и сегодня. В заключение Хай призывает венгерских драматургов к изучению наследия Островского, Чехова и Горького, ибо "в создании адекватной нашей эпохе драматургии самой надежной опорой для нас будет русская реалистическая драматургия".

В 1950 г. 90-летие со дня рождения Чехова у нас было встречено многочисленными изданиями и статьями. В этом нет ничего удивительного, ведь, как писали в газете "Független Magyarország" ("Независимая Венгрия"), Чехова "еще при жизни наша литература приняла как своего"[108]. Не случайно в довоенном языковом обиходе его имя употреблялось в "венгеризированной" форме: Чехов Антал. В той же статье автор предлагает вниманию читателей два юбилейных издания — книги пьес и рассказов Чехова (о них пойдет речь ниже): "Кто еще не читал Чехова, пусть немедленно приступает к чтению этих двух книг, подобных которым и сегодня нет в венгерском языке. А кто

уже читал Чехова когда-то, того я уверяю, что он еще не читал его, если не прочтет снова".

Речь здесь шла о переизданиях в 1950 году книг: «"Медведь" и другие одноактные пьесы» и «"Ионыч" и другие рассказы», которые впервые вышли в свет в 1945 году. Для молодежи была выпущена небольшая книга «"Ванька" и другие рассказы» в переводе Ины Шулштон и Шарольты Лани[109]. В новом переводе Ласло Магоша в 1950 г. читатели получили роман Чехова "Драма на охоте" под заглавием "Девушка в красном платье". В качестве вступления в книге опубликованы краткая биография Чехова и воспоминания Горького о Чехове.

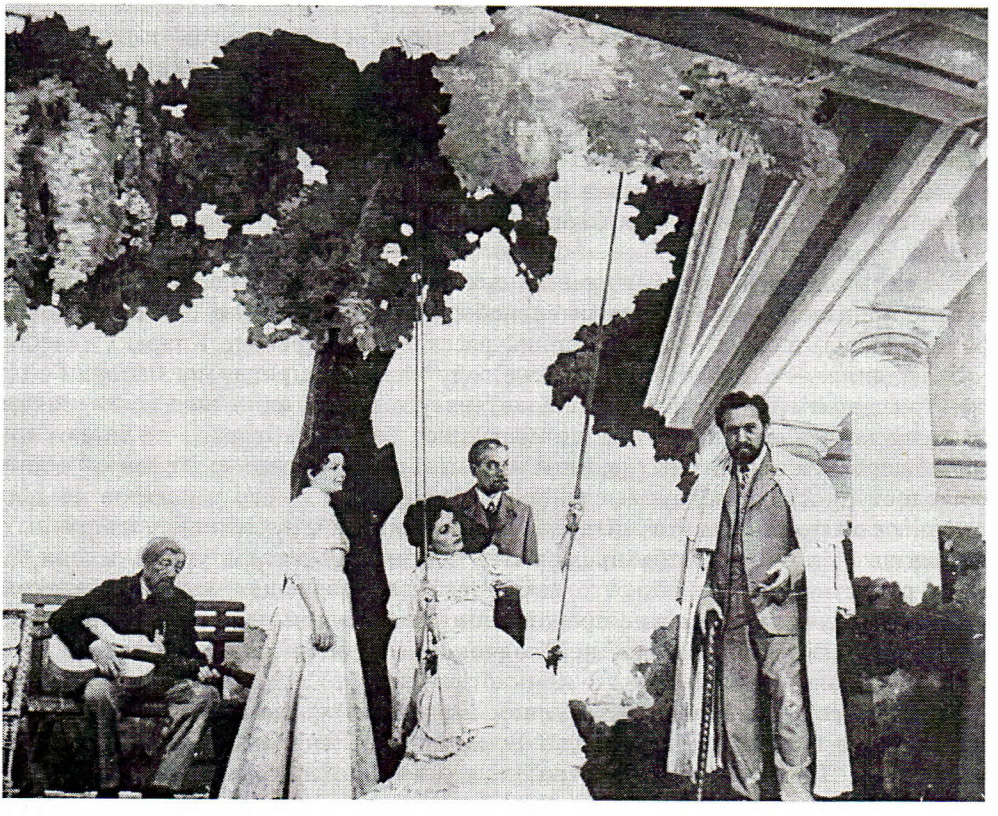
К самым значительным изданиям сочинений Чехова относятся "Драматические произведения" (со вступительной статьей Дьюлы Хая, о которой говорилось выше) и двухтомный сборник рассказов в переводе Клары Селлеши (оба издания — в 1950 г.)[110] В том же году появилась рецензия Габора Годы об этом двухтомнике. "В мировой литературе очень мало писателей, таких близких читателю, как Чехов, литературные работы которого не имеют ни малейшего оттенка литературщины, — писал Габор Года. — Чехов — гений общедоступности и недвусмысленности. Некоторые из его рассказов на всю жизнь остаются в памяти читателя. <...> Издание двухтомника избранных рассказов Чехова является праздником венгерской литературной жизни, и нашу радость дополняет то, что исключительно выросшая масса венгерской публики получила чеховские произведения в отличном переводе". (Впрочем, по мнению Шарольты Лани, переводчики не сумели как следует передать сжатость стиля Чехова"[111].)

В 1951 году спектаклем-экзаменом выпускников Института театра и киноискусства был "Вишневый сад". В номере 1-м журнала "Színház és Filmművészet" ("Театр и киноискусство") в том же году выдающийся актер и режиссер Имре Апати анализировал спектакль и сделал немало тонких замечаний о драме и ее интерпретации, в частности в связи с диалогами между Лопахиным и Раневской.

В 1952 г. вышла книга В.Ермилова "Антон Павлович Чехов" в переводе Реже Хонти. Альберт Дьердьяи, крупный ученый, специалист по французской и мировой литературе, рецензировал книгу в своей статье "Наш Чехов"[112]. Он приветствовал отказ Ермилова от "мягкого", "нежного", "меланхолического" Чехова, каким рисовали Чехова в начале века и позже. Эта книга в нашей стране имела большой успех, что в частности объясняется и ее живой манерой повествования, и тем, что она отвечала на возросшие запросы читателей, вызванные многочисленными изданиями произведений Чехова[113].

В апреле 1952 г. состоялась первая послевоенная премьера "Дяди Вани" в Театре им. Йожефа Катоны (известного венгерского драматурга). Спектакль (постановка Эндре Геллерта) был признан лучшим в стране. В газете "Magyar Nemzet", № 103 за этот год) появилась статья Бела Матраи-Бетег, известного в то время критика. Называя ключевой фигурой пьесы Серебрякова, он задался вопросом: но тогда почему не именем этого героя названа пьеса? — и предложил свою точку зрения: "Потому что интерес, человеческое сочувствие Чехова обращены не к тому обществу, где обман и ложь так открыто подтасовывают карты, что из дурака делают козырь..." Автор статьи считал, что Чехов не непосредственно хотел изобразить молодой русский капитализм в лице Серебрякова, а осудил общество через проигравших в его "шулерской игре".

Писатель Миклош Хубаи, тогдашний председатель Союза писателей Венгрии, в связи с этим спектаклем провел параллель между Чеховым и венгерским поэтом Миклошем Радноти[114]: для обоих характерно стремление, с



ДЯДЯ ВАНЯ
Будапешт, Театр им. Й.Катоны, 1952
Постановка Э.Геллерта
Телегин, Соня, Елена Андреевна, Войницкий, Астров
Сцена из I действия
Литературный музей, Москва

помощью которого они, вопреки гнетущим обстоятельствам своего времени, и в жизни, и в произведениях создавали красоту, гармонию.

Агнеш Хеллер, ученица Дьердя Лукача, выступила с анализом пьесы и постановки. Многое в ее статье напоминает суждения Д.Лукача (анализ трагикомического характера "Дяди Вани", роль иллюзий и значение труда в пьесах Чехова)[115].

В 1953 г. Чехов покорил новую сферу средств массовой коммуникации: на сцене Венгерского радио была поставлена "Чайка". По мнению критика Кароли Кристофа, слушатели в этот вечер получили большое удовольствие[116].

В 1954 г. 50-летие со дня смерти Чехова отмечалось в нашей стране широко, достойно великого классика. Откликнулись на это событие многие выдающиеся деятели венгерской культуры, в том числе Аурел Карпати, Шарольта Лани и др. Писатель и литературовед, академик Иштван Шетер написал тогда первую свою статью о Чехове[117], за которой последовали и

другие его оригинальные статьи. Он видел значение Чехова в том, что "венгерские писатели стали смелее обращаться к общественным вопросам и в том, что и у нас в рассказах появились серые «"маленькие люди" в их будничной жизни, жители города и деревни». Шетер не раз писал о том, что Чехов и другие русские реалисты содействовали обновлению венгерской прозы конца XIX века и помогли ей освободиться от романтической выспренности.

Писатель Петер Вереш, выходец из крестьянских низов, главным творческим достижением Чехова считал не только его глубокое знание человеческой натуры, но и подлинный демократизм[118].

К юбилею 1954 г. был организован праздничный вечер с участием ведущих актеров, были поставлены одноактные пьесы "О вреде табака", "Лебединая песня", "Юбилей" и инсценировки рассказов. В Союзе писателей тоже устроили торжество в память Чехова[119]. Журнал "Művelt Nép" ("Образованный народ") опубликовал портрет Чехова, его сценку "О вреде табака" и статью Дьердья Радо о том, как Чехов написал на пари повесть "Ненужная победа" в манере Йокаи, который в 80–90-е годы был популярным в России[120].

Вышли в свет два сборника; первый из них, "Смерть чиновника", был составлен для юных читателей[121]. Писатель Иштван Кормош составил книгу и написал к ней предисловие, в котором очень чувствуется его личная привязанность к творчеству Чехова. "При всем своем многообразии, — пишет Кормош в предисловии, — Чехов оказывает на нас удивительно единое впечатление, все равно, читаем ли мы его драмы или повести, серьезные или юмористические произведения. Этого он достигает благодаря единому стилю. <...> Он не стремится к холодной объективности, охотно раскрывает свою симпатию или неприязнь к своим героям. Конечно, он делает это не словами, а тем редким тактом мудрости, который свойственен только самым большим писателям" (в те времена, когда больше говорили об "объективности" Чехова, эти слова звучали как открытие, — *М.Р., К.Ш.*). Популярен был и двухтомник "Рассказы" с послесловием Пала Кардоша[122], в котором он проводит параллель между чеховским творчеством и венгерской литературой. Например, он находит сходство между Варькой из рассказа "Спать хочется" и "Арвачкой" Жигмонта Морица, а также между Егорушкой из повести "Степь" и Миши Нилашем, героем романа Морица "Будь честным до самой смерти"; у Чехова часто фигурируют врачи, которые в произведениях Кальмана Миксата не раз выступают поборниками истины; есть общие черты у Чехова и поэта Яноша Араня — их "любовь", говорящая без слов, к людям и к родине, их "гордая сдержанность, из-за которой они самые благородные свои чувства высказывают очень редко, боясь, что это огрубит их". Наследие Чехова — это "нержавеющее стальное оружие в политической борьбе", — заключает свою статью Кардош, имея в виду борьбу с отрицательными явлениями прошлого.

В Театре им. Мадача известный венгерский режиссер Иштван Хорваи поставил пьесу "Три сестры", сейчас уже в подлинном чеховском стиле, не так, как он это делал в 1947 году в театре "Виг". Пьеса была поставлена как лирическая комедия в духе известного горьковского определения жанра пьес Чехова[123].

С большим интересом встретила публика перевод переписки Горького и Чехова с русского издания: "М.Горький и А.Чехов. Переписка, статьи, высказывания". М., 1951. Писатель Эндре Иллеш, автор многочисленных новелл и драм, откликнулся на эту книгу[124]. Его поражало, что эти письма "скроены из того же самого материала, что и чеховские рассказы или горьковские романы <...> Принципиальная и дружеская полемика друг с другом проходит через весь том их пленительной переписки".

К юбилею 1954 года две центральные библиотеки: Государственная библиотека им. Сечени и Городская библиотека им. Эрвина Сабо выпустили библиографии изданных в Венгрии произведений Чехова[125]. Вторая из них вышла под редакцией Андора Тисаи, который много сделал для популяризации русской и советской культуры в Венгрии.

В 1955 г. были изданы рассказы под заглавием "Ванька" и снова выпущены пьесы, одновременно в Будапеште и Бухаресте (на основе международного соглашения между Венгрией и Румынией определенное количество венгерских книг издается совместно)[126].

Новый сборник рассказов Чехова вышел в 1956 г. под названием "Анна на шее"[127].

Впервые появился в 1956 г. на венгерском языке "Остров Сахалин" в переводе Имре Макаи, переводчика Л.Толстого, Достоевского и Шолохова[128]. Рецензент откликнулся на это произведение Чехова как на чуть ли не самую трагическую книгу писателя: "В ней <книге> появляется Сахалин как уродливый символ царской России. <...> Надо уничтожить такие чудовищные режимы — в этом заключается смысл этой объективной, научной книги Чехова". Следует отметить, что социография в 30-е годы была очень популярным жанром в венгерской литературе, но к русской литературе эта наука тогда не обращалась.

В театральной жизни Чехов тоже занял большое место. Национальный театр в Сегеде поставил "Вишневый сад", а Театр им. Сиглигети в Сольноке — "Предложение". Но самой значительной премьерой тогда была постановка "Чайки" в 1956 г. в Театре Венгерской Народной армии (так временно назывался Театр "Виг"). Постановщиком был Тибор Хегедюш, который в своей работе пользовался режиссерским экземпляром Станиславского. Хотя уровень спектакля был неровным, в основном он все-таки выдержал испытание Чеховым. Как верно заметил Янош Витани, постановку пьес Чехова особенно затрудняет то, что каждое произнесенное слово должно иметь свой особый акцент, каждый звук, стук имеет значение, и плохо подобранный цвет одного только костюма персонажа уже может испортить впечатление от него[129]. Аурел Карпати и Петер Надь подвергли спектакль подробному анализу; Карпати подчеркнул положительные черты постановки, Надь — скорее отрицательные[130].

В 1958 г. были изданы "Рассказы" Чехова в серии "Классики мировой литературы" ("A világirodalom klasszikusai").

В 1959 г. вышло в свет четырехтомное издание "Произведений Чехова"[131]. Это праздничное издание (к 100-летию со дня его рождения), на тонкой бумаге "бибельдрук", каждый том которого охватывает около полутора тысяч страниц, было знаком поклонения гению Чехова. Тут впервые были опубликованы многие из его ранних юмористических рассказов, и в этом смысле до начала 1980-х годов это — самое полное издание Чехова на венгерском языке. Первые три тома содержат рассказы и повести Чехова, а четвертый том — его пьесы (кроме "Безотцовщины" и "На большой дороге"), "Остров Сахалин", очерки "Из Сибири", избранные письма. В этом последнем томе впервые появилась пьеса "Леший" в переводе Ласло Вессели, а "Чайку" и "Дядю Ваню" заново перевел для этого издания Имре Макаи. Автор послесловия к изданию, написанного живо и художественно, был Ласло Кардош, — переводчик и поэт, академик, бывший заведующий кафедрой мировой литературы Будапештского университета им. Лоранда Этвеша. Пытаясь определить значение Чехова в контексте мировой литературы, он допустил некоторые неточности. Отчасти в его послесловии сказалось воздействие названной выше

книги Ермилова, отчасти — позиции символистов по отношению к Чехову. Кардош сначала кратко излагает биографию Чехова, потом развитие его мировоззрения "от скепсиса до предчувствия приближения прекрасной жизни", затем резюмирует современные Чехову оценки его творчества. В заключение он определяет место Чехова в истории русской литературы как связующее звено между классиками XIX века и новым реализмом, особенно творчеством Горького. При этом он склонен к тому, чтобы причислить Чехова к декадентам и считает его аполитичным писателем, но все же признает: "Хотя и усталыми, тихими шагами, иногда приостанавливаясь, все-таки он шел в ногу с теми, за кем было будущее". О ценности издания, которое он предлагает вниманию читателя, Кардош пишет: "В теперешнее время формируется новое, более глубокое и правдивое представление о Чехове. Это издание, которое показывает венгерскому читателю Чехова в его полном величии и которое делает доступными не только художественные произведения, но и документы его частной жизни, наверняка откроет новый период в истории культа писателя в Венгрии".

В том же 1959 г. "Литературная Сцена" поставила "Медведь" вместе с двумя другими одноактными пьесами Некрасова и Гоголя.

Начиная с 60-х гг. и особенно в 70-е гг. чеховские издания становятся настольными книгами венгерских читателей, и ни один театральный сезон не обходится без нового чеховского спектакля.

100-летие со дня рождения Чехова широко отмечалось во всей стране. Лекции, литературные вечера были организованы во многих клубах трудящихся, в больших книжных магазинах в столице и в провинции. В феврале на Университетской сцене был устроен вечер в честь Чехова. Актерская студия Общества венгеро-советской дружбы выступила с юбилейной программой в промышленных центрах страны. В первые дни февраля Венгерский Совет мира и Общество венгеро-советской дружбы организовали памятный вечер, где академик Иштван Шетер выступил с докладом. В театрах шли пьесы Чехова: "Дядя Ваня" в Национальном театре города Печ и в будапештском Театре им. Йожефа Катоны; "Три сестры" в Театре им. Йожефа Катоны в городе Кечкемет; "Чайка" в Театре им. Кишфалуди в городе Дьёр; "Юбилей" в Театре им. Гардони в городе Эгер и "Вишневый сад" в будапештском Театре им. Мадача. По радио передали "Вишневый сад", телевидение показало "О вреде табака". Кинотеатр "Кинотека" с 30 января включил в свою программу советскую экранизацию рассказа "Анна на шее"[132]. В том же году был издан сборник рассказов Чехова для юных читателей (в переводе Кл.Селлеши и Ференца Моры) и в кинотеатрах шел фильм Иосифа Хейфица "Дама с собачкой", который вызвал широкий резонанс и острые дискуссии.

В газетах и журналах были опубликованы многочисленные статьи[133]. Литературовед Тамаш Унгвари утверждал, что "не Чехов был бессилен, слаб и грустен, а люди, о которых он писал". Он ссылался при этом на знаменитое эссе Томаса Манна, фрагменты из которого печатались в 50-е годы и у нас в Венгрии. Писатель Ласло Немет писал о единстве художественных произведений и писем Чехова. Некоторые из его писем, замечал он, представляют собой чуть ли не готовые рассказы; и тут, и там сказываются его тактичность, доброта, тонкий вкус, мягкий юмор.

Иштван Шетер определял место Чехова в мировой литературе: "Отсутствие ответа сближает его с Горьким"; "Толстой и Достоевский уже так глубоко вспахали землю русской действительности, что после них работающий художник уже мог обращаться с определенными фактами как с уже известными; предшественникам эти факты еще приходилось раскрывать и доказывать.

Чеховские рассказы сжаты и малословны, но все понимают, о чем он говорит. Чтобы он смог быть таким малословным, его предшественникам пришлось быть обстоятельными в повествовании". "Если бы мне пришлось одним словом охарактеризовать мир Чехова, — продолжает И.Шетер, — я бы назвал его абсурдным... Симптомы абсурда одни и те же у Чехова и у западных писателей от Кафки до Камю. В чем же тогда разница? В том, что Чехов с общественно-исторической точки зрения определяет границы этой абсурдности, а западная литература считает ее вечной и незыблемой. <...> Ощутимое ожидание в произведениях Чехова — ожидание конца именно этой абсурдности. В новой западной литературе отсутствует это ожидание". Шетер в теплых и сердечных словах признается в своей привязанности к Чехову: "Чехов для меня означает не только его творчество, но и определенный тип человека — иногда трудно решить, который из них я люблю больше". Эта любовь к Чехову и его сочинениям заставляет выдающегося венгерского ученого время от времени возвращаться к нему в своих новых работах.

В 60-е годы количество исследований о Чехове возросло. В 1961 году вышла первая книга известного театроведа и эстета Миклоша Альмаши под заглавием "На путях современной драмы. Новейшая история драматургии и шекспировская традиция". Позже, в 1969 г., эта работа Альмаши появилась в дополненном виде под заглавием "Пути развития современной драмы"[134]. Пьесы Чехова Альмаши рассматривает в четырех аспектах: 1. Чехов синтезирует то, что в западноевропейской драматургии осталось в конечном счете фрагментарным. 2. Персонажи Чехова разделены на паразитов и жертв (два полюса его драмы). 3. В пьесах сильно трагикомическое начало. 4. Лиризм и объективность стиля у Чехова диалектически соседствуют.

Книги Альмаши у нас в Венгрии являются важнейшими пособиями для изучающих историю драматургии.

Еще в 1961 году появилось собрание статей и очерков писателя Тибора Барабаша, который посвятил несколько страниц и своему любимому писателю в очерке под названием "Доктор Чехов"[135]. Он вспоминает о посещении дома-музея Чехова в Москве, на Садовой-Кудринской улице, где писатель жил в 1886–1890 гг. Дом он называет "святым местом", а Чехова — "врачом нашей души".

В 1962–1963 годах в нескольких провинциальных театрах ставились пьесы: "Дядя Ваня" — в Театре им. Гергея Чики (г. Капошвар) и в Камерном театре Национального театра (г. Мишкольц); "Три сестры" — в Театре им. Сиглигети (г. Сольнок). Впервые была инсценирована в 1963 году "Безотцовщина" под названием "Любовь Платонова" в Театре им. Гардони (г. Эгер). Пьесу для этого спектакля перевел на венгерский язык Карой Киш. На сцене благодаря стараниям режиссера Йенё Хорвата царила неподдельная чеховская атмосфера.

В Камерном театре им. Мадача Отто Адам создал спектакль из одноактных пьес: "Медведь", "Предложение", "Юбилей". Судя по критическим отзывам, эти пьесы на этот раз впервые были поставлены на высоком художественном уровне. Философ и критик Иштван Херманн пишет, что в спектакле зритель ощущает "двуплановость" чеховских диалогов. Только такой подход смог полностью передать и комизм, и энергичную, но вместе с тем тонкую характеристику персонажей, свойственные чеховским водевилям[136].

В 1963 г. была переведена на венгерский язык монография советского исследователя Чехова З.С.Паперного[137]. Жужа Зельдхейи в рецензии на книгу высоко оценивает метод автора, который прослеживает творческую эволюцию писателя под углом зрения эволюции его героев. Лучшими местами мо-

нографии рецензент считает те, где анализируются способы изображения Чехова и скрытые связи "на первый взгляд незначительных, на самом деле имеющих глубокое содержание деталей и образов, с помощью которых Чехов часто <...> раскрывает свои мысли". В то же время Ж.Зельдхейи сожалеет, что в книге не сказано о русских и западных традициях чеховской прозы. Венгерское издание монографии, по мнению рецензента, следовало бы снабдить примечаниями о неизвестных нашему читателю лицах и фактах русской литературной жизни[138].

Статья Томаса Манна о Чехове в этом году была опубликована в собрании литературно-критических статей великого немецкого писателя[139], хотя фрагменты из этой знаменитой работы уже появлялись и раньше. Многие из основных мыслей этой работы стали общеизвестными и часто цитируются. Виктор Шкловский в книге "Художественная проза", также переведенной у нас[140], говорит специально о своеобразии чеховского рассказа, который до этого выпал из кругозора венгерских читателей и исследователей, но о котором всегда с волнением говорил поэт Иштван Кормош, — "Скрипка Ротшильда". Читатели с интересом встретили и книгу воспоминаний М.П.Чеховой о ее брате[141].

В 1964–1969 гг. состоялось много премьер чеховских пьес, из которых самые интересные — две постановки "Чайки" (сезон 1965–1966 гг.). Первая из них состоялась в будапештском Государственном театре им. Дерине, в классическом реалистическом стиле (постановка Ласло Кертеса). В другом спектакле, в дебреценском Театре им. Чоконаи, были использованы — наряду с традиционными реалистическими приемами — и элементы сценического символизма и условности (постановка Дьердя Лендьела).

В этот период издаются в основном отдельные произведения Чехова. В 1964 г. второй раз была напечатана "Драма на охоте", в переводе Жужи Раб, с послесловием А.Апоштола. Этот вариант романа вошел в юбилейное издание "Произведений Чехова" 1959 года. По радио в том же году передали впервые "Безотцовщину" под названием "Любовь Платонова"[142]. О популярности этой пьесы свидетельствует и то, что в 1967 г. на телеэкране был показан ее вариант в постановке Йенё Хорвата[143]. Хотя телевизионная интерпретация пьесы подчеркнула, где только было возможно, недостатки и стилистические неровности этой еще незрелой работы Чехова, режиссеру удалось воплотить и те мотивы пьесы, которые в более поздних произведениях воплощались в художественно более совершенном виде.

В 1967 г. для школьников была издана книга: "Четыре пьесы" Чехова в серии "Diák Könyvtár". Этот том постоянно переиздается до сегодняшнего дня, так как произведения Чехова входят в список обязательной литературы для учеников средних школ. В серии "Дешевая библиотека" в 1967 г. вышла небольшая книга с "Дуэлью" и "В овраге"[144]. В связи с интересом к большой повествовательной форме Чехова в критике появлялись суждения, что русский писатель все-таки создал роман, только в менее обширной форме, как это нередко бывает в литературе XX века.

В научной периодике освещались художественные проблемы чеховского творчества. В 1965 г. Адам Фейер в III томе научного сборника по славистике Университета им. Атиллы Йожефа в г. Сегед выступил со статьей под названием "Заметки о лиризме Чехова"; в следующем году в сборнике Университета им. Лайоша Кошута в г. Дебрецен "Slavica, VI", появилась статья Йожефа Вереша "Начало творческого пути Чехова"[145]. Ведущая идея этой статьи — в том, что в чеховских миниатюрах, юмористических фельетонах и очерках отразилась эстетическая позиция и почти все особенности поэтики писателя.



ДЯДЯ ВАНЯ
Будапешт, театр «Виг», 1970
Постановка И.Хорваи
Войницкий — З.Латинович, Елена Андреевна — Е.Руткаи
Сцена из IV действия
Литературный музей, Москва

В 1968 г. Мария Рев в статье "Чехов и некоторые проблемы русской литературы конца XIX века" (тоже на русском языке), сопоставляя сочинения Чехова и Короленко, оспаривает высказываемую некоторыми авторами мысль о романтическом начале в чеховском творчестве[146].

В 1970 году обратили на себя внимание две новые постановки. В театре "Виг" Иштван Хорваи поставил драму "Дядя Ваня", в которой заглавную роль исполнял актер с легендарной славой — Золтан Латинович. Спектакль опровергал старое мнение, ставшее общим местом, — что в пьесах Чехова события заменены цепью импрессионистических настроений: здесь на сцене разыгралась настоящая драма — не на жизнь, а на смерть. В Венгрии этот спектакль Чехова считается самой лучшей постановкой, и многие из специалистов утверждали, что он выдерживает сопоставление с лучшими сценическими трактовками мира[147].

Большим успехом пользовалась и постановка "Иванова", осуществленная Эндре Мартоном в Национальном театре. В интервью журналу "Nagyvilág" 1971, № 4, Мартон говорил о современности Чехова. Чем объясняется новый культ Чехова, охватывающий весь мир? — на этот вопрос он ответил так: с одной стороны, человечность Чехова, но прежде всего его стремление к изменению жизни — именно эти качества его драматургии находят отклик в сердцах современного зрителя. К этому можно добавить, что сила Чехова — и в том, что он заставляет человека задуматься над настоящими и ложными ценностями жизни.

Эндре Тёрёк в книге "Русская литература в XIX веке" (1970)[148] посвятил главу Чехову — создателю на рубеже веков синтеза как в области прозы, так и в области драматургии. Он называет Чехова "homo aestheticus". Этот эпитет в венгерском литературоведении впервые был отнесен к поэту Дежё Костолани, но это совсем не означает, что носитель эпитета является поклонником "чистого" искусства. Когда у нас употребляют этот эпитет, всегда имеют в виду, что значительную долю эстетической ценности данного художественного явления составляет ее этическая ценность.

В 1971 г. будапештское издательство "Мора" ("Móra") совместно с ужгородским венгерским издательством опубликовало очерк жизни Чехова — перевод работы А.И.Роскина[149]. Наша молодежь получила, наконец, добротную книгу для первоначального знакомства с русским писателем.

В серии "Шедевры мировой литературы" ("A világirodalom remekei") появился новый сборник рассказов Чехова: "Дама с собачкой" (Bp., 1971). В послесловии литературовед Дьюла Кирай кратко характеризует творческий путь Чехова, выдвигая на первый план проблематику "маленького человека" в его произведениях. Определив специфику разработки этой тематики у Чехова в сравнении с его предшественниками, итоги этого сопоставления Кирай подводит с афористической сжатостью: «Гоголь пробудил — Достоевский сталкивал с существующими обстоятельствами, — а Чехов похоронил чиновника — маленького человека; и проследил, как маленький человек "зверел" и становился механическим орудием, прислужником произвола».

1972 год в культурной жизни Венгрии ознаменован тем, что "Чайка" была поставлена одновременно на трех сценах[150]. В г. Капошвар пьесу поставил Габор Жамбеки, порвав с традицией "создания атмосферы"; зрители увидели шумный, резко звучащий спектакль, среду, где красота и талант обречены на гибель. Тригорин и Аркадина — "толстокожие" художники, рутинеры; чувствительный Треплев погибает от "холодной" действительности после того, как расстается с иллюзиями и идеалами, а Нина погружается в болото посредственности, лишенное человечности. В атмосфере всеобщей ревности, борьбы самолюбий и равнодушия погибает искусство — об этом говорил зрителям этот спорный, но очень интересный спектакль.

Постановка Габора Секея в г. Сольнок по своему внешнему оформлению была похожа на капошварскую (в обеих постановках ощущалось влияние режиссерского рисунка "Чайки" в постановке А.В.Эфроса, 1967). По интерпретации Секея Тригорин и Аркадина мертвы как люди и как художники, Треплев и Нина — бесспорно талантливы. Главным героем спектакля была Нина, которая смеет любить и умеет страдать. Она чистая и такой же остается до конца. Талант — это не только дар природы, но еще и твердая решительность, способность к самоусовершенствованию и ежедневный труд, — на это режиссер обращает внимание зрителей образом Нины.

Отто Адам в постановке будапештского Театра им. Мадача не придерживался определенной концепции; его режиссерский "почерк" не ощущался



ВИШНЕВЫЙ САД
Будапешт, театр «Виг», 1974
Постановка И.Хорваи
Художник Д.Боровский
Сцена из II действия

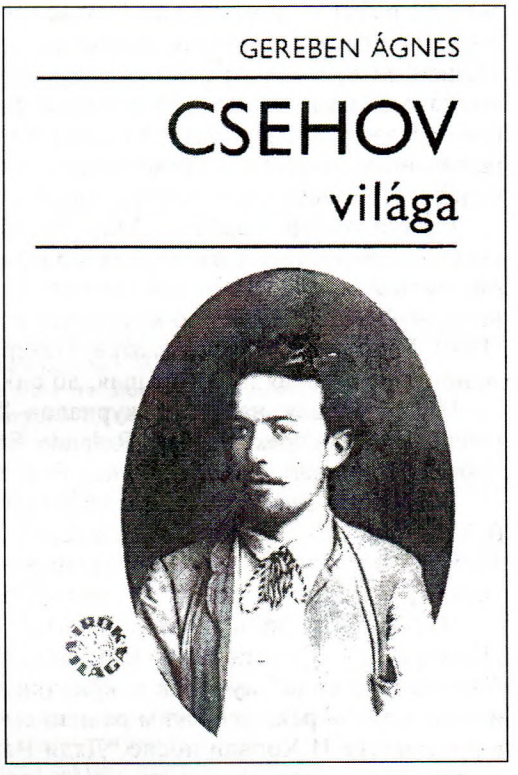
открыто в постановке. Внешне он шел по стопам натуралистической традиции, однако пользовался и символами. На его сцене были люди двух видов: те, которые уже потеряли иллюзии, и те, которые еще не потеряли их. Стоическое превосходство Аркадиной и Тригорина над другими героями объясняется тем, что у них нет никаких иллюзий: быть опустошенным значит быть мудрым. Когда-то они были такими же, как Треплев, но они пережили, — как и Нина, — потерю иллюзий; последний монолог Нины произносится как бесчувственная исповедь героини, надломленной жизнью, — о призвании и о терпении. В результате формируется главная эстетическая идея спектакля: прекрасное в искусстве может реализоваться только независимо от общества. Так сказать, для "личного пользования", в узкой среде, умеющей ценить искусство, и только тогда, когда художник, подобно Нине, проникается сознанием "распятой" чайки. Надо отметить, что публика к этому третьему сценическому варианту "Чайки" (к тому же грешившему длиннотами) отнеслась более холодно.

В 1973 г. Иштван Хорваи продолжал ряд своих интерпретаций пьес Чехова. Новая постановка "Трех сестер" в театре "Виг" была суровой и современной: режиссер не давал ни актерам, ни себе жалеть героев — он создал дистанцию между тем, что происходит на сцене, и зрительным залом. Хорваи не только представлял публике историю, но и подвергал ее смелой критике.

В 1974 г. Хорваи поставил "Вишневый сад". Этим спектаклем он хотел высказаться о современности, о судьбах своего поколения. Он модернизировал пьесу, приблизив ее к абсурдным драмам XX века, особенно к пьесам С.Беккета. С беспощадной иронией Хорваи обращается к каждому персонажу,

не исключая и молодых. Декорации, сделанные советским художником Давидом Боровским, своей многосторонней символикой обогащали спектакль, который из всех постановок Хорваи был менее удачным.

В 1974 г. была издана книга литературоведа Тамаша Бечи, в которой он излагает свою теорию драмы[151]. Он различает модели драм трех типов: "конфликтную", "центростремительную" и "двуярусную". Примером центростремительной драмы он считает "Вишневый сад", наряду с пьесами "Король Лир" Шекспира, "Пер Гюнт" Ибсена, "Горе от ума" Грибоедова. (В такой драме есть центральная фигура или центральная идея, носителем которой является одно из действующих лиц, и драма строится на развертывании отношений различных персонажей к данной идее или к главному герою.)



ГЕРЕБЕН АГНЕШ. МИР ЧЕХОВА
Будапешт, 1980
Обложка

В 1974–1975 гг. появилось восьмитомное издание сочинений Чехова[152], в котором ранние рассказы занимают небольшое место; издание снабжено примечаниями литературоведа Дьердя Бакчи.

В 1975 году вышла книга Ласло Петерди Надя "Театр Чехова"[153]. Он тоже ищет ответ на вопрос: почему именно Чехов вдохновляет современный театр на новые эксперименты? Автор старается ответить на вопрос подробным анализом самих пьес и знаменитых их постановок, среди которых он отводит немало места и венгерским постановкам.

В театральном сезоне 1977–1978 гг. обратили на себя внимание три постановки "Иванова" — две венгерские и гастрольный спектакль МХАТа. (Кроме атмосферы всего спектакля МХАТа, венгерских зрителей покорил Иннокентий Смоктуновский в роли Иванова.) Венгерские постановки состоялись в городе Капошвар (режиссер Габор Жамбеки) и в городе Мишкольц (режиссер Иштван Иллеш)[154]. Оба режиссера подошли к русской пьесе с точки зрения тогдашнего поколения тридцатилетних, которые ненавидели венгерский провинциализм. Жамбеки критиковал провинциализм откровенно; Иллеш занял позицию романтического отрицания.

Профессор английской кафедры Будапештского университета Петер Эгри в своих исследованиях о драматургии много внимания уделяет Чехову, сопоставляя его драмы с пьесами Ю.О'Нила и Теннесси Уильямса[155].

В 1978 г. в Венгрии вышло наиболее полное издание пьес Чехова ("Драмы")[156]. Этот том с тех пор пользуется большой популярностью. В книге опубликован в первый раз "Платонов" — в переводе Яноша Эльберта. Завершается издание статьей этого выдающегося переводчика и театроведа: «От "Платонова" до "Вишневого сада": Чехов — драматург». Статья Эльберта одна из самых

ценных работ о драматургии Чехова. В ней идет речь о специфике чеховских пьес вообще и о развитии искусства драматургии от пьесы к пьесе. В своем анализе автор исходит из высказывания Георгия Лукача, что "пьесы Чехова — это самые тихие пьесы всей мировой литературы"[157]. По мнению Эльберта, герои страдают от бессилия и их попытки действовать ведут к драматическим переживаниям, порой к трагикомическим ситуациям. Осознание ими собственной недееспособности возмещается, однако, "поэзией мечты".

Работа Агнеш Геребен "Мир Чехова"[158] представляет собой очерки о чеховском творчестве с замечательно подобранными цитатами из произведений русского классика. Критика оценила стремление автора показать творческую лабораторию писателя, но как пишет критик журнала "Советская литература" (1980. № 1, на венгерском языке) Петер Дерци: "...настоящая, анализирующая монография, малая или большая, до сих пор еще только ожидается".

На страницах научных журналов "Studia Slavica", "Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae" публикуются статьи о прозе Чехова, написанные Марией Рев, одним из авторов настоящего обзора[159].

В 1979 г. Венгерский театральный институт завершил издание полной библиографии: "Русские и советские пьесы на сценах Венгрии с 1945 до 1979 г." По данным этой библиографии, за это время в стране состоялось 69 премьер пьес (в том числе водевилей) Чехова.

В 1981 г. в филиале театра "Виг" ("Pesti Szinház") состоялась премьера "Платонова" в постановке Иштвана Хорваи. После не очень признанного "Вишневого сада" публика и критики приветствовали Хорваи с очень удачным и тонким режиссерским решением нового спектакля. Пожалуй, эта пьеса в постановке И.Хорваи после "Дяди Вани" держалась на сцене дольше всего. Успеху способствовало и то, что Хорваи, хорошо изучив советский, английский, итальянский и французский варианты постановки этой пьесы, смело выбрал свой собственный вариант. Это произошло через 3 года после первой попытки режиссера, когда в Институте театрального и киноискусства в Будапеште класс И.Хорваи поставил эту пьесу как дипломный спектакль (1978).

Популярность Чехова в Венгрии трудно связать с определенной датой или с определенным периодом. В 80-е годы в Венгрии начался новый расцвет интереса к Чехову. 80-е годы можно назвать чеховским театральным периодом — так много новых спектаклей по его пьесам шло в стране. Вышли новые книги и статьи, посвященные творчеству Чехова. Насколько он стал частью венгерской культурной жизни, свидетельствует то, что в венгерской литературной газете "Élet és Irodalom" ("Жизнь и литература") довольно часто очерки о буднях провинции или о проблемах интеллигенции публикуются в дни памяти Антона Павловича Чехова.

Во вторую половину 70-х годов начинается новый подъем в изучении Чехова, как и всей литературы в целом. Однолинейный социологический подход к творчеству писателя сменяется разнообразием в толкованиях литературного текста. Порой критики возвращаются к старым венгерским литературным традициям, благодарно сказавшимся на рецензии чеховского творчества до 1945 года. Появляются и новые тенденции, которые учитывают опыт русских литературоведческих школ и растущее в мировой науке внимание к проблемам поэтики.

ПРИМЕЧАНИЯ

Вариант начала обзора прижизненных переводов Чехова (на русском языке) был опубликован автором в 1984 году. См.: *Рев Мария.* Прижизненное восприятие Чехова в Венгрии // Studia Slavica Hung. XXX. 1984. Akadémiai Kiadó, Budapest. P. 165–184.

[1] См. *библиографии* переводов произведений русских писателей на венгерский язык с разделом о Чехове: *Kozocsa Sándor és Radó György.* A szovjet népek irodalmának magyar bibliografiája 1944-ig (Венгерская библиография литератур советских народов до 1944 г.). Bp., 1956; *Fenyvesi István.* Az orosz és szovjet kultúra a szegedi lapokban (1890–1944) (Русская и советская культура в сегедской периодике). Szeged, 1967. Кроме того, на венгерском языке существует много книг и отдельных статей о распространении русской литературы в стране, в которых также упоминается Чехов. На русском языке см.: *Байков В.С.* Произведения Чехова в Венгрии (обзор) // Новые зарубежные исследования творчества А.П.Чехова. Сборник обзоров (АН. Ин-т научной информации по общественным наукам). М., 1985.

[2] См.: *Zöldhelyi Zsuzsanna.* Szabó Endre az orosz irodalom nagyar népszerűsitője (Эндре Сабо — венгерский популяризатор русской литературы) // Tanulmányok a magyar — orosz irodalmi kapcsolatok köréből (Исследования из области венгеро-русских литературных связей). T. II. Bp., 1961. P. 138–199. Это наиболее полное исследование о деятельности Эндре Сабо. Сокращенный вариант статьи под тем же заглавием: "Эндре Сабо — венгерский популяризатор русской литературы" см.: Венгерско-русские литературные связи. М., 1964. С. 126–173.

[3] A Hét. 1891. augusztus 16. № 33; там же. szeptember 20. № 38; там же. október 11. № 41; там же. november 5. № 46; Fővárosi Lapok. 1891. 28. évf. január 19–21, № 19–21; там же. június 15–16. № 163–164; там же. október 1–5. № 269–273.

[4] Magyar Szemle. III. évf. 1891. szeptember 20. № 38; там же. november 22. № 22.

[5] Pallas Nagy Lexikon. T. IV. Bp., 1893. P. 657.

[6] Studia Slavica Hung. VI. 1960. P. 436–440. См. публикацию на русском языке Н.А.Алексеева (Вестник истории мировой культуры. 1961. № 2. С. 100).

[7] "Тайный советник" опубликован в Венгрии впервые в 1960 году в Юбилейном собрании сочинений Чехова. Будапешт. Т. II. С. 220–236 (перевод Жужи Раб).

[8] Orosz irók magyar szemmel (Русские писатели глазами венгров). T. II. Bp., 1974. P. 450.

[9] См.: *Zöldhelyi Zsuzsanna.* Op. cit. P. 180.

[10] В этом году был напечатан и рассказ "Пассажир I-го класса" // Fővárosi Lapok. 1894. oktober. 18. № 288 (тоже без указания переводчика).

[11] *Блок А.* О реалистах. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. V. С. 116–117.

[12] A Hét. 1895. január 27. — február 3. № 4–5.

[13] Перечень этих переводов, осуществленных Золтаном Карпати, Эндре Сабо, Михалем Врабели и изданных в разных журналах и газетах 1895–1896 гг., см. в нашей публикации: Прижизненное восприятие Чехова // Studia Slavica Hung. XXX. 1984. P. 171.

[14] *Thury Zsuzsa.* Thury Zoltán // Magyar Csillag (Венгерская звезда). 1943. II. P. 585. Здесь приводится воспоминание дочери Тури о том, что отец только к концу жизни познакомился с творчеством Чехова. Очевидно, мемуаристка допустила неточность, ибо после выхода "Дуэли" З.Тури прожил еще десять лет. Об этом обстоятельно пишет исследователь творчества З.Тури Иштван Рейтё в монографии о жизненном и творческом пути венгерского писателя (*Rejtő István.* Thury Zoltán. Bp., 1963. P. 188).

[15] *Толстой Л.Н.* Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Magyar Szemle (Венгерское обозрение). 1896. VIII. évf. № 17. április 26. Русский текст см.: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Т. 30. М., 1951. С. 3–24.

[16] Библиографические данные об этих публикациях см. в нашей работе (см. примеч. 13). P. 173.

[17] *Csehov Antal.* Beszélyei és rajzai (Рассказы и очерки). Bp., 1899. Ford. <переводчик> Ambrozovics Dezső.

[18] *Kozocsa Sándor* és *Radó György.* Op. cit. P. 84.

[19] Ország — Világ. Bp., 1899. március 5. № 10.

[20] *Petrassevics Géza.* Az orosz irodalom és fordításaink (Русская литература и наши переводы) // Magyar Szemle. Bp., 1899. december 3. № 49.

[21] *Wildner Ödön.* Egy író életéből // Egyetértés. 1900. február 5. № 35.

[22] Új idők. 1900. VI. évf. № 40.

[23] Nagyváradi Napló. 1901. IV. évf. № 87. április 14.

[24] Библиографические данные об этих публикациях см. в нашей работе (см. примеч. 13). P. 176.

[25] Pesti Hírlap. 1900. január 7. № 7.

[26] *Fenyvesi István.* Op. cit. (см. примеч. 1).

[27] Библиографические данные об этих публикациях см. в нашей работе (см. примеч. 13). P. 177.

[28] Кроме Будапешта, эти рассказы публиковались в Дебрецене, Пече и других городах (см. примеч. 13. P. 177).

[29] См. там же. P. 178.

[30] *Cholnoky Viktor.* Csehov Antal // Magyar Géniusz. 1902. julius 13. № 23.

[31] См. примеч. 13. P. 178–179.

[32] См. там же. P. 179.

[33] *Csehov Antal.* A bűn. Elbeszélések ("Грех". Рассказы). Bp., 1903. Переводчик неизвестен. Сборник назван по переводу заглавия рассказа "Беззаконие".

[34] *Csehov Antal.* Elbeszélések (Рассказы). Bp., 1903. Ford. Barabás Ábel.

[35] В качестве дополнения к рецензии в этом же номере журнала приведен текст "Зиночки" (единственного рассказа, не вошедшего в первое русское издание "Пестрых рассказов" Чехова, откуда были взяты тексты для "Пестрых историй" — отсюда и сходство в заглавиях).

[36] Vasárnapi Újság. 1904. július 31. № 536. В этом же номере журнала перепечатана в переводе Жатковича новелла "Ну, публика!".

[37] Рассказ напечатан в газете "Hazánk" ("Наша Родина"). 1903. № 201.

[38] *Csehov Antal.* Az orosz életből. Ungvár., 1904. Ford. Zsatkovics Kálmán. В библиографии Козочи–Радо (см. примеч. 1) эта книга ошибочно названа "Пассажиром первого класса", а не "Из русской жизни".

[39] Первый — в журнале Jövendő. № 12, второй — в январском журнале Új Idők. I. kötet. P. 176–178.

[40] Népszava. 1892. július 8. № 28; 1903. augusztus 6. № 89.

[41] Ibid. 1902. március 18. № 31. — 1902. május 1.

[42] Ibid. 1902. május 15. № 54.

[43] *Tschechow A.* Eine Geschichte ohne Titel // Volksstimme. 29 August 1901. № 99. О венгерских переводах этого рассказа при жизни Чехова см.: 6, 708.

[44] *Lovik Károly.* Csehov // A Hét. 1904. július 20. № 30.

[45] *S.* Csehov // Szinház és Élet. 1904. július 24.

[46] *Szini Gyula.* Csehov // Jövendő. 1904. július 24. № 30. Статья без изменений напечатана в еженедельнике "Politikai Hetiszemle" (Политический еженедельный обозреватель). Bp., 1904. № 30.

[47] В газете "Vasárnapi Újság". Bp., 1904. július 31. № 31. Без изменений некролог напечатан в еженедельнике "Képes Folyóirat" (Иллюстрированный журнал). 1904. № 31.

[48] Некрологи появились и в провинциальной прессе, напр., в городе Сегед: Szeged és Vidéke (Сегед и его окрестность). 1904. július 16. № 223; július 17. № 224; július 21. № 227; в городе Пече: Pécsi Napló (Дневник города Печ). 1904. július 17.

[49] *Csehov Antal P.* A párbaj. Bp., 1905 (2-е изд.).

[50] Переводы этих рассказов появились: первый — в еженедельнике Tolnai Világlapja (Всемирные листы Толнаи). Bp., 1905. T. 1; второй — в журнале Besztercebánya és Vidéke (Банска Бистрица и его окрестности). 1905. № 31 (перевод Дьердя Подхрадски младшего); третий и четвертый — в газете Népszava. 1905. №№ 29 и 7.

[51] Все три перевода опубликованы в журнале "A Hét". 1906. T. 1. P. 419–421, 435–437 ("Анна на шее"); 1909. T. 1. P. 227–230 ("На подводе") и P. 315–318, 331–333, 346–348 ("Дом с мезонином").

[52] *Szabó Endre.* Az orosz nyelv és irodalom (Русский язык и литература). Изд. Pallas, II дополнительный полутом, 1904.

[53] Опубликованы: A Hét, 1906. T. II; ibid. 1907. T. II; Alkotmány. 1907. № 305; Görög Katholikus Szemle (Греко-католический обозреватель). 1909. № 37. Ford. K. J.; A Hét. 1909. T. I.

[54] *Wildner Ödön.* Az új Gorkij (Новый Горький) // Huszadik Század. 1907.

[55] *Kosztolányi Dezső.* Csehov két levele (Два письма Чехова) // Budapesti Napló. 1907. № 231.

[56] *Lukács György.* A modern dráma fejlődésének története (История развития современной драмы). Bp., 1911.

[57] *Csehov.* Az orvos felesége és más elbeszélések. Bp., 1912. Издательство Athenaeum (имени составителя и переводчика нет).

[58] Рецензия А.Карпати под псевдонимом Carpaccio появилась в журнале "A Hét". 1912. június 23. № 25.

[59] "Драма на охоте" — в газете "Az Újság" (Газета). Bp., 1912. № 186–215. "Черный монах" — в "Görög Katholikus Szemle". 1912. № 1–8.

[60] *Ady Endre.* Tömörkény István // Nyugat. 1917. május. № 9.

[61] Nagyváradi Napló. 1903. január 4.

[62] См. примеч. 60.

[63] *Füst Milán.* Csehov: Egy öregember iratai (Записки старика) // Nyugat, 1919. november № 14–15.

[64] Премьера состоялась 19 мая 1920 г. Переводчик Jób Dániel.

[65] *Faludi János.* Csehov drámai (Драмы Чехова) // Nyugat. 1920. július № 13–14.

[66] *Kosztolányi Dezső.* 1) "Ványa bácsi" ("Дядя Ваня") // Új Nemzedék (Новое поколение). 1920, május 9; 2) Szonya és Jelena (Соня и Елена) // Szinházi Élet (Театральная жизнь). 1920. május 16.

[67] *Jób Dániel.* "A Három nővér" első magyar nyelvű előadása (Первая постановка "Трех сестер" на венгерском языке) // Szinház és Filmművészet, (Театр и киноискусство). 1954. № 6.

[68] *Gombaszögi Frida.* Olga és Mása (Ольга и Маша) // Szinházi Élet. 1948. № 18. (В 1947 г. актриса играла роль Ольги.)

[69] Szinházi Élet. 1922. október 22.

[70] *Kosztolányi Dezső.* "Három nővér" ("Три сестры") // Nyugat. 1922, november 1 (отклик на спектакль). Венгерский перевод пьесы был напечатан и в 1928 г. в журнале "Szinházi Élet". 1928. № 35.

[71] Характерен, к примеру, отзыв Костолани в газете Pesti Hírlap. 1923. szeptember 30. Подробнее о восприятии пьес Чехова в Венгрии пишет в своей книге "Театр Чехова" Ласло Петерди Надь: *Peterdi Nagy László.* Csehov szinháza. Bp., 1975.

[72] *Honti Rezső.* Csehov novellái (Рассказы Чехова). Вступит. статья к кн.: Csehov Antal. "Kísértetes éjjel" és egyéb elbeszélések ("Страшная ночь" и другие рассказы). Bp., 1924. Népszava. P. 11. Далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте.

[73] Премьера 12 сентября 1924 года. Перевод пьесы см.: Szinházi Élet. 1924. № 38 (ford. Tóth Árpád).

[74] Рецензия (без подписи) опубликована в журнале "Literatura". Bp., 1926. № 2. P. 22–23.

[75] Ibid.

[76] Ibid. P. 22.

[77] *Németh Sándor.* Merezskovszkij, Csehov, Wells, Show... // Napkelet (Восток). Bp., 1924. № 4.

[78] Literatura. 1927. Karácsonyi szám (Рождественский номер). Подпись: Kg.

[79] *Berényi László.* Csehov Antal az orosz irodalomban (Чехов в русской литературе) // Élet. 1928. P. 22–27.

[80] *Tolsztoj L.* Mindennapra (На каждый день) 2. kiadás. Bp., 1930. P. 113–127, 127–131.

[81] *Kosztolányi Dezső.* "Sirály" ("Чайка") // 1930. február.

[82] *Schöpflin Aladár.* "A sirály" ("Чайка") // Nyugat. 1930. № 3.

[83] *Bálint György.* "A sirály" ("Чайка") // Az Est (Вечер). 1930. január 24.

[84] Юмореска к этому времени была известна только по публикации в Полном собр. соч. Чехова в 20 томах. Т. 1. М., 1944. С. 129–131.

[85] *Csehov A.* A medve, és más egyfelvonásosok. Bp., 1945 (ford. Sik E., Honti R.).

[86] Asszonyok (Женщины). 1945. № 1.

[87] *Csehov A.* A körorvos és más elbeszélések (Ионыч и другие рассказы). Bp., 1945 (Sik E.).

[88] Jövendő (Будущее). 1945. № 15 (Газета Общества венгеро-советских культурных связей).

[89] *Kárpáti Aurél.* Csehov emlékezete (Памяти Чехова) // Szabadság. 1945. № 149.

[90] Új Szó. 1946. № 155. (Текст статьи — из рус. изд.: *Дерман А.Б.* А.П.Чехов. Критико-биографические очерки. М., 1939).

[91] Nagyvilág. 1947. № 1 (Журнал венгеро-французского общества, изд. Имре Черепфальви).

[92] *Szőllősy Klára.* Csehov forditása közben (Во время перевода Чехова) // Magyar Nemzet (Венгерская Нация). 1954. № 157 (Газета Венгерского народного фронта).

[93] См.: Valóság. 1948. № 6 (Журнал Венгерских народных колледжей).

[94] *Sós Júlia* // Válasz (Ответ). 1947. № 9.

[95] Világosság. 1947. № 193. Газета Социал-демократической партии.

[96] *Barabás Tibor.* Négy orosz mester (Четыре русских мастера) // Nagyvilág. 1947. № 9; Valóság. 1948. № 3 (б/п).

[97] Magyarok (Венгры). 1948. № 3 (Журнал Будапештского столичного литературного института).

[98] Színház (Театр). 1947. № 34–36.

[99] *Kürti Pál.* Realizmus a magyar szinpadon (Gorkij, Csehov, Steinbeck) (Реализм на венгерской сцене) // Magyarok. 1947. № 5.

[100] *Goda Gábor.* Csehov és a Három nővér (Чехов и "Три сестры") // Szivárvány. 1947. № 15.

[101] См. *Kálmán László.* // Tiszatáj (Край Тисы). 1947. № 1 (Szeged).

[102] *Csehov A.* Ványka, перевод Trencsényi-Waldapfel I (И.Тренчени-Вальдапфель). (С маленькой аннотацией для детей) // Új Szó. 1947. № 4.

Madarász Emil. Csehov Antal születésének 87. évfordulójára (*Эмиль Мадарас.* На 87-летие со дня рождения Антала Чехова) // Új Szó. 1947. № 23; *Madarász Emil.* Csehov halálának évfordulójára (К годовщине смерти Чехова) // Új Szó. 1947. № 159.

[103] Szivárvány. 1948. № 24.

[104] Új Világ (Новый мир). 1948. № 5 (Еженедельник Общества венгеро-советских культурных связей).

[105] См.: Színház. 1948. № 24.

[106] Szabad Nép. 1949. № 162 (подпись: F.A.E.).

[107] *Háy Gyula.* Csehov dramaturgiája (Драматургия Чехова) // Forum. 1949. № 5. См. также его статью "Csehov, a dráma nagy forradalmárja" ("Чехов, великий революционер драмы") // Népszava. 1949. № 164.

[108] См. статью "Csehov magyarul" ("Чехов по-венгерски") // Független Magyarország. 1950. № 29 (Газета Венгерского фронта независимости), подпись: R.M.A.

[109] "Ványka" és más elbeszélések. Bp., 1950 (ford. Sultson E., Lányi S.).

[110] *Csehov A.* 1) Drámai művei. Bp., 1950 (ford. Gábor A., Háy Gy., Honti R., Kosztolányi D., Lányi S., Sik E., Toth A.). Рецензии: Köznevelés (Общественное воспитание). 1950. szept. 15; Szabad Szó (Свободное слово). 1950. № 139. 2) Elbeszélések. 1–2. Bp., 1950 (ford. Szőllősy K., изд. Révai Kiadó).

[111] См.: 1) *Goda Gábor.* Csehov elbeszélései (Рассказы Чехова) // Új Világ. № 31; *Lányi Sarolta.* Csehov elbeszélései (Рассказы Чехова) // Szabad Nép (Свободный народ). 1950. № 200.

[112] *Gyergyai Albert.* A mi Csehovunk (Наш Чехов) // Magyar Nemzet (Венгерская нация). 1953. № 21.

[113] Успех Ермилова в демократических странах объяснялся в эти годы также концепцией "революционности" Чехова, популярной и в советской официальной науке.

[114] *Hubay Miklós.* Ványa bácsi (Дядя Ваня) // Színház-és Filmművészet. 1952. № 5.

[115] *Heller Ágnes.* Ványa bácsi (Дядя Ваня) // Új Hang. 1952. № 4 (Журнал Демократического союза молодежи и Союза писателей).

[116] *Kristóf Károly.* "A Sirály" a Rádióban ("Чайка" по радио) // Magyar Nemzet. 1953. № 247.

[117] *Sőtér István.* Csehov // Szovjet Kultúra (Советская культура). 1954. № 6 (Журнал Министерства народного просвещения).

[118] *Veres Péter.* Az emberismeret irója — Jegyzetek a Csehov — ünnepséghez (Писатель человекознания — Заметки к чеховским празднованиям) // Szabad Nép. 1954. № 160.

[119] Об этих торжествах см.: Színház és Mozi (Театр и кино). 1954. № 17; Irodalmi Újság (Литературная газета). 1954. № 19.

[120] *Radó György.* Csehov ifjúkori kisregénye Jókai stílusában (Маленький юношеский роман Чехова в стиле Йокаи) // Művelt Nép. 1954. № 19. О популярности романов М.Йокая в России в связи с замыслом "Ненужной победы" см. 1, 589–590.

[121] *Csehov A.* A csinovnyik halála. — Válogatott elbeszélések (Смерть чиновника. Избранные рассказы). Bp., 1954. (ford. Szőllősy Klára és Rab Zsuzsa).

[122] *Csehov A.* Elbeszélések. 1–2. Bp., 1954.

[123] Рецензии в периодике 1954 года: *Хая Д.* в журнале "Új Világ". № 43; *Деметра И.* в газете "Szabad Nép". № 307; *Витани Я.* в газете "Színház és Mozi". № 43 и др.

[124] Irodalmi Újság. 1955. № 12.

[125] 1) A.P.Csehov. Országos Széchenyi Könyvtár (Государственная библиотека им. Сечени). Bp., 1954; 2) Csehov. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár (Столичная библиотека им. Эрвина Сабо). Bp., 1954 (под ред. Tiszay Andor).

[126] *Csehov A.* "Ványka". Elbeszélések ("Ванька". Рассказы). Bp., 1955 (ford. Rab Zsuzsa, Gudics János); *Csehov A.* Színművek (Пьесы). Bp.; Bukarest, 1955 (ford. Háy Gyula).

[127] *Csehov A.* Anna a férje nyakán (Анна на шее). Elbeszélések. Bp.; Bukarest, 1956 (ford. Devecseriné Guthi Erzsébet, Lányi Sarolta, Szőllősy Klára).

[128] *Csehov A.* Szahalin. Bp., 1956 (ford. Makai Imre). Рецензия: G.Vészi János // Könyvtáros (Библиотекарь). 1956. № 5.

[129] Szinház és Mozi. 1956. № 9.

[130] Szabad Nép. 1956. № 49; *Nagy Péter.* Két nagy dráma nagy előadása (Két évad). Великая постановка двух великих драм (два сезона). Bp., 1966.

[131] *Csehov A.* Művei. 1–4. Под ред. Андраша Апоштола, составители и комментаторы А.Апоштол, Ласло Вессели, послесловие Ласло Кардоша. Изд. Európa Könyvkiadó. Bp., 1959.

[132] О юбилейных торжествах см.: Népszabadság (Народная свобода). 1960. № 17.

[133] Назовем из них три, о которых говорится ниже: 1) *Ungvári Tamás.* A sokarcú Csehov (Многоликий Чехов) // Magyar Nemzet. 1960. № 24; *Németh László.* Csehov levelei (Письма Чехова) // Élet és Irodalom (Жизнь и литература). 1960. № 6–7; *Sőtér István.* 1) Csehov // Kortárs (Современник). № 3 и 2) Csehov // Nagyvilág. № 3.

[134] *Almási Miklós.* 1) A modern dráma útjain. Az újabb drámatörténet és shakespeare-i hagyományok (На путях современной драмы. Новейшая история драматургии и шекспировская традиция). Bp., 1961; 2) A drámafejlődés útjai (Пути развития современной драмы). Bp., 1969.

[135] Очерк см. в книге: *Barabás Tibor.* A könyv hatalma (Власть книги). Bp., 1961.

[136] *Hermann István.* Csehov — egyfelvonásosok a Madách Kamarában (Чехов — одноактные <пьесы> в камерном театре им. Мадача) // Élet és Irodalom. 1963. № 23.

[137] *Papernij Z.* A.P.Csehov. Bp., 1963. Перевод Дьердя Барань с рус. изд.: *Паперный З.*, А.П.Чехов. Очерк творчества. 2-е, доп. изд. М., 1960.

[138] *Zöldhelyi Zsuzsa.* Egy új Csehov monográfiáról (Об одной новой монографии о Чехове) // Nagyvilág. 1965. № 1.

[139] *Mann Thomas.* Válogatott Tanulmányok (Избранные исследования). Bp., 1963 (ford. Szabó E.).

[140] *Sklovskij V.* A széppróza (Художественная проза). Bp., 1963. Перевод Шарольты Лани с рус. изд.: *Шкловский В.Б.* Художественная проза. Размышления и разборы. 2-е изд. М., 1961.

[141] *Csehova M.P.* A messzi múltból — Visszaemlékezések Csehovra (Из далекого прошлого. Воспоминания о Чехове). Bp., 1963. Перевод Понграц Галшаи, Марии Болгар с рус. изд.: *Чехова М.П.* Из далекого прошлого. М., 1960.

[142] Рецензия *Габора Гергеи* на радиопередачу // Magyar Nemzet. 1964. № 84.

[143] Рецензия *Тибора Хегедыша* // Népszabadság. 1967. № 300.

[144] *Csehov A.* A párbaj — Szakadékban. Bp., 1967. Серия "Olcsó Könyvtár", перевод Гути Е. Девечерине (Devecseriné Guthi E.) и Клары Селлеши.

[145] Обе статьи — на русском языке: *Фейер А.* Заметки о лиризме Чехова // Dissertationes Slavicae III. JATE. Szeged, 1965; *Верец Й.* Начало творческого пути Чехова. Slavica VI. KLTE. Debrecen, 1966.

[146] *Мария Рев.* Чехов и некоторые проблемы русской литературы конца XIX в. // Studia Slavica Hung. XIV. 1968.

[147] Отзывы о спектакле см.: Nagyvilág. 1970. № 6; Népszabadság. 1970. № 223; Élet és Irodalom. 1970. № 15 и № 39.

[148] *Török Endre.* Orosz irodalom a XIX században (Русская литература в XIX веке). Bp., 1970.

[149] *Roszkin A.* Csehov élete (Жизнь Чехова). Budapest; Uzsgorod, 1971. Перевод Марты Кемень (f. Kemény Márta) с рус. изд.: *Роскин А.* А.П.Чехов. Биографический очерк // *Роскин А.* А.П.Чехов. Статьи и очерки. М., 1959.

[150] О них пишет Тамаш Колтаи в "Nagyvilág". 1972. № 5.

[151] *Bécsy Tamás.* A drámamodellek és a mai dráma (Модели драмы и современная драма). Bp., 1974.

[152] Csehov művei. 1–8. Изд. Magyar Helikon, 1974–1975.

[153] *Peterdi Nagy László.* Csehov szinháza (Театр Чехова). Bp., 1975.

[154] Об этих постановках пишет Габор Михайи: "Nagyvilág". 1978. № 6.

[155] См.: *Egri Péter.* 1) Csehov és O'Neill (Чехов и О'Нил) // Filológiai Közlöny (Филологический вестник). 1978. № 2; 2) Csehov lírai tragikomédiája (Лирическая трагикомедия Чехова) // Там же. 1979. № 3–4.

[156] *Csehov.* Drámák. Изд. Európa Könyvkiadó. Bp., 1978. (Послесловие Яноша Эльберта).

[157] Слова Лукача взяты из его книги: *Lukács György.* A modern dráma fejlődésének útjai (Пути развития современной драмы). Bp., 1911; 2 изд. 1978. P. 426.

[158] *Gereben Ágnes.* Csehov világa. Európa Könyvkiadó. Bp., 1980. Об этой книге на рус. яз.: *Куренная Н.* А.Геребен. Мир Чехова. Будапешт: Изд. Европа, 1980 // Информационный бюллетень. Вып. 4 (Международная ассоциация по изучению и распространению славянской культуры). М., 1981. С. 40.

[159] Статьи Марии Рев:

На рус. яз.: 1) Об идейно-художественном своеобразии рассказа Чехова "Враги" // Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio Philologica Moderna T. I. 1969–1970; 2) Художественное осмысление действительности в новелле А.П.Чехова "Студент" // Annales II. 1971; 3) Осмысление зря прожитой жизни в рассказах А.П.Чехова // Annales V. 1974; 4) Чехов и Гаршин // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М., 1977; 5) Искусство повествования в рассказе А.П.Чехова "Архиерей" // Annales IX. 1978; 6) Чехов — Толстой — Гаршин (Аспекты гуманизма) // Болгарская русистика. София. 1979. № 6; 7) Специфика философского рассказа Чехова ("Палата № 6") // Studia Slavica Hung. XXV. 1979.

На франц. яз.: Čehov et Maupassant // Studia Slavica Hung. XXIII. 1977.

На венгерском яз.: 1) Csehov // Nagyvilág. 1979. № 7; 2) Az emberben minden szép legyen (В человеке все должно быть прекрасно) // Muzsák (Музы). 1979. № 2 и т.д.[1*]

[1*] Среди работ М.Рев, изданных после 1980 г., — монография: *Rév Mária.* Csehov századfordulója (Чехов на путях веков). Bd., 1995.

ЧЕХОВСКИЕ ЮБИЛЕЙНЫЕ ДНИ 1980–1985 гг.

Венгерская общественность в 1979–1980 гг. широко отметила 120-летие со дня рождения и 75-летие со дня смерти Чехова. Во всех театрах Будапешта шли его пьесы; тогда на венгерской сцене впервые поставили "Безотцовщину" под названием "Платонов"; режиссером этой удачной постановки был Иштван Хорваи, который до этого уже поставил четыре большие пьесы Чехова. В драматическом театре, носящем имя классика венгерского театра Йожефа Катоны, талантливый молодой режиссер Габор Жамбеки, также впервые на венгерской сцене, поставил "Лешего". Обе постановки стали знаменательным событием венгерской театральной жизни, и до сих пор пользуются большим успехом.

С семидесятых годов Чехов становится одним из самых популярных авторов венгерской сцены; нет такого театра во всей стране, где не ставились бы его пьесы; кто-то из критиков однажды даже писал о "чеховском периоде" венгерского театра.

В 1979–1980 гг. во всех журналах и газетах отмечалась чеховская годовщина. "Советская литература" (на венгерском языке) посвятила Чехову 1-й номер журнала за 1980 г. В седьмом номере журнала "Большой мир" за 1979 г. венгерские литературоведы посвятили специфике чеховского художественного стиля. Эндре Тэрэк писал, что у Чехова "жизнь личности в большинстве случаев только грезы, подавленные стремления и бесплодные мечтания; недостаток — это сама жизнь, творчество его — это поэзия неосуществимых желаний"[1].

В 1980 г. в доме Советской культуры и науки был организован торжественный вечер. Коротко, но одухотворенно выступил венгерский поэт Отто Майор. После его речи читались рассказы Чехова и отдельные отрывки из пьес. По телевидению продемонстрировали венгерский телеспектакль "Вишневый сад", где роль Раневской исполняла известная актриса Мари Тэрэчик.

В газетах за 1985 год было меньше юбилейных статей, чем в предыдущие годы. Это может объясняться и тем, что в журналах за 1984 год было напечатано уже немало содержательных статей[2].

В газете "Мадьяр Хирлап" была напечатана статья 29 января 1985 г. под заглавием «Диагноз "расшатавшегося века"». «Специфическим двойным зрением, — писал автор о Чехове, — он чувствительно реагировал на "подводные течения", идущие под кажущейся неподвижностью. Он в зародыше замечал непримиримые противоречия, когда они еще не поднялись на явное противоборство друг с другом»[3].

6-го декабря 1985 года состоялась новая премьера "Трех сестер" в театре им. "Катона Йожеф", в постановке молодого режиссера Тамаша Ашера. К концу 1985 г. вышла книга театроведа Миклоша Алмаши о Чехове: "Как же нам быть, Антон Павлович?"[4] Эта книга — объективный анализ четырех последних драм Чехова и вместе с тем лирическое эссе, раскрывающее переживания современного человека. Чехов предстает в книге другом, сопровождающим нас в буднях и вселяющим в нас надежду.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Török E.* A hiány költészete (Поэтика недостатка) // Nagyvilág. 1979. № 7.

[2] *Rév M.* Csehov. Ibid.; *Söter I.* Csehovról. (О Чехове) // Ibid. 1984. 11; *Zágoni E.* Kosztoláni Chehov élménye nyomában (По следам впечатлений Костолани о Чехове) // Irodalomtörténet (журнал "История литературы"), 1984. № 2; *Rév M.* Novella és dráma kölcsönhatása Csehov munkáiban (Взаимодействие новеллы и драмы в произведениях Чехова) // Filológiai közlöny (Филологический вестник). 1984. S. 25–51.

[3] */v-i/*. Százhuszonöt éve született Csehov. — Diagnózis a kizökkent időről (Чехов родился сто двадцать пять лет назад. — «Диагноз "расшатавшегося" века») // Magyar Hirlap. 1985. 29. 1; *Peterdi N. L.* "Doktor Csehov". Egy évforduló ly visszhangja (Доктор Чехов. Отзвук одной годовщины) // Népszabadság. 1985. Március 20.

[4] *Almási M.* Mi lesz velünk Anton Pavlovics? (Как же нам быть, Антон Павлович?). Budapest, 1985.

ЧЕХОВ В РУМЫНИИ

ПУТЬ ЧЕХОВА В РУМЫНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Обзор А.Ковача (Румыния)

К началу XX века румынская литература была подготовлена для восприятия такого сложного художника, как Чехов. Эпоха "великих классиков" — Эминеску, Караджале, Крянгэ — прошла, оставив в наследство высочайшие образцы искусства мирового уровня. Но этого опыта романтизма и критического реализма, собственного и европейского (приобретенного благодаря многочисленным переводам зарубежных классиков), нехватало еще для восприятия Чехова. Нужен был и опыт символизма и постсимволистских течений, опыт, который также был уже приобретен к этому времени, хотя румынская литература и в этом случае избегала крайностей и, подобно некоторым другим восточноевропейским литературам, не утратила своего общественного пафоса, чутко прислушивалась к социальной действительности; нужен был и опыт обновленного реализма, беспощадного, но не теряющего веры в человека. Но... это и был уже опыт самого Чехова, это был параллелизм исканий и учет открытий большого мастера динамично развивающейся в сходном направлении литературой.

Путь Чехова в румынской литературе — сегодня, с высоты более чем столетия, об этом уже можно говорить с уверенностью — постепенное, но неуклонное движение к полному утверждению гениального художника, вплоть до наших дней не перестающего волновать читателя, будить его совесть, доставлять ему эстетическую радость. Начало этого пути, 1895 год — год появления первых рассказов Чехова на этом восточноевропейском языке — по праву считается вехой отсчета в распространении у нас его произведений.

Библиографы и исследователи — Филипп Роман, Барбу Теодореску, Татьяна Николеску, Тамара Гане — уже осветили ряд аспектов нашей темы[1]. Прежде всего были взяты на учет переводы и положено начало их оценке, были анализированы и обобщены критические работы и читательские отклики. В итоге основные вехи восприятия Чехова вырисовываются довольно ясно, хотя картина еще неполна, и тема "Чехов в Румынии" нуждается в дальнейшем исследовании.

К концу XIX века русская литература приобрела в Румынии большую популярность. Можно сказать, что имена Пушкина и Гоголя, Тургенева и Толстого стали в литературном сознании эпохи в первый ряд классиков мировой литературы. Казалось, что Чехов, идущий за этими писателями, должен был бы проложить путь к читателю легко и быстро. Но сложность восприятия его новаторского искусства была связана вначале с трудностями нового художественного языка; поэтому освоение его наследия шло поэтапно, на протяжении десятилетий.

Для распространения русской литературы в конце века много сделали сотрудники журнала "Контемпоранул" ("Современник") и прежде всего критик этого социалистического журнала К.Доброджану-Геря. Поэтому неудивительно, что первые рассказы Чехова были напечатаны в органе румынской социал-демократии "Лумя ноуэ" ("Новый мир"). На протяжении одного 1895 года здесь вышло восемь рассказов: "Произведение искусства", "Драма", "Пересолил", "Старость", "Ну, публика!", "Беззаконие", "Смерть чиновника", "Дочь Альбиона", а в следующем году — еще два: "Спать хочется" и "Восклицательный знак". На протяжении первых двух десятилетий XX века целый ряд журналов и газет постоянно печатал рассказы Чехова. Среди них на первом месте — издания, связанные с социалистическим движением: "Ромыния мунчитоаре" ("Рабочая Румыния"), "Календарул мунчий" ("Календарь труда"), "Виитору сочиал" ("Социальное будущее"). Их примеру следуют и редакции других ориентаций: "Ревиста модернэ" ("Современный журнал"), "Эпока", "Универсул литерар" ("Литературная вселенная"), "Кроника". Нельзя не согласиться с наблюдениями исследователей о характере этих публикаций. «В распространении рассказов Чехова, — пишет Т.Николеску, — наблюдается одна особенность: хотя его рассказы очень широко печатаются в румынской прессе, однако число их ограничено. В различных журналах очень часто встречаются одни и те же рассказы, иногда в разных переводах, а в большинстве случаев перепечатываются одни и те же тексты. Среди наиболее часто повторяющихся в те годы перепечаток рассказов можно отметить: "Смерть чиновника", "Дочь Альбиона", "Страшная ночь", "Драма", "Произведение искусства", "Восклицательный знак", "Дорогая собака", "Отец семейства", "Толстый и тонкий", "Ночь перед судом", "Нервы", "Унтер Пришибеев", Беззаконие", "Лишние люди"»[2].

Настоящим литературным событием стал выход в свет первых книг чеховской прозы на румынском языке. Речь идет о семи изданиях рассказов и повестей в период 1908–1916 гг.[3] Первые два — "Избранные рассказы" (1908) и "Рассказы" (1910) — включали произведения писателя в переводе известного прозаика М.Дунэряну, друга юности Михаила Садовяну, вместе с которым за несколько лет до этого он перевел с французского тургеневские "Записки охотника". Знаток русской литературы, обращавшийся также к творчеству Гоголя и Короленко, М.Дунэряну создал высокохудожественные для того времени "варианты" чеховских произведений на румынском языке.

Другим видным переводчиком оказался молодой Ливиу Ребряну, впоследствии — создатель, наряду с Садовяну, румынского реалистического романа начала XX в. Опубликовав некоторые из своих переводов в журналах, Ребряну в 1916 г. выпускает целый том рассказов Чехова под заглавием "Длинный язык". Работа над этим переводом укрепила интерес писателя к русской литературе, в которой он особенно ценил Толстого и Достоевского. Впоследствии, в 1936 г. Ребряну перевел для бухарестского Национального театра пьесу "Три сестры". Многочисленны были в начале века и постановки чеховских пьес, особенно ранних комедий, вызывавших живой интерес публики и высокую оценку театральной критики[4].

В межвоенный период румынская литература обогащается рядом новых переводов из Чехова; продолжается публикация в журналах и газетах его прозы и драматургии. В периодической печати третьего и четвертого десятилетий XX века общее число произведений Чехова приближается к внушительной цифре — 200. Среди журналов и литературных газет Чехова печатают самые значительные для того времени: "Адевэрул литерар ши артистик" ("Правда литературного искусства"), помещающая переводы А.Фрунзе и Со-

фьи Доброджану-Геря), "Вьяца ромыняскэ" ("Румынская жизнь") (публикующая такие значительные повести, как "Ионыч" и "Крыжовник"), "Арта ноуэ" ("Новое искусство"), "Универсул литерар", "Лумяа" ("Мир") и др. Произведения Чехова включаются в ряд юмористических сборников, содержащих прозу других авторов — иногда известных европейских и русских писателей. Но самое важное значение имеют, естественно, отдельные издания. За этот период шесть раз выходят "Избранные рассказы" (1924, 1926, 1928, 1929, 1931, 1939) и — отдельными изданиями — некоторые произведения: "Дядя Ваня" (1923), "Палата № 6" (1932), "Драма на охоте" (1934). Круг произведений существенно расширяется, особенно стараниями С.Доброджану-Геря (три книжки ее переводов вышли в популярных сериях в 1929, 1931, 1932 гг.). Но до полного Чехова было еще очень далеко.

После 23 августа 1944 г. Чехов по-прежнему присутствует на страницах литературных журналов — так же или даже чаще, чем в межвоенный период. Выход новых изданий рассказов и повестей Чехова, в особенности двух томов "Новелл" в переводе Анны Болдур — в 1950 (т. I) и 1952 годах (т. I–II), так же как и "Одноактных пьес" (1954) и "Пьес" (1954) в переводе М.Сорбу, И.Александреску, Р.Текулеску и В.Жиану и др., был, по существу, подготовкой к новому решительному сдвигу, обозначавшему, в период второй половины 50-х — начала 60-х гг. совершенно новый этап в ознакомлении румынского читателя с творчеством Чехова[5]. Речь идет о выходе в свет его двенадцатитомного "Собрания сочинений". Anton Pavlovici Cehov. Vol. I–XII, Editura "Cartea rusă" (Издательство "Русская книга")— E.S.P.L.A. — E.L.U., Bucureşti, 1954–1963. Это собрание сочинений осуществлено на основе новейшего для того времени советского Собрания сочинений Чехова (тт. I–XII, изд. "Правда", Москва, 1950). Как известно, в основу русского двенадцатитомника легло фундаментальное Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах 1944–1951 гг. под редакцией С.Д.Балухатого, В.П.Потемкина, А.М.Еголина, Н.С.Тихонова. При хронологическом расположении произведений каждый том румынского издания (как и названных советских) воспроизводит два раздела: 1. Произведения, включенные Чеховым в собрание сочинений, и 2. Произведения, не включенные Чеховым в собрание сочинений, а также предисловие, комментарии и примечания. Таким образом, румынский читатель получил художественное творчество Чехова в относительно полном объеме. Наряду с этим он мог ознакомиться и с таким своеобразным публицистически-социографическим трудом, как "Остров Сахалин" (т. XI), и с избранными письмами Чехова (т. XII).

Что касается качества переводов, можно сказать, что Чехову посчастливилось: для издания его сочинений были привлечены талантливые переводчики, хорошие знатоки русского языка и литературы, что обеспечило высокий художественный уровень переводов, многие из которых выдержали испытание временем. В связи с этим следует назвать такие имена, как Анда Болдур, Отилия Казимир, Валерия и Профира Садовяну, Штефания Велизар-Теодореску.

Велико разнообразие румынских критических отзывов о творчестве Чехова. Правда, вначале малочисленные, они, за немногими исключениями, начали появляться с некоторым опозданием по сравнению с переводами. Все же более ста лет тому назад имя Чехова было уже названо среди крупных русских писателей, а затем — и среди видных представителей мировой литературы.

В 1885 г. газета "Дрептуриле омулуй" ("Права человека") опубликовала роман Тургенева "Новь". Предисловие к этой публикации в номерах от 5–9

мая написал К.Доброджану-Геря. Перепечатанное затем в ряде журналов, в том числе и в "Контемпоранул" под заглавием «"Новь" Тургенева», предисловие вошло в собрание "Критических исследований" автора, первое издание которого появилось в 1890 году. Говоря об изображении в литературе русского революционного движения, о немногочисленности произведений, написанных на эту тему, Доброджану-Геря замечает: "Однако немало — скорее намеков, чем описаний такого рода, — мы найдем у молодых талантов, пишущих сейчас. К ним относятся Короленко, Чехов, Успенский, Гаршин и другие"[6]. На основе этого перечисления имен молодых талантов можно сказать, что критик обратил внимание на Чехова уже при вступлении русского писателя в литературу, чтобы никогда уже не терять его из виду. В статье "Что надо переводить" (1894) Доброджану-Геря среди новых имен писателей, заявивших о себе в литературе, называет Гаршина, Чехова и Короленко наряду с Гауптманом, Томасом Гарди, Стриндбергом, Фариной, Вергой и др.

В статье "Крестьянин в литературе" (1897–1898) критик условно разделяет писателей, создавших произведения о деревне, на две группы: оптимистов и пессимистов. В связи со второй группой он замечает: «В этом году появилась деревенская повесть Антона Чехова — самого талантливого из писателей молодого поколения. Эта повесть, озаглавленная, как и роман Бальзака, "Мужики", — могучее произведение искусства, полное глубоких и правдивых наблюдений: автор решительно порвал с методом изображения крестьянства народниками и испортил им много крови. Повесть Чехова не только носит то же название, что и роман Бальзака, но и по содержанию близка к нему; она дышит тем же пессимизмом, картина жизни, нравов, крестьянской морали столь же мрачна»[7]. Критик-марксист подчеркивает обобщающее значение ряда произведений, посвященных крестьянству в целом — например, романов Золя или "Власти тьмы" Толстого; ставит "Мужиков" Чехова в один ряд с этой пьесой.

Таким образом, творчество Чехова получает признание в румынской литературе; благодаря рядовым журналистам его высокая оценка проникает в органы массовой печати — и лишь отдельные театральные рецензенты еще противятся постановке той или иной его ранней комедии.

Большое количество специальных статей появляется в 1904 г. в связи со смертью писателя. Обзор их дает Т.Николеску в упомянутой уже выше работе[8]. Газета "Кроника" писала: "Чехов объединял в себе основные достоинства корифеев русской литературы: он обладал веселым юмором Гоголя, силой психологического анализа Достоевского, мастерством изображения Тургенева и смелой любовью к правде Толстого".

"Умер великий представитель русской литературы", — сообщал трансильванский журнал "Лучафэрул" ("Утренняя звезда"). Непревзойденный в ряде своих рассказов, где он выводит характерные русские типы, — писал он, — Чехов отличается "объективностью изображения своих героев: не автор говорит с нами, а люди, которых он показывает". Статья ясской газеты "Эвениментул" ("События") утверждала: "Чехов боролся за справедливость, всегда мечтал о новой жизни, о новом мире... Одна мысль, одна мечта владела Чеховым: новая жизнь".

Особого внимания заслуживает предисловие Н.Дунэряну к упомянутому выше сборнику "Избранные рассказы", изданному в 1908 г., — эссе, построенное на сравнении художественной манеры крупнейших русских писателей. Грандиозности, монументальности тем и жанров и эффектным художественным приемам "великих романистов" Достоевского, Тургенева, Толстого он противопоставляет мелкие, обыденные темы и сюжеты Чехова, чтобы прийти

к выводу о том, в чем заключалось подлинное величие писателя. (Кто не примет во внимание эту "сверхзадачу" Н.Дунэряну, тот не поймет сущности его статьи, и запомнит лишь, что у Чехова "мелко" содержание.) В рамках этого противопоставления Дунэряну набрасывает такие черты портрета писателя: «Чехов — безжалостный и правдивый художник, анализирующий нашу душу в ее столкновении с мелкими пошлостями повседневной жизни. Его герои — это *мы*, то есть ты, он, я — в жизни домашней, в жизни литературной <...> Чехов — мастер изображения пошлости жизни. Он делает это путем беспощадного психологического анализа, смягченного легкой, холодносатирической улыбкой. Силу видения и анализа Чехов объединяет с необыкновенной простотой формы. Фабулы его рассказов, лишенные специального новеллистического интереса, часто незаконченные, "открытые", сильнее воздействуют на читателя, чем эффектные сюжеты многих классических произведений этого жанра»[9].

Другим ключом к пониманию статьи Н.Дунэряну является формула, восходящая, вероятно, к Мериме: "У русских писателей нет стиля", которая уточняется здесь следующим образом: "Любое слово Чехова, как бы незначительно и прозаично оно ни было, на первый взгляд побуждает нас увидеть и прочувствовать образ в полную меру его действительности. Не стиль, не избыток слов, а только факты и вещи, которые ни на один миг не оставляют незанятой нашу душу. Его манера — это своеобразное *слияние с правдой*, то есть совершенное соответствие содержания и формы... Стиль Чехова настолько прост и ровен, лишен преднамеренности и тем более искусственности, так спокоен и далек от назойливости, что кажется, будто его просто нет". О персонажах Чехова, даже самых мелких из них, сказано: "...Они — не только они, но и *мы сами*". Все это позволяет автору в заключение назвать Чехова "исключительно оригинальным художником". В литературной печати эпохи продолжают появляться библиографические заметки и небольшие статьи общего характера, принадлежащие румынским, а изредка — и иностранным авторам. Число специальных статей о прозе и драматургии Чехова небольшое: в канун Первой мировой войны и в межвоенный период их просто мало (если не считать отзывов о театральных спектаклях).

Через двадцать лет после смерти Чехова — отмечая эту дату — журнал "Универсул литерар" публикует статью под заглавием "Антон Чехов"[10]. Ее автор, И.Дусчиан — литератор, интересующийся русской литературой, трезво, со знанием дела определяет границы ознакомления румынской публики с творчеством "этого самого сильного и самого здорового из новых русских писателей". И.Дусчиан замечает, что проза и драматургия Чехова переведены только частично, что его "важнейшие повести и пьесы еще незнакомы румынской публике". Его призыв — познать полного Чехова — как мы уже увидели, был услышан, и последующие годы принесли много ценных переводов.

Говоря о необходимости перевода на румынский язык полного Чехова, И.Дусчиан писал о его произведениях: "это превосходные картины нашего времени, изображающие мир, как он есть на самом деле, без идеализации и без принижения". Творческое своеобразие Чехова, много пишущего о "лишних людях", лучше всего определяет, по мнению автора, повесть "Палата № 6".

В рубрике "Литературная хроника" журнала "Вьяца ромыняскэ" за 1924 г. Теодор Скорцеску публикует статью, озаглавленную "Драматургия Чехова"[11]. Представляя румынскому читателю вышедший во Франции сборник чеховских пьес, автор останавливается на характерных, по его мнению, "искале-

ченных судьбах", на "непонятной грубости жизни". Приводя в пример "Чайку", он пишет: "Как и в других пьесах Чехова, персонажи <...> просто проходят друг мимо друга, произнося *для себя* реплики, что-то вроде монологов. Каждый несет свою душу, как крест, который, может быть, раздавит его, но который он не в силах сбросить". Сосредотачивая внимание на новаторских чертах поэтики чеховского театра, Т.Скорцеску придает особое значение "невиданной силы искренности", естественности, правде искусства русского драматурга, в котором "для условности остается минимальное место". Искусственность преодолевается тем, что, в отличие от других драматургов, в частности, современных французских, он не жертвует всем материалом пьесы ради одной "главной сцены", не сосредотачивает внимания на одном или двух героях, ибо у него все персонажи — герои, и для его спектакля требуется ансамбль. Характеризуя "Чайку", автор хроники признается: "Особенно волнует в этой пьесе — глубокая истинность характеров; произносимые фразы не имеют ничего искусственного, они обладают свежестью, стихийностью, открывающими прямую дорогу к душам персонажей, которые, кажется, не делают ничего иного, как думают вслух".

Видный румынский критик и эстетик Михаил Раля в опубликованной в том же журнале "Вьяца ромыняскэ" статье под заглавием "Разграничения" посвящает Чехову особый раздел[12]. Отправляясь от философско-этических проблем, М.Раля говорит о Чехове как о пессимисте, но противопоставляет его "догматическим поборникам отрицания", Шопенгауэру и Леопарди, которые находили в своем бунте "утешение". Таким образом, понятие пессимизма переосмысляется и служит выявлению беспощадной ясности и объективности мировосприятия русского писателя, "никогда не преувеличивающего ничего — ни в сторону зла, ни в сторону добра".

Для Михаила Раля чеховское восприятие мира — искренность, ясность, "нейтральность, если такое еще возможно на свете" — служит основой для пояснения его художественной манеры "совершенного реализма". Враг исключительности и резких контуров, Чехов "схватывает жизнь, как она есть, с совершенным реализмом". Впечатление однообразия усиливается благодаря обыкновенным, абсолютно правдоподобным бытовым деталям. Тот же принцип — "как в жизни", то есть отсутствие всякой искусственности, обнаруживает М.Раля и в композиции чеховских рассказов. Ярче всего этот принцип проявляется в концовках произведений, которые обрываются, когда этого меньше всего ожидаешь, без видимой развязки. "Никто и ничто не может лишить его натуральности, естественности, возникающей из гениальной, потрясающей спаянности обыкновенных, незначительных вещей. Чехов одержим лишь вещами незначительными, но не знаю, не кроется ли именно в этом высочайшая степень утонченности".

В межвоенный период румынский читатель начинает получать добротную и широкую информацию о творчестве Чехова. Один из наиболее авторитетных литературных журналов эпохи — "Адевэрул литерар ши артистик" — публикует, за подписью Аурела Вейса, большую серию статей под заглавием "Творчество Антона Павловича Чехова", впоследствии вошедшую в книгу автора о зарубежных писателях наряду с критическими исследованиями об Анри Барбюсе, Ромене Роллане, Эрнсте Толлере и других[13]. Отправляясь от идеи актуальности Чехова, А.Вейс пишет, не совсем точно учитывая при этом возможности современной ему литературы: "Поскольку недовольство не может найти себе выражение в произведениях настоящего времени, вопрошающий взгляд вынужден вернуться к тому неиссякаемому источнику сочувствия, симпатии и верований души, каким является русская литература

прошлого века. Появляются новые издания переводов Достоевского, Тургенева, Гоголя и Толстого, особое внимание уделяется произведениям Андреева и Горького — авторов, которые сделали так много для выражения неудовлетворенности русской души, составляющей и сегодня душевное прибежище Европы, мучительно ищущей обновления, идеала"[14].

Останавливаясь на идейном смысле произведений "этого нетенденциозного писателя", автор уделяет большое внимание защите человеческих ценностей, беспощадной критике всякой пошлости, всего, что противоречит подлинным интересам человека. Чехов выступил новатором даже в тех областях, которые считались до конца исчерпанными. Так, М. де Вогюэ утверждал, что к сказанному русскими классиками XIX в. о крестьянстве нельзя добавить ничего нового, но Чехов сказал новое слово и на эту тему, его "обобщающий реализм добавил новую черту к описанию души русского крестьянина". Остро полемизируя с критиками, обвиняющими автора "Палаты № 6" в объективизме, А.Вейс останавливается на анализе этой повести, в которой видит "крик, сигнал тревоги", "жгучую жажду свободы". За видимой темой в повести кроется "высокое направление": «Без восприятия высокой тенденции и вытекающих из нее философских идей "Палата № 6" значила бы так же мало, как и скелеты романов "Преступление и наказание" или "Братья Карамазовы" — без их широкого, животворного дыхания»[15].

Что касается искусства Чехова, то, хотя и здесь отмечаются некоторые существенные черты, оно все же понято не до конца. В частности, автор сожалеет о том, что Чехов не смог написать романа, как будто жанр новеллы ограничивает писателя существенным образом.

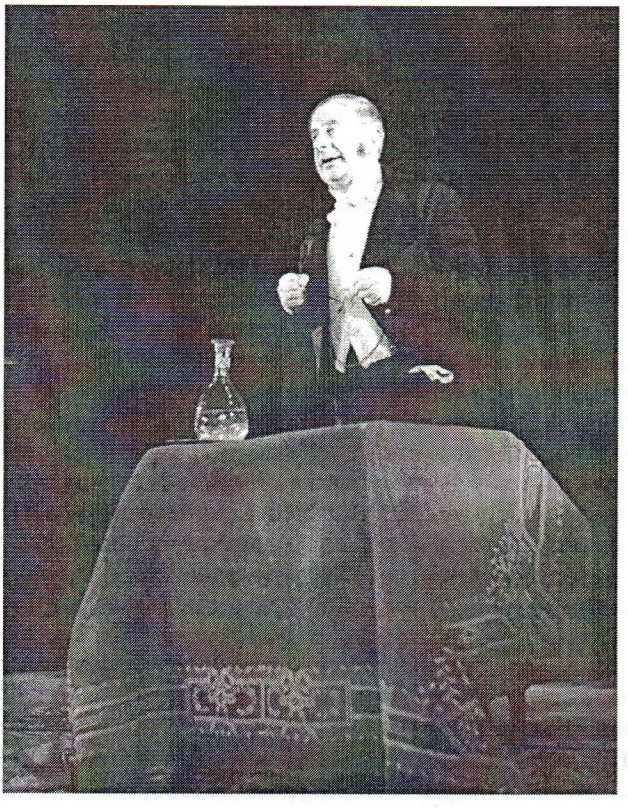
Большую статью в двух частях под заглавием "Театр Чехова" публикует в журнале "Фамилия" ("Семья"), выходящем в городе Орадеа, Олимпиу Бойтош[16]. Уже оглавление показывает богатство и разнообразие поднятых здесь проблем:

I. Исторический момент; II. Станиславский и Художественный театр; III. Пьеса — художественный манифест; IV. На большой дороге; V. "Иванов"; VI. Водевили; VII. Период Художественного театра. "Чайка", "Дядя Ваня"; VIII. Общественная действительность. "Вишневый сад"; IX. "Подводное течение"; X. Средства художественной выразительности; XI. "Три сестры"; XII. Послевоенный камерный театр.

Не отличаясь оригинальностью и глубиной анализа, статья О.Бойтоша оказывается полезной своей богатой информацией: опираясь на ряд монографий и статей на французском языке, автор довольно полно освещает поставленные вопросы, подчеркивая значение драматургии Чехова и роль театра Станиславского.

В новых условиях, возникших в результате исторического акта 23 августа 1944 г. — освобождения страны от фашизма — культурная жизнь, особенно для широких масс, коренным образом меняется. Величайшие ценности мировой культуры становятся достоянием широких кругов читателей. Много делается в этот период и для критической оценки и переоценки наследия Чехова.

Достаточно сказать, что только 1954 и 1960 гг., когда отмечались пятидесятилетие со дня смерти писателя и столетие со дня его рождения, принесли десятки критических статей, рецензий, откликов. О Чехове высказались крупнейшие деятели румынской культуры — Захария Станку, Александру Филиппиде, Тудор Виану, Джордже Кэлинеску, Ион Марин Садовяну и другие.



О ВРЕДЕ ТАБАКА

Бухарест, Дом румыно-советской дружбы, 1960

Юбилейные торжества по случаю 100-летия со дня рождения Чехова

Гр. Василиу-Бирлик — арт. Национального театра им. Й.Л.Караджале

Литературный музей, Москва

Для Захарии Станку Чехов — великий писатель-гуманист, стремящийся сохранить в человеке "живую веру в себя, надежду, терпение". «Большим достоинством знаменитой чеховской краткости, — пишет автор романа "Босой", — является то, что она всегда остается хрустально ясной. И эта прозрачность — черта не только формы. В произведениях Чехова постоянно ощущается четкое, определенное отношение автора к своим персонажам, хотя он ни на минуту не вмешивается в ход рассказа»[17].

Видный поэт и литературный критик Александру Филиппиде, автор статей "Аспекты творчества Чехова", "Чувство природы в творчестве Чехова" и "Искусство писателя", пристально анализирует прозу и драматургию своего русского собрата-предшественника[18]. А.Филиппиде удается по-новому, ярко и убедительно схватить ряд особенностей чеховской прозы. Наследие Чехова — это, по его мнению, "искусство вечное, хотя в нем нет ни монументальности, ни героического, ни исключительного". Но "все, абсолютно все, что происходит в его рассказах, самые незначительные события потрясают или умиляют нас, заставляют смеяться или огорчают до слез, не меньше — если даже иногда не больше — чем античная трагедия или драма Шекспира. В мелкой повседневной действительности, в которой с точки зрения торопли-

вого поверхностного наблюдателя не происходит ничего или почти ничего, Чехов находит глубокие, волнующие человеческие поступки, вечные драмы, разыгрывающиеся во тьме и молчании, или черты невиданного комизма"[19].

Существеннейшим элементом творчества Чехова Филиппиде считает «смешное, которое тут же смешивается с трагическим, комическое, неожиданно уступающее место драме — в той же самой пьесе, в той же самой сцене, даже на протяжении нескольких реплик. Кто-то сказал о Бернарде Шоу, что он "развенчал возвышенное". Чехов ставит возвышенное рядом со смешным и взаимно усиливает их через контраст. Таким образом он открывает возвышенное в повседневной жизни. Показывая это возвышенное, которое до сих пор находило себе место лишь на олимпийских высотах эпопеи, в обыденной, повседневной жизни, он не унижает его, а, напротив, делает более человечным, придает ему убедительность всем доступной реальности»[20].

В своей статье "Поэтическое искусство Чехова", отправляясь от переписки Чехова и Горького, Тудор Виану останавливается на других аспектах мастерства писателя[21]. Среди художественных средств, создающих атмосферу в пьесах Чехова, он подчеркивает роль "несвязанного диалога", в котором реплики следуют друг за другом в относительной независимости, но "исходят из общего состояния персонажей, состояния, определяемого их общественным положением, идеями, чувствами, общими надеждами. Это и есть та общая атмосфера, которая окутывает их всех. Чеховский "несвязанный диалог" передает "социальное равнодушие персонажей в мире погибающих, но еще не погибших и способных к возрождению идеалов".

Со значительной статьей, озаглавленной "Антон Чехов", выступил в 1954 г. Джордже Кэлинеску[22]. Впоследствии она вошла в том "Избранных сочинений" автора (М., "Худ. литература", перевод А.Старостиной) и стала доступна русскому читателю[23].

Широкий круг сравнений, охватывающий, по сути, все важнейшие эпохи и направления мировой литературы, позволил автору выделить основные аспекты творчества Чехова. Критик отправляется от указания на исключительное богатство и разнообразие созданных Чеховым типов. На основе ранних рассказов писателя можно представить себе всю систему неравноправных отношений. Первое звено этой системы — страх подчиненного перед начальством, олицетворяющим для него чистый произвол; такой вид отношений гениально представлен в "Смерти чиновника".

Второй тип отношений между начальством и подчиненным — это бунт последнего на расстоянии и на словах и его смирение вблизи и на деле. Третий тип — это хамелеонство, самозащита при помощи лицемерной адаптации, приспособления к господствующим лицемерным же порядкам. Образ Очумелова, так же как и Пристанды Караджале, достоин, по мнению критика, пера Гомера и Шекспира. Кэлинеску отмечает, что Чехов писал в духе Пиранделло еще до Пиранделло, обнаруживая черты поведения оторванных от действительности людей, подобных безумному Генриху IV.

Останавливаясь на характеристике ряда рассказов с целью воссоздать чеховскую картину неравноправных человеческих отношений, Кэлинеску рассматривает типологию персонажей Чехова в психологическом и антропологическом аспектах — несомненно, важнейших в поэтике русского писателя. Гамма психологических мотивов и характеров оказывается исключительно широкой, включая карьеризм, скуку, филистерство, разочарованность и т.п. Некоторые сравнения Дж.Кэлинеску слишком далеко уводят от специфики чеховского искусства — таково, например, сближение на основе "веселой грусти" с Мольером или возведение юмористических рассказов к Теофрасту

и Лабрюйеру. И все же они составляют исходную точку для последующей румынской критики[24].

Чеховской драматургии посвящает свою статью и известный прозаик Ион Марин Садовяну. Подчеркивая противоположность поэтического кредо русского писателя всякой искусственности и условности, его стремление изображать жизнь такой, какова она на самом деле, рисовать людей "как в жизни", автор продолжает: "То, что составляет красоту и правду столь совершенных чеховских произведений — это само содержание материала и его воплощение, соответствующие идеалам писателя. Глубокий отклик, тонкость оттенков, психологизм, лиризм, поиски и порывы, предчувствие нового мира — все сохраняет здесь черты самого подлинного переживания и значит, — самого сурового реализма, насыщенного, однако, идеями и деталями, точное распределение которых придает очарование и силу новой форме чеховской драмы"[25].

В статье "Печать чеховской драматургии" литературный критик С.Дамиан говорит о Чехове как о новаторе, создающем новую трагедию — в эпоху, когда трагедия уже не является героической, так как в изображаемой действительности исчез пафос смелого, мужественного сопротивления[26]. «Герой Чехова был некогда человеком способным, с высокими познаниями, полным юношеских стремлений и надежд — продолжает автор. — Но он был побежден низкой, гнусной действительностью, согнулся под грузом обидных условностей и глупых "церемоний" мещанского мира. Драматические произведения Чехова воспроизводят именно эту фазу существования героя — фазу разочарования и падения». Чехов болеет душой за все прекрасное, чистое, цельное, оскорбляемое насилием безобразной среды. За картинами быта, лишенными театральности, скрывается глубокое подводное течение. Эта условность раскрывает значение драматического текста в произведениях Чехова, тонкое и глубокое содержание диалога. При этом нейтральность диалога оказывается видимостью, за ним скрывается насыщенное эмоциональное содержание.

Пятидесятилетие со дня смерти и столетний юбилей Чехова отмечались в Румынии очень широко. Были проведены памятные торжественные собрания, симпозиумы, организованные Академией СРР, Бухарестским университетом, национальным комитетом ЮНЕСКО, Обществом славистов и т.п. Многочисленные выступления в печати, лишь частично отмеченные нами выше, можно было бы пополнить именами других писателей, критиков, исследователей — таких как Р.Боуряну, Х.Ловинеску, Э.Камиляр, М.Зачиу, Т.Гане, Т.Николеску, А.Бэляну, Ш.Битан, М.Кроитору, автор настоящего обзора и другие[27]. На румынский язык были переведены и работы советских авторов — В.Ермилова, З.Паперного, В.Катаева, подборки статей других зарубежных критиков. Были опубликованы воспоминания современников о Чехове, отрывки из его переписки, отчеты о праздновании юбилея в СССР и других странах, рецензии, выступления актеров, режиссеров и т.д. В крупные культурные события выросли чеховские спектакли Бухарестского национального театра — "Три сестры" и "Чайка", Муниципального театра города Бухареста — "Вишневый сад", Ясского Национального ("Дядя Ваня") и Государственного секлерского театра из Тыргу-Муреша ("Чайка").

К столетнему юбилею был приурочен и выход первой румынской книги о Чехове, принадлежащей перу критика, журналиста, впоследствии прозаика Б.Эльвина. Озаглавленная "Чехов", эта книга вышла в бухарестском издательстве для молодежи, в серии "Знаменитые люди", что определило ее жанр и способ изложения: широкое освещение жизни и творчества писателя на фо-

не общественной и литературной жизни эпохи[28]. Ознакомившись в оригинале и в румынских переводах с художественными произведениями, изучив переписку, документы, исследования и критику на русском, румынском, французском языках, Б.Эльвин сумел представить личность и литературное наследие писателя полно и увлекательно. Этому способствует и хорошо подобранный иллюстративный материал: фотографии, факсимиле документов и рукописей, воспроизведение декораций к чеховским спектаклям и пр.

Каким же представляется Чехов румынскому автору? Прежде всего, великим писателем, одним из первых десяти в мировой литературе, что подтверждается и данными ЮНЕСКО о его популярности среди читателей разных стран: "Никто не посмеет объяснить его широкую популярность простой обязанностью читать старых великих мастеров. Когда целое столетие оказывается таким щедрым к творчеству писателя, воспринимая его в целостности, сохраняя его смысл и когда это столетие — XX век, ясно, что творчество этого писателя отвечает потребностям души, идет навстречу интересам эпохи" (308).

Многое можно понять в писателе, унаследовавшем, как он говорил, от отца талант, а от матери душу, по тому, как он формировался в семье и школе, по трудной юности. Многое можно понять уже по его фотографиям: "... вглядываясь в оставшиеся от него портреты, не поражаешься, замечая, сколько динамизма таит одно-единственное уловленное мгновение, сколько красноречия в этом застывшем взгляде. Если на фотографии 1888 года легко обнаружить радость жизни, свободный и иронический взгляд на вещи, то портрет 1890 года показывает нам совсем другого Чехова. Это фотография, сделанная перед его поездкой на Сахалин. Куда делась шутливая снисходительность прежних лет? Атмосфера здесь серьезная, даже суровая, в глазах уже нет огня, зажженного страстью и решимостью. Из-под широкого выпуклого лба, линию которого подчеркивает шапка густых черных волос, взгляд устремляется в бесконечную даль. Перед нами — вечный искатель, мечтатель, полный решимости не отводить взгляда от намеченной цели.

Портрет 1894 года — периода Мелихова — опять-таки рисует нам совсем другой образ. Посадка головы уже не поражает силой и гордостью, голова устало склоняется к плечам. Слегка растрепанные волосы, ссутуленные, неравномерно опущенные плечи подтверждают впечатление усталости. На глазах дымка грусти: и все же проницательность этих глаз — прежняя, не знающая преград. На губах играет тонкая, теплая улыбка. Это знаменитая чеховская улыбка. Полная грусти и смирения, она уже никогда не оставит писателя, но станет еще глубже, и с каждым портретом будет все больше напоминать улыбку Евгении Яковлевны — его матери..." (206).

Более глубокие черты индивидуальности писателя вырисовываются в образах его героев — точнее, в оценке этих героев автором книги. Характеристику персонажей — прямую и косвенную — автор использует для раскрытия личности самого писателя, иногда не избегая опасности искажающего отождествления. Убедителен он, когда сближает Чехова с созданными им "великими маленькими людьми" — например, с Дымовым из "Попрыгуньи", жертва и труд которого "побеждают собственное несчастье, достигая предела героизма", или когда находит отзвуки переживаний писателя в "Доме с мезонином". Но судьбы героев говорят и сами за себя: устрашает жизнь людей, задавленных тиранией — например, в "Палате № 6"; щемяще больно за удел слабых, нерешительных интеллигентов и за смешных трагических героев. Проникновенные страницы посвящены "неосуществившимся судьбам", героям, не имеющим твердой опоры, неспособным определить линию своей жиз-

ни, понять движение истории. Кажется, что они находятся на корабле, и не знают, с какой стороны подует попутный ветер. Повсюду — ожидания, сомнения и великая жажда перемен. Но пассивность навеки запечатлелась в их судьбах" (281).

В полный голос звучит утверждение автора: "Чехов — на стороне правды, он решительно отвергает ложь, иллюзии". Повесть "Дуэль" наводит на мысль о том, что "не может быть ничего героического в том, чтобы обходить реальные проблемы человеческой жизни, и мужество, не посвященное человеческому счастью, оказывается абсурдным и диким. Нет героизма вне людей. Борьба за человеческое счастье в условиях, определенных историей, в данном месте и в данную эпоху — вот подлинная мера героизма, — говорит Чехов" (186). Отсюда убедительность примера героя повести "Моя жизнь", на деле противопоставляющего свое поведение господствующей морали, или рассказа "Невеста", доказывающего необходимость "перевернуть жизнь".

Тайну искусства Чехова автор раскрывает прежде всего при помощи понятия объективности. Поэзия чеховской прозы рождается из полного, безусловного понимания человеческой натуры и из окружающих человека предметов. "...Голос автора как-будто не слышен. И лишь голос фактов, которым художник подарил жизнь, поражает своей силой и искренностью, уничтожающей, в конце концов, любое сомнение, любое сопротивление. ... Секрет объективности Чехова кроется в предпочтении, которое писатель отдает фактам. Впрочем, Чехов всегда сохраняет по отношению к своим героям испытующий взгляд. У него — свой способ глядеть на людей, вблизи и издали — изнутри, из сердца, из дома, в котором они живут, из социальной группировки, которую они представляют; но и снаружи, когда они остаются одни в холодном свете дня, лицом к лицу с миром. Объектив то придвигает к себе сцену, то отдаляет ее, чтобы охватить целиком, как в панораме. Угол зрения изменяется неуловимо, писатель незаметно меняет свой наблюдательный пост, так что оба плана постоянно пересекаются, хотя в конце концов резко отделяются друг от друга... Можно предположить, что в произведении среднего писателя эта игра линз различной силы представляла бы людей то чудовищно увеличенными, то чудовищно уменьшенными. Но то, что в руках обыкновенного писателя было бы лишь грубым и приблизительным инструментом, у Чехова становится поразительным способом определять меру человечности персонажей и фиксировать таинственное биение жизни" (110–111).

Среди высказываний автора монографии о драматургии особенно интересна идея о том, что "по сути, пьесы Чехова охватывают две сферы действительности, два мира: мир людей, живущих своей серой жизнью, и мир их мечтаний; оба эти мира стоят друг против друга, не в силах соединиться, смешаться. Время, проходя мимо, не приближает к людям мир, о котором они мечтают, мечты никогда не воплощаются в жизнь. Но они продолжают мечтать и надеяться" (287).

Основа новаторства Чехова-драматурга определяется в книге следующим образом: "Глубину революции, осуществленной Чеховым, можно измерить, анализируя роль, которую играет в его пьесах время. Напряжение рождается здесь не из нагромождения событий, происшедших за короткий срок, не из их быстроты и напора, не из неотложного требования их разрешения. Напряженность рождается отсутствием происшествий и решительных перемен в жизни эпохи. Когда общество, зашедшее в тупик, требует перемен, а минуты проходят, не принося с собой ни одного события, когда герои, обещающие разрешить самые насущные проблемы, ничего не предпринимают, положение становится драматическим" (290).

Выразительны в книге Б.Эльвина выдержки из писем Чехова, из свидетельств его современников; из них вырисовывается подлинный облик художника и человека, вся деятельность которого посвящена служению благородным идеалам жизни и искусства. При этом не забыт социальный смысл чеховских произведений, устанавливается их тесная связь с эпохой, выявляется критика капиталистического строя и самодержавия. Но здесь проявляется, однако, и слабость монографии, ее чрезмерный социологизм, т.е. слишком прямолинейное, иногда узкое понимание общественного характера искусства. Так, например, о повести "Черный монах" сказано, что в ее основе лежит противоречие между стремлением Коврина к идеалу и окаменелой действительностью, "множеством неосознанных запретов самодержавия" (222). Очевидно, что в центре этой повести — вовсе не такой конфликт, а внутренние противоречия героя, идейно-философские вопросы о смысле жизни и утверждении человеческой личности в конкретных условиях России того времени, воспевание жизни и красоты во имя человека, что отнюдь не снижает, конечно, социального значения повести. Но справедливость требует отметить, что чрезмерная социологизация — дань догматическому подходу — в сравнительно небольшой степени определяет общую трактовку Б.Эльвином творчества Чехова, и в основном его книга сохраняет свое значение до наших дней.

В ряде статей, посвященных русскому писателю, как и в своей кандидатской диссертации "О новаторских чертах реализма прозы А.П.Чехова", защищенной в МГУ (1967), Мария Арвинте уделяет внимание целому ряду актуальных аспектов миросозерцания Чехова и его поэтики[29]. Автор исходит из того, что чеховский гуманизм представляет собой своеобразный синтез гуманистических достижений русской и мировой культуры. Ближайшим образом в него входит борьба за самоутверждение человека, за освобождение человеческого сознания от невежества и рабской психологии, мечта о свободе и справедливости, вера в пробуждение человека. Обращаясь к специфике форм повествования, контексту и подтексту, исследовательница пишет: "Чехов умел *организацией целого* расставлять акценты отдельно от рассказчика и тем самым позволял читателям делать выводы более широкие, чем те, которые делали заинтересованные лица, уточнять мысли, которые мелькали у рассказчиков, иногда не осознанные ими самими". Особое внимание уделяется раскрытию авторской объективности, беспристрастности изображения, в силу чего огромное значение получает каждый элемент художественного произведения, каждый его штрих. На фоне гуманизма писателя эта установка на объективность выглядит прежде всего как стремление человека (персонажа) говорить о себе без посредника, быть самим собой. Чехова нельзя отождествлять с его персонажами, он освещает явления "с высшей точки справедливости" (Горький) и при этом дает читателю возможность постоянно проецировать произведение на уже имеющиеся у него сведения и знания, почерпнутые из жизни и из литературы[30].

В соответствии с таким взглядом, именно контекст придает произведениям Чехова глубину и перспективу, выявляя подтекст, "подводное течение", как идейно-оценочный пласт. Такой подход имеет важное методологическое значение: "изучение широких контекстуальных связей Чехова позволяет не становиться на путь механического цитирования, вырывая из произведения отдельные фразы и цитируя их якобы в подтверждение авторской мысли. Высказывания персонажей проецируются обычно на контекст и характеризуют только их самих"[31].

Особое значение уделяет М.Арвинте категории времени в прозе Чехова, так как она, по ее мнению, тесно связана с общим авторским отношением к

изображаемой действительности: «Чехов выявляет контраст между объективным временем, которое само по себе течет быстро, и временем той жизни, которую ведут люди, — жизни, текущей "медленно", однообразно, пусто». Он сосредотачивает внимание на "утраченном времени", на ушедшей бесполезно жизни. "Аморфность субъективного времени и вместе с тем окаменелость, застылость жизненных порядков отмечены у него в существовании городов, целых коллективов, но показаны и в жизни отдельных людей"[32].

Для углубления перспективы изображаемых событий большое значение имеет включение прошедшего времени в настоящее время повествования. Прошедшее время возникает обычно в воспоминаниях героев о прошлом. Эти воспоминания свободно пересекают широкие временные пласты, отсюда "насыщенность времени, которая является также и доказательством его растяжимости, огромных возможностей одного мгновения охватить — благодаря отбору, который производит память чувств, — целые эпохи"[33].

Опираясь на работы Н.Берковского и В.Лакшина, М.Арвинте раскрывает семантические функции временных пластов в ряде рассказов и повестей писателя, подчеркивая поливалентность настоящего времени, насыщенного опытом веков. В этом же плане отмечается, что «параллельно с живучим прошлым, которое сохраняется по инерции, писатель показывает и молодежь, пытающуюся пробить "заграждающую ей горизонт стену"». Но старое рушится еще раньше, изнутри ("Архиерей"), обнаруживая свою моральную несостоятельность ("В овраге", "Учитель словесности"). Нужно сказать, что раскрытие лишь частично указанных актуальных вопросов творчества Чехова не всегда связано с общей характеристикой произведений, трактовка которых оказывается в отдельных случаях малоубедительной. Такова, например, интерпретация "Черного монаха": автор слишком уверенно относит образ Коврина к положительным героям и ставит его рядом с Дымовым из "Попрыгуньи".

Широкий, хотя и не однозначный отклик вызвала в литературной печати вторая румынская книга, посвященная русскому писателю. Речь идет о "Драматургии Чехова", принадлежащей перу писательницы Леониды Теодореску, преподавателя Бухарестского университета[34]. В основу книги, вышедшей в 1972 г. в издательстве "Универс", в серии "Исследования", была положена диссертация автора, защищенная годом раньше.

Во вступительной части книги излагается интересная программа интерпретации творчества Чехова, главным постулатом которой является утверждение о том, что четыре большие пьесы: "Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад" — представляют собой, во-первых, исключительно новое художественное явление и, во-вторых, результат широкого синтеза. Автор утверждает, что все попытки критиков рассмотреть произведения писателя под знаком того или иного литературного направления оказались неудачными. "Творчество Чехова, — пишет Теодореску, — подводилось под разные флаги — например, под флаг импрессионизма, символизма, натурализма, реализма вообще и реализма конца века, но результат всех этих эстетических определений был плачевным: Чехов им не поддавался"[35].

Абсолютное новаторство Чехова, наследие которого "возвышается" над всеми литературными направлениями, подтверждает, по мнению автора, и то, что представители самых различных ориентаций — от реализма до театра абсурда — признают в нем своего предшественника.

Первый раздел основной части книги, озаглавленный "Предыстория чеховской драматургии", посвящен творческому пути писателя с ранней поры вплоть до 1887–1888 гг. в прозе и до 1895–1896 гг. в драматургии. Здесь под-

робно рассматривается соотношение в его творчестве двух литературных родов — эпического и драматического. В концепции Л.Теодореску можно выделить следующие опорные пункты:

1. В период 1888–1892 гг. Чехов находил себя только в прозе. Первые семь лет, прошедшие после дебюта, были периодом становления, и даже очень немногочисленные оригинальные произведения этого периода, несущие на себе личный отпечаток, оказываются таковыми лишь в свете поэтики утвердившего себя в последующие годы мастера. Параллельно с процессом становления утверждается принцип осознания ценности, то есть последовательного применения критерия художественности ко всем написанным произведениям. Если из "урожая" 1884 г. в Собрание сочинений, составленное впоследствии автором, вошла только четверть написанных и опубликованных вещей, то все произведения, созданные в 1888 г., были включены писателем в это собрание, то есть оценены как достойные его подписи. «Принцип ценности, — пишет автор, — проявляющий себя в особенности в механизме отбора, предшествующего самому творческому акту, начал действовать безотказно, неумолимо, выпуская на орбиту большой литературы удивительно длинный ряд равноценных шедевров: "Степь", "Пари", "Княгиня", "Скучная история", "Попрыгунья", "Палата № 6", "Володя большой и Володя маленький", "Черный монах", "Учитель словесности", "Дом с мезонином", "Моя жизнь", "Ионыч". Все это — лишь отдельные примеры, потому что назвать все образцы чеховской прозы, обладающие огромной художественной ценностью, — это значит назвать фактически все его произведения. Плотность необычная даже для великих писателей мира» (76–77).

2. Тот факт, что писатель нашел себя только в прозе, ставит его драматургию того периода в особое положение: «Во-первых, драматургия Чехова не имеет своего драматургического прошлого, его пьесы, написанные до "Чайки", не обладают определяющей для генезиса его драматургии ценностью, входя в общий процесс становления его творческой манеры наряду с любым прозаическим произведением. Во-вторых, поскольку настоящий драматургический дебют Чехова состоялся в 1895–96 гг. ("Чайка") <...> ясно, что вся предшествующая эволюция Чехова *создала возможность* подлинного творческого взрыва, обозначившего второе направление в его творчестве, ибо эти годы не представляют собой ничего особенного в развитии прозы, а более поздние произведения составляют ценность в смысле художественном, но не в смысле структуры или эволюции. 1892 год — год появления "Палаты № 6" — является одним из вершинных в творчестве писателя; после него Чехов вступил в период того высочайшего устойчивого равновесия, которое порождает в творчестве любого писателя создание произведений исключительной ценности. После этого кульминационного момента Чехову оставалось лишь создавать ряд равноценных, равных самим себе и его гению произведений, ибо эталон его гения был создан» (19–20). В 1887 г., работая над пьесой "Иванов", Чехов отдавал еще дань старой литературной манере. В этом вопросе наш автор опирается на высказывание Ф.Д.Батюшкова, чье мнение о первых пьесах Чехова как о произведениях массовой русской драматургии 80-х гг. прошлого века, то есть традиционного, не чеховского склада, принимается им целиком не только как фактически достоверное, но и как выражение эстетической оценки, то есть отказа признавать за ранней драматургией особое художественное значение.

3. Другим, можно сказать центральным и наболее оригинальным итогом этой главы является мысль о том, что для появления подлинно чеховской драматургии решающее значение имела его новаторская проза. Художествен-

ные закономерности прозы, новая чеховская поэтика создали условия и для появления новаторской драматургии (после семилетнего молчания в этом жанре, вызванного главным образом неудачей постановок "Иванова" и "Лешего"), воплощенной впервые в "Чайке".

Художественные закономерности этой принципиально новой прозы наш автор раскрывает на примере повести "Палата № 6", подробному анализу которой отводится большое место — поскольку, по мнению Л.Теодореску, поэтика этой повести предваряет искусство большой чеховской драматургии.

Давая короткую ссылку на существующие толкования этой повести, автор утверждает, что два ее основных героя антиномичны и "каждый из них представляет собой оборотную сторону другого", его противоположность: следовательно, источник саркастической чеховской трагедии исключает возможность какого бы то ни было ответа на поставленные вопросы. "В самом деле, что порождает явление Палаты, что заставляет людей войти в палату № 6 — динамическая концепция Громова или статическая концепция Рагина, психическое заболевание первого или отсутствие такого заболевания у второго? Что представляет собой сама Палата — отделение для сумасшедших, тюрьму, Россию того времени или целый мир — мир человеческого бытия? На каждый из этих вопросов — или почти на каждый — критикой был дан ответ, но любой ответ сам по себе является уже искажением смысла повести. Палата — это прежде всего метафора, и в этом своем качестве, как метафора, она подразумевает целый ряд возможных интерпретаций, число которых не исчерпывается приведенным выше рядом. Неповторимую оригинальность искусству Чехова придает то, что его в основном нереалистический вымысел, лишенный любой точной детерминации, воплощается при помощи реалистических приемов" (83).

Вглядимся внимательно в подчеркнуто оригинальную интерпретацию автора данной работы. По его мнению, в "Палате" реализуется старый чеховский (встречавшийся уже в "Полиньке") мотив *закрытого пространства*: «Палата может быть чем угодно, в определенной системе сигналов она напоминает нам ад — ад, который не убивает диалога между Громовым и Рагиным, но который выявляет опрокинутый порядок, поскольку диалог живет сам по себе, превращая все в предлог для собственного развертывания, — беспокойная натура Громова, созерцательность Рагина и даже сама Палата являются всего лишь предлогами для диалога. Диалог перестает быть средством и превращается в цель. Но если целью существования Рагина и Громова является диалог, знáком этого существования становится "Палата № 6"» (83–84).

И несколько ниже, отрицая пессимистический или оптимистический смысл произведений Чехова, автор пишет: "Стремление обнаружить значение чеховской метафоры и особенно — обнаружить ее *правильный смысл* — не только бессмысленно, но и нежелательно. На первый взгляд кажется, в самом деле, наиболее разумным дать *единственный ответ*, но единственного ответа не существует, Чехов не предлагает нам никаких уравнений, даже не дает экзистенциальной точки зрения. Но он создает особый мир и, может быть, даже более того: модель, подверженную, если воспользоваться словами Пушкина, лишь законам, созданным самим автором" (85).

Интерпретация "Палаты № 6" в разбираемой книге существенно отличается от других, бытующих в румынской литературной критике. Читателям и критикам бросались в глаза именно жизненные, реальные проблемы, поставленные в этой повести. Прочтение Л.Теодореску, останавливающееся на уровне абстрактных психологических мотивов, не может претендовать (впро-

чем, автор и не претендует) на раскрытие эстетического, идейного смысла повести "Палата № 6". Но прав ли он, исключая из идейно-тематической сферы повести проблемы реального бытия человека и — почему не сказать прямо? — проблему общественного строя? Зачем сводить реализм к его вульгарным концепциям, исключающим метафоричность и символичность, и толковать полифоничность искусства как отсутствие валентности, то есть значения? Не "другие критики", а сам текст чеховской повести, на уровне реальных деталей и символов, отвечает на вопросы, "почему люди попадают в Палату", и "что такое Палата". Судьба Громова не сводится к "движению в сторону неудовлетворенности", так же как судьба Рагина не воплощает "движения в сторону удовлетворенности"; первый заболевает, не вынеся подавления своей личности и страха перед — пусть и теоретическим только — протестом против угнетения, а на второго обрушиваются побои сторожа Никиты, нанесенные в ответ на его попытку вырваться из Палаты. Это ли — отсутствие точной детерминации?

В главе "Предисловие к чеховской драматургии" автор вплотную подходит к изложению своей концепции относительно жанровой структуры пьес Чехова. В теоретическом плане за основу берутся положения эстетики Гегеля о комическом, точнее, только одна идея случайности, поскольку все остальное, в том числе определение комического как выявления противоречия между сущностью и внешним проявлением, целью и ее осуществлением, по мнению Л.Теодореску, играет у немецкого философа второстепенную роль, определяя ипостаси комедии, но не ее структуру. Из этой предпосылки выводится основное положение автора: "классическая или дочеховская комедия — это прежде всего комедия случайности" (94).

Модель классической комедии характеризуется на примере гоголевского "Ревизора". Доказывая свое основное положение, в силу которого "комедия — не что иное, как случайное в своем развитии", автор пишет: «Исходный пункт "Ревизора" не порождает *сам по себе* комедии (то же происходит с "Севильским цирюльником"). *Известие* о приезде ревизора и *страх* перед ним городничего и его группы (основные моменты гоголевской предпосылки) еще не создают условий для возникновения комедии. Даже *комический характер* первого акта не является сам по себе моментом генезиса будущей комедии. Все данные первого акта "Ревизора" (известие, страх, комический характер) составляют еще не обращенный контекст, который, следовательно, может быть обращен в драму или в трагедию, тем более что *страх* перед ревизором является всего лишь вариантом идеи *ожидания*. Ведь и "Нора" Ибсена также построена на известии и страхе, только в этом случае ожидание обращается в драму, в то время как у Гоголя оно будет обращено в комедию... Первоначальные элементы "Ревизора" получают определенное направление лишь с появлением *случайного*, представляющего собой разновидность квипро-кво (Хлестакова принимают за ревизора) и знаменующего момент обращения контекста, еще нейтрального (в плане жанра), в комедию» (96–97). Таким образом, продолжает Л.Теодореску, "то, что сложится после появления случайности, будет антипредпосылкой по отношению к первоначальному контексту" (97).

Несостоятельность этой аргументации в некоторых основных пунктах выступает слишком явно. Комедия Гоголя — это в высшей степени "комедия характеров", нравов, социальных проблем, положений, ошибок; уже в первом акте, с первых же реплик — даже уже в перечне действующих лиц и в именах — выявляется основа комического, противоречие между сущностью

характеров и идеалом. Исходный пункт отнюдь не нейтрален. Случай или ошибка не создают "ложных отношений", точнее, такие отношения существуют лишь на уровне действующих лиц (за исключением отчасти Хлестакова и его слуги), но не на уровне автора и воспринимающего зрителя или читателя. Дело как раз в том, что "случай" — не сущность и не самоцель в "Ревизоре", а, пользуясь словами Михая Эминеску, "прекрасный предлог"[36].

Увлечение чистой случайностью как структурным элементом, точнее отказ от восприятия ее художественного значения противоречит понятию искусства как средства общения между людьми и ставит на одну доску противоположные в ценностном отношении эстетические категории. Говоря о том, что комедия как литературное произведение — не что иное, как перевернутая драма, Л.Теодореску продолжает: «Таким образом, "Ревизор" — это драма городничего, который, используя разные пути — честные и нечестные — создал себе положение, рушащееся на наших глазах из-за случайности — Хлестакова. Этот *драматический мотив* комедии "Ревизор", не являвшийся объектом "серьезной" трактовки — и в "Шинели" Гоголя и в "Станционном смотрителе" Пушкина — представляет собой по отношению к "Ревизору" не что иное, как вариацию на заданную тему» (104–105).

За два с половиной тысячелетия "комедия случайности" исчерпала себя в созданиях Аристофана, Теренция, Кальдерона и Лопе де Веги, Шекспира, Мольера, Бомарше и Гоголя. Пришел Чехов и "сделал одно-единственное дело — отстранил случайность", что позволило ему прибегнуть к новому типу обращения предпосылок, отказаться от возможности "восстановления" и "перевернутого катарсиса". Обо всем этом подробнее говорится в главе "История чеховской драматургии", посвященной сопоставлению пьесы старого типа — "Леший", с новаторской — "Дядя Ваня"

Анализируя "Дядю Ваню", автор уделяет бóльшее внимание любовной интриге, устанавливая три треугольника: "Серебряков-Елена-Войницкий"; "Астров-Елена-Войницкий"; "Серебряков-Елена-Астров" и меньшее — конфликту, который определяется им как столкновение "терпящего несправедливость Серебрякова" с "лишенным всех прав Войницким". При этом "реплики персонажей независимы от них", не характеризуют их. Система авторизации реплик оставляется Л.Теодореску без внимания, как и их контекст, ибо, по мнению исследователя, Серебряков — такая же жертва, как и Войницкий, Астров, Телегин или Соня. В свете этой концепции Чехов "ставит вопрос об условиях человеческого существования посредством комедии, в которой нормальный порядок вещей переворачивается — но переворачивается не при помощи случайности, а это значит, что он не восстановим и не носит эпизодического характера" (145).

Следующая глава — "Чеховская комедия" — посвящена высшему образцу чеховской драматургии — пьесе "Три сестры". Исходный пункт анализа заключается в следующей композиционной схеме: "Три сестры" построены на синтезе двух антитетичных структур: пьесы, воспроизводящей духовное состояние, с одной стороны, и пьесы, построенной на нагнетании событий, с другой. В отличие от классицистической комедии, в "Трех сестрах" нет доминирующих событий; поэтому продолжительность времени определяется здесь циклом, составляющим *реальное время* пьесы, а события, подсказывающие идею течения времени, являются чем-то вроде комментариев к этому реальному времени (161).

Специфические черты пьесы связываются далее с идеей ожидания и — так же как и в других случаях — с переосмыслением диалога, о котором говорится: "Непосредственное значение реплик совершенно аннулируется, диа-



ТРИ СЕСТРЫ
Бухарест, Национальный театр им. Й.Л.Караджале, 1954
Наталья Ивановна — Т.Коча, Ирина — М.Бота
Сцена из II действия
Литературный музей, Москва

лог не является больше семантическим или информационным фактором, а превращается в явление само по себе" (167).

Идея ожидания, по мнению исследователя, снимается в репликах героев и превращается в предлог для диалога. Но аннулируется и правда, поскольку неизвестно, кто прав: Ирина, которая хочет работать, или Ольга, которая мечтает отдохнуть; Ольга, желающая выйти замуж, или Маша, обманывающая мужа и т.д. "Таким образом, — продолжает автор, — иерархия ценностей опрокидывается, и все превращается в фарс" (170). У читателя книги Л.Теодореску создается впечатление, что не столько Чехов, сколько сам исследователь отвлекается здесь от всякого семантического и информационного значения, полностью игнорирует авторский голос драматурга.

Все же для одной положительно выраженной идеи автор книги "Драматургия Чехова" делает исключение. Это — идея смерти: «... нужно сказать, смерть постоянно присутствует во всех четырех пьесах Чехова. В "Чайке" она воплощена в черном платье Маши, в отрывке из пьесы Треплева, в состоянии Сорина, в самоубийстве Треплева. В "Дяде Ване" — в смерти стрелочника, которую навязчиво вспоминает в своих репликах Астров, в попытке Войницкого убить Серебрякова...» (170). Все это верно, но думается, что в мире Чехова смерти предшествует жизнь — труд, страдание, красота, любовь, мечта о будущем, которые не являются объектом фарса.

В связи с динамикой пьес особое внимание уделяется конфликту. Указав на то, что многие исследователи — Дж.Кэлинеску, Р.Джексон, В.Ермилов, — говорят, например, о конфликте "Чайки", связанном с проблемой искусства, что почти все исследователи признают наличие конфликта между дворянским и буржуазным укладом в "Вишневом саде", Л.Теодореску выдвигает положение, в соответствии с которым конфликт не полностью отсутствует в пьесах Чехова, но постоянно переживает процесс распада, превращающий его в объект диалога. Это положение аргументируется следующим образом: «В самом деле, трудно найти более верный источник комизма, чем старание Лопахина спасти имение Раневской и Гаева и в то же время — старание Раневской и Гаева аннулировать усилия Лопахина. Как и в "Дяде Ване", в "Вишневом саде" аргументы совершенно конкретны. <...> Реальный смысл положения "вишневого сада" перестает интересовать прежде всего самих собственников; таким образом, сад не становится источником возможного конфликта. Чем сильнее становится желание Лопахина спасти для Раневской и Гаева их сад (желание, идущее против его собственных интересов), тем контраргументы Раневской и Гаева (противные их интересам) становятся патетичнее и искреннее. Таким образом, имение становится все менее важным и превращается из объекта предполагаемого конфликта в предлог для диалога» (179).

В последней главе под названием "Чеховская пьеса" автор исходит из положения В.Шкловского об обновлении искусства за счет так называемых периферийных жанровых форм. В этом смысле для драматургии Чехова огромное значение имеет фарс, принцип которого не исчезает в его творчестве одновременно с жанром его ранних пьес. Первоначальная постановка вопроса проницательна: "Чехов увеличил, по сравнению с классической комедией, расстояние между *объективным драматическим характером драмы* и структурой комедии. Объективная субстанция чеховской драматургии трагическая, а структура — фарсовая. Существенное различие между классической и чеховской комедией сопоставимо с различием между драмой и трагедией. Эпизодический характер классической комедии заменен тотальной комедией, которая, однако, питается не драмой случайности, а трагедией человеческого существования. Таким образом, расстояние между объективной сущностью произведения и его структурой нарастает" (204).

От этого исходного пункта автор монографии отклоняется, по нашему мнению, когда подробнее объясняет сущность чеховской трагикомедии или трагического фарса. «У Чехова мы являемся свидетелями гибели ценностей через их опрокидывание, и в этом заключается дихотомия чеховской драматургии. В чеховской драматургии мы наблюдаем, стало быть, двойной процесс: гибель ценностей и осуществление этой гибели через опрокидывание иерархии ценностей. Гибель ценностей составляет трагическую субстанцию чеховских пьес, их опрокидывание — комическое видение. Но гибель ценностей является в то же время и объективной реальностью пьес Чехова, а реализация этой гибели через опрокидывание иерархии ценностей составляет их

субъективную реальность. С этой точки зрения пьесы Чехова можно назвать трагикомедиями или трагическими фарсами, при условии что эти моменты не накладываются друг на друга, ибо в "Вишневом саде" мы имеем дело не с сосуществованием двух контрастных моментов, — трагедии и комедии, а с единым процессом» (215–216).

В свете такой концепции герои "Вишневого сада" не раздавлены судьбой, которая, кстати сказать, отнюдь не оказывается неумолимой: она их просто-напросто не интересует. В результате, диалог Трофимова и Ани в конце второго акта оказывается «"чистым фарсом", а радостный возглас Трофимова в конце пьесы: "Здравствуй, новая жизнь!" — тупым и смехотворным» (225).

В книге есть указания на связь Чехова с театром абсурда. Автор стремится отметить и общность этих художественных явлений, и различия между ними. «У Чехова, — пишет он, — речь не идет о кризисе языка, как у Ионеско, и хотя некоторые современные исследователи говорят о некоммуникабельности чеховского героя, эта некоммуникабельность существует в семантическом плане диалога (который, однако, находится в фазе разложения), а не в плане эстетическом, и диалогические отношения (как, например, сцена покушения в "Дяде Ване") являются определяющими для подлинных отношений между персонажами. Слова, а не их смысл устанавливают связи в пьесах Чехова; но, в отличие от программных произведений искусства абсурда, у Чехова этот смысл существует, хотя и разлагается, и Чехов описывает процесс, а не результат разложения, как это происходит в современном театре абсурда» (222). И в другом месте, говоря о том, что в драматургии Чехова перед нами — не трагический фарс, а «"трагедия", осуществленная через фарс», автор утверждает: «Чеховский фарс не является симуляцией трагедии, не является *какой-то одной трагедией*, хотя и является фарсом, как определил Ионеско своих "Носорогов". У Чехова трагедия может проявиться лишь через фарс, но фарс — это не знак трагедии, а сама трагедия» (229)[37].

Почти одновременно с книгой Л.Теодореску, под тем же заглавием "Драматургия Чехова", выходит статья М.Новикова в книге "Русские писатели"[38]. Занимаясь вопросами содержания, автор подчеркивает прежде всего доброту героев Чехова, тот факт, что в его пьесах по существу нет отрицательных персонажей: в конечном счете, таковыми не являются ни Серебряков из "Дяди Вани", ни Наташа из "Трех сестер". Выделяя из общего числа характеров два главных — образ русской женщины и образ молодого неудачника, автор считает, что все чеховские персонажи имеют с ними общий знаменатель: "с определенной точки зрения, все они — люди порядочные, добрые, не способные совершить подлость, но вместе с тем и смешные. Однако их комизм — особого рода, не похожий на комизм соответствующих персонажей Щедрина или Толстого. Есть что-то исключительно своеобразное, подлинно чеховское в том, как высмеиваются все эти Ивановы, дяди Вани, Треплевы, Астровы и т.д., потому что они остаются в своем мире, сейчас уже никого не осуждают и — странное дело — сейчас они являются перед общественным мнением в другой перспективе, как бы уменьшенные вогнутой линзой"[39].

М.Новиков ставит вопрос: является ли юмор Чехова "горьким юмором того типа, какой в нашей литературе ввел Топырчану? Нам кажется, что да", — отвечает автор. Трудно установить с той или иной долей точности явное влияние, но ясно, что горький юмор Чехова — это также смех над симпатичными людьми.

Источник драматизма чеховских пьес М.Новиков видит в том, что в них представители разваливающегося, уходящего мира стремятся сохранить свое человеческое статус-кво. "Общую тему его пьес можно было бы определить

как протест против торжествующей пошлости, который прозвучал, как призыв к новой жизни". Осмысленная жизнь оказывается иллюзией, как об этом свидетельствует финал "Дяди Вани": "трагедия добропорядочных людей, опошлившихся против своей воли, — вот основной мотив чеховской драматургии", — заключает М.Новиков[40].

Заметным явлением в румынском чеховедении явились диссертация и ряд других работ Татьяны Малицы на тему "Драматургия Чехова и американский театр"[41]. На базе огромного материала исследовательница прослеживает этапы восприятия чеховской драматургии в США с начала века и до 70-х гг. В работе освещаются аспекты, связанные с предпосылками проникновения творчества Чехова в США, в рамках взаимосвязей двух великих литератур, в соответствии с возможностями и потребностями воспринимающей культуры, выдвижением талантливых переводчиков, актеров, театральных деятелей и т.д.

Особое внимание уделяется "волнообразному" распространению драматургии Чехова, спадам и взлетам увлечения его искусством (вершинные периоды постановок чеховских пьес, как показывает статистика, падают на 1924–1934, 1965–1970 гг.). В книге изучаются факторы, обуславливающие распространение, освоение и влияние чеховской драматургии.

Отправляясь от мысли о том, что художественное наследие осваивается заново каждым новым поколением и что творчество русского драматурга поливалентно (хотя при этом подчеркивается: "Чехов — один"), автор заключает: «Для американской публики существует Чехов 20-х годов и существует Чехов каждого последующего десятилетия. В этих приливах и отливах публика познает автора в соответствии с широтой собственного кругозора, в соответствии с господствующим течением своей собственной культуры. Первый Чехов это, конечно, "русский с самоваром"; здесь есть намеки на сложность его характера, на черты того образа, какой мог возникнуть в представлении иностранца о человеке царской России. Но в этот образ вкрапливается уже и представление о потрясающей тонкости и очаровании русской культуры. Есть Чехов оптимистический, веселый, полный надежды и веры в жизнь, но есть и Чехов мрачный, задыхающийся, певец гибнущих родов, создатель одиноких героев, близких людям эпохи кризиса и разложения в воспринимающей культуре. В наши дни существует в Америке Чехов "симультанизма" или сопоставления, наложения друг на друга самых разнородных мотивов и идей, в отличие от искусства линейного перехода, господствовавшего в прошлом столетии. Наконец, возможно, что в последующие годы по тем же причинам будут играть Чехова, в котором любовь к природе, мечта о ее сохранении будет соответствовать современной тенденции к очищению среды, к ее спасению»[42].

Более подробно останавливаясь на критике 50-х гг., исследовательница отмечает такие черты чеховского творчества этого времени, как "пророчество заката" и "элегическое воспевание потерь". Подчеркивая абсурдность отдельных ситуаций, комизм персонажей, эта критика приходит к выводу, что Чехов писал комедии и даже фарсы. Односторонний характер этих крайних утверждений, которые привели к двойственности восприятия и оценки Чехова — как творца атмосферы грусти и упадка или как создателя абсурдного фарса, — почти единодушно осуждается американской критикой последнего времени. Она по праву говорит о необходимости "уравновешенного взгляда", среднего пути, который привел бы к более полному жанровому определению чеховских пьес как "иронических трагикомедий".

Многогранность Чехова — одно из условий его устойчивого воздействия на читателей разных поколений, глубины его проникновения в культуру Нового света. "Несомненно, — говорит Т.Малица, — влияние Чехова в США могло бы составить целую главу истории американской литературы, и эта глава сказала бы много существенного о самом Чехове. На каждом новом этапе освоения сохраняются и какие-то постоянные, доминантные черты чеховского творчества: современность, актуальность, общечеловеческое значение. В этом отношении восприятие Чехова в Америке сопоставимо с восприятием других великих писателей мировой литературы, таких как Шекспир и Гете"[43].

Вопросы о влиянии Чехова на американскую драматургию обсуждаются, прежде всего, в связи с именами первых "последователей" русского драматурга в "красное десятилетие" — 30-е годы: Сьюзан Глэспелл, Поль Грин, Клиффорд Одетс и с переработками Дж.Логана. В плане переклички с большой драматургией автор останавливается на творчестве Теннесси Уильямса. В статье "Созвучие драматургии Теннесси Уильямса с Чеховым" Т.Малица представляет и оценивает мнения американской критики, сравнивающей этих двух драматургов. Обосновывается появление у них параллельных тем и мотивов. Автор статьи критикует случаи неправомерного сближения американского драматурга с Чеховым — например, на основе не существующей в "Вишневом саде" темы "чужого" (intrus). Отмечается органическая природа чеховского символа, всегда вырастающего из художественной ткани, "правдоподобных" образов, как это происходит и у Теннесси Уильямса со стеклянным зверинцем Лауры или с алкоголизмом Бланш, в отличие от накладывания символа в пьесе "Лето и дым". На этом последнем произведении Т.Малица останавливается подробнее, обнаруживая типологические параллели в рамках любовной темы: Алма-Джон, с одной стороны, и Лопахин-Варя — с другой. Не настаивая на прямом влиянии, говоря лишь о сходстве и параллелизме, автор завершает свою работу выводом: "С нашей точки зрения, наиболее важен тот факт, что восприятие Чехова в Америке настолько глубоко, что он оказывается эталоном ценности в связи с постановкой любой новой пьесы, с появлением любого нового драматурга какого бы то ни было значения"[44].

Бухарестское издательство "Альбатрос" выпускает для молодого читателя микромонографии о выдающихся представителях румынской и зарубежной литературы. В этой серии в 1981 г. вышла книга Моники Сэвулеску "Антон Павлович Чехов", написанная в 1974 г.[45] У автора — преподавателя столичного театрального вуза — естественно, верх берет пристрастие к театру Чехова, хотя Сэвулеску представляет своим читателям и чеховскую прозу. Построенная по принципу свободного изложения с сугубо личным взглядом на творчество писателя, книга написана в привлекательном эссеистском стиле.

По сравнению с двумя предыдущими румынскими книгами, документальная основа микромонографии М.Сэвулеску намного уже и скромнее, хотя и здесь использована часть фундаментальных исследований, среди которых — ряд работ советских авторов. В своей концепции исследовательница опирается на работу Г.Стайнера "Смерть трагедии", но не следует за ней слепо. Развивая, в определенном плане, концепцию Л.Теодореску, М.Сэвулеску охотнее останавливается на гуманистических началах творчества писателя. М.Сэвулеску выявляет ряд важнейших сторон личности и творчества писателя. По ее мнению, у доктора Чехова был постоянный культ жизни, "но эта жизнь не сводилась у него к самоценности, как у экзистенциалистов (которые разграничивают ценность и антиценность исключительно в плане жизни-

существования и смерти-небытия). Для Чехова жизнь сама по себе включает определенные ценности и антиценности; ценность для него — это естественность, правда, обнаруженная в мире и в отношениях между людьми, а антиценность — отклонение от естественного, сотворение напрасных иллюзий на почве слабости и неспособности сделать правильный выбор из-за отсутствия щедрости или, может быть, альтруизма. Его творчество — это крик протеста не только против абсурдности смерти (в глазах ученого — естественного явления), но и против абсурдной жизни — без красоты, без морального возвышения и призвания" (42).

В трактовке творчества Чехова и в особенности его драматургии М.Сэвулеску исходит из множественности возможных интерпретаций, "подобно тому, как реальный предмет может быть освещен под различными углами зрения". Автор книги разделяет мнение тех критиков, которые считают, что на протяжении десятилетий "Немирович-Данченко и Станиславский клали в основу чеховских спектаклей принципы реалистического и даже натуралистического театра. В соответствии с требованиями системы Станиславского они пытались воссоздать, при помощи пьес Чехова, *характеры и ситуации*" (34).

Критические замечания Чехова, высказанные в ходе подготовки спектаклей Художественного театра, свидетельствуют, в свете такой концепции, о недовольстве драматурга реалистической трактовкой. "В концепции современников, — говорится далее, — реалистическое театральное искусство предполагало характеры, ситуации, сценические жесты — *поступки*... Но в этом отношении — особенно в отношении поступков — Чехов не поддается не только реалистической системе Станиславского, но и никакой системе театрального искусства вообще; здесь его драматургия окончательно встает на почву иконоборчества, порывает с любой традицией, разрушает драматические жанры. Больше того, она разрушает и жанры литературные, ибо его пьесы являются не только драматургией, но всегда и чем-то еще: новеллами, романами и т.д. Более того, у него размываются и границы между различными видами искусства, поскольку каждое его произведение — это не только драматургия (спектакль), но и философское размышление, и музыка" (34).

Вывод М.Сэвулеску гласит: «В отношении норм реализма Чехов создает, по-видимому, театральное искусство, свободное от предрассудков. Он строит художественные миры, в которых факты, бытие полностью теряют свой смысл и, создавая "комедии", непринужденно убивает в этих мирах своих героев. Это может быть объяснено только тем, что его герои перестали быть характерами, это уже не самостоятельные персонажи, а сосуществование различных оттенков, воплощение одного *общего духовного состояния*, состояния реального мира, который, в свою очередь (и здесь, вероятно, кроется предполагаемый в подтексте смысл), является отклонением от естественного порядка вещей. Значит, это перевернутый мир, в котором естественные, разумные законы уже не действуют» (40).

К своему герою — собирательному персонажу своих произведений — Чехов относится двойственно, одновременно осуждая его и сочувствуя ему. «Персонаж, на сцене вызывающий к себе сочувствие, подобно герою классической трагедии, осужден уже с самого начала, как скрытыми законами судьбы, так и собственным бессилием, неспособностью подняться на борьбу с судьбой (здесь его отличие от трагического героя становится явным), оказывается не в состоянии действовать, не может сделать ни малейшего движения для своего спасения. Считать трагическим положение этих "жертв без жерт-

венности" значит, на самом деле, приписывать им экзистенциальное зло. Здесь, в мастерской рокировке, проявляется гений Чехова: он останавливает зрителя на полпути, перерезает нить аргументации, вводя фразу, слово или реплику "в сторону", благодаря которым вся постройка рушится, аргументация диаметрально переворачивается, возвращается к своему исходному пункту, оказывается несостоятельной и ложной» (70–71).

Истолкование "чеховского персонажа" становится опорным пунктом характеристики творчества писателя. Приводя мнение критики о том, что если бы многочисленные персонажи Чехова были выпущены на улицу, они составили бы население целого города, М.Сэвулеску продолжает: «Но при более внимательном чтении в этом и в самом деле огромном числе персонажей открываешь четыре или пять прототипов, всегда одних и тех же, с бесконечным повторением черт, их определяющих. Или, лучше сказать, поражаешься открытию одного единственного *прототипа* — правда, очень своеобразного: доктора и "сумасшедшего" философа, на этот раз сплавленных воедино, в одном человеке, прогуливающемся где-то в старом порту Таганрога и смиренно ожидающем прибытия парохода, который давно уже должен был быть здесь...» (79).

В дальнейшем этот единый персонаж воссоздается — точнее, "создается" — М.Сэвулеску при помощи выделения (вырывания из контекста) сквозных тем, мотивов, повторяющихся деталей. Почти все герои стремятся попасть в Москву или уехать из Москвы, одни теряют галоши, другие зонтики и т.п. На каждом шагу встречаешь готовящихся в путь девушек: романический, слегка "старомодный" уход в революцию какой-то Нади из "Невесты" ("Не так приходят к революции" — сказал, прочитав рассказ, Горький. — "Каждый приходит по-своему"[1*] — хмуро ответил ему Чехов, который превыше всего ставил свою чистую совесть) <...> тот же дюжинный романтизм — революция в шляпке с лентами — у миленькой и посредственной Ани из "Вишневого сада"» (77).

Особое место отводится "человеку в футляре". Если воспользоваться современным термином, можно сказать, что это "инвариант" чеховского творчества. В десятках своих книг не говорит ли автор постоянно о комизме жизни в футляре и о трагической неспособности вырваться из нее? Мир писателя как будто одновременно защищается и угнетается этим футляром. Существующий порядок приводит в отчаяние, но напряжение разряжается в скрытом пространстве, без какого-либо внешнего отклика, без какой-либо целенаправленной силы (79).

Как мы уже отметили выше, в концепции М.Сэвулеску конфликт переносится из сферы сущностей в сферу видимостей, и в его условном художественном мире не происходит ничего важного, поскольку трагедия произошла еще до начала эпического или драматического действия. Раньше произошло и отчуждение в настоящем уже изолированных друг от друга героев. Впрочем, говорит автор, "герои Чехова — несчастные добряки, страдающие на пороховой бочке. Их страдания показаны писателем с большим мастерством и совершенной эстетической гармонией, в тонах и полутонах, в музыкальных, тонко показанных душевных состояниях" (87).

Резко противопоставляя свой подход догматическому истолкованию литературного произведения, М.Сэвулеску пишет, что «вульгарно-социологичес-

---

[1*] Укажем на фактическую неточность: обмен репликами об уходе в революцию имел место не между Чеховым и Горьким, а между автором "Невесты" и Вересаевым. Чехов сказал: "Туда разные бывают пути" (10, 466) — *А.К.*



ВИШНЕВЫЙ САД
Бухарест, Муниципальный театр, 1960
Лопахин — Б.Черней, Аня — В.Тастаман, Раневская — Н.Стериан, Варя — К.Бертола
Сцена из II акта
Литературный музей, Москва

кая трактовка творчества Чехова была построена на принципе отделения "нового" и противопоставления его "старому", осуждаемому в противоположность этому новому, от которого можно ожидать события, избавления. Но такая резкая линия раздела оказывается для Чехова излишней и формальной. И нигде это не видно яснее, чем в "Вишневом саде" (который, как это ни парадоксально, подвергался самым крайним, вульгарно-социологическим интерпретациям). Эта "комедия", по крайней мере для двух главных героев — Гаева и Раневской, — является драмой в самом точном значении слова, драмой бытия в двойном смысле — материальном и духовном» (97). Деньги, обеспечивающие человеку пребывание в мире, дают лишь иллюзию свободы. Лопахин вызывает не сочувствие, а презрение зрителя, так же как в презрение превращается постепенно сострадание к людям, теряющим свое привилегированное положение: "Перед нами комедия, полная скрытого сарказма, ласковая и обжигающая — подлинная проверка совести". Явный конфликт существует в "Вишневом саде" только между Лопахиным и Трофимовым — продолжает М.Сэвулеску, — но и этот конфликт испаряется в сцене, где новый владелец "Вишневого сада" и "вечный студент", остановленный в своем порыве к новому миру, "примиряются, целуются по-русски, хлопают друг друга по плечу — иначе говоря, признают, что зло заключается не в том, что у Пети Трофимова нет денег и не в стремлении Ермолая Алексеевича обогатиться, и понимают, что оба — таковы, каковы они на самом деле, по другим, более глубоким причинам" (116). Может быть, спрашивает автор, Трофимов — это просто Гамлет Щигровского уезда, то есть "лишний человек"? Да, дается утвердительный ответ, и в дальнейшем к этой категории причисляют-

ся такие варианты данного типа, как Иванов, Платонов, Астров, Вершинин, Андрей Прозоров и другие — все одержимые меланхолией и страхом перед жизнью. Трофимов смешон, как и все "лишние люди" Чехова, пристрастием к "разглагольствованиям о светлой заре будущего", но отличается от своих "собратьев по прогрессу" тем, что лишен всякой привлекательности: «Бедный юноша, репетитор в помещичьих домах, неоднократно исключенный из университета, познавший, по его хвастливым словам, голод и холод (все это звучит как фанфаронство), — прежде чем стать комичным, становится удручающим. Гротеск имеет здесь своим источником противоречие между его внешностью экстропического человека и бесконтрольной верой в себя (куда пропали моменты ясновидения таких героев, как Платонов, Иванов или Астров?)». Мотив потерянного предмета, считает М.Сэвулеску, связывает Трофимова с Платоновым, который теряет перед смертью шляпу, с Тригориным, забывшим зонтик перед прощаньем с Ниной Заречной. Но в отличие от них он находит свои старые галоши и восклицает: "Здравствуй, новая жизнь!"

Истолкование творчества русского писателя в книге М.Сэвулеску колеблется между отрицанием и признанием его "экзистенциального смысла": "В общем философском плане смерть Тузенбаха лишена всякого значения. Следовательно, *реалистическое истолкование* чеховской драматургии равнозначно недозволенному искажению, обеднению ее значения. Все же, противореча себе и на этот раз, мы не можем не восхищаться тем множеством реалистических элементов, которые дает нам автор в биографии этого барона!" (163).

В духе признания за Чеховым постановки экзистенциальных проблем оценивается образ героини "Чайки": "Нина Заречная принадлежит к типу человека, который, захотев, претворяет свою волю в действие. Она выходит из ряда комических героев и через страдание и поступки находит избавление" (176 и след.).

Определяя мир Чехова как мир, в котором господствует враждебная человеку судьба, автор разбираемой книги обнаруживает все же и другую его сторону: «Чехов — выразитель невыносимого, кризисного состояния, которое, однако, не абсолютизируется им, поскольку он сохраняет веру в человека и в будущее; это будущее не столько "светлое", каким видят его "гамлетовские герои" Чехова, сколько трудовое, стремящееся к улучшению условий человеческого существования, будущее больших свершений и, естественно, трагического катарсиса» (212).

В сфере театральной интерпретации чеховских пьес точка зрения М.Сэвулеску определена более строго, хотя и здесь не лишена глубоких противоречий. Так, например, признавая поливалентность текста и право режиссера на "измену" — на новый, актуальный подход, автор чуть ли не исключает из сферы искусства интерпретацию Станиславского, считая ее «"искажением смысла" по линии если не фальшивой, то во всяком случае отклоняющейся от подлинника» (222). Объяснение, что такая трактовка была создана "ради зрителя" и перед нами явление, подобное китчу, вряд ли может считаться состоятельным.

Среди румынских работ о Чехове 1980-х гг. нужно особо выделить исследования Сорины Бэлэнеску — историка русской литературы, преподавателя Ясского университета. В своем лекционном курсе и в статье "Динамика чеховского реализма" Сорина Бэлэнеску рассматривает вопрос о месте Чехова в рамках литературных направлений эпохи[46]. Точно и глубоко проанализировав историю вопроса — от Андрея Белого до современных работ, — исследовательница определяет манеру Чехова как своеобразный сплав реализма и им-

прессионизма. Временами кажется, что С.Бэлэнеску просто "примиряет" эти два художественные метода или манеры: "На наш взгляд, импрессионизм, понимаемый как особое видение, обуславливающее манеру письма, является доминантой чеховского творчества. Это не значит, что импрессионизм отменяет реализм; импрессионизм является именно той новой формой реализма, чью сущность стараются определить исследователи русской литературы конца XIX века. Тагер и Фридлендер видят в творчестве Чехова завершающее звено русского реализма, специфика которого состоит в обновлении тематики, в наличии подтекста и ассоциативных средств. Вернее считать чеховский импрессионизм — как это делает немецкий исследователь Д.Чижевский — более выпуклой формой реализма с уклоном в сторону выделения некоторых черт, которым автор дает особое субъективное освещение... Таким образом, характерным деталям придается все большая смысловая нагрузка, превращающая их в символы"[47].

Опираясь на В.И.Кулешова в стремлении учесть "все творческие импульсы, которые шли к писателю от его литературной эпохи", С.Бэлэнеску придает импрессионизму принципиальное значение: «В чужой оболочке гауптмановского и метерлинковского письма навстречу Чехову шло его собственное стремление к более свободным формам. Его творчество предстает в виде отточенного реализма, граничащего с натурализмом и символизмом еле уловимыми переходами. Что касается самой сущности чеховских произведений как новой ступени русского классического реализма, импрессионистическое видение мира является их стержнем, что дает возможность узнать чеховскую печать и в "натуралистических", и в "символических" импульсах»[48].

В упомянутой выше статье "Динамика чеховского реализма" исследовательница опирается на спорное, с нашей точки зрения, положение о случайности как таковой, заимствованное из работ А.Чудакова и Л.Теодореску. Убедительно однако решение ряда других вопросов, и прежде всего — вопроса о связи новаторства Чехова в области прозы с изменением структуры повествования, что проявляется в переносе акцента на повествователя-посредника, чаще всего — свидетеля. В раскрытии этой проблемы плодотворно используется ряд положений фундаментального труда А.Чудакова "Поэтика Чехова". В своих конечных выводах С.Бэлэнеску склоняется к тому, чтобы отграничить чеховский реализм, в некоторых его самых существенных чертах, от импрессионизма: «Индивидуальность персонажа не исчезает полностью, подобно тому как это исповедуют импрессионисты... Равномерное распределение акцентов не приводит к растворению персонажа, динамика внутреннего "я" и текучесть психологических состояний не исключают существования персонажа как структурного единства, основанного на определенных доминантах, ибо превращение происходит в рамках реализма»[49].

В диссертации на тему "Символы в драматургии Чехова", защищенной в Бухарестском университете, С.Бэлэнеску демонстрирует гибкий подход, разностороннее освещение темы[50]. Владея современным методом исследования и освоив результаты изучения Чехова учеными разных стран, вышедших на основных европейских языках, автор сосредоточивает свое внимание на символах и драматических мотивах чеховской драматургии. Ее работа — важный вклад в научную разработку вопросов поэтики русского писателя.

В сравнительно-литературоведческом плане написано исследование Т.Николеску "Чехов и Сологуб"[51]. Т.Николеску сопоставляет рассказ "Человек в футляре" с романом "Мелкий бес", считает их двумя дополняющими друг друга произведениями на общую тему: тему критики мещанства, мелкобур-

жуазного духа. То, что "Человек в футляре" дает концентрированно, сжато и насыщенно, "Мелкий бес" развивает, дополняет, прибавляя детали, элементы, вариации. Сосредоточивая свое внимание на общности характеров Беликова и Передонова, Т.Николеску сознательно отвлекается от "важных или неважных черт различия". Следуя этой линии, она останавливается на общем психологическом мотиве, связывающем (помимо темы мещанства) эти два произведения, — чувстве страха, нередко изображаемом и у Бунина, Белого, Ремизова, а также Горького. В художественном плане отмечаются общие для обоих писателей приемы импрессионизма. Но точно схваченные Чеховым реалистические детали отличают его героев от гротескных, сатирических образов и масок Сологуба.

Тема "Чехов и румынская литература" предполагает, в более широкой перспективе сравнительного анализа, обнаружение связей (параллелизма, возможного влияния или отталкивания) непосредственно с художественным творчеством румынских писателей. Постановка подобных вопросов не была обойдена румынской критикой. Еще Н.Дунэряну в предисловии к "Избранным рассказам" Чехова 1908 г. сравнивал стиль Чехова и Караджале. Построенное на парадоксе предисловие Н.Дунэряну не всегда понималось правильно, и его определения: простота и естественность, с одной стороны, и искусственность, стилизация — с другой, воспринимались как оценочные категории. Постановка и решение подобных вопросов остаются актуальными и сегодня.

Критические работы, статьи и исследования, посвященные сравнительному изучению творчества Чехова и румынских писателей, сосредоточивали свое внимание преимущественно на тематических и сюжетных перекличках, а также на некоторых особенностях восприятия, переводов, откликов, на которых мы остановились выше. Тематическое сходство и сюжетные параллели отмечаются в статьях Ч.Петреску, Т.Гане, Т.Николеску и др., вышедших в послевоенный период. Своеобразный свод этих проблем находим в упомянутой уже статье Дж.Кэлинеску[52].

Более подробно останавливается на отдельных аспектах этой темы Тамара Гане в своей работе "Чехов и румынские писатели Садовяну и Ребряну"[53]. Так, в отличие от Ч.Петреску, говорившего только об аналогиях, Т.Гане оттеняет и различия между писателями, творчество которых изучается параллельно. Примером такого подхода может служить характеристика одной общей для Чехова и Садовяну темы — "неудовлетворенности жизнью". «Эту коллизию, — пишет Т.Гане, — можно отнести к категории "приглушенных страданий". Именно так называет один из сборников ранних рассказов Садовяну. Подобные никому не ведомые драмы тайно переживались многими героями Чехова. Основу рассказа "Тихая заводь" М.Садовяну — счастье, мелькнувшее перед Александриной Виссарион на минуту и навсегда утраченное, — можно было бы усмотреть уже в рассказе Чехова "Ведьма". Правда, для чеховского рассказа характерна иная атмосфера внутренней напряженности. Тему "приглушенных страданий" Садовяну развивает и в романе "Увядший цветок". Описанием провинциальной жизни роман напоминает рассказы Чехова, хотя в нем порой чувствуется и тургеневская грусть по уходящей в прошлое патриархальной жизни»[54]. Определяя реальные координаты воздействия Чехова на Садовяну в соответствии с развитием его собственного художественного восприятия мира и историко-литературными фактами, в том числе и с увлечением молодого прозаика русской литературой, Т.Гане отмечает, что для определения места Садовяну среди литературных течений эпохи "не столь

важно указать на непосредственное влияние того или иного писателя на его творчество, сколько на то, что в период, когда западный реализм под влиянием натурализма и эстетизма был на грани кризиса, Садовяну, вдохновленный любовью и уважением к простым людям, в значительной мере под влиянием русской литературы, шел к реализму, и не только к критическому, но и утверждающему"[55].

Конкретный подход характеризует и параллельный анализ творчества Чехова и Ребряну. Останавливаясь на переводах и переделках чеховских произведений, сделанных румынским прозаиком, Т.Гане говорит о возможном влиянии на него Чехова: «если автору удалось выявить скрытый трагизм существования "маленьких людей", этим он в значительной мере обязан Чехову». Заслуживает внимания вывод исследовательницы: "Ребряну соблюдал принцип объективности в повествовании, но одностороннее применение этого принципа иногда приводило его к натуралистическому отображению действительности. Преувеличивая значение инстинктивного начала, ограничивая себя в описании духовной жизни человека, художник рискует забыть о его внутреннем мире. Ребряну, как известно, не всегда умел избежать этого. И мы думаем, что к числу факторов, ограничивших воздействие натурализма на его творчество, нужно отнести влияние Чехова"[56].

Думается, что дальнейшая разработка этой темы потребует более широкого учета связи румынского прозаика с писателями, чьи произведения близки ему по структуре, в том числе — с Толстым и Достоевским. Вообще от выявления тематической общности и близости психологических особенностей пора, на наш взгляд, перейти к исследованию литературных мотивов, что позволит определить как сходство, так и своеобразие каждой творческой личности.

Путь Чехова в румынской литературе продолжается. После выхода в начале 60-х гг. Собрания сочинений появились десятки отдельных изданий на румынском языке и на языках совместно проживающих национальностей — венгерском и немецком[57]. Интерес к драматургии Чехова после постановки Лучианом Пинтилие "Вишневого сада" в Бухарестском муниципальном театре постоянно растет. Несколько ранее, в 70-е г., появились новые сценические интерпретации Алексы Виссариона ("Дядя Ваня"), Лучиана Джуркеску ("Три сестры") и др.[58] Появилось много взволнованных откликов на фильм Н.Михалкова "Неоконченная пьеса для механического пианино". Критика и научные исследования охватывают самые разнообразные стороны художественного наследия писателя, обращая особое внимание на его поэтическое искусство, его вечно современное мировосприятие, тревогу за судьбы человека и мира. Явятся, конечно, и новые формы откликов на чеховское творчество. Сошлемся только на один пример, свидетельствующий о живом восприятии наследия русского писателя в Румынии.

Один из лучших румынских писателей, Сорин Тител, опубликовал свои признания о проделанном им пути к творчеству русского писателя в статье "Открытие Чехова". В открытии Тителя интересен и сам процесс, и содержание, интересен и важен *его* Чехов: "В существовании каждого из нас есть книги решающие. Они навсегда кладут на нас свою печать. Мы живем и пишем под их знаком, и трудно сказать, какими мы были бы, если бы в какой-то момент та или иная книга не поставила под знак вопроса все, что, по нашему мнению, мы знали о литературе, произведя перемену направления, переворот. Для меня таким потрясением были произведения Чехова, его короткие рассказы и пьесы"[59].

Первая особенность восприятия румынским прозаиком творчества русского писателя — это ощущение *сложности*, часто односторонне трактуемой критиками и режиссерами: "Упрощать Чехова, выдвигать всего лишь одну сторону его сложнейшего художественного мира значит, по сути, фальсифицировать его. Если, например, вам нравится Брехт, вам нет никакого смысла обращаться к Чехову! У великого русского писателя ничто не подается запросто, ничто не говорится прямо в лоб, напротив, во всем сказывается что-то вроде притворства, очень тонкого и умелого. Вот почему так легко поддаться его розыгрышу и ничего не понять!"

На определенном этапе для румынского прозаика существовал и Чехов, герои которого, одинокие и изолированные, говорят, не понимая друг друга, между ними нет подлинного общения, они отчуждены и подавлены: «Эти грустные повести, благодаря которым я приблизился к личности и творчеству Чехова, привели меня прямо к *горькому зерну* его писаний, к Чехову, лишенному надежд и иллюзий, к Чехову-"нигилисту", о котором писал Шестов[60]. И все же я был бы неправ, если бы попытался создать себе по ним окончательное мнение, потому что, примерно в то же время, я прочел и "Дом с мезонином" Чехова, прочел "Степь" — эту прекрасную песнь родной земле, шедевр, полный света и нежности... Это был Чехов, полностью опровергавший этюд Шестова о "великом нигилисте", автор, полный надежды, которого я полюбил с первого мгновения».

И наконец, был открыт "неудержимый смех Чехова". Современный прозаик — в бытность студентом режиссерского отделения театрального института и учителем сельской школы — вместе со своими учениками поставил пьесу "Юбилей": «Я работал над этой постановкой, как в лихорадке, и до сих пор уверен, что мне удалось создать потрясающий, исключительный спектакль! "Премьера" была настоящим триумфом. Раскаты хохота — от начала до конца! Мерчуткина была удивительная — подлинная стихия природы, общественный враг номер один, адская машина, разрушавшая все, что попадалось ей на пути. По этому примеру я понял, что означает чеховский *смех* и какое это потрясающее явление».

В заключение Сорин Тител ставит вопрос, найдет ли он путь к великому Чехову? Думается, что он уже сделал это.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Roman Filip.* Literatura rusă şi sovietică în limba română. 1830–1959. Contribuţii bibliografice. Introducere de Tamara Gane. E.S.I.P.P. Bucureşti, 1959. C. 59–80; Tchekhov en Roumanie. 1895–1960. Bibliografie littéraire selective par George Baiculescu, Alexandru et Angela Duţu et Dorothea Sasu-Timmerman, introduction par Tatiana Nicolescu. Commision nationale de la Republique populaire Roumaine pour l'UNESCO. Bucarest, 1960. 129 c.

[2] *Николеску Т.* Чехов в Румынии. // Румынско-русские литературные связи второй половины XIX века — начала XX века. М., 1964. С. 206.

[3] См.: *Николеску Т.* Tchekhov en Roumanie. C. 21–44.

[4] См. об этом подробнее: *Николеску Т.* Указ. соч. С. 208–214; *Vîrlan Tatiana.* Aspecte ale procesului pătrunderii dramaturgiei lui Cehov în România pînă în 1944. // Studii de literatură, limbă şi metodică. Universitatea Babeş-Bolyai. Cluj; Napoca, 1980. C. 176–186.

[5] *Cehov A.P.* Ghinion. Schişe umoristice. Traduse din ruseşte de R.Donici. Bucureşti. Universul. 1945. 146 c.; Sala № 6. Traduţ cere din limba rusă de prof. S.Sanielevici. Bucureşti. Cartea rusă. 1945. 95 c.; Trei surori. Traducere dim limba rusă de Violeta Jianu. Bucureşti. Cartea rusă. 1945. 125 c.; Livada cu vişini, Ivanov. Unchiul Vania, Pescăruşul. Traducere din limba rusă de R.Teculescu. Clasicii ruşi, Cartea rusa. 1948. 231 c.; Nuvele. In româneşte de Val. Cordun şi Const. Argeşeanu. Prefaţa de N.Moraru. Clasicii literaturii universale. Ed. de stat. 190 c.; Nuvele. Vol. I. Traducere din limba rusă de Anda Boldur. Clasicii ruşi. Cartea ruşă. 1950, 1952. 252, 283 Nuvele. Vol. II. 1952. 443 c.

[6] *Dobrogeanu-Gherea Constantin.* Opere complete. Vol. VI. Ed. Politică. Bucureşti, 1979. C. 377.

[7] Там же. Vol. VII. 1980. C. 459.

[8] См.: *Николеску Т.* Указ. соч. С. 213.

[9] *Cehov A.P.* Nuvele alese. Trad. din ruseşte de Dunăreanu. Bucureşti. Librăria SOCEC, 1908.

[10] *Dr. Duscian I.* Anton Cehov // Universul literar. Bucureşti. XL. 1924. № 24. Junie 15. C. 4–5.

[11] *Theodor Scorţescu.* Teatrul lui Cehov // Viaţa românească. XVI. 1924. № 2. C. 260–263.

[12] *Ralea Mihai.* Disociaţii // Ibid. XVIII. 1926. № 4. C. 94–96.

[13] *Weiss Aureliu.* Opera lui Anton Pavlovici Cehov // Adevărul literar şi artistic. Bucureşti. VI. 1925. № 219–222, febr.–martie; *Weiss Aureliu.* Autori şi păreri. Ed. Naţională S.Ciornei. Bucureşti, 1929. C. 141–186.

[14] *Weiss Aureliu.* Autori şi păreri. C. 143–144.

[15] Ibid. C. 171.

[16] *Boitoş Olimpiu.* Teatrul lui Cehov // Familia. Oradea. IV. 1937. №№ 6–7, iunie–iuloe. C. 71–85; № 8, aug.–sept. C. 73–83.

[17] *Stancu Zaharia.* Perioada marilor opere cehoviene // Gazeta literară. Bucureşti. VII. 1960. № 8. C. 3.

[18] *Philippide Al.* Aspecte din opera lui Cehov // Contemporanul. Bucureşti. 1954. № 28, iulie 19. C. 1; Sentimentul naturii în opera lui Cehov // Veac nou. Bucureşti. X. 1954. № 34, iulie 9. C. 2; Arta scriitorului // Contemporanul. Bucureşti, 1960. № 5, ian. 29. C. 3. Под заглавием Aspecte din opera lui Cehov вошли в книгу автора: *Philippide Al.* Studii şi portrete literare. Ed. Pentru literatură. Bucureşti, 1963. C. 140–159.

[19] *Philippide Al.* Studii şi portrete literare. C. 144.

[20] Ibid. C. 148–149.

[21] *Vianu Tudor.* Arta poetică a lui Cehov // Gazeta literară. VII. 1960. № 5, ian. 28. C. 1.

[22] *Călinescu G.* Anton P. Cehov // Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor. Bucureşti. III. 1954. C. 7–26. Перепечатывалось в книге *Călinescu G.* Studii şi conferinţe. Bucureşti. E.S.P.L.A. 1956. C. 224–259 и в других изданиях.

[23] *Кэлинеску Дж.* Избранные произведения. М., 1982.

[24] *Călinescu G.* Scriitori străini. E.L.U. Bucureşti, 1967. C. 585, 603–604.

[25] *Sadoveanu Ion Marin.* Locul lui Cehov în dramaturgia universală // Veac nou. Bucureşti. XI. 1955. № 37, sept. 16. C. 2.

[26] *Damian S.* Pecetea dramaturgiei cehoviene // Gazeta literară. Bucureşti, I. 1954. № 18, iulie 15.

[27] См.: Tchekhov en Roumanie. C. 69–85; *Kovács Albert.* Cshehov — otthon (Чехов у себя дома) // Igaz szó. VIII. 1960. Sz. 2. C. 209–215. Статья знакомит читателей с достижениями советского чеховедения.

[28] *Elvin B.* Anton Pavlovici Cehov. Oameni de seamă. Ed. Tineretului. Bucureşti. 1960. 320 c. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте, страница указывается в скобках.

[29] *Arvinte Maria.* Aspecte din activitatea publicistică a lui Cehov // Lucrări ştiinţifice. Inst. ped. "Maxim Gorki". 1961. C. 176–185; *Арвинте Мария.* О новаторских чертах реализма прозы А.П.Чехова. Автореферат. МГУ, 1957. *Arvinte M.* Consideraţii despre relaţiile temporare în proza lui A.Cehov // Analele Universităţii Bucureşti. Limbi slave. Anul XVIII. 1969. C. 116–128.

[30] *Арвинте М.* О новаторских чертах реализма прозы А.П.Чехова. С. 4–5, 6.

[31] Там же.

[32] Там же. С. 9.

[33] *Arvinte Maria.* Consideraţii despre relaţiile temporare în proza lui A.Cehov. C. 120.

[34] *Teodorescu Leonida.* Dramaturgia lui Cehov. Editura Univers. 1972. 276 c.

[35] *Teodorescu Leonida.* Ibid. C. 11. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте.

[36] *Eminescu Mihai.* Revista teatrală XVII. Revizorul general // *Eminescu M.* Scrieri de critică teatrală. Editura Dacia. Cluj, 1972. C. 77.

[37] См. рецензии на книгу Л.Теодореску: *Harea V.* O nouă interpretare a dramaturgiei lui Cehov // Cronica. 1973. № 3, ian. 19; *Titel Sorin.* Dramaturgia lui Cehov // România literară; *Kovacs A.* Dramaturgia lui Cehov // Ramuri, IX. 1972. № 11, noiembrie 15, 16.

[38] *Novicov M.* Scriitori ruşi. Editura Univers. Bucureşti, 1972. C. 269–291.

[39] Ibid. C. 269.

[40] Ibid. C. 274–275.

[41] *Maliţa Tatiana.* Dramaturgia lui Cehov şi teatrul american. Rezumatul tezei de doctorat. Universitatea din Bucureşti. 1973. C. 32. "Afinităţi cehoviene" la Tennesse Williams // Probleme de filologie rusă. Universitatea din Bucureşti. 1977. C. 229–236; Prima piesa cehoviană — Alion's house de Susan Glaspell // Cercetări actuale în domeniul limbilor şi literaturilor străine. Vol. II. Bucureşti, 1978. C. 250–255.

[42] *Maliţa T.* Dramaturgia lui Cehov şi teatrul american. C. 13–14.

[43] Там же. С. 14–15.

[44] *Maliţa T.* "Afinităţi cehoviene" la Tennesse Williams. С. 236.

[45] *Săvulescu Monica.* Anton Pavlovici Cehov. Ed. Albatros. Bucureşti, 1981. С. 238. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте.

[46] *Bălănescu Sorina.* La dinamique du réalisme tchékhovien // Romanoslavica. XIX. Bucureşti, 1980. С. 259.

[47] *Которча Ливия, Бэлэнеску Сорина.* Лекции по истории русской литературы XIX века. Ясский университет имени А.И.Кузы, 1976. С. 187.

[48] Там же. С. 189.

[49] *Bălănescu Sorina.* La dinamique du réalisme tchékhovien. С. 259.

[50] *Bălănescu Sorina.* Simbolul în dramaturgia lui Cehov. Universitatea din Bucureşti, 1972. Опубл.: *Bălănescu Sorina.* Dramaturgia Cehoviană — simbol şi teatralitate. Iaşi, 1983.

[51] *Nicolescu T.* Cehov şi Sologub // Studii de literatură, limbă şi metodică. Universitatea "Babeş-Bolyai". Cluj; Napoca, 1980. С. 133–144.

[52] *Călinescu G.* Scriitori străini. С. 606.

[53] *Гане Т.* Чехов и румынские писатели. Садовяну и Ребряну // Румынско-русские литературные связи второй половины XIX — начала XX века. М., 1964. С. 217–227.

[54] Там же. С. 219.

[55] Там же. С. 224.

[56] Там же. С. 227.

[57] *Cehov A.P.* Nuvele. Vol. I, III. E.L.U. Bucureşti, 1966, 1967; Pescăruşil. Teatru. Prefaţă de Dimitru Solomon. In rom. de M.Sorbul, N.Al.Toscani şi M.Sevastos. E.P.L. Bucureşti, 1967. XXIV. 442 c.; Piese într-un act. E.L.U. Bucureşti, 1963. 136 c.; Teatru. Cuvînt inainte de L.Teodorescu, ed. "Univers". Bucureşti, 1970. 431 c.; Schiţe şi nuvele. "Clasicii literaturii universale", Editura Univers. Bucureşti, 1971. 480 c.; *Csehov A.* A völgyszakadékban. Válogatott novellák. Orosz könyv. 1960, 324 c.; *Csehov A.* Sirály. Fordította Makai Imre. Irodalmi Könyvkiadó. Bukarest, 1963. 112 c.; *Csehov A.P.* A piros ruhás lány. Forditotta Magos László, Dacia Könyvkiadó. Cluj, 1970. 248 c.; *Csehov A.P.* Afökertés elbeszélése, Kriterion. Bukarest, 1979. 472 c.; *Tschechow A.P.* Kaschtanka. Ion Creangă Verlag. Bukarest, 1976. 88 c.

[58] Подробнее см.: *Bălănescu Sorina.* Piesa cehoviana pe scenele româneşti, tradiţie şi modernitate // Studii de literatură, limbă şi metodică. Universitatea Babeş-Bolyai. Cluj; Napoca, 1980. С. 166–175.

[59] *Titel Sorin.* Descoperirea lui Cehov // Caiete nr. 58. Teatrul Naţional din Bucureşti. Stagiunea 1981–1982. № 58. С. 15.

[60] Речь идет о статье Л.И.Шестова "Творчество из ничего" (1905). См.: *Шестов Л.И.* Начала и концы. СПб., 1908.

ЧЕХОВ В ГРЕЦИИ[1*]

Обзор А.Кулерму, Г.Молескиса (Кипр)

Чехов — один из наиболее известных и популярных зарубежных писателей в Греции. Предлагаемые материалы, освещая пути, по которым творчество писателя проникало в страну, и особенности его восприятия на разных исторических этапах, не только характеризуют "продолжающуюся жизнь" чеховского творчества на инонациональной почве, но и расширяют наше представление о греческой литературе, на которую Чехов оказал немалое влияние, так же, как на греческий театр.

Чехов впервые был переведен в Греции в 1900 году, три года спустя после греко-турецкой войны 1897 года, последствия которой нанесли сильный удар по эллиноцентристским идеалам, господствовавшим в стране. С начала века греческая интеллигенция начинает искать пути выхода к широкому внешнему миру. (Этот процесс усиливается после Первой мировой войны и — особенно — после поражения Греции в новой греко-турецкой войне 1919–1922 гг.)

В конце прошлого века широко переводились в стране произведения русских классиков. А.Пападиамантик, один из классиков греческой литературы, переводил в 1884 году произведения Тургенева и в 1886 году произведения Достоевского и признавал влияние русских писателей на его собственное творчество[1]. Греческие переводчики, критики, читатели видели в Чехове прежде всего продолжателя великих русских писателей. Может быть, поэтому Чехов привлек их внимание сначала в основном неюмористическими произведениями. "Черный монах", например, — одно из первых произведений Чехова, опубликованных на греческом языке. Затем перед греческим читателем был раскрыт и его первый, юмористический период. Эта хронологическая последовательность сказалась на характере переводов ранних произведений: Чехов-юморист воспринимался через призму его серьезной, психологической прозы.

Начиная с тридцатых годов, Чехов начал входить в репертуар греческого театра и сопровождал его взлеты и поиски. До этого он был более известен как новеллист. "Сегодня <...>, когда мы говорим: Чехов, (по крайней мере за пределами России), прежде всего думаем о его театре", — пишет греческий литературовед А.Терзакис[2]. Хотя пьесы Чехова переводились и раньше, Чехов-драматург до 30-х годов был недостаточно известен. Об этом свидетельствует, в частности, то, что "Медведь" в разных переводах (и под разными названиями) ставился много раз, но часто — без указания имени автора[3].

Причина многократных переводов произведений Чехова во многом объясняется особенностями развития греческого литературного языка, который в первые десятилетия нашего века еще только формировался. Между сторон-

[1*] В обзор включены также материалы о восприятии творчества Чехова на Кипре.

никами "кафаревусы", т.е. языка культурной элиты, имеющего только письменную форму и тяготеющего своей архаичностью к древнегреческому языку, и "демотики", т.е. языка народа, велась острая борьба. Будущее принадлежало языку "демотики", но он долго не признавался официально и развивался лишь благодаря личным усилиям отдельных писателей и поэтов. Первые произведения Чехова были переведены на язык "кафаревусы" или же на так называемый "смешанный" язык, так как диалоги было трудно переводить на язык, имеющий только письменную форму. Затем их переводили на "демотику", с развитием которой старые переводы перестали удовлетворять. Это особенно остро ощущал театр, поэтому для новых постановок часто делались и новые переводы. Пьеса "Дядя Ваня", например, была опубликована в восьми разных переводах; часть переводов этой пьесы, использованных в театре, не была издана.

Особую проблему, с которой мы столкнулись при изучении греческих переводов Чехова, составляет перевод названий его произведений. Иногда буквальный перевод авторских названий оказывался неудобным с точки зрения норм греческого языка. Поэтому переводчики нередко давали название, исходя из содержания оригинала, как они его понимали. При этом бывали случаи произвольного толкования смысла произведения. Так, "Медведь" в разных переводах был представлен зрителям то как "Неуспокаивающаяся вдова", то как "Трудный человек" и "Чудовище", то как "Зверь". И лишь в последнее время в театральной практике намечается тенденция к буквальному переводу заглавия: "Медведь" ("Аркуда").

ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧЕХОВА НА ГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК

Первые переводы произведений Чехова на греческий язык были сделаны еще при жизни автора. Крупный афинский журнал "Панафинеа" первым обратился к Чехову, и на его страницах появились в 1900 году рассказы "Произведение искусства" и "Тоска" ("Панафинеа", № 1) и в 1901 году "Черный монах" и "Пассажир 1-го класса" ("Панафинеа", № 2). Все рассказы были переведены драгоманом российского посольства в Афинах и писателем Агафоклисом Константинидисом. 29 сентября 1900 г. Константинидис обратился к Чехову с письмом от имени редакции журнала, в котором писал: «Редакция греческого журнала "Панафинеа", желая представить своим читателям произведения современной русской литературы в греческом переводе, обратилась ко мне и дала мне полную свободу выбрать таковые из произведений самых талантливых и выдающихся писателей современной России. Один мой знакомый дал мне недавно прочитать четыре тома Ваших повестей и рассказов. В полной уверенности, что греческая читающая публика оценит по достоинству Ваши рассказы, я уже перевел четыре из них, а именно: "Черный монах", "Пассажир 1-го класса", "Произведение искусства" и "Скрипка Ротшильда", которые редакция журнала приняла с восторгом. Я намерен представить греческой публике еще несколько из Ваших повестей и рассказов»[4]. А.Константинидис просил Чехова выслать также для публикации в журнале фотографию и краткие сведения о себе.

В ответном письме от 11 октября 1900 г. Чехов дал согласие на переводы и послал краткую автобиографию. В ней он сообщил детали, которые могли быть особенно интересны греческим читателям: "Учился в греческой школе при церкви св. царя Константина, где научился говорить по-новогречески (но

скоро по выходе из школы забыл этот язык), потом поступил в гимназию" (IX, 131).

Перевод одного из рассказов, названных в письме Константинидиса ("Скрипка Ротшильда"), не был тогда опубликован. Вместо него в журнале был напечатан рассказ "Тоска", переведенный также А.Константинидисом. ("Скрипка Ротшильда" была перепечатана в журнале "Панафинея" три года спустя, в 1904 г., вместе с извещением о смерти Чехова). Представляя Чехова греческим читателям во вступительной заметке к своим переводам, А.Константинидис назвал его "самым популярным и самым читаемым из современных русских новеллистов"[5].

А.Константинидис продолжал работать над переводами произведений Чехова и не ограничивался в своих публикациях журналом "Панафинея". В 1902 г. он опубликовал в журнале "Имерологион Скоку" рассказ "Клевета" вместе с фотографией автора, которую Чехов, по его просьбе в первом письме, выслал ему[6]. Он же первый познакомил греческую публику с Чеховым-драматургом. В его переводе в 1905 г. в журнале "Панафинея" был напечатан "Вишневый сад"[7], впоследствии он переводил "Чайку"[8], "Предложение"[9] и многие рассказы (см. Приложение).

В начале века над переводами Чехова работал еще один известный греческий переводчик и популяризатор русской литературы в Греции, Павлос Лефас (в Академическом издании Чехова — Павел Лефи). В 1903 г. вышла в Афинах двухтомная антология рассказов русских писателей, в которую были включены произведения В.Гаршина, М.Горького, А.Чехова, В.Короленко и Л.Толстого. Составитель и автор всех переводов этого сборника был П.Лефас. Чехов представлен в этой книге рассказами "Ионыч", "Певчие", "Святою ночью" и "Детвора". Публикация снабжена фотографией автора. Составитель писал: "Небольшие простые произведения Чехова, если их рассмотреть особо, это в большинстве своем психологические этюды и превосходные жизненные сцены. Все вместе эти произведения составляют огромный труд, психологическое исследование русской жизни, со всеми ее горестями и тоской. Успеха, а потом величайшей славы он достиг благодаря тяжелому труду, утомительной борьбе, пока наконец все не признали его талант"[10]. После выхода в свет книги П.Лефас отправил ее Чехову вместе с письмом, в котором сообщал, что в состав сборника вошли некоторые его произведения и т.д. В ответном письме Чехов благодарил П.Лефаса за книгу и писал: "Когда-то, живя в Таганроге, я понимал греческий язык, говорил немножко по-гречески, теперь же все позабыл; и вот, просматривая Вашу книгу, буду припоминать язык и, быть может, кое-что вспомню. Во мне Ваша книга, ее греческий шрифт, вызвала много воспоминаний, и между прочим я не мог не вспомнить о том, как я и братья учились в Таганроге в греческой школе" (XII, 44).

Кроме А.Константинидиса и П.Лефаса, Чеховым заинтересовался при его жизни еще один известный переводчик, Константинос Коколис. В журнале "Имерологион Скоку" в 1904 г. был опубликован в его переводе рассказ "На чужбине"[11]. В этом журнале появились и другие чеховские рассказы в переводе К.Коколиса: "Страшная ночь", "Спать хочется"[12] и т.д. Вслед за Константинидисом он обращается к пьесам Чехова и в 1907 г. публикует свой перевод водевиля "Медведь"[13].

В течение первых двух–трех лет после появления на греческом языке произведения Чехова завоевали широкую известность в стране. Яркое свидетельство любви греческих читателей к Чехову — письмо к нему редактора готовившегося к изданию нового греческого журнала "Проодос" Спанудиса

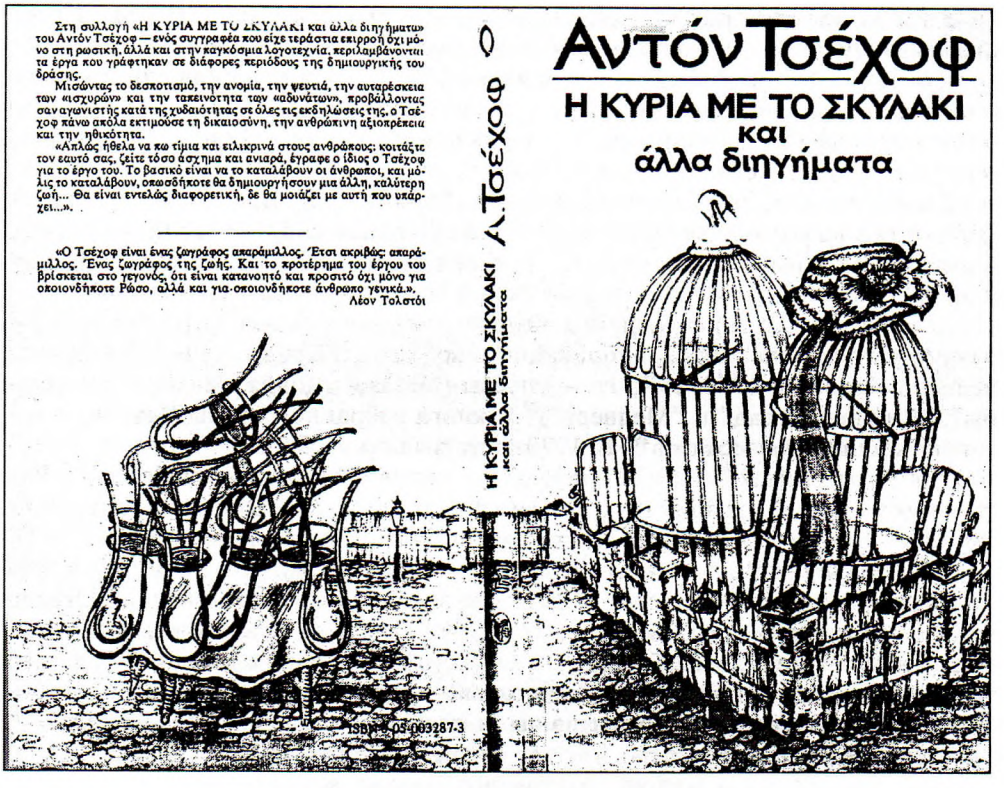
от 11 марта 1904 г.: «Учитель, Вам, возможно, неизвестно о том, какое почтение питает к Вам греческий литературный мир. Но Вы можете быть уверены в том, что произведения отшельника тихой и безмятежной Ялты читаются всегда с огромным удовольствием. Приступая к изданию нового греческого журнала "Проодос", я думаю о том, как было бы ценно, если бы Вы и те, кто пожелает почтить этот журнал своим произведением, были настолько добры и прислали мне что-нибудь. Подобная честь, оказанная автором, столь по справедливости знаменитым, была бы очень дорога "Проодосу", а любовь к Вам нашего народа дает мне смелость надеяться на это»[14]. Успел ли Чехов ответить на это письмо, неизвестно.

После смерти Чехова число переводчиков и журналов, печатающих его произведения, растет. Печатаются переводы и в журналах греков, живущих в других странах. Так, в последующие двенадцать лет в афинских журналах "Имерологион Скоку", "Панафинеа", "Воспорис", "Эллиники эпитеориси", "Диапласис тон Педон", "Полимниа", "Минеон Парартима Афинон", "Мелети", "Иконографимени", "Пинакофики", "Фисис", "Ники" и "Пневма", в журналах "Космос" (выходил в Смирне), "Армония" (выходил на Кипре) были напечатаны рассказы Чехова "Страшная ночь", "Моя жизнь", "Спать хочется", "Событие", "Бабы", "Ну, публика!", "Орден", "Житейские невзгоды", "Альбом", "Лишние люди", "Пари", "Беззаконие", "В почтовом отделении", "Панихида", "Счастливчик", "Московские лицемеры", "Месть", "Брак через 10–15 лет", "Дорогая собака", "Рассказ, которому трудно подобрать название", "Неудача", "Анюта", "В потемках", "Приданое", "Злой мальчик", "Брак по расчету", "Ушла", "Любовь" и некоторые другие, а также пьесы "Чайка", "Медведь" и "Предложение". Переводили их, помимо известных нам А.Константинидиса, К.Коколиса и П.Лефаса, П.Панагопулос, А.Рафаил, Н.Манякис, Ф.Папавасилиу, В.Валакос, М.Мпиклис и др. Некоторые рассказы переведены и напечатаны дважды и трижды, некоторые печатались без имени переводчика.

В 1909–1910 гг., когда отмечалось пятилетие со дня смерти Чехова и пятидесятилетие со дня его рождения, число публикаций его произведений особенно выросло. В 1910-е гг. наметился, в частности, интерес к юмористическим рассказам Чехова, которые охотно печатала греческая периодика. Одновременно, как видно из перечисленных выше названий, внимание переводчиков привлекают и более поздние рассказы с ярко выраженным психологизмом и острой социальной критикой.

После 1917-го вплоть до 1929 г. произведения Чехова в греческих журналах не появляются. Это было трудное для Греции время: греко-турецкая война, поражение греческих войск в 1922 г., а затем тяжелый экономический кризис. Многие журналы прекратили свое существование. Но была еще одна причина. Дело в том, что революционные события в октябре 1917 г. были горячо встречены греческой интеллигенцией. В духе революции воспринимали все идущее от России. Потрясения революции доходили до Греции, по выражению А.Терзакиса, "как разряды от взрыва большой бомбы"[15]. В этой атмосфере предпочтение отдавалось советским писателям, непосредственно связанным с революцией. С 1920 по 1936 год, при диктатуре И.Метаксаса, коммунистические органы печатали произведения М.Горького, А.Серафимовича, Д.Фурманова, Ф.Гладкова, Н.Островского и других.

Тем не менее с 20-х гг. начинается традиция отдельных изданий произведений Чехова в Греции. Так, в 1920 г. в афинском издательстве "Типос" вышел первый сборник произведений Чехова в переводе А.Михаса[16], в 1921 г. сборник рассказов под названием "Ночь на кладбище" (по названию чехов-



АНТОН ЧЕХОВ. «ДАМА С СОБАЧКОЙ» И ДРУГИЕ РАССКАЗЫ

Афины, 1990

Обложка

ского рассказа), в переводе А.Константинидиса[17], и затем еще один сборник рассказов в переводе З.Канонидиса, без даты выпуска, и повесть “Палата № 6” в 1924 г. без имени переводчика[18] (возможно, — потому, что перевод был сделан не с русского, а с какого-то другого языка).

В конце 20-х и в 30-е гг. произведения Чехова снова появляются на страницах греческих журналов, прежде всего на страницах нового крупного литературного журнала “Неа эстиа”. В 1929 г. печатается рассказ “Гусев” в переводе К.Коколиса[19], в следующем “Брак по расчету” в переводе Ч.Пападаки-Спираки[20], и затем “Жена” в переводе Х.Лазариду[21] и “Степь” в переводе Э.Пабики и Э.Панселину[22]. “Счастливчик”, “Разговор человека с собакой” и некоторые другие рассказы появились на страницах других журналов[23].

В 30-е годы вышло несколько сборников рассказов Чехова, а также пьесы “Предложение”, “Дядя Ваня” и “Три сестры”. В 1939 году вышло два разных перевода “Дяди Вани” — один выполненный Х.Лабадарисом, другой — А.Сарантиди[24].

Таким образом, к началу 30-х годов была подготовлена почва для литературно-критического изучения творчества Чехова. Параллельно греческие театры начинают все чаще ставить его пьесы, что дает толчок к появлению новых критических статей о нем. Но начало Второй мировой войны, оккупация Греции гитлеровской армией и затем гражданская война, растерзавшая страну, вновь приостановили эти публикации на целое десятилетие. Только в

1945 г., во время короткого мирного послевоенного периода, вышла в свет пьеса "Вишневый сад" в переводе А.Александру[25].

После окончания гражданской войны в 1949 г. в Греции снова появляются в печати чеховские рассказы. Начало было положено журналом "Траст", где были опубликованы "Мститель", "Неудача", "Дорогие уроки", "Смерть чиновника" и др. Переводчик неизвестен.

Возобновились и издания отдельных сборников произведений Чехова. В 1955 году в издательстве "Пиккида" вышел большой сборник из 45 рассказов, в переводе К.Симопулоса, который написал и предисловие к книге[26]. В этом же году вышел и другой сборник рассказов Чехова в переводе К.Макри[27].

К столетию со дня рождения Чехова состоялись литературные вечера в разных клубах, спектакли, публикации в журналах. Среди сборников произведений Чехова в 1960–1970 гг. — пьесы ("Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад" и "Медведь")[28] и книга избранной прозы Чехова, в которую вошли 70 рассказов[29]. В 1970 году вышло и "Полное собрание пьес" Чехова в трех томах[30]. В 1970 году вышел также сборник писем Чехова[31]. Каталог отдельных изданий произведений Чехова, вышедших на греческом языке в 1960-х и 1970-х годах, насчитывает более двадцати названий[32].

Произведения Чехова печатаются в эти годы и в журналах. Но в последние десятилетия преобладают отдельные издания его произведений. Чехов стал одним из известных в стране классиков мировой литературы и отношение к нему изменилось. Теперь его место — в больших изданиях, где его творчество представляется масштабно, а не в журналах, функция которых более ознакомительная, информативная и где творчество писателя предстает "раздробленно".

ЧЕХОВ В ГРЕЧЕСКОЙ КРИТИКЕ (1900–1980-е гг.)

Первая статья о Чехове в Греции под названием "Заметки о значении и популярности Чехова", принадлежащая К.Михалидису, появилась в журнале "Панафинея" в 1900 году. Она была напечатана вместе с первым переводом чеховских рассказов и носила чисто информационный характер[33]. Такой же была и статья П.Лефаса "Творчество Чехова", напечатанная в 1903 году[34]. Сразу после смерти Чехова журнал "Панафинея" напечатал корреспонденцию М.Ликиардопулоса из России вместе с фотографией Чехова[35], и затем статью А.Белого "А.П.Чехов", переведенную на греческий язык из московского журнала "Весы" (1904, № 8)[36].

М.Ликиардопулос, живший тогда в России, много сделал для популяризации Чехова в Греции. В 1904 г. в газете "Русь" появилась его статья, в которой он опровергал слова греческого посла в России П.Аргиропулоса, утверждавшего в интервью этой же газете, что "...произведения Чехова не только не известны в Греции, но даже и не переведены на греческий язык"[37], называл переведенные на греческий язык рассказы Чехова и отмечал, что "имя Чехова, наравне с именами Толстого, Горького <...> и Леонида Андреева, известно всякому читающему журналы и газеты"[38]. Конечно, он несколько преувеличивал, говоря что "огромное число рассказов Чехова переведено на греческий язык" и что "ими пестрят все газеты и периодические издания"[39], но это объясняется полемичностью статьи. В том же году, в газете "Русские ведомости", печатается письмо М.Ликиардопулоса "Сочинения Чехова в Греции", где он перечисляет переводы Чехова на греческий язык и затем рассказывает, как было встречено в Греции известие о смерти Чехова[40].

В некрологе Чехова, опубликованном в журнале "Панафинеа", М.Ликиардопулос пишет о своих, не упоминаемых в других источниках, встречах с Чеховым. «Прошлой зимой я имел счастье и удовольствие провести один вечер в его московском доме с ним и его супругой. Мы говорили о многом, а также о журнале "Панафинеа", о котором Чехов знал. В последний раз я его видел на первом спектакле "Вишневого сада"»[41]. Эта пьеса, как и во многих других статьях, посвященных смерти Чехова, была названа "лебединой песней автора". О произведениях Чехова Ликиардопулос говорит: "какие грустные драмы изображаются в них! Они содержат в себе печаль, похожую на тоску, которую рождают безграничные просторы степей, шепот сосен в лесу, плач вьюги или монотонная картина жизни крестьян, их вечно серьезные и задумчивые лица, грустная песня русской души"[42]. В конце некролога Чехов ставится в ряд с великими русскими классиками[43].

В 30-е годы вышла в свет "История русской литературы" в двух томах. Автором этой книги был крупный греческий писатель Н.Казандзакис[44]. Во втором томе Чехов был представлен как художник пессимистической эпохи. Считая Чехова глубоким знатоком души среднего человека, "богатого внутренне, но неспособного что-либо предпринять", Казандзакис уже в его юношеских произведениях отмечал "трагический юмор" и "молчаливую печаль", которые, по его мнению, определили основной тон всего последующего творчества Чехова. Он старался увидеть за внешним бесстрастием чеховского повествования нечто большее: "Чехов рассказывает без лирического подъема; его фраза — проста, его описание — сдержанно, автор ни во что не вмешивается, не критикует; тем не менее за этим очевидным безразличием чувствуешь сердце, которое любит, сочувствует людям и сострадает вместе с природой". О драматических произведениях Чехова автор далее пишет: "Пьесы Чехова имеют все достоинства его рассказов: точное, нежное и одновременно саркастическое описание ежедневной жизни, деликатные, молчаливые характеристики персонажей, печаль и юмор и постоянное страстное стремление, которое не имеет завершения. Действие — не напряженное; внешние обстоятельства не играют важной роли, не толкают бездействующую душу на неожиданные решения. Души героев Чехова неподвижны, как стоячие воды, вдруг какое-то волнение, какие-то крики и это — кульминация действия, — затем они впадают опять в то же самое оцепенение. Ритм драматического искусства Чехова — медленный, усталый, в нем царит атмосфера тусклого полумрака. Однако в уста некоторых героев Чехов вкладывает слова неожиданного оптимизма. Чувствуешь, что тут вмешивается сам автор, выражая свою веру в лучшее будущее". Это была одна из первых в Греции глубоких оценок творчества Чехова.

Заслуживает также внимания предисловие К.Симопулоса в книге "Чехов. Рассказы" (1955 г., 2-е издание 1968 г.). В этой работе Чехов характеризуется как великий мастер, который умеет проникнуть в самые затаенные уголки человеческой души. "В Чехове, — пишет автор, — мы узнаем анатома ежедневной жизни, коробейника, который заходит во дворцы и переулки, творца, который держит у себя на ладони сердце человека <...> Чехов писал то, что видел, описывал добросовестно характеры, обстоятельства, и правда открывается обнаженной, целостной, выразительной"[45]. Обосновывая тезис о Чехове как "анатоме повседневной жизни", К.Симопулос особенно ценит внимание художника к "незначительным" проблемам. Из этих проблем вырастает и мечта писателя "о человеке с крепким началом, цельном, искреннем, открытом, немелочном и невысокомерном". Вера Чехова в величие человека и в его

будущее особенно чувствуется, пишет К.Симопулос, в драматических произведениях.

Вслед за Н.Казандзакисом К.Симопулос обращает внимание на чеховский юмор ("трагический юмор" как самая глубокая и отличительная черта чеховского стиля).

Попытку обстоятельного описания жизни и творчества Чехова делает Г.Працикас в статье к пятидесятилетию со дня смерти писателя[46]. По признанию автора, его работа написана на основе биографии Чехова, изданной во Франции писательницей русского происхождения Иреной Немировской[47]. Этот вторичный характер чувствуется в статье, лишенной четкой композиции. Есть в работе и фактические ошибки (Таганрог, например, называется "глухой деревней"). Тем не менее автор чувствует своеобразие художника, изображающего жизнь не только в ее "повседневности", но и во всей ее полноте и правдивости, с ее радостями и горестями. Вдохновенно он пишет о чеховской детали: "Деталь — это стихия Чехова, деталь, которая потрясает, сама по себе является фоном всех драматических эпизодов и создает атмосферу, неяркий свет, мастерски выражающий квинтэссенцию жизни. Это приворотное зелье пьет читатель, оно околдовывает его и на немногих превосходных страницах открывает ему картину мира, преображенную и отделанную, как миниатюра, живую и человеческую"[48]. Но в статье есть и спорные мысли. По мнению Працикаса, Чехов "считает, что в жизни, которую он так любит, нет, в конечном счете, никакого смысла", "спокойная безнадежность пронизывает его страницы"[49].

Греческий писатель А.Терзакис в 1960 году опубликовал в журнале "Неа эстиа" обстоятельный очерк о Чехове. Среди биографических данных он особое внимание уделяет тому, что Чехов учился в греческой школе. О мастерстве Чехова-новеллиста Терзакис пишет: "Удивительно нейтрально, почти равнодушно описывает он события <...> Вся мудрость кроется в их отборе, оформлении материала. Но за этой типично внешней стороной скрывается убедительная сила непосредственного слова, неопровержимый тон подлинности. Там, где он считает нужным усилить выразительность, естественно, точно неосознанно, вкрапливается юмор; писатель не настаивает на нем и не подчеркивает его... Он иронизирует тогда, когда тонкая ирония должна придать смысл происшествиям, ситуациям, душевному состоянию персонажей. Это ирония вдумчивая и скромная, за ней кроется волнение, которое делает ее более глубокой и впечатляющей"[50]. А.Терзакис считает, что тема, которая в рассказах Чехова часто предстает в юмористическом виде, более определенно развивается в его пьесах: «Трагическая попытка людей понять жизнь и понять друг друга. Найти ответ на безутешное "почему", которое гнездится в нашем сердце»[51]. В связи с этим автор говорит и о "секрете" чеховского искусства: «Он стремится к тому, чтобы выразить главное в немногих словах, самыми скупыми средствами, "скрыть" писателя, чтобы выдвинуть на первый план правду жизни. Его секрет — один из его секретов — найти верный жест человека в соответствующий психологический момент. Он заставляет тебя увидеть персонаж, познакомиться с ним, приобрести опыт внутренней правды. Иногда одно поразительно бесцветное, наивное слово попадает в критическую точку. Если вы его пропустили, вы что-то потеряли. А если, напротив, обратили на него внимание, вы, наверно, увидели, что за его небрежным наивным тоном скрывается целый мир»[52]. В статье анализируются четыре большие пьесы Чехова. По мнению А.Терзакиса, "Чайка" и "Дядя Ваня" являются лишь этапами пути драматурга, в то время как "Три сестры" и "Вишневый сад" дают наиболее ясную картину характерного для Чехова сцениче-

ского тона. «Постепенно выкристаллизовывается драматическое искусство Чехова. Точнее говоря, его поэтика. В "Чайке" она еще распыленная, неровная: сюжет не атрофирован окончательно, диалог иногда находит свой индивидуальный тон и снова его теряет; произведение в целом представляет нечто неясное среди устоявшегося и очень нового, удивительно знакомого и неслыханного»[53]. Дальше автор останавливается на главных достижениях Чехова-драматурга: "Новый в истории театра взгляд писателя охватывает все элементы драматического произведения: не только сюжет и действие, но и диалог, манеру персонажей, жест, атмосферу, — прежде всего атмосферу. Впрочем, он этим не ограничивается. Он изобретает новые, невиданные элементы. Извлекает их из оригинального сочетания с другими, из их неразгаданных ранее созвучий. Из их необыкновенно точного применения"[54]. А.Терзакис останавливается специально на диалоге чеховской пьесы: "Он (диалог) кажется внутренне несвязным. Персонажи беседуют, говорят о своих чувствах, обмениваются мыслями, но остается впечатление, что это монологи. Каждый из персонажей как будто заключен в свое пространство, в свое время, которое развивается параллельно со временем и пространством его соседа <...> Эти миры идут рядом, но не соединяются между собой. Если в начале конфликтов были скрещения, то теперь это параллельные, несоединяемые линии. Так из сочетания негармоничных звуков возникает оригинальный аккорд и одновременно выявляется трагичность жизни, стремление к общению, взаимопониманию"[55]. Как пример музыкальности он приводит начало "Трех сестер". Глубоким анализом "Трех сестер" и "Вишневого сада", этого "сплава музыки, стойкости и жизнерадостной веры", Терзакис заключает свой интересный очерк.

Искусству Чехова-новеллиста посвящена статья известной греческой поэтессы и переводчицы М.Аксиоти "Его рассказ", напечатанная в книге: «"Дама с собачкой" и другие рассказы», вышедшей в ее переводе в 1964 году.

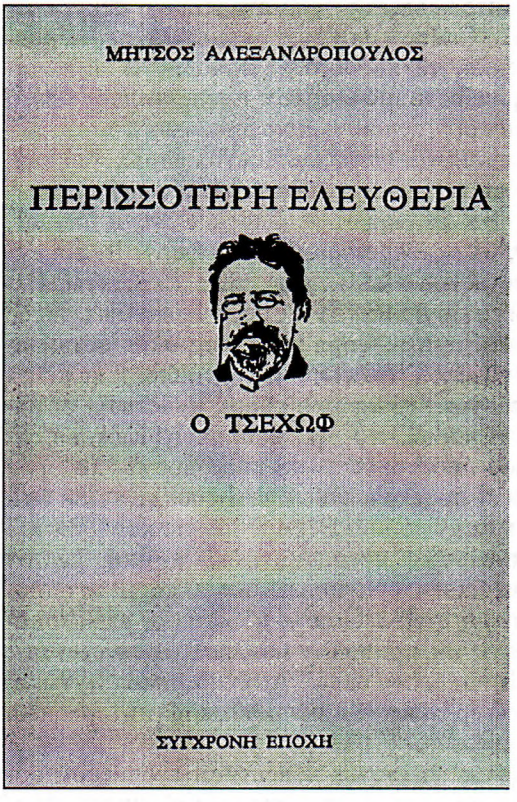
В статье отмечаются три характерные черты чеховского рассказа: 1. Весь ход повествования противопоставляется "взрыву" в концовке, который опровергает то, что казалось совершенно несомненным. 2. Финал рассказа создает впечатление, что теперь должен начаться другой рассказ. 3. Чехов не направляет героев, не вмешивается в их суждения — "он выжидает", т.е. избегает назидания.

Аксиоти, кроме того, отмечает в чеховских рассказах сильное драматургическое и сатирическое начало. Драматургические элементы — это диалог высшего качества, неожиданные концовки, с искусным умолчанием, которое подчас более красноречиво, чем слово. То, что рассказы построены очень просто, как "сцены", "заставляет чеховское бездействие кипеть бурной жизнью"[56].

О сатирическом начале в чеховской прозе переводчица пишет: "И если есть трагический элемент в его произведениях — а он безграничен — это в то же время и сатирический элемент <...> сатира Чехова в конечном счете становится драматической; он пользуется ею, чтобы сгладить драму, чем в свою очередь нагнетается трагичность; именно поэтому его сатирические приемы имеют особую ценность"[57].

Как видим, уже не впервые критика воспринимает чеховское искусство как сложный сплав трагизма с сатирой.

М.Аксиоти перевела на греческий язык также письма Чехова. В предисловии к изданию писем она относит чеховские письма к его "самым лучшим произведениям". «Переписка Чехова не только раскрывает, но и по-своему "дополняет" его рассказы, которые являются, в сущности, не чем иным, как одним огромным романом. Правдивый рассказ о бескрайней и сложной стране»[58].



М.АЛЕКСАНДРОПУЛОС. БОЛЬШЕ СВОБОДЫ. О ЧЕХОВЕ
Афины, 1981
Обложка

В 1980 году греческий журнал "Эолики граммата" посвятил Чехову, по случаю 120-летней годовщины со дня его рождения, специальный номер[59] с разными материалами о его жизни и творчестве и новыми переводами нескольких рассказов. Редактор журнала Г.Валетас опубликовал в номере статью: "Чехов в Греции".

Г.Валетас приводит сведения о судьбе чеховского творчества в Греции и публикует документы из трудно доступных изданий (письма Чехова к своим первым переводчикам, материалы о переводах Чехова на греческий язык и т.д.).

Что касается темы влияния Чехова на греческую литературу, то Валетас коснулся этой темы в другой своей статье — "Чехов и Казандзакис" — в том же номере журнала. Он назвал также других авторов, воспринявших некоторые черты чеховской прозы и драматургии (кроме Н.Казандзакиса, это А.Константинидис, А.Вутирас, А.Терзакис, Н.Капетанакис, К.Валетас (сын Г.Валетаса)). Но обстоятельный труд о традициях Чехова в греческой литературе ждет еще своего исследования.

А пока Г.Валетас пытается объяснить популярность Чехова в Греции тем, что он с самого детства был связан с этой страной "тесными эстетическими, психологическими и культурными узами"[60] — совершенно необоснованное утверждение[1*].

Из всех материалов этого номера журнала особую ценность представляют три библиографии произведений Чехова в Греции, хотя они являются далеко не полными. Это библиография изданий Чехова в Греции, библиография отдельных публикаций его рассказов и библиография критических работ о нем, которые, видимо, приводятся по материалам национальной афинской библиотеки.

Значительное событие в культурной жизни Греции — обширная художественная биография Чехова, написанная писателем, переводчиком и исследователем русской литературы М.Александропулосом[61].

Все это указывает на непрекращающийся интерес к творчеству и личности Чехова, на постоянное углубление оценок его произведений. Поворот в

[1*] В самом деле, в детстве писателя эти "узы" не распространились дальше очень слабого знания греческого языка и редких посещений дома грека-купца А.Н.Алферани, где бывали концерты. См.: Летопись жизни и творчества А.П.Чехова. Т. I. 1860–1888. М., 2000. С. 14–16, 27. Ср. выше признание самого Чехова, что он скоро забыл этот язык. — *Ред.*

изучении творчества Чехова, как мы видели, обозначился в юбилейном 1960 году, когда широко праздновалось 100-летие со дня его рождения. Тогда же наметился качественный скачок в трактовке чеховского творчества в целом. Если раньше его понимали, в основном, как глубоко русского писателя, изображающего русскую действительность, русские характеры и т.д., то в 60-е годы начинают искать в его сюжетах общечеловеческие мотивы.

Эти новые тенденции ярче ощущаются при рассмотрении чеховских постановок в греческом театре и в рецензиях на них.

ПЬЕСЫ ЧЕХОВА НА ГРЕЧЕСКОЙ СЦЕНЕ. ОТЗЫВЫ КРИТИКИ О ЕГО ДРАМАТУРГИИ (1902–1960-е гг.)

Уже говорилось, что пьесы Чехова неоднократно переводились на греческий язык. Можно следующим образом определить субъективную и объективную причины этих повторных переводов. С одной стороны, новые переводы отражают процесс познания произведения: они вызваны стремлением к более глубокому пониманию творчества автора. С другой стороны, необходимость новых переводов объясняется развитием греческого литературного языка, претерпевшего значительную эволюцию с начала нашего века — со времени первых переводов чеховских пьес.

На Чехова как драматурга обратили внимание в Греции еще при его жизни. Обращение к Чехову явилось продолжением интереса греческого театра, долгое время питавшегося французскими традициями, к русской драматургии. Этот процесс начался в конце XIX в. постановкой двух русских пьес — "Женитьбы" Гоголя и "Власти тьмы" Толстого. Воспринимая драматургию Чехова в свете этих традиций, греческие театры долгое время обращались исключительно к его одноактным пьесам и только в начале тридцатых годов начали ставить его большие пьесы, искать новое в его драматургическом искусстве. Греческий театровед Я.Сидерис дает этому объяснение: "Его одноактные пьесы в греческой форме быстро заняли подобающее место, так как у одноактной пьесы в Греции есть собственная старая и крепкая традиция"[62]. В то же время, говорит он, одноактная пьеса Чехова не вызвала у греческого зрителя такого удивления, такого внимания, как его многоактные пьесы[63].

Первой пьесой Чехова на греческой сцене был "Медведь", шедший тогда чаще всего под названием "Зверь". Первый спектакль шел 17 марта 1902 г. в Афинском театре "Неа скини" в переводе К.Ладопулоса. Эта единственная постановка пьесы Чехова в Греции при его жизни продержалась недолго. Примечательно также, что ни в афишах, ни в коротких газетных откликах на спектакль имя автора не упоминается. Пьеса эта, уже под своим настоящим названием и с именем Чехова, была поставлена во второй раз в 1909 г. труппой Т.Икономоса и затем в 1910 г., вместе с чеховским "Предложением" на вечере одноактных пьес (силами той же труппы).

В течение следующих семнадцати лет на профессиональной греческой сцене пьесы Чехова не ставились. Чехова знали в Греции в основном как прозаика.

Новый период в постановках чеховских пьес начинается в Греции в конце двадцатых годов. Но пока ставят еще только его одноактные пьесы. В 1927 г. "Трагик поневоле" идет на сцене "Национального театра", в 1929 г. — "Лебединая песня" в зале афинской консерватории, а в 1930 г. там же исполняется сцена-монолог "О вреде табака". Все три пьесы перевел М.Кунелакис. Затем в 1931 г. в том же театре постановками "Медведя" и "Трагика поневоле" как

бы завершается эпоха чеховских водевилей и начинается пора его четырехактных пьес. Одноактные пьесы продолжают идти на сцене, но уже по-иному, не без влияния постановок крупных драматургических произведений Чехова. Эти перемены не были случайными, они тесно связаны с началом новой эпохи греческого театра, полной поисков новых форм. Знаменателен отход греческого театра от бытовых пьес к современной драме. В этих условиях было естественно активное обращение к зарубежной драматургии, в том числе к пьесам Чехова. У истоков этого нового движения стояли "Театро технис" (1925) и "Элевтери скини" (1929–1930), труппа Веакиса, а также созданный в 1932 г. "Национальный театр".

5 июня 1931 г. на сцене труппы Веакиса шел впервые "Дядя Ваня". Как отмечает Я.Сидерис, "критики уже были готовы принять" эту пьесу[64]. И действительно, отклики появились уже наутро. Рецензенты в газетах "Эстиа", "Неа", "Этнос", "Элефтерон вима", "Проиа" высоко оценили мастерство главных исполнителей, особенно в роли Войницкого — Паксину Минотиса. О самой пьесе один из критиков писал как о психологической драме, сильной в композиционном плане и глубокой, до конца активно занимавшей "внимание неслучайных зрителей..."[65] Другой оценил пьесу иначе: "Огромная скука, охватившая граждан царского самодержавного государства и заставившая, казалось бы, обратиться к большевизму для разнообразия, выражается в <...> русских характерах, которые двигаются, как автоматы, и не знают сами, чего хотят"[66]. Это образец полного непонимания чеховского театра: все трактуется грубо и прямолинейно.

Статья известного и очень авторитетного в то время, особенно среди молодежи, критика Ф.Политиса, написанная в те же дни, — значительно серьезнее. "Чехов изобразил дядю Ваню в трагический момент душевного потрясения", — пишет Ф.Политис, — когда женщина, встретившаяся на его пути, "оставляет в его сознании еще более сильное ощущение пустоты бесцельного, молчаливого существования. Простой, незначительный семейный эпизод раскрывает мрак и глубокое отчаяние людей, каких очень много вокруг нас"[67].

В следующем 1932 г. были поставлены "Три сестры" и "Чайка". Для их постановки объединили свои труппы две известные греческие актрисы М.Котопули и К.Кивели. Отзывы на эти спектакли и на драматургию Чехова были самые разные. "Три сестры" и "Чайка", больше чем "Дядя Ваня", ошеломили критиков. Восторженно приняла "Трех сестер" газета "Эстиа": в анонимной рецензии пьеса была названа шедевром. В этой газете сообщалось, что много народу спешило посмотреть "премьеру, хотя лето не хорошая пора для такого типа пьес"[68]. В газете "Эллиники" критик П.Харис писал, что "вся пьеса есть искренний крик. И этот крик пробуждает наш душевный мир и держит его в волнении с начала и до конца"[69]. В газете "Катимерини" о героях "Чайки" критик Г.Назос, отмечая, что они "принадлежат к нашей эпохе", в то же время писал как о созданиях, "подтверждающих истинность фрейдистских концепций"[70]. Как видим, деятели греческого театра и критики более чувствовали новизну чеховской драмы, чем понимали ее смысл.

Глубже других понял Чехова Ф.Политис. Он первым в Греции заговорил об "атмосфере" чеховских пьес и увидел в Чехове "поэта", который стремится прежде всего хорошо передать "атмосферу". "Его паузы, грусть, изображение определенных ситуаций, полусвет, при котором произносятся некоторые фразы — все имеет свое основание"[71].

Из работы Я.Сидериса "Театр Чехова в Греции" мы узнаем, что "Три сестры", поставленные в 1932 г., выдержали всего 7 спектаклей, "Чайка", по-

ставленная тогда же, — 10 спектаклей, и "Дядя Ваня", поставленный годом раньше, — 12 спектаклей. Настоящего зрительского успеха эти первые постановки больших пьес Чехова еще не имели. Успех пришел через несколько лет, когда накануне Второй мировой войны были поставлены "Вишневый сад" (1939) и "Чайка" (1940), и особенно — после войны.

"Вишневый сад" и "Чайка" были поставлены в переводе известного греческого актера Л.Каллергиса, который впоследствии перевел и другие пьесы Чехова. Первое представление "Вишневого сада" состоялось 9 января 1939 г. в зале Афинской греческой консерватории. Его поставил режиссер К.Кун силами созданного им же Художественного театра. Заслуги К.Куна и его театра в обновлении и развитии греческого театрального искусства общепризнаны. С деятельностью К.Куна во многом связана и чеховская эпоха в греческом театре. "Вообще считается, — пишет Я.Сидерис, — что подъем <чеховского театра> связан с Московским Художественным театром. В Греции его подъем связан с афинским Художественным театром К.Куна"[72]. По мнению Я.Сидериса, К.Кун дал чеховским постановкам много нового по сравнению даже с лучшими спектаклями 1931 и 1932 гг.[73] О премьере "Вишневого сада" Я.Сидерис пишет: «Тот неожиданный вечер "Вишневого сада" был замечательным, с помощью Чехова мы выиграли и самого Чехова, и режиссера, положительно отличающегося от тех, которых мы знали до сих пор»[74].

Положительных отзывов на этот спектакль было много, но были и отрицательные — например, рецензия критика А.Трилоса (псевдоним Е.Урани) в журнале "Неа эстиа". Бедные декорации, которые не "напоминали, даже смутно, Россию"; актеры на "уровне самодеятельности" и т.д. — все это критик подчинил одной мысли: режиссер "правильно понял смысл произведения, но ему не удалось передать его теми средствами, которыми он располагал"[75].

В октябре 1940 г. Греция вступила в войну против фашизма, сначала итальянского, а затем и немецкого. В годы оккупации и героического сопротивления греческого народа вся культурная жизнь в стране протекала в тяжелых условиях, под постоянным наблюдением цензуры, и пьесы Чехова тогда не ставились.

Постановки чеховских пьес возобновились в 1945 г. новой постановкой "Вишневого сада" в Художественном театре. В 1947 г. одноактная пьеса "Свадьба" шла в театре "Аликис". Но это были уже годы гражданской войны, начавшейся в Греции после окончания Второй мировой войны. В очень тяжелых для страны условиях многие театры не действовали. Чехов опять исчезает из театрального репертуара и появляется лишь в 1950-е годы.

Критик А.Трилос, так отрицательно отнесшийся к первой постановке "Вишневого сада" в 1939 г., проявляет большее снисхождение к новой постановке 1945 года. Он вновь недоволен актерским исполнением главных ролей, однако высоко ценит режиссерскую работу К.Куна, который «понял "Вишневый сад"»[76]. Пьеса "создана в безукоризненной драматургической форме и вместе с тем насыщена поэзией; это целая театральная поэма", — пишет он и далее подчеркивает глубочайшую любовь Чехова к человеку. "Чехов видит и человеческие слабости <...> знает и показывает, что человек подчас сам виноват в том, что страдает, так как у него не хватает сил, столкнувшись с трудностями, противостоять им, бороться с жизнью"[77].

А в 1951 г., противореча этим своим суждениям, по поводу постановки "Трех сестер" К.Куном в Национальном театре, восторженно приняв ее, Трилос пишет о чуждости переживаний чеховских героев греческому зрителю с начала 1950-х гг. Тем самым он обнаруживал свое глубокое непонимание чеховского творчества. «Чехов превосходно передал с помощью изумительного

чередования акцентирования и сурдинки — иногда и с некоторым преувеличением — то, что хотел, но так как он писатель эстетически ограниченный местом и временем, он не достигает универсальности. "Мотив" его приспособлен исключительно к России, которая превзошла другие страны в угнетении, "боваризме"[1*] и "mal du siècle"[2*] 1900-х годов. Его персонажи, которые постоянно скучают <...> нам сегодня чужды. Мы сегодня боремся, а не скучаем»[78].

Иначе принял "Три сестры" писатель А.Терзакис в своей рецензии: "Чехов — поэт нежных тонов, того очарования, которое может передаваться событиями будничной жизни, когда их пересказывает писатель удивительной чуткости, способный видеть глубоко под поверхностью. Для театра такого типа нужна особая чуткость со стороны зрителя. Нужно музыкальное понимание, а не любопытство увидеть, что будет дальше"[79]. Под впечатлением этой постановки А.Терзакис высказал свои взгляды на чеховскую драматургию и в статье "Театр и Чехов". "Театр Чехова можно назвать безысходным, — писал он, — но в этой грусти звучит еще более глубокая нота, которая и есть вера в человека, надежда на лучшее будущее, терпеливое ожидание, дающее нам смелость и приятие жизни. Чехов, как замечено, идет в ногу с великими поэтами трагедии, которые умели превращать поражение в духовный триумф". Приведя слова Вершинина о "невообразимо прекрасной, изумительной" жизни, к которой человек должен готовиться (13, 131), Терзакис замечает, что беспокойство, внутренние поиски героев опять всплывают на поверхность. "Чехов — вечный исследователь, который не может заранее признать поражение, он стремится померяться силами с жизнью, вырвать тайну из ее сжатых губ. Вот в чем его драматургическое величие!" — заключает он свою мысль, аргументируя ее словами Маши о цели жизни ("Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава" (Там же, 147)[80].

В этой работе А.Терзакис дал греческому читателю представление о чеховском подтексте: «Нечто скрытое и полное внутреннего смысла составляет подтекст произведения. Его настоящую сущность. Сказанное вовсе не то, что имеет определяющее значение. Это подразумевается. "Драма происходит в душе человека, — сказал одной актрисе Чехов, — а не в чрезмерных проявлениях"[81]. Подземное течение, теплое, пульсирующее, насыщает произведение, и трагедия локализуется в недрах, а не на поверхности.

На поверхности обыденная картина жизни, которую он хочет, стремится показать. А под простыми, будничными словами живые люди дышат, вздыхают, ищут вслепую контакта с другими, какого-то избавления. <...> В драме этого типа нет конфликтов, насилий. Есть только противоречия <...> Чехов <...> всегда как будто играет в двух ключах, балансирует между двумя плоскостями, тонкой болью и легкой мягкой иронией. За чарующим туманом чувств то и дело мерцает улыбка. И персонажи его вовсе не люди, заранее потерпевшие поражение. Они надрываются в какой-то немой напряженной борьбе <...> У них есть надежда. Она светится, далекая, желанная"[82].

21 января 1953 г. в Национальном театре был поставлен "Дядя Ваня" в переводе А.Сарантиди (режиссер К.Кун). А.Трилос в журнале "Неа эстиа" новую постановку "Дяди Вани" связал с наступившим прогрессом во всех сферах театра — актерской игры, режиссуры, декораций и костюмов. Режис-

---

[1*] Это слово, восходящее к фамилии героини романа Г.Флобера "Госпожа Бовари. Провинциальные нравы" (1957), в данном контексте означает, вероятно, состояние безвыходности.

[2*] Болезнь века (*франц.*). *Прим. ред.*

серскую интерпретацию "Дяди Вани" он счел соответствующей общему тону чеховской пьесы: "Чехов не из тех писателей, что звучат в широкой гамме, но те немногие ноты, которые он поет (я нарочно употребляю это слово), он превосходно инструментирует. У всех его персонажей одинаковое настроение, но каждый из них личность <...> Это неудачники, которые тяжело переживают свое несчастье, но не решаются определить, о каком счастье тоскуют. Поэтому когда они пытаются в какой-то момент приняться за дело, ответить на любовь, — поскольку они определенно не знают, чего хотят, то вскоре оставляют всякую попытку и возвращаются к своей судьбе. <...> Они побеждены, они расстроены, но постоянно на что-то надеются, ждут чего-то неопределенного, земного и неземного; может быть, то, чего они ждут, обретут лишь их потомки"[83]. Эта режиссерская работа К.Куна — в отличие от его же постановки "Трех сестер" в 1951 г. — дает теперь А.Трилосу основание, чтобы уловить какое-то созвучие настроения русских людей чеховской эпохи настроению греческого зрителя 1950-х годов: "Очарование поэзии не замедлило подействовать и на нас; оно уничтожает расстояние, отделяющее нас от этих людей из другого мира. И если мы не очень сочувствуем им, то мы их понимаем. И Чехов нам очень в этом помогает, ведь временами он видит их словно и через нашу призму..."[84]

В 1954–1955 гг. в связи с 50-летием со дня смерти Чехова интерес к его драматургии оживился. На греческой сцене ("Театро технис", Афины) поставлены в 1955 г. четыре пьесы Чехова: "Предложение", "О вреде табака", "Юбилей" и спектакль, созданный по чеховским рассказам вместе с той же сценой-монологом "О вреде табака" под общим заглавием: "Три обморока и один монолог". Жанр "обморока" выбран режиссером под влиянием известной постановки чеховских водевилей, осуществленной в Советском Союзе В.Э.Мейерхольдом: "33 обморока", 1935.

В 1957 г. Афинский королевский театр ставит "Чайку" в переводе А.Сарантиса. Вступительную статью к программе спектакля пишет А.Терзакис. Он указывает на роль этой пьесы не только для греческой культуры, но и для театра вообще. Он говорит о новизне чеховского театра, об особенностях организации действия, о героях, диалоге. Своими работами о Чехове А.Терзакис во многом способствовал глубокому пониманию Чехова в Греции, его идеи помогли нашему театру понять смысл чеховских пьес. Приведем его строки о "Чайке": «В "Чайке" впервые появляется своеобразная структура чеховской драмы. Метод, существовавший раньше — это выдвижение в центр преимущественно "героя" или пары героев, и сюжет как их драма, история, их приключения; все это устраняется Чеховым. <...> Место главного героя занимает теперь небольшая компания, общество; участие в действии делится между персонажами. И действие это — уже не закругленная история, сюжет, имеющий начало, середину, конец, и как бы оторванный от непрекращающегося течения жизни. Действие — это какой-то момент течения, внешне случайный, в крайнем случае его фаза. Происходящее на наших глазах — это то, что происходило вчера, что будет происходить и завтра. Персонажи, как кажется, ничуть не претендуют на исключительность <...> Но от этих персонажей, которых мы считаем такими обычными, нарочито прозаическими, без высокопарных слов, веет редким очарованием. Что же нас связывает с их атмосферой? Неслышный диалог, который незаметно, музыкально действует на нас, т.е. внутренний диалог. В большинстве случаев, когда эти люди беседуют, мы понимаем, что они, главным образом, произносят монологи: каждый из них, обращаясь к другому, следит преимущественно за своими мыслями. И это передает нам их одиночество, одиночество не случайное, а трагическое и

вместе с тем комическое, с метафизической проекцией: одиночество человека.

Излишне говорить, что под поверхностью чеховской пьесы, почти застывшей, скрывается рациональное использование материала, более мудрое, чем в традиционной драме, поскольку оно более незаметно. <...> Ткань произведения создается бесшумно, плотно, крепко, и вскоре мы видим, что этой картине, насыщенной яркими красками и кипящей жизнью, свойственна выразительная пластичность, перспектива и глубина»[85].

К столетию со дня рождения Чехов был уже общеизвестным и общепризнанным писателем в Греции, а его авторитет для греческого театра — высоким. О Чехове были прочитаны лекции в разных клубах; литературные журналы, как уже говорилось, посвятили ему статьи; были изданы новые чеховские произведения. Статья А.Терзакиса заканчивалась словами: "Все герои непринужденно живут своей жизнью, которая, можно сказать, страдает монотонностью и непрерывно содрогается от подводных течений. Поэтому высшая точка в конце будет физиологическим завершением всего пути, хотя на поверхностный взгляд и представляется случайной. <...> Выстрел из ружья, который вначале сразил чайку, был, как видно, роковым и для охотника..."[86]

Торжественный вечер, посвященный юбилею, состоялся 29 ноября 1960 г. в Афинах, в "Театро технис". Во вступительном слове председатель "Общества греческих писателей" Л.Кукулас сказал: "Чехов — один из наиболее характерных и ярких примеров писателя, который, пустив глубокие корни в своей родной земле, выражает безысходность определенного исторического момента, а гуманностью и искренностью своего слова воздействует на мировую совесть и становится известным и любимым всюду, где есть люди, страдающие и ищущие счастье <...> греческий юбилейный комитет чествует его не только как выдающегося русского прозаика и драматурга, но и как одного из наиболее авторитетных исследователей человеческой души"[87].

Влиянию произведений Чехова во всем мире была посвящена речь писателя М.Плоритиса: "Чехов и мы". «Чем объяснить это долголетие и непреходящий интерес после двух войн, после множества "школ" и разных "измов", которые появлялись и исчезали?» — так ставил оратор вопрос и отвечал: "Прежде всего, его искренностью и правдивостью". М.Плоритис называет и другие "секреты" долголетия Чехова: сострадание ("Ведь эта печальная, беспросветная жизнь была и историей его собственной жизни") и поэтичность: «Этот "ученый" и отзывчивый человек — подлинный лирик. Но лирик, далекий от экзальтации, риторики и пряных слов. Стиль Чехова исключительно прост, обнажен». Высшей формой поэтичности Чехова, по мнению М.Плоритиса, обладают "Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад": «Драматургия, в которой сюжет, поступки персонажей играют значительно меньшую роль, чем скрытые чувства, невысказанные мысли, подводное течение, объединяющее и разделяющее людей <...> "атмосфера" (атмосфера окружения — атмосфера душевных настроений) <...> Трагедии, в которых нет ни сильных страстей, ни убийства <...> Только бесконечная тоска, серые тени, мечты, гаснущие с рассветом... Герои, которые живут, вечно ожидая чего-то, что никогда не происходит, и которые сами не способны ничего достичь. Они живут, каждый день молча умирая, как осенние листья, падающие на речной берег...»[88]

Чеховские искренность, сострадание, сдержанный лиризм, по утверждению оратора, соответствуют трем аспектам духовной жизни людей: науке, любви, поэзии. И потому так долго не смолкает резонанс его творчества в

мире. Эти же идеи М.Плоритис развивает в своей книге "Персонажи новой драмы" (1965), где есть раздел о Чехове.

Выступление театроведа Я.Сидериса было посвящено постановкам и изданиям пьес Чехова в Греции. Актер В.Диамандопулос рассказал, как он познакомился с творчеством русского писателя и как исполнял на сцене чеховские роли. В заключение вечера актеры "Театро технис" Лазанис и Кацадрамис показали пьесу "Лебединая песня" в переводе Мантоса Кригписа и постановке К.Куна.

В 1960 г. "Театро технис" ставит и "Дядю Ваню" в новом переводе Л.Каллергиса. В 1964 г. труппа К.Муссуриса поставила "Трех сестер", затем "Королевский театр Греции" ставит "Иванова" (1966). "Иванова" ставит и "Национальный театр Греции" в 1967 г. Новая постановка "Дяди Вани" осуществлена в 1968 году труппой Д.Папамихаил, и эту же пьесу ставит "Театр Кипрского радиовещания и телевидения" в Никозии (1970) и "Государственный театр Северной Греции" в Салониках (1970). Этот же театр ставит в 1974 г. "Вишневый сад" и затем "Трех сестер" (1979). "Трех сестер" поставил также "Театр технис" К.Куна (1975) и "Национальный театр Греции" (1982). В "Национальном театре Греции" поставили также "Чайку" (1975) и "Платонова" (1979). В 1980 г. в театре при "Театральной организации Кипра" был поставлен "Вишневый сад". Одновременно с этим (мы не приводим здесь всех постановок) шли в театрах одноактные пьесы "Трагик поневоле", "Свадьба", "Лебединая песня", инсценировка рассказа "Пассажир 1-го класса" и др.

Ныне чеховские пьесы подолгу не сходят с греческой сцены. Интерес к Чехову отражается также в теоретических работах о греческом театре. Мы уже говорили о книге М.Плоритиса, вышедшей в 1965 г. В 1971 г. вышла книга В.Варикаса "Критика театра"[89]. В ней анализируется постановка "Трех сестер" в театре К.Муссуриса. «В "Трех сестрах", — пишет автор, — наверно, больше, чем в других произведениях Чехова, ощущается противопоставление удушливой атмосферы России начала нашего века и внутренних стремлений и идеалов писателя». «Ни один эффектный жест, ни одна "драматическая" случайность не вклинивается в сюжет; то, что мы называем "завязкой" и "действием", почти полностью отсутствует. Так живей передается ощущение болота, затхлой провинциальной жизни».

Размышляя над постановкой "Трех сестер", В.Варикас пишет об истоках поэтичности чеховской драматургии: он видит их, во-первых, в характере диалога действующих лиц и, во-вторых, в том, как Чехов изображал повседневность. «Персонажи Чехова обычно произносят монологи. Даже принимая участие в самой оживленной беседе, каждый поглощен своими мыслями <...> И в то время как продолжается диалог о пустяках, теплящаяся драматическая ситуация постепенно обостряется и целиком овладевает вниманием зрителя. Это то, что мы называем "атмосферой" и что придает своеобразие и прелесть драматическим произведениям этого русского писателя. Он ничуть не отходит от реальности. В детально нарисованных картинах жизни не чувствуется равнодушия. Может быть, потому что за ними стоит он сам. Никто так остро не пережил драму одиночества и безысходности, как он сам. <...> В каждом из его героев, по крайней мере в тех, которым он симпатизирует, — а их большинство, — есть частица его самого. Поэтому его слово обретает такую теплоту и взволнованность, подчас непостижимые для такого "объективного" искусства, как драматургия».

В этой же книге В.Варикас анализирует постановку "Дяди Вани" театральной труппой Д.Папамихаила (1968). И опять критик выходит к общим суждениям о чеховской драматургии вообще. «"Дядя Ваня", — пишет он, —

затрагивает две наиболее распространенные темы драматургии и прозы автора "Вишневого сада": проблему несчастья и невозможности его предотвратить».

Начиная с 1960-х гг., пьесы Чехова идут на греческой сцене без перерыва. "Я считаю Чехова главным прогрессивным основоположником современного мирового театра. Он творил, не изменяя правде и правдоподобию", — пишет греческий режиссер К.Кун[90], отражая общее мнение, сложившееся в последние десятилетия.

Более подробную информацию о переводах произведений Чехова, об отзывах критики и о постановках пьес (в том числе и 1970–1982 гг.) см. в Приложении.

ПРИЛОЖЕНИЕ

I. ПЕРЕВОДЫ

ОТДЕЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ (1900–1980)

1. Произведение искусства. Перевод *А.Константинидиса* // Панафинеа. А. 1900. С. 64–67.
2. Тоска. Перевод его же // Панафинеа. А. 1900. С. 179–181.
3. Черный монах. Перевод его же // Панафинеа. В. 1901. С. 50–56, 106–109, 149–151.
4. Пассажир 1-го класса. Перевод его же // Имерологион Скоку. 1902. С. 299–304.
5. Клевета. Перевод его же // Там же. 1902. С. 299–304.
6. На чужбине. Перевод *К.Коколиса* // Там же. 1904.
7. Скрипка Ротшильда. Перевод *А.Константинидиса* // Панафинеа. Н. 1904. С. 272–277.
8. Вишневый сад. Перевод его же // Панафинеа. О. 1905. С. 262–271, 301–307, 333–340, 368–373.
9. Страшная ночь. Перевод *К.Коколиса* // Имерологион Скоку. 1906. С. 369–375.
10. Чайка. Перевод *А.Константинидиса* // Илисиа. А. 1906. С. 83–151.
11. Предложение. Перевод его же // Имерологион Скоку. 1906. С. 205–220.
12. Моя жизнь // Воспорос. А. 1907.
13. Медведь. Перевод К.Коколиса // Имерологион Скоку. 1907. С. 113–127.
14. Мой домострой. Перевод *А.Константинидиса* // Эллиники эпитеориси. В. 1908. С. 137–140.
15. Спать хочется. Перевод *К.Коколиса* // Имерологион Скоку. 1908. С. 129–134.
16. Событие. Перевод *П.Панагопулоса* // Диапласис тон Педон. IH. 1908. С. 77–78, 88–89.
17. Бабы. Перевод *А.Константинидиса* // Космос. М. 1909. С. 141–143.
18. Ну, публика! Перевод *Т.Евтерписа* // Эллиники эпитеориси. В. 1909. С. 157–159.
19. Орден. Перевод *А.Константинидиса* // Полимния. AI. 1909. С. 5–7.
20. Житейские невзгоды. Перевод *П.Панагопулоса* // Эллиники эпитеориси. В. 1909. С. 950–951.
21. Альбом. Перевод *А.Константинидиса* // Имерологион Скоку. 1909. С. 84–86.
22. Лишние люди. Перевод *Т.Папавасил* // Миниэон Парартима Афинон. В. 1909. С. 2155–2158.
23. Пари. Перевод *Т.Золопулоса* // Там же. В. 1909. С. 1642–1645.
24. Беззаконие. Перевод *П.Панагопулоса* // Мелети. Г. 1910. С. 174–175.
25. Без заглавия. Перевод *К.Коколиса* // Имерологион Скоку. 1910. С. 156–160.
26. В почтовом отделении. Перевод *А.Константинидиса* // Иконографимени. 1910. С. 143–145.
27. Панихида. Перевод его же // Имерологион Скоку. 1911. С. 41–44.
28. Счастливчик. Перевод *П.Панагопулоса* // Пинакотики. IA. 1911. С. 194–195.

29. Московские лицемеры. Перевод *А.Константинидиса* // Панафинея. КВ. 1911. С. 81–83.
30. Месть. Перевод *А.Рафаш* // Панафинея. КА. 1911. С. 314–316.
31. Брак через 10–15 лет. Перевод *А.Константинидиса* // Панафинея. КГ. 1912.
32. Недобрая ночь. Перевод *Н.Манякиса* // Эллиники эпитеориси. 1912. С. 88–89.
33. Дорогая собака. Перевод *К.Коколиса* // Имерологион Скоку. 1912. С. 124–126.
34. Месть. Перевод *П.Панагопулоса* // Имерологион Пинакофикис. 1912. С. 24–28.
35. Рассказ, которому трудно подобрать название. Перевод *К.Коколиса* // Фисис. 1912. С. 356–357.
36. Тоска. Перевод его же // Имерологион Скоку. 1913. С. 160–165.
37. Теща-адвокат. Переводчик неизвестен // Армония (Кипр). А. 9. 1913. С. 15–16.
38. Неудача. Перевод *А.Константинидиса* // Иконографимени. I. 1913. 14. С. 74–75.
39. Страшная ночь // Ники I. 1914. 26. С. 18–19.
40. Анюта. Перевод *Д.Валаку* // Ники I. А. 30. 1914. С. 16–18.
41. В номерах. Перевод *К.Коколиса* // Имерологион Скоку. 1914. С. 173–176.
42. В потемках. Перевод его же // Там же. 1915. С. 218–223.
43. Приданое. Перевод его же // Там же. 1916. С. 138–143.
44. Злой мальчик. Перевод *М.Биклиса* // Имерологион Скоку. 1916. С. 336–343.
45. В почтовом отделении. Перевод *К.Коколиса* // Там же. 1917. С. 109–110.
46. Аптекарша. Перевод *Х.* // Пневма. А. I. 1917. С. 17–18.
47. Любовь. Перевод его же // Там же. А. 2. 1917. С. 28–30.
48. Брак по расчету. Перевод *К.Коколиса* // Имерологион Скоку. 1918. С. 195–197.
49. Гусев. Перевод его же // Неа эстиа. 1929. С. 898–971–974.
50. Брак по расчету. Перевод *Ч.Пападаки-Спираки* // Неа эстиа. Н. 1930. С. 868–870.
51. Жена. Перевод *Х.Лазариду* // Там же. 1932. С. 1254–1257.
52. Степь. Перевод *Э.Пабики и Э.Панселину* // Неа эстиа. 1932.
53. Счастливчик // Букэто. 1933.
54. Приданое. Перевод *К.Коколиса* // Пирсос. 1935.
55. Разговор человека с собакой // Афинаика Нэа. 1939. 6 июня.
56. Смерть чиновника // Траст. 1949. 4 февраля.
57. Неудача // Там же. 1949. 4 февраля.
58. Мститель // Там же. 1949. 4 февраля.
59. День за городом // Эклоги. 1952. Август.
60. Свадьба. Перевод *А.Сарантиди* // Театр 66. Афины, 1966.
61. Иванов. Перевод *К.Сталеатиу* // Театр 67. Афины, 1967.
62. Чайка. Перевод *А.Сарантиди* // Там же.
63. Душечка // Пантеон № 701. 1980. Июнь. С. 154–157.
64. Медведь. Перевод *П.Кологерикоса* // То Эллиникон Театрон. 1980.

2. ОТДЕЛЬНЫЕ ИЗДАНИЯ

1. Рассказы. Переводы *А.Михаса.* Афины, 1920.
2. "Ночь на кладбище" и другие рассказы. Переводы *А.Константинидиса.* Афины, 1921.
3. "Житейские невзгоды" и др. Переводы *С.Канонидиса.* Афины, 1932.
4. Палата № 6. Афины, Анатоли, 1924.
5. Предложение. Афины, 1935.
6. Дядя Ваня. Перевод *Х.Лабадориса.* Афины, 1939.
7. Три сестры. Дядя Ваня. Переводы *А.Сарантиди.* Афины, 1939.
8. Вишневый сад. Перевод *А.Александру.* Афины, 1945.
9. Степь. Перевод *Скядаресиса.* Афины, 1954.
10. Рассказы. Переводы и предисловие *К.Симопулоса.* Афины, 1955.
11. Степь. Перевод *С.Спатариса.* Афины, 1955.
12. Пьесы. Переводы *Л.Каллергиса.* Афины, 1960.
13. Враги. Перевод *А.М.* Афины, 1960.

14. Избранные произведения. Переводы *А.Кастанакиса.* Предисловие *М.Авгариса.* Афины, 1960.
15. Рассказы. 1885–1891. Переводы *Е.Андрулакиса.* Афины, 1962.
16. "Дама с собачкой" и другие рассказы. Переводы и предисловие *М.Аксиоти.* Афины, 1967.
17. Дядя Ваня. Перевод *Д.Деджрджиса.* Афины, 1968.
18. "Палата № 6" и другие рассказы. Переводы *М.Аксиоти.* Афины, 1969.
19. "Пари" и другие рассказы. Переводы ее же. Афины, 1969.
20. Переписка. Переводы и предисловие ее же. Афины, 1970.
21. "Житейские невзгоды" и другие рассказы. Перевод *Г.К.* Афины, 1970.
22. Полное собр. пьес: В 3 т. Переводы *К.Теофанус.* Предисловие *Н.Николопулоса.* Афины, 1970.
23. Ванька. Унтер Пришибеев. Переводы *А.Кочолиса.* Афины, 1971.
24. Степь. Палата № 6. Дама с собачкой. Переводы А.Фитракиса. Афины, 1972.
25. "Дуэль" и другие рассказы. Переводы *М.Розидиса.* Афины, 1973.
26. Студент. Афины, 1973.
27. "Мужики" и еще 11 рассказов. Переводы *М.Розидиса.* Афины, 1975.
28. "Три сестры". Перевод *Д.Детзортзиса.* Афины, 1976.
29. Повести и рассказы. Переводы *Я.Кухцоглу.* Афины, 1977.
30. Драма на охоте. Перевод *Х.Пападимопулу.* 1971.

II. ПЬЕСЫ НА ГРЕЧЕСКОЙ СЦЕНЕ (1902–1982)

1. Медведь. Неа скини. Афины, 1902. Перевод *К.Ладопулоса.*
2. Медведь. Труппа Т.Иконому. Афины, 1909.
3. Медведь. Труппа Т.Иконому. Афины, 1910.
4. Предложение. Труппа Т.Иконому. Афины, 1910.
5. Трагик поневоле. Национальный театр. Афины, 1927. Перевод *М.Кунелакиса.*
6. Лебединая песня. В зале афинской консерватории. 1929. Перевод *М.Кунелакиса.*
7. О вреде табака. В зале афинской консерватории. 1929. Перевод *М.Кунелакиса.*
8. Медведь. В зале афинской консерватории. 1931. Перевод *М.Кунелакиса.*
9. Трагик поневоле. В зале афинской консерватории. 1931.
10. Дядя Ваня. Труппа Э.Веакисаю. Афины, 1931. Перевод *А.Сарантиди.*
11. Медведь. Труппа К.Куна. Афины, 1932.
12. Три сестры. Елефтеро Театро. Афины, 1932. Перевод *Г.Казандзаки.*
13. Чайка. Труппа М.Котопули. Афины, 1932. Перевод *Д.Мират.*
14. Предложение. Паико Театро. Афины, 1933.
15. Вишневый сад. В зале афинской косерватории. 1939. Перевод *Л.Каллергиса.*
16. Чайка. Труппа М.Котопули. Афины, 1940. Перевод его же.
17. Вишневый сад. Театро технис. Афины, 1945. Перевод его же.
18. Предложение. Труппа Аликис. Афины, 1945.
19. Три сестры. Национальный театр. Афины, 1951. Перевод *А.Сарантиди.*
20. Дядя Ваня. Национальный театр. Афины, 1953. Перевод его же.
21. О вреде табака. Театро технис. Афины, 1955. Перевод *М.Алексоса.*
22. Юбилей. Театро технис. Афины, 1955. Перевод *М.Волонакиса.*
23. Предложение. Орфеас. Афины, 1955.
24. Медведь. Театро технис. Афины, 1955. Перевод *Л.Каллергиса.*
25. Вишневый сад. Театро технис. Афины, 1955.
26. Чайка. Национальный театр. Афины, 1957. Перевод *А.Сарантиди.*
27. О вреде табака. Театро технис. Афины, 1957. Перевод *Алексоса.*
28. Лебединая песня. Театро технис. Афины, 1959. Перевод *М.Крисписа.*
29. Дядя Ваня. Театро технис. Афины, 1960. Перевод *Л.Каллергиса.*
30. Трагик поневоле. Труппа К.Харацариса. Салоники, 1961.
31. Пассажир 1-го класса. Труппа А.Александракиса. Афины, 1963.
32. Три сестры. Театр К.Мусуриса. Афины, 1964. Перевод *Л.Каллергиса.*

33. Чайка. Государственный Театр Северной Греции. Салоники, 1965.
34. О вреде табака. Государственный Театр Северной Греции. Салоники, 1966.
35. Предложение. Театр Новой Ионии. Афины, 1966. Перевод *А.Сарантиди.*
36. Иванов. Национальный театр. Афины, 1966. Перевод *К.Стаматиу.*
37. Лебединая песня. Государственный Театр Северной Греции. Салоники, 1968.
38. Дядя Ваня. Театро Алампрас. Афины, 1968. Перевод *Л.Каллергиса.*
39. Дядя Ваня. Театр Кипрской Организации Радиовещания. Никосия, 1970.
40. Дядя Ваня. Государственный Театр Северной Греции. Салоники, 1970.
41. Чайка. Театральная Организация Кипра. Никосия, 1972. Перевод *Л.Каллергиса.*
42. Предложение. Государственный Театр Северной Греции. Салоники, 1973.
43. Вишневый сад. Государственный Театр Северной Греции. Салоники, 1974. Перевод *Л.Каллергиса.*
44. Три сестры. Театро технис. Афины, 1975. Перевод *Г.Севастикоглу.*
45. Чайка. Национальный Театр Греции. Афины, 1975.
46. Чайка. Театро Каппа. Афины, 1976. Перевод *Кс.Калогеропулу.*
47. Платонов. Национальный Театр Греции. Афины, 1979.
48. Три сестры. Государственный Театр Северной Греции. Салоники, 1979. Перевод *Г.Севастикоглу.*
49. Вишневый сад. Театральная Организация Кипра. Никосия, 1980. Перевод *Л.Каллергиса.*
50. Три сестры. Национальный Театр Греции. Афины, 1982.

III. ГРЕЧЕСКАЯ КРИТИКА О ЧЕХОВЕ (1900–1982)

ОБЩИЕ РАБОТЫ О ЧЕХОВЕ

1. *Михалидис К.* Заметка о значении популярности Чехова // Панафинеа. Т. I. 1900. С. 64.
2. *Лефас П.* Творчество Чехова // Русские рассказы. Афины: Марасли, 1903. С. 152.
3. *Ликиардопулос М.* Смерть Чехова // Панафинеа. Т. 8. 1904. 15–31 июля. С. 215–216.
4. *Казандзакис Н.* — <О Чехове> // История русской литературы. Афины, 1930.
5. *Працикас Г.* Антон Чехов // Неа эстиа. 1954. № 56. С. 1491–1495.
6. *Терзакис А.* Чехов, поэт пешеходов // Неа эстиа. 1960. № 67. С. 352–361.
7. *Сидерис Г.* Театр Чехова в Греции // Там же. С. 362–373.
8. *Харис П.* А.Чехов. Один человек, одна эпоха // Элефтерия. 1960. 11 февраля.
9. *Кукулас Л.* Столетие Чехова // Эпифэорисис Технис. IB. 1960. С. 86.
10. *Плоритис М.* Чехов и мы // Там же. IB. 1960. С. 87–89.
11. *Плоритис М.* Вчера и завтра // Фигуры новой драмы. Афины, 1965. С. 35–51.
12. *Авгерис М.* Зарубежные писатели. Афины, 1966. С. 356.
13. *Валетас Г.* Чехов в новогреческой литературе. Распространение его творчества и влияние // Эллино-Совиэтика хроника. 1980. № 50. С. 13–16.
14. *Валетас Г.* Чехов в Греции // Эолика граммата. 1980. № 56–57. С. 87–95.
15. *Георгис Г.* Чехов: 120 лет со дня его рождения // Элефтеротипия. 1981. 26 января.
16. *Александропулос М.* А.Чехов // История русской литературы: В 3 т. Т. 2. Афины, 1978. С. 326–335.
17. *Александропулос М.* Больше свободы. Чехов. Афины, 1981.

СТАТЬИ О ПЬЕСАХ И РЕЦЕНЗИИ НА СПЕКТАКЛИ (1932–1982)

1. *Политис Ф.* Три сестры // Проиа. 1932. 4 июня.
2. *Киру А.* Чайка // Эстиа. 1932. 5 июня.
3. *Уранис К.* Дядя Ваня // Этнос. 1932. 6 июня.

4. *Назос Г.* Чайка // Катимерина. 1932. 6 июня.
5. *Политис Ф.* Дядя Ваня // Проиа. 1932. 7 июня.
6. *Родос М.* Дядя Ваня // Элефтеро Вима. 1932. 7 июня.
7. *Трилос А.* Вишневый сад // Неа эстиа. 1939. № 25. С. 207.
8. *Трилос А.* Вишневый сад // Неа эстиа. 1945. № 37–38. С. 197–199.
9. *Терзакис А.* Три сестры // Программа спектакля Национального театра. 1950.
10. *Трилос А.* Три сестры // Неа эстиа. 1951. № 49. С. 622–623.
11. *Терзакис А.* Три сестры // Вима. 1951. 13 апреля.
12. *Трилос А.* Дядя Ваня // Неа эстиа. 1953. № 53. С. 335–336.
13. *Терзакис А.* Вокруг "Чайки" // Программа Афинского Королевского театра. 1957. (Та же статья — в Программе спектакля Национального театра 1975–1976 гг.)
14. *Терзакис А.* Иванов // Программа Национального театра. 1966. Ноябрь.
15. *Тривизал Л.* Заметки режиссера // Программа спектакля "Иванов" Афинского Королевского театра. 1966. Ноябрь.
16. *Трезос Ф.* О постановке пьесы "Иванов" (Национальный театр) // Театр 67. Афины.
17. *Иорданис Я.* "Дядя Ваня". Сорокалетнее знакомство // Программа гос. Театра Северной Греции. 1970/71.
18. *Варикас В.* Критика театра. 1961–1971. Афины, 1971. С. 143–144, 292–295 ("Дядя Ваня". "Три сестры").
19. *Карлос Кун* о Чехове // Программа спектакля "Чайка" Театрального общества Кипра. 1972/73.
20. *Хоузер Ф.,* режиссер. <Заметки> // Программа спектакля "Чайка" Театра Каппа. 1976/77.
21. *Димопулос Д.,* режиссер. <Заметки> // Программа спектакля "Соседство с Чеховым" Национального театра (автор пьесы — Н.Перьялис). 1976/77.
22. *Трилос А.* Чайка. Три сестры // Эллинико Театро. А. Афины, 1977. С. 378–384.
23. *Трилос А.* Вишневый сад // Эллинико Театро. Афины, 1978. С. 46–50.
24. *Мадзирис С.* Двойственность Чехова // Программа спектакля "Платонов" в Национальном театре. 1979/80.
25. *Севастикоглу Г.*, режиссер. <Заметки> // Программа спектакля "Три сестры" в Гос. театре Северной Греции. 1979/80.
26. *Христидис М.* "Три сестры" // Этнос. 1982. 25 января.

ПРИМЕЧАНИЯ

(Вся литература, кроме особо оговоренных случаев, — на греческом языке)

[1] См.: *Витти М.* История новогреческой литературы. Афины, 1978. С. 264.
[2] *Терзакис А.* Чехов — поэт пешеходов // Неа эстиа. 1960. № 67. С. 357.
[3] *Сидерис Я.* Театр Чехова в Греции // Там же. С. 365.
[4] Вестник истории мировой культуры. 1961. № 2. С. 106 (на русском языке).
[5] Панафинеа. 1900. № 2. С. 67.
[6] Имерологион Скоку. 1902. С. 299–304.
[7] Панафинеа. 1905. № 9. С. 262–271; № 10. С. 301–307; № 11. С. 333–340; № 12. С. 368–373.
[8] Илисиа. 1906. № 1. С. 83–151.
[9] Имерологион Скоку. 1906. С. 205–220.
[10] Русские рассказы, переведенные с русского языка Павлосом Лефасом. Афины, 1903. С. 152–190.
[11] Имерологион Скоку. 1904. С. 284–288.
[12] Имерологион Скоку. 1906. С. 369–375; 1908. С. 129–134.
[13] Имерологион Скоку. 1907. С. 113–127.
[14] Вестник истории мировой культуры. 1961. № 2. С. 106 (на русском языке).
[15] *Терзакис А.* Безымянная история // Неа эстиа. 1967. № 81. С. 172.
[16] *Чехов А.* Рассказы. Перевод А.П.Михаса. Афины, 1920.
[17] *Чехов А.* "Ночь на кладбище" и другие рассказы. Перевод А.Константинидиса. Афины: Элефтерудакис, 1921.
[18] *Чехов А.П.* Палата № 6. Афины, 1924.

[19] Неа эстиа. 1929. № 6. С. 898–902.
[20] Неа эстиа. 1930. № 8. С. 868–870.
[21] Неа эстиа. 1932. № 17. С. 1254–1257.
[22] См. Приложение.
[23] См. Приложение.
[24] *Чехов А.* "Дядя Ваня". Сцены из деревенской жизни в 4-х действиях. Предисловие и перевод Х.Лабадариса. Афины, 1939; *Чехов А.* Театр. Три сестры, Дядя Ваня. Перевод *А.Сарантиди*. Афины, 1939.
[25] *Чехов А.* Вишневый сад. Комедия в 4-х действиях. Перевод *А.Александру*. Афины, 1945.
[26] *Чехов А.* Рассказы. Перевод *К.Симопулоса*. Афины, 1955.
[27] *Чехов А.* Тоска. Перевод *К.Макри*. Афины, 1955.
[28] *Чехов А.* Пьесы. Перевод *Л.Келлергиса*. Афины, 1960.
[29] *Чехов А.* Избр. соч. Перевод *Л.Костанакиса*. Афины, 1960.
[30] *Чехов А.* Полное собр. пьес: В 3 т. Предисловие *Н.Николопулоса*. Афины, 1970.
[31] *Чехов А.* Переписка. Перевод *М.Аксиоти*. Афины, 1970.
[32] См. "Эолика граммата". 1980. № 56–57. Июль.
[33] Панафинея. 1900. Т. 1. С. 64.
[34] *Лефас П.* Творчество Чехова // Русские рассказы. Афины, 1903. С. 152.
[35] Панафинея. 1904. Т. 8. С. 215–216.
[36] Панафинея. 1904. Т. 9. С. 28.
[37] Панафинея. 1904. Т. 8. С. 251–252. Ср. Русь. 1904. № 213, 16/29 июля. С. 3 (на русском языке).
[38] Русь. 1904. № 213.
[39] Там же.
[40] Русские ведомости. 1904. № 253 (на русском языке).
[41] Панафинея. 1904. Т. 8. С. 215.
[42] Там же.
[43] Там же.
[44] *Казандзакис Н.* История русской литературы. Т. 2. Афины, 1930.
[45] *Чехов А.* Рассказы. Афины, 1968. С. 7–20.
[46] *Працикас Г.* Антон Чехов // Неа эстиа. 1954. Т. 16. С. 1491–1495.
[47] *Nemirovsky Irène.* La vie de Tchekhov. P., 1946.
[48] *Працикас Г.* Указ. соч. С. 1491.
[49] Там же. С. 1492.
[50] *Терзакис А.* Чехов — поэт пешеходов // Неа эстиа. 1960. № 67. С. 354.
[51] Там же. С. 355.
[52] Там же. С. 356.
[53] Там же. С. 357.
[54] Там же. С. 358.
[55] Там же.
[56] *Аксиоти М.* Его рассказ // *Чехов А.* "Дама с собачкой" и другие рассказы. Афины, 1962. С. 12.
[57] Там же. С. 14.
[58] *Аксиоти М.* Предисловие // *Чехов А.* Переписка. Афины, 1970.
[59] Эолика граммата. 1960. № 56–57. С. 87–95. В номере опубликован также перевод статьи В.Ермилова "Комическое в творчестве Чехова".
[60] *Валетас Г.* Чехов в Греции // Эолика граммата. 1980. № 56–57. С. 148.
[61] *Александропулос М.* Больше свободы. Чехов. Афины, 1981.
[62] *Сидерис Я.* Театр Чехова в Греции // Неа эстиа. 1960. № 67. С. 369.
[63] Там же. С. 369.
[64] Там же. С. 370.
[65] Эстиа. 1931. 6 июня.
[66] Этнос. 1931. 6 июня.
[67] Проиа. 1931. 7 июня.
[68] Эстиа. 1932. 5 июня.
[69] Эллиники. 1931. 3 июня.
[70] Катимерини. 1932. 6 июня.
[71] Проиа. 1932. 4 июня.
[72] *Сидерис Я.* Указ. соч. С. 371.
[73] Там же.
[74] Там же. С. 371–372.
[75] Неа эстиа. 1939. № 25. С. 207.
[76] Неа эстиа. 1945. № 37–38. С. 197.

[77] Там же. С. 198.
[78] Неа эстиа. 1951. 13 апреля.
[79] То Вима. 1951. 13 апреля.
[80] Национальный театр. Сб. статей. Т. 5. Афины, 1950–1952.
[81] Там же. Имеются в виду слова, сказанные Чеховым актрисе Н.С.Бутовой: "Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях" (Чехов и театр. М. 1961. С. 346 — на русском языке).
[82] См. примеч. 80.
[83] Неа эстиа. 1953. № 53. С. 335.
[84] Там же.
[85] *Терзакис А.* Вокруг "Чайки" // Программа спектакля "Королевского театра". Афины, 1957.
[86] Эпифэорисис Технис. 1960. № 12. С. 86–87.
[87] Там же. С. 87.
[88] Там же. С. 88–89.
[89] *Варикас В.* Критика театра. 1961–1971. Афины, 1971.
[90] Эолика граммата. 1960. № 56–57. С. 67.

ТЕАТР ЧЕХОВА В ИТАЛИИ
(1901 — начало 1980-х гг.)

Обзор Серджо Леоне
Перевод Н.Б.Кардановой

ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО С ТЕАТРОМ ЧЕХОВА В ИТАЛИИ

Более ста лет спустя со времени кончины Чехова у итальянского зрителя есть все основания считать великого русского писателя одним из "своих" авторов. Его сочинения неоднократно издавались и переиздавались в Италии как в общедоступных, так и в очень дорогих изданиях. Все его пьесы были поставлены на подмостках почти всех итальянских театров, от Альп до Сицилии. Имена Ирины, Маши, Ольги стали олицетворением "Трех сестер", Лопахин воспринимается как прототип нынешних дельцов, занимающихся недвижимостью, доктор Астров — как предшественник нынешних экологов. Нина Заречная — "чайка" — почти нарицательный образ современной женщины, которая через страдания и самопожертвование утверждается как человек и актриса[1]. Все это в настоящее время общепризнано. Но так было не всегда.

Долгое время личная и творческая биография Чехова оставались для итальянского читателя не вполне ясными, представлялись даже в искаженном свете. Еще в 20-х гг. Чехову иногда приписывались несуществующие произведения, хронология его творчества определялась приблизительно, неточно.

К примеру, известный драматург и театральный критик Марко Прага в связи с первым представлением "Чайки" в Италии писал в 1924 г.: "Тридцать или сорок лет назад, не знаю точно, когда эта пьеса была написана, она могла бы представлять собой в России первоклассное произведение, исключительное по ценности и значимости. Но не думаю, что эта пьеса может показаться нам таковой в настоящее время. Для нас это искусство уже в прошлом..."[2] При этом Прага простодушно признается в том, что ему ничего не известно ни о времени написания пьесы, ни о горьких испытаниях, которые выпали на долю автора при первой постановке пьесы на сцене Александринского театра.

В том же году Пьетро Панкраци, остроумный писатель и тонкий критик, писал о причинах слабого знакомства Италии с прозой и драматургией Чехова: "Тому, кто ищет сегодня на итальянском языке произведения Чехова, нужно обратиться в неизвестные типографии, к подшивкам каких-нибудь двух–трех мало распространенных журналов или же в прекратившие свое существование издательства. Не нашлось издателя, который занялся бы вы-

пуском полного собрания сочинений Чехова, как то делают немецкие, английские или французские издатели в отношении крупных зарубежных авторов"[3].

Действительно, в других европейских странах Чехов стал известен и получил широкое признание еще при жизни. В Германии, например, Чехова знали уже в начале 90-х гг., когда в литературе возникло такое направление, как немецкий натурализм, обратившийся к опыту современной ему русской литературы. Уже в 1902 г. в Германии были опубликованы три различных перевода "Чайки". Кроме того, весной 1906 г. берлинские зрители и критики испытали радость от встречи с Московским Художественным театром Станиславского и Немировича-Данченко, который показал "Дядю Ваню" и "Три сестры" в рамках своего первого заграничного турне[4].

Эти постановки произвели колоссальное впечатление, продемонстрировав новое режиссерское искусство, без которого чеховские драмы не могли быть поняты во всей своей полноте.

Одной из основных причин, противодействовавших правильному пониманию и распространению чеховского театра в Италии начала XX в., было отсутствие какого бы то ни было сценического обновления итальянской сцены. В Италии тех лет не происходило никаких теоретических дискуссий о театральном искусстве; руководители трупп не владели мастерством режиссуры, не знали технических постановочных новшеств. Так, например, в спектаклях прибегали к прожектору только для того, чтобы в декоративных окнах отражались солнечные лучи или лунный свет. Декорации изготавливались кое-как: ограничивались разрисованными холстами, которые натягивались даже в дверных рамах. При каждом дуновении ветра из-за кулис холсты то надувались, то с шумом падали.

Репертуар итальянского театра большей частью состоял из французских пьес второй половины XIX в. Актерское исполнение и оформление спектаклей оставались на том уровне, который удовлетворял вкусы зрителя конца прошлого столетия.

Затем разразилась Первая мировая война, которая означала подлинный переход из девятнадцатого века в двадцатый почти во всех сферах человеческой деятельности, включая и театральную. Послевоенный зритель отверг прежний репертуар, а дилетантские критерии руководства сценой также стали уступать место новшествам, которые уже существовали за границей.

Именно в этот момент в Италии проснулся интерес к Чехову и его драматическим произведениям, которые пришли в Италию относительно поздно и поначалу незаметно. Так, в 1901 г. в журнале "Nuova Antologia" ("Новая Антология") появился перевод "Трех сестер", по правде говоря, довольно приблизительный и оставшийся малоизвестным. Вновь "Три сестры" были переведены в 1905 г.; видимо, это произошло в связи с успехом постановки Станиславского на сцене МХТ. В следующем году выходит не слишком точный перевод "Вишневого сада". В 1914 г. появился итальянский перевод "Чайки", и наконец, в 1919 г. — "Дяди Вани", с опозданием более чем на 20 лет по сравнению с публикацией этой пьесы в России.

Лишь в 20-е гг. начинаются первые постановки чеховских пьес или, лучше сказать, "открытие" театра Чехова.

15 апреля 1921 г. Жорж Питоев, известный театральный деятель, уехавший из России после Октябрьской революции, познакомил Париж с пьесой "Дядя Ваня". Этот спектакль был встречен восторженными отзывами французской критики. В следующем году, кроме возобновления спектакля "Дядя Ваня", Питоев поставил в Париже и "Чайку", которая также имела большой успех[5].

После этого в Италии тоже начали серьезно думать о постановке вышеназванных чеховских драм. Как и во Франции, первым спектаклем стали "Сцены из деревенской жизни в четырех действиях", то есть пьеса "Дядя Ваня". Это важное культурное событие состоялось 3 мая 1922 г. во Флоренции, в театре Никколини: драма была поставлена труппой Пальмарини-Кампа-Каподальо. Как часто бывает, простой случай помог этой труппе отличиться. Актеры были не из лучших, играли они посредственно, но их имена запомнились в истории театра, так как они первыми показали на итальянских подмостках чеховскую пьесу. После Флоренции труппа играла в Милане и Риме.

Об этой первой постановке 1922 года сохранились рецензии, принадлежавшие некоторым авторитетным театральным критикам того времени — Ренато Симони, Сильвио Д'Амико, Этторе Альбини. Их суждения, подчас поспешные и неуверенные, иногда прозорливые и глубокие, — особенно в рецензии Д'Амико, — сходятся на мысли, что это — "сложный", "трудный" театр, предложенный технически и культурно отсталой труппой неподготовленной публике. И действительно, вечером 3 мая 1922 г. во Флоренции неодобрение со стороны публики проявлялось шумом, свистками в адрес актеров и ироническими выкриками. Последний акт прошел под шикание и свист и неоднократно прерывался.

В августе 1922 г., после того, как "Дядя Ваня" был представлен в Милане, Ренато Симони писал в "Коррьере делла сера": «Четырем актам Антона Чехова, показанным в Театре "Олимпиа", которые то надоедают, то заинтересовывают, то разочаровывают, то захватывают, конечно, не хватает силы, но отнюдь не человечности». Симони жалуется на отсутствие в произведении характеров: "Если драматург, как говорится, прежде всего создатель характеров, то мы можем усомниться в том, что Чехов драматург: он обводит жирной линией расплывчатые пятна". Большим недостатком пьесы критик считает нехватку действия, внешних событий: "Драма должна состоять из действия, а эти люди терзают и мучают себя из-за инертности, от скуки, потому, что им нечего делать, что они инертны и неприспособлены к жизни. Они появляются перед нами уже побежденными, этакими ходячими тенями, их песенка уже спета, их история кончилась. Мы лишь наблюдаем последствия кризиса, усталость и нравственный упадок". С точки зрения чисто театральной, — пишет далее Симони, — "эти четыре акта мы вправе счесть длинными, замедленными, беспорядочными, расплывчатыми, сделанными наивно, многословными, двусмысленными"; и тем не менее, несмотря на недостатки формы, "это бесформенное произведение нельзя назвать посредственным сочинением"[6].

"Дядя Ваня" в Милане не имел, да и не мог иметь теплого приема, — саркастически заявляет другой рецензент этого спектакля, Этторе Альбини: «Было бы удивительно, если бы большинство летней публики в "Олимпии" приветливо встретило "Дядю Ваню", столь поразительного своей кажущейся простотой диалогов и действий, за которой скрывается богатая гамма сложных и тонких чувств, типов и фигур, лишь слегка намеченных, но таких различных и тонко продуманных. Действительно, в каждом акте из зала слышались смешки, выкрики, протесты. Но активное меньшинство зрителей выступило против поверхностных хулителей чеховской драмы, горячо ей аплодируя»[7].

Против "поверхностных хулителей" произведения поднял голос и Сильвио Д'Амико, который первым понял драматическое значение "Дяди Вани", когда пьеса была поставлена в театре "Арджентина" в Риме два месяца спустя: «Провалившийся в Милане, к большому позору публики, его не принявшей, "Дядя Ваня" прошел под аплодисменты вчера вечером в "Арджентине";

актеров вызывали по четыре–пять раз после каждого акта, однако не без некоторого противодействия со стороны людей, которыми, несмотря на наши теории насчет свободы свиста, мы не можем похвастаться». Мы говорили о тонкости, с которой Д'Амико прочувствовал чеховскую драму, и его рецензия действительно начинается с серьезного и четко сформулированного наблюдения: "Искусство Чехова, обращенное к человеческой трагедии, внешне не несет в себе ничего трагического, громогласного и театрального". В заключительной части рецензии, повторяя, правда, общие слова о сумеречном, мягком Чехове, Д'Амико говорит о хрустальной чистоте его стиля: "Действие разворачивается так, что мы почти не отдаем себе в этом отчета; кажется, что перед нами — одна и та же застывшая ситуация, а на самом деле драма движется, развивается, нарастает, внезапно взрывается, затем затихает и бесшумно поглощается безразличным потоком однообразной, монотонной жизни. Кажется, что каждая сцена, каждая фраза, каждое слово рождаются с какой-то первозданной спонтанностью, и в то же время каждая сцена, каждая фраза, каждое слово обладают своим поэтическим значением, заключают в себе неотъемлемо важный смысл. При общей кажущейся серости у каждого персонажа есть свое лицо и своя драма, причем все они включены в драму общую — не только драму дяди Вани и его семьи, но в драму вселенскую. Звучат последние, мелодичные слова Сони и восстанавливается ленивый ритм, безнадежное спокойствие мелкобуржуазного дома, затерянного посреди бесконечных полей и лесов, а вокруг — враждебная, жестокая пустота и отсутствие Бога".

Исходя из этого понимания чеховского произведения, Д'Амико не приемлет сам тип постановки, зрителем которой ему довелось стать. Он осознает, что перед ним автор новых огромных масштабов, и что именно поэтому первая постановка "Дяди Вани" в Италии получилась слабой, крайне несовершенной. Чтобы играть Чехова, необходимо было новое театральное чутье, новая актерская техника, новое понимание сценической реальности. Отсюда — заключительное высказывание Д'Амико: "Безусловно, передать все это — непростой труд для исполнителей. Именно потому, что под реалистической формой бьется живая поэзия, нельзя довольствоваться сухими жестами и бедными монотонными интонациями обыденного разговора. Необходимо чувствовать и показывать то, что кроется за этими жестами и в этих словах". Поэтому мало кто из актеров заслуживает похвал. Критик называет лишь Ванду Каподальо в роли Сони, Пазетти во второстепенной роли Телегина. "В основном исполнению вредит то, что не была понята поэзия произведения, не удалось мягко приоткрыть все его изящные детали"[8].

Имя Чехова вновь появилось на итальянских театральных афишах два года спустя: 13 апреля 1924 г. "Чайка" была сыграна в Милане в театре Мандзони труппой Каподальо-Кало-Оливьери-Кампа под художественным руководством Вирджилио Талли — театрального деятеля, который еще в начале века первым последовал новому методу, когда личное честолюбие приносится в жертву успеху театрального коллектива. Так, он сам, например, отказывался от своих прав первого актера, если видел, что кто-нибудь из участников труппы больше него самого подходит на какую-нибудь ведущую роль.

Сразу после постановки Талли в мае того же 1924 г., в том же Милане труппа Марии Мелато показала "Вишневый сад".

Мы уже приводили выше суждение о "Чайке" драматурга Марко Праги — суждение крайне отрицательное. Добавим только, что пером Праги явно водили не столько мысли критика, сколько эмоции писателя, завидующего чужому произведению. Отсюда — злобные и нелепые утверждения, вроде ни-

жеследующего: «Останемся, так сказать, в России и скажем несколько слов о "Чайке", которую Вирджилио Талли поставил, как подобает, то есть аккуратно и хорошо, со старательной игрой актеров в театре Мандзони. Да, скажем о ней несколько слов, но не много, и не только из экономии времени, а потому, что долгого разговора она, на мой взгляд, не заслуживает». И еще: «Многие из так называемых русских шедевров сегодня представляются нам довольно жалкими вещами. И среди них — "Чайка"». Или: "Поэзия? Быть может. Но не крылатая. Поэзия, с позволения сказать, не чайки, летящей высоко и далеко, а домашнего голубя; поэзия невысокого полета, которая нас не трогает, не пробуждает в нас мысли и мечты"[9].

Что касается режиссерской техники, то "Чайка" показалась Праге чуть ли не инфантильной, да к тому же скучной.

Месяц спустя, в мае 1924 г., на миланской сцене (как мы уже говорили), появился "Вишневый сад" — в исполнении труппы Марии Мелато. И тут, несмотря на все еще несовершенную постановку и актерское исполнение, несмотря на отсутствие координаторской работы со стороны талантливого и подготовленного режиссера, — фигуры загадочной и мифической для театральной Италии того времени, впервые на спектакль последовали целиком хвалебные отзывы, появились зрелые и серьезные оценки, положившие начало "чеховской традиции" и у нас в Италии.

Цитированный нами выше Ренато Симони, автор осторожного отзыва на "Дядю Ваню" (1922), приходит к суждениям, в которых очевиден проблеск того восторженного отношения к Чехову, которое в дальнейшем будет свойственно критике: "Театр Мандзони поставил чудесную комедию Антона Чехова, простую и гуманную, это не просто правда внешняя, это — правда, полная глубокого смысла; комедия жизни маленького мира, на который упала тень страдания. Здесь нет крупных событий. Семья разоряется, вот и все: разоряется бесшумно, в такт самому ритму существования, и к этому успешно приспосабливаются, утешаясь то и дело возникающими небольшими серенькими надеждами". Изложив содержание пьесы "Вишневый сад", критик продолжает: «Это даже не история, которую можно рассказать. В комедии нет персонажа, который занимал бы большее место, чем другие. Все равны перед судьбой. Каждый плывет по течению, не осознавая полностью, кто он такой: кто-то ищет себя, а затем теряет — быть может, в тех словах, которые произносит, не своих, заимствованных у других. Они слышат лишь глухой голос рока. Жизнь их давит. Чтобы спастись, они с удовольствием прячутся в воспоминания о прошлом или строят планы на будущее. Но их планы нереальны, столь же бестелесны, как они сами. И над всем этим и над этими людьми звучит музыка — похоронная музыка, сопровождающая нас по пути к тлену. Каждое слово персонажей, идущее из глубины души, несет в себе эту музыку. Глубина этих слов — не только в индивидуальной психологии, а в человеческом отчаянии. Она обладает общечеловеческим значением. За всем типично русским в "Вишневом саде", за всеми чувствами и ощущениями, которые нам не присущи, стоит главная правда — чувство тщетности жизни, которое может найти отклик и в наших душах. Конечно, не все одинаково совершенно. Иногда идея не находит надлежащего воплощения в форме. Некоторые характеры не совсем удались, в некоторых случаях много внимания уделяется деталям, музыкальность которых теряется вследствие их неуместности на сцене. Тем не менее "Вишневый сад" занимает совершенно особенное место в русской драматургии. По моему мнению, в этой комедии достигнута необыкновенная выразительность, наивысшая правдивость. Тонкая, горестная, художественная правдивость, к которой и должен стремиться театр, разуме-

ется, создавая характеры, присущие тому или иному народу». Критические нотки звучат лишь по поводу исполнения: "Исполнение не показалось мне простым, значительным, поэтическим — таким, каким оно должно быть. Необходимо было добиться той пленительности, которая не была достигнута. Целые куски кажутся ненужными или наивными, поскольку не было найдено то единство стиля, то чистое и строгое совершенство выразительных средств, которого требовало произведение"[10].

Этторе Альбини в своей рецензии высказал аналогичные идеи, выделяя не только большое искусство, но и подлинную театральность автора "Вишневого сада", представшие перед нами в тот же вечер, когда "комедия, искаженная настолько же старательной, насколько посредственной игрой, вновь встретила у нашей публики и сдержанный, и настороженный прием"[11] .

28 января 1925 г. в Риме, в театре "Арджентина", премьера "Вишневого сада" имела бóльший успех, чем в Милане годом раньше. Мария Мелато и ее труппа учли все замечания, так что на следующий день в столичных газетах появились весьма положительные рецензии. В "Джорнале д'Италия" Гвидо Руберти писал: "Мы никогда не сможем полностью воздать должное Марии Мелато за то, что она решила поставить на итальянской сцене это удивительное и глубокое произведение, проникнутое столь смелой и горькой поэзией. Благодаря ее исключительной артистической тонкости вкупе с тонкостью Эрнесто Сабатини произведение русского писателя получило пленительную, великолепную, достойную оправу. Публика, обладающая самым изысканным вкусом, встретила эту работу с внутренним волнением и восторгом; наконец, перед нею — прекрасное и благородное произведение искусства, пленительное в своей духовности. В наши времена такое случается не каждый день..."[12] Лучо Д'Амбра, романист, комедиограф и театральный критик, будучи слепым сторонником сценической традиции, отводящей почетное место "развитию" действия, высказал обычное замечание о том, что «главный недостаток "Вишневого сада" — нехватка действия, где полная, где частичная, это — главная особенность того театра, который стремится передать мир драмы, насыщая лирическую атмосферу, а не рассказывая о реальных фактах». Оставаясь в рамках господствовавшей в то время в Европе традиции, видевшей в Чехове певца болезненного и упаднического настроения ("В драмах Чехова царит тяжелая, сырая, серая и нездоровая болотная атмосфера. Темные тучи нависли над унылыми пейзажами — костлявыми деревьями, между которыми летают, глухо, страшно покрикивая, хищные птицы. Без воли, ее возвышающей, без веры, ее озаряющей, без энергии, ее воодушевляющей, жизнь — не что иное, как стоячая вода, ил, по которому невозможно идти, лихорадочное дыхание, являющееся предвестником смерти"), и преодолевая свои предубеждения, критик искренне писал в заключение: «Превосходный последний акт "Вишневого сада" показывает нам, что́ может сделать большой поэт даже на таком слабом драматическом материале. Нет зрителя, который бы не почувствовал в этом последнем акте, что топор, срубающий беззащитные вишни разоренного поместья, вонзается ему прямо в сердце. Тогда как в первом элегическом акте поэзия дома, чувство прошлого, трепет и смятение перед будущим воспеваются Антоном Чеховым с восхитительным лиризмом в самых простых и сдержанных словах...»

Никогда еще столь негромкая трагедия не находила выражения в более простых и сдержанных интонациях. Естественно, столь ревностного поборника чеховского лиризма не могло в полной мере удовлетворить исполнительское мастерство актеров труппы Мелато, игравшей по реалистическим канонам; приведем его замечания о том, как двигаются актеры на сцене: «Эту необыкно-

венно лирическую пьесу следовало бы играть, избегая по мере возможности рассудочности и реалистичности буржуазного и конъюнктурного театра. Для того, чтобы зрителю открылась вся поэтичность "Вишневого сада", необходимо, чтобы герои блуждали словно тени, затерявшиеся в сумерках. Актеры "Арджентины" по-видимому стремились очертить своих персонажей резкими линиями, в то время как они должны жить в бреду нерешительных слов, растворяясь в воздухе, словно призраки из мира кошмаров и галлюцинаций». Но, несмотря на это, "комедия Антона Чехова с каждым актом всё увереннее предстает перед публикой в своей печальной красоте"[13].

За два года (с 1922 по 1924) были поставлены "Дядя Ваня", "Чайка", "Вишневый сад": пришло время подводить первые итоги. На этот раз суждения Этторе Альбини противоречили его прежним выступлениям, когда, как мы видели, он говорил о творчестве Чехова с восторгом и воодушевлением: «Нашим режиссерам, — писал он 17 мая 1924 г. в рецензии на "Вишневый сад", — не хватает чувства меры и своевременности. Почти двадцать лет спустя после смерти Чехова они вдруг заметили, что существовал также Антон Чехов-комедиограф и поставили его пьесы в Италии, где его уже немного знали как новеллиста. Прекрасная идея. Сперва поставили "Дядю Ваню", завоевавшего большой успех, не у толпы, ведь произведения Чехова — не для всех: рафинированная публика и критика были едины в похвалах. Год спустя появилась "Чайка", которую встретили тепло и радушно. Ничего не скажешь: Чехов, бесспорно, драматург номер один! — Добро пожаловать, "Чайка"!

Месяц спустя — "Вишневый сад", это оказалось ошибкой. Нельзя давать Чехова всего целиком; необходимо было немного выждать... Чехов замечателен тонкостью и чувствительностью, но бывает и однообразным, монотонным, тоскливым, так что его драмами можно пресытиться... подобно тому, как можно пресытиться дыней. Нашему театру, переходящему порой от напыщенного романтизма к плоскому, грубому веризму, одухотворенный чеховский реализм придает особенный, одному ему присущий оттенок. Он — превосходный наблюдатель. Но не надо этим злоупотреблять"[14].

Создается впечатление, что театральные круги Италии восприняли совет критика буквально: Чехов исчез со сцен итальянских театров вплоть до конца двадцатых годов. Если не считать двух постановок, отнюдь не способствовавших лучшему его пониманию. Первое (и последнее) представление одноактной пьесы "Медведь" состоялось 6 ноября 1926 г. в театре Арчимбольди в Милане, "Чайка" была поставлена в римском театре Квирино 13 апреля 1927 г. Постановка "Медведя" имела большое значение, поскольку она положила начало сценической жизни чеховской комедии в Италии. В дальнейшем одноактные комедии Чехова станут в один ряд с постановками его главных произведений. Театральная хроника того времени назвала "Медведя" "иронической и веселой одноактной пьесой", отмечая, что не все в постановке было гладко. Вместе с "Чайкой", поставленной повторно труппой Каподальо-Кампа-Оливьери, в печати вновь появились ошибочные и стереотипные представления об авторе, не говоря о ставшем уже привычным плохом знании хронологии его произведений. Так, некий Дж.Т. писал в "Джорнале д'Италия": «Пьеса "Чайка" была провозглашена шедевром Антона Чехова, чайка стала символом Художественного театра Москвы. Чтобы лучше понять тот отклик, который эта драма до сих пор вызывает в наших душах, нужно перенестись в эпоху, когда была написана пьеса, т.е. *на полвека назад* (выделено мною. — *С.Л.*)» . Спектакль 1927 г. не имел успеха. Зрители встретили его "холодно", и ничего другого не приходилось ждать, — поскольку, объясняет Дж.Т., «...нельзя извлекать на свет такие произведения, как "Чайка", не

приспособленные для таких больших театров, в особенности, если вы не горите желанием поставить их на сцене с большой любовью, предварительно как следует изучив... Кроме того, персонажи, одетые по последней западной моде, еще более затрудняли зрителю возможность восстановить "среду". Все: исполнение, декорации, костюмы, были далеки от духа драмы»[15].

В марте 1929 г. театральный деятель русского происхождения, проживающий в Париже, Жорж Питоев с женой Людмилой и своей труппой, привезли в турне в Италию спектакль "Три сестры", который имел большой успех в Париже, а теперь впервые был показан в Италии иностранными артистами. О труппе Питоева ходили легенды: эти современные, непринужденные, зачастую неконформистские постановки были, может быть, слишком авангардистскими для провинциального и традиционного мирка итальянского театра. Показ "Трех сестер" ознаменовался скорее знакомством итальянского зрителя с этой новой для нашей сцены пьесой Чехова, нежели успехом русско-французской труппы. И Ренато Симони в Милане, и Сильвио Д'Амико в Риме в своих рецензиях на спектакль высказались весьма ясно и недвусмысленно. Симони писал в "Коррьере делла Сера": «Что касается постановки, то это — "ни рыба, ни мясо", это не реалистический спектакль, что было бы вполне уместно, если принять во внимание простую правду драмы. Но и не стилизация»[16]. И главное, — это весьма непритязательный спектакль. Д'Амико указывал в "Трибуне": «Талант Чехова необычаен и велик, и, настаиваю, талант его по преимуществу "театрален", что попыталась нам вчера продемонстрировать труппа Питоева, хотя постановка эта не особенно убедительна»[17]. Тем не менее оба критика высоко оценили игру актеров, и, главное, безоговорочно обозначили словом "Театр" пьесу, которая еще некоторое время назад, возможно, того не удостоилась бы. Противореча своим прежним высказываниям, Симони писал в начале своей рецензии: «Драма без событий, именно потому — драма. Мы пользуемся словом "драма", поскольку оно более подходит к персонажам, живущим серой, заурядной жизнью, нежели возвышенное слово "трагедия", за которым стоят герои в их тщетной борьбе против судьбы».

Итак, можно считать, что к концу двадцатых годов в Италии стали известны все крупные пьесы Чехова, за исключением "Иванова". С этого момента начинается более глубокое изучение чеховской драматургии, новые ее прочтения, дающие возможность воссоздать его комедии в соответствии с требованиями, или, лучше сказать, настроениями времени. Чехов — певец обедневшего дворянства, Чехов, это дворянство любящий и понимающий, сломленный Чехов, усталый Чехов, сумеречный Чехов, разумеется, остается, но вместе с тем появляются и утверждаются новые подходы к его драматургии и новые ее интерпретации.

Теперь о двух русских постановках Чехова в Италии в 30-е годы — "Дяде Ване" Петра Шарова и "Вишневом саде" Татьяны Павловой.

Петр Шаров прибыл в Италию по приглашению труппы актрисы Кики Пальмер, считавшей, что недостатки итальянского театра объясняются слабостью режиссуры. Шаров внес в работу с актерами строгость системы Московского Художественного театра, которая его сформировала, и железную серьезность немецких театров, которыми он руководил в течение 12 лет. Это дало отличные результаты. Режиссура Шарова возвратила "Дяде Ване" то, что было отнято у пьесы в первой постановке 1922 г. Увидев этот спектакль, театральные критики отказались от своих поспешных первоначальных суждений. Так, Симони, который в свое время не признал "Дядю Ваню" "художественным произведением", говорит о нем так: "В комедии нет главных героев,

персонажи, постепенно раскрываясь, не столько представляют собой четкие и рельефные характеры, сколько, объединяясь в силу противоречивого сходства, образуют особый маленький мир, олицетворяющий мир большой, создают атмосферу бесконечной обреченности: здесь трепещет столь глубокая любовь к человеку, которую театру редко когда удавалось передать". И еще: "Медленно развиваясь, комедия словно притворяется безразличной к самой себе, которая оживляется в своих изумительных сценах, где не следует обычным театральным поворотам сюжета, а прямо показывает последствия косвенных тайных причин, таит в себе тонкость, открывать которую и трудно, и прекрасно, и больно"[18].

"Дядя Ваня" Шарова имел огромный успех. Один из рецензентов премьеры определил этот успех как "изумительный, полный, несравненный". Игра Кики Пальмер, Россаны Мази, Камилло Пилотто была "выше всяких похвал". "Освещение, обстановка, паузы, атмосфера, полувздохи и порванные струны, стон которых отдается в душе, глухота окружающего мира и отклик охваченных беспокойством и отчаявшихся душ, взаимопонимание тех, у кого больше нет сил — все это глубоко затронуло нас, коснулось того тайного берега нашего сердца, где все — сон и забвение".

"Вишневый сад", поставленный труппой Татьяны Павловой, стал большим театральным событием: режиссером спектакля был специально приглашенный из Советского Союза В.И.Немирович-Данченко, легендарный основатель (вместе со Станиславским) Московского Художественного театра и неизменный защитник и поклонник драматургии Антона Чехова. Премьера состоялась 15 марта 1933 г. в Римском Театре "Арджентина". Немировичу-Данченко в ту пору было семьдесят пять лет, и хотя большинству итальянских зрителей он был неизвестен, то был его личный триумф. Благодаря Сильвио Д'Амико до нас дошел рассказ об этом незабываемом вечере: «После того, как несколько месяцев тому назад итальянские актеры блестяще сыграли "Дядю Ваню" под руководством русского режиссера (Петра Шарова), признающего Немировича-Данченко своим учителем, вчера вечером мы увидели "Вишневый сад", изумительно поставленный самим Немировичем. Если, — условимся для простоты, — подразумеваем под словом "Театр" мастерство писателя так сложить фрагменты головоломки, чтобы на авансцене они обрели как никогда полное свое значение, то мало кто из драматургов способен сравниться с Чеховым в театральности». Рассказав далее содержание комедии и высоко оценив актерский ансамбль, критик пишет: "Что же касается Татьяны Павловой, тот, кто знаком с ее талантом, может себе представить, какая легкость, какая воздушность и иллюзорность, какие слезы и трели были в изящном силуэте, голосе и выразительном лице Любови Андреевны; редко когда актриса имела такой триумф, играя почти инстинктивно, столь вдохновенно, взволнованно, и вместе с тем, легко; она всех очаровала, бóльшая часть аплодисментов предназначалась ей, лично ей. Но театр складывается из многих составляющих. И вчера талант режиссера проявился именно в том, как созвучны персонажи в окружении одновременно веселых и печальных картин Бенуа и Лукомского; в том, как прочерчены в их аморфном хождении взад-вперед хрупкие, но сильные линии драматического рисунка; в том, как воскрешен дух трагедии в изображении разжиженной реальности, расплывчатых жестов и едва слышных звуков; словом, в создании — через боль того или иного персонажа — той атмосферы краха, которая здесь ощущается меньше в силу сдержанной, подчас комической, а то и карикатурной интонации пьесы, которая присутствует и в других драмах Чехова и в этой, жуткой именно своей легкостью. Жуткой также своей документальностью и поучительностью; богатой воспоминаниями и

поучительностью; богатой воспоминаниями и сопоставлениями; думаю, не один зритель унес с собой из театра ее страшное предостережение. Успех этого необыкновенного спектакля носит скорее глубоко интимный, нежели внешний характер, хотя надо сказать, что в конце каждого акта исполнителей много раз вызывали на сцену, неоднократно приветствовали также Немировича-Данченко. Вечер триумфальный, море блестящей публики»[19].

Такой шумный успех, по всей видимости, положил конец постановкам Чехова в Италии тридцатых годов: после работы советского режиссера никто на них не отваживался; кроме того, в период фашистской "культурной автаркии" иностранной драматургии на театральных подмостках предоставлялось как можно меньше места. Лишь в 1941 г., во время войны, состоялась новая постановка Чехова, а именно "Трех сестер" — первая полностью итальянская постановка этой драмы, представленной ранее французской труппой Жоржа Питоева. Режиссером была талантливая Ванда Фабро — она рано уйдет из жизни, актеры — из так называемой второй труппы Национальной Академии драматического искусства, созданной незадолго до того, в 1937 г. Спектакль вызвал много откликов: это был дебют на большой сцене молодых учеников Академии и конец любительства в области драматического искусства Италии, конец "маньеризма", просуществовавшего в течение многих поколений актеров и режиссеров, "инстинктивно" одаренных, но совершенно неподготовленных профессионально. Театр — инстинкт, безусловно, но это еще и техника, форма познания. И режиссер Ванда Фабро, и все актеры показали, что учились они не напрасно и над спектаклем работали увлеченно. Все рецензии были более чем положительными, да и публике постановка понравилась. «На этот раз свое прочтение и постановку "Трех сестер" предложила Ванда Фабро, выпускница Академии, — писал Э.Ф.П., театральный критик "Ресто дель Карлино", — Фабро выявила все лучшее в этом замечательном произведении, поняла и передала чеховские интонации. Она точно воспроизвела дух этого печального дома, дух провинции и точно обрисовала персонажей. Вчера вечером голоса словно вписывались в сценический колорит освещения и костюмов <...>. И диалоги звучали в "своем", весьма определенном ритме. Актеры играли в стиле, который подразумевается у Чехова, и который режиссер сумел убедительно воссоздать. Актеры — молодые и совсем юные, подготовленные, свободные от манерности, некоторые играют — внося свою особенную и чистую ноту. Все они заслуживают похвалы»[20].

А Энрико Фулькиньони вторил: «Среди многочисленных работ, представленных в римских театрах за последние пятнадцать лет, некоторые, наконец-то можно назвать — на фоне нынешнего поверхностного репертуара — благородными и целесообразными экспериментами. Это относится и к "Трем сестрам" А.Чехова в исполнении труппы Академии в постановке Ванды Фабро, оживившей интерес, который неизменно вызывает произведение великого русского писателя после прекрасных спектаклей Татьяны Павловой. Скрытую силу его языка и сердечную, выстраданную гуманность содержания мы смогли ощутить столь полно благодаря исполнению молодых актеров Академии, которое, без всяких попыток подражать "звездам", было с любовью направлено на вдумчивое воссоздание атмосферы. Ведь это — одна из наиболее живых и тонких чеховских драм, которая легче всего могла бы пострадать от приблизительности нашей обычной актерской техники, и заслугой хороших актеров (и режиссера) всецело является стремление, выраженное открыто, — преодолеть натуралистические схемы в поисках тех "предпосылок", которые являются основой и тайной чеховского натурализма»[21].

Даже несколько снисходительный тон Ренато Симони не может скрыть его внутреннего удовлетворения: «Вчера вечером, в театре Мандзони, было дано хорошее, достойное представление "Трех сестер" в постановке Ванды Фабро. Можно было бы оспорить некоторые детали игры, например, слишком бурные проявления чувств в сценах между тремя сестрами и их золовкой, тенденцию к туманно-символистскому изображению персонажей, однако в целом синьорина Фабро раскрыла в чарующих картинах не только внешние, но и внутренние достоинства этого произведения искусства. Никакой эксцентрики, напротив — художественная сдержанность и верность, анализ, проникнутый любовью, непосредственная, выразительная и уверенная техника. Актеры, в общем, играли очень хорошо... Много чистосердечных, искренних, единодушных аплодисментов»[22].

Однако несмотря на то, что спектакль удался, публики было довольно мало. Критик миланской газеты "Л'амброзиано" отметил этот неприятный момент: «Слушали Чехова человек пятьдесят... Но следует указать, что "Три сестры" хорошо сыграны и поставлены Вандой Фабро с необыкновенной достоверностью и непринужденным мастерством. Что же касается пятидесяти зрителей, то следует заметить, что они аплодировали, как если бы их было пять тысяч. Будем надеяться, что Чехов там, на небесах, услышал шум аплодисментов, не подсчитывая, сколько было рук». Немногочисленность публики критик полемически объясняет культурной политикой того времени: "Подлинные причины духовного кризиса, от которого и страдает театральная жизнь, надо искать исключительно в упадке духа, к которому привели те, кто должны быть его хранителями"[23]. К этому приемлемому обоснованию необходимо добавить еще несколько обстоятельств: военное время, когда зритель предпочитал более веселые и развлекательные спектакли, психологию тогдашней театральной публики: только когда на афише стояло имя "звезды", зал был полон. А у труппы Академии, поставившей "Три сестры", были лишь молодость, профессионализм и увлеченность. Слишком мало или слишком много?

К военному времени (1943 г.) относится и новая постановка "Вишневого сада" (кстати, из всех чеховских пьес эта занимает в Италии первое место по числу постановок). Режиссер спектакля Гвидо Сальвини добился замечательного результата, хотя местами ощущалась некоторая непоследовательность, а также излишняя замедленность отдельных сцен. В роли Любови Андреевны замечательно выступила Андреина Паньяни, которая, возможно, пренебрегла беспечностью своей героини в ущерб характеру персонажа в целом, но которая, по отзывам критики, "тонко, чутко, с изящным и живым мастерством воплотила Любу, ее меланхолию и готовность забыть горе, непосредственность ее радости, ее плач, все вместе взятое, ту свежесть и переменчивость, что составляют душевную чистоту этой грешницы".

Надо сказать, что новаторский и яркий спектакль десятилетней давности Немировича-Данченко не был забыт, что создало дополнительные трудности для новой постановки. Рецензенты неизменно сравнивают "Вишневый сад" Сальвини с тем спектаклем: «Десять лет тому назад Немирович-Данченко изумительно поставил "Вишневый сад" с труппой Татьяны Павловой. Приятно отметить, что вчерашний спектакль оказался в общем неплохим», — писал один критик.

Еще один спектакль того же года, — и последний спектакль по Чехову за время войны, — "Дядя Ваня", поставленный труппой Торрьери-Карнабучи. Спектакль прошел почти незамеченным публикой, несмотря на положительные отзывы критики. Впрочем, 1943 год в Италии был богат событиями

большого исторического значения, и театру не осталось ничего другого, как работать потихоньку, прилагая все усилия, чтобы удержать зрителя, который вскоре вновь заполнит зрительные залы, едва лишь окончатся военные действия.

Тем не менее, работу режиссера Энцо Феррери, поставившего "Дядю Ваню", отметил Джильберто Ловерсо: "Он сумел найти правильное соотношение между необходимой сценической выразительностью и сдержанной, смиренной чистотой персонажей. Во многих эпизодах спектакля прекрасно передана напряженная атмосфера конца. Такого рода спектакль должен быть весь из нервов, а не из мускулов"[24].

После войны, с утверждением на лучших итальянских сценах реализма, драмы Чехова стали достоянием и, главное, вызовом и испытанием для любого режиссера, для любой новой театральной труппы. И это — еще одно доказательство ценности и актуальности чеховской драматургии. Сразу по окончании войны настоящая лавина иностранных комедий и драм обрушилась на театральные сцены Италии. Это и понятно: абсурдные запреты — следствие печально известной культурной политики фашизма, в течение долгого времени препятствовавшей знакомству с тем, что делалось в области искусства за границей, потеря нравственных ориентиров, последовавшая за войной столь грандиозных масштабов, обострили желание итальянской театральной публики познакомиться с новыми пьесами и по-новому подойти к произведениям, которые уже ставились в прошлом. В случае Чехова не утратил силы совет, данный в свое время Станиславским — вновь раскрыть книгу Чехова и начать читать ее совершенно по-новому. Как справедливо сказал Орацио Коста Докованджильи, один из наиболее тонких постановщиков чеховских произведений: «уже давно я думал о том, как опасен тот нажим, которому подвергаются персонажи на сцене вообще, и, в особенности, в постановках Чехова, где продолжает преобладать концепция "атмосферы", в туманности которой рискуют потеряться отличительные черты персонажей, расплывшись в приглушенной и сумеречной неопределенности. Мы убеждены, как и Станиславский к концу своей деятельности, что Чехова надо еще читать и читать»[25].

И действительно, после войны и вплоть до наших дней Чехов был "перечитан" много раз, и зачастую не банально и не традиционно. Первое новое прочтение чеховского текста принадлежит как раз Орацио Коста. Речь идет о "Вишневом саде". Коста стремился сделать "энергичный" спектакль, во многом играя на внешних эффектах. Авторитетный театровед Вито Пандольфи писал об этом спектакле в журнале "Драма": "Коста с увлечением и не скупясь проявил все возможности своего таланта: ярчайшую способность впечатлять, искусство поэтических озарений и волнующую фантазию. Он вдохновенно и технически умело использовал лучшие средства театрального искусства. Рассыпал нежные и дрожащие цвета в смене декораций и костюмов, подбирая и варьируя освещение <...> Но нельзя сказать, что спектакль обрел именно ту законченную и единственно верную форму, которую имел в виду Чехов. Постановка не передает смысл и понимание жизни, скромно предложенные нам Чеховым, пробуждая в нас то отчаяние, то надежду, между которыми мы мучительно блуждаем. Не обошлось в спектакле и без недостатков в сценическом оформлении, самым серьезным из которых была банальность музыкального сопровождения. Кроме того, актеры не смогли добиться сыгранности. Не была найдена уникальная чеховская тональность, образ его художественного мира — реального и фантастического одновременно. Привычно используя интонации с заданным значением и эффектом,

актеры, занятые обычным техническим выстраиванием эмоций, увидели, но не уловили трагическую и горькую искренность пьесы <...>. А ведь среди актеров были такие именитые, как Сарра Феррати, Камилло Пилотто, Серджо Тофано, Сальво Рандоне. Все были согласны с тем, что Коста предпринял благородную, но не во всем удавшуюся попытку <...>.

Стремясь поставить Чехова сценически как можно роскошнее, мы рискуем обеднить его. Этого риска не избежал Коста, придумав прозрачный занавес, который в начале первого акта должен был создать атмосферу, а в начале третьего — подчеркнуть контраст, и без того достаточно ясный". Далее критик пишет о том, что затянув танец в третьем акте и излишне выделяя некоторые реплики и жесты, режиссер нарушил стилистику чеховской драмы. Например, бóльшая часть реплик студента Трофимова в постановке Коста звучала слишком резко, порой гранича с высокопарностью — возможно, для того, чтобы обратить внимание на отраженную в них социальную реальность и усилить их пророческое значение. Чехов же никогда не впадает в высокопарность, даже тогда, когда видит и счастливое будущее для людей"[26].

С конца 1946-го и весь 1947 год на итальянских сценах царил "Дядя Ваня". Его сыграли две труппы, обе — под руководством Петра Шарова: труппа Камилло Пилотто и Даниелы Пальмер, уже игравших вместе эту пьесу в декабре 1943 г., и труппа Мальтальяти-Ферро-Карраро-Бенасси. Из этих двух аккуратных и романтических спектаклей особенно запомнилась игра двух актеров в роли дяди Вани: Камилло Пилотто и Мемо Бенасси.

1948 год крайне важен для судьбы чеховской драматургии в Италии, поскольку он означает режиссерский дебют такого постановщика чеховских пьес, как Джорджо Стрелер, который впоследствии стал одним из величайших европейских и мировых театральных режиссеров.

СТРЕЛЕР И ЧЕХОВ

"Чайка" была первой чеховской драмой, за которую взялся Джорджо Стрелер. Режиссер начал эту трудную работу с изучения предыдущих итальянских постановок, которые, следуя Московскому Художественному театру, грешили излишне подробной передачей быта эпохи. Стрелер постарался выйти за эти рамки: на сцене появились персонажи с общечеловеческими свойствами, с их постоянной устремленностью понять самих себя. Однако быт не был оставлен без внимания, более того, он постоянно присутствовал в декорациях Батто, в музыке композитора Карпи и песенках того времени, которые постоянно напевали актеры. Даже паузы, молчание персонажей были содержательными. Вместе с тем они привлекали внимание к эпохе и истории, вводя — при помощи хрупких тем музыкальных анекдотов — фрагменты из документальной хроники нравов и быта.

Работа Стрелера имела огромный успех: премьера спектакля состоялась 24 ноября 1948 г.; собралась многочисленная публика, заинтересованная и подготовленная, о чем свидетельствовали бурные и уверенные аплодисменты в конце каждого акта. Все газеты и театральные журналы положительно отозвались о постановке Стрелера. Показательна рецензия, появившаяся в "Аванти" за подписью Джованни Титта Роза: "...Спектакль оказался безукоризненным. Прежде всего необходимо отметить ритм режиссерской постановки. Джорджо Стрелер угадал тон или, так сказать, дыхание пьесы: ей свойственен двойной темп, чередующийся ритм, когда неподвижное размышление и неудержимый порыв, ларго и анданте, сопоставленные или противопоставленные, сменяют друг друга. Режиссер передал этот ритм через игру



ЧАЙКА
Милан, Пикколо театро, 1948—1949
Постановка Дж.Стрелера
Художник Дж.Ратто
Аркадина — Л.Бриньоне, Сорин — А.Баттистелла
Фото Дж.Синьорелли

актеров, то умело замедляя ее, то неожиданно ускоряя, доходя до высоких и сильных тонов, напоминающих крик тоски"[27].

Кроме того, работа Стрелера обозначила еще один важный момент в истории итальянского театра — начало деятельности миланского Малого Театра (Piccolo teatro), вскоре ставшего одним из ведущих центров театральной культуры в Европе.

Почему был выбран именно Чехов и почему именно "Чайка"? Думается, что вдохновенное и исчерпывающее объяснение содержится в следующих словах программы того первого чеховского спектакля: «Мы не собираемся писать ни предисловие к Чехову, ни критический обзор его драматургии. Полагаем, что для этого достаточно нашей работы от открытия и до закрытия занавеса, вечер за вечером. Она, — пусть с неизбежными искажениями и неизбежными ошибками, — передает саму динамику наших идей и наших чувств. Скорее, в связи с нашей "Чайкой" нам хочется напомнить слова Книппер-Чеховой: "Чтобы играть Чехова, необходимо любить человека, со всеми его слабостями и недостатками, так, как любил его Чехов". Эти слова живо затронули нас и потребо-

вали от нас большего, нежели тонкая интерпретация, хорошая техника и наше актерское мастерство. Они потребовали от нас (и это нам кажется самым важным) чего-то "до" сцены: они потребовали, чтобы мы были людьми, любили людей, испытывали сострадание к самим себе и к тем, кто вокруг нас занят нелегким делом повседневной жизни — состраданием, столь позабытым посреди происшествий и потрясений нашей истории. И еще одно высказывание привлекает нас — на этот раз высказывание самого Чехова: "Не надо ни натурализма, ни реализма. Не надо подгонять ни под какие рамки. Надо, чтобы жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, а не ходульные"[1*]. В этом смысле мы и постарались понять "Чайку" и полюбили и любим каждого персонажа, как нечто вновь обретенное, чувствуя близость, какой давно уже не чувствовали. В нашей работе мы оживили наиболее дорогие нам воспоминания, чудесное время нашего детства, нашу недолгую юность в разрушающемся мире, нашу боль, которую мы испытываем, зная, что побег невозможен, наблюдая, как быстро уходит время, как исчезают люди, как внезапные несчастья нарушают спокойный ход нашей жизни, в которой ничего не должно было случиться, боль от расставаний, от прощаний, от низких поступков, от маленьких и больших невзгод.

И все это мы отчаянно старались освободить от какой бы то ни было условной схемы, от какой бы то ни было сентиментальности в изображении страданий, от какого бы то ни было декадентского чувства удовлетворения при виде всего этого».

"Чайка" Стрелера расшевелила самых известных театральных критиков и писателей. Так, поэт Сальваторе Квазимодо, ставший несколько лет спустя лауреатом Нобелевской премии, дал о спектакле лаконичный отзыв, в котором весомо каждое слово: «Режиссер Стрелер, поставив на сцене Малого театра "Чайку" Чехова, решил вновь предложить итальянскому зрителю бессмертную пьесу, что отнюдь не связано с торжествами в честь пятидесятиления со дня первой постановки этой пьесы в Московском Художественном театре. "Без театра нельзя", — говорит у Чехова брат Ирины Аркадиной. Но какой театр имеется в виду? Полный открытых трагедий и переживаний, показанных с точностью истории болезни, или же театр, где действие движется медленно, где нет внезапных потрясений, а есть обычная, безжалостная скука, разъедающая повседневную жизнь? В "Чайке" Чехова монотонность, особенно в первых двух действиях, напоминает ритм его великого современника Пруста; в стилевом решении пьесы присутствует и творческая атмосфера "Поисков утраченного времени" <...> Вернувшись на берег озера, где прошла ее юность, Нина скажет Константину: "Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно... Я не знала, что делать с руками..." Именно: "Не знала, что делать с руками". Когда писатель достигает такой точности в передаче внутреннего мира человека, он более не нуждается в объяснениях и оправданиях. Театр Чехова — не проблема, а истина, столь "монотонно" правдивая, что побеждает собой смерть. Выстрел, оборвавший жизнь Константина, <...> возвышает его над оставшимися в живых. Пути спасения бесконечны. Проблемы сегодняшней молодежи те же, что и в 1898 году»[28].

Любовь, нежность. Мы всё так же скупимся на чувства? Режиссер выдержал приглушенные тона, на которых настаивал Чехов, и с этой точки зрения в "Чайке" Стрелер также ничуть не нарушил достигнутого им совершенства ритма. Все актеры заслуживают похвалы: Лилла Бриньоне — великолепная Аркадина, Сантуччо, Проклемер, Де Лулла!

[1*] См.: Чехов о литературе. М., 1954. С. 280.



ЧАЙКА

Милан, Пикколо театро, 1948–1949

Постановка Дж.Стрелера

Художник Дж.Ратто

Нина — А.Проклемер, Треплев — Дж. Де Лулло

О том вечере писали Орио Вергани, Джованни Моска, Дино Буццати, Ренато Симони, Акилле Кампаниле, Раффаэле Каррьери и многие другие.

Сегодня особенно заслуживают внимания, на наш взгляд, не утратившие своей актуальности заметки Раффаэле Каррьери, написанные по случаю постановки Стрелера для газеты “Милано Сера”: “Театр Чехова — одна большая семья. Здесь все родственники, несчастливые поколения <...>; слуги, садовники, врачи, профессора, дворяне и разоренные аристократы, писатели начинающие и знаменитые, актрисы, арендаторы, извозчики; циничные и простодушные; разочарованные женщины и заблуждающиеся мужчины, те, что все потеряли, и те, что никогда ничего не имели”. К этой же “семье” принадлежат и природа, и обстановка, в которой живут чеховские персонажи, и предметы их быта. «Дома — одни и те же, номера на них — одни и те же, да и люди, которые там живут, одни и те же: меняется лишь фамилия на двери — продолжает критик. — В каждом акте, комедии, драме продолжается

жизнь не драматургии Чехова, а самого Чехова. Озерная чайка, которую молодой поэт Константин Гаврилович убивает на исходе одного осеннего дня — это символ чеховской драматургии: чистота, идеал, мечта поэта.

Я очень благодарен Джорджо Стрелеру и миланскому Малому Театру за то, что они поставили "Чайку" не только как один шедевр Чехова, а как всего Чехова.

Воздух, запахи, времена года, стены, голоса и молчание, души и тела, видимое и невидимое. Такая режиссерская работа успокоила бы Чехова в момент отчаяния в ночь 1896 года, после премьеры "Чайки" в Александринском Театре в Петербурге. Станиславский и Немирович-Данченко воскресили "Чайку" в Москве. Пятьдесят лет спустя мой друг Джорджо Стрелер воскресил ее в Милане. Безукоризненная постановка. Актеры играли с огромным увлечением и намного ответственнее, чем это обычно бывает при новой постановке уже известной пьесы... Этот спектакль делает честь итальянскому театру»[29].

Необходимо вспомнить и слова Дино Буццати: "Стрелер прекрасно поставил каждую сцену, так что каждая сцена кажется семейной картиной, умело, умно, с большой фантазией расположил и объединил движения и жесты, костюмы и освещение, шум, музыку и паузы..."[30]

Вспомним также слова Морандо Морандини: «Что можно сказать о паузах в этом спектакле? Они использованы, я бы сказал, по-кинематографически точно и очень убедительно, передавая медленное дыхание пьесы, то "пианиссимо", которое является доминирующей нотой всех четырех актов, тем приглушенным и тайным лиризмом, который образует ее идеальную структуру».

Некоторые критики, вспоминая дебют еще совсем молодой актрисы Марты Абба в роли Нины в первой итальянской постановке "Чайки", хвалили Анну Проклемер, юную исполнительницу Нины в "Чайке" Стрелера, желая ей такого же успеха в будущем. Пожелание сбылось: в самом деле, Анна Проклемер стала одной из лучших актрис итальянского театра наших дней.

13 января 1955 г., к пятидесятилетию смерти Чехова, хотя и с опозданием на несколько месяцев, Джорджо Стрелер, вновь обратившись к чеховской драматургии, поставил "Вишневый сад".

Это был новый огромный успех. После окончания спектакля публика около тридцати раз вызывала актеров и режиссера.

Сальваторе Квазимодо откликнулся новой рецензией: «Миланский Малый театр дал превосходное представление "Вишневого сада" Антона Чехова. Режиссер Джорджо Стрелер после "Чайки", поставленной несколько лет тому назад, остался в тайном долгу у Чехова, и мы уверены, что преподав всем нам настоящий урок стиля, новым спектаклем он с ним рассчитался. За цветущим садом Любови Андреевны стоят двоякие возможности интерпретации как художественного мира Чехова в целом, так и отдельных персонажей. Легко было впасть в сатиру, в комичность или туман декадентства; Стрелер достиг в целом равновесия "на грани", которое, однако, нарушено в конце комедии, где главным действующим лицом становится Фирс, а не удар топора по стволам вишен. Иными словами, полемика вместо поэзии: усадьба запирается, чтобы стать смертным ложем для старого верного слуги. Это — насилие над чеховским тактом»[31].

В "Вишневом саде" Стрелера были заняты: Сара Феррати в роли Любови Андреевны, Тино Каррaро — в роли Лопахина, Луиджи Чимара — Гаева, почти дебютантка Валентина Фортунато (Аня), которую, как и Джанкарло Збраджу, ожидала успешная карьера.



ВИШНЕВЫЙ САД
Милан, Пикколо театро, 1954–1955
Постановка Дж.Стрелера
Фирс — А.Багетти, Гаев — Л.Чимара
Фото Л.Чиминаги



ВИШНЕВЫЙ САД
Милан, Пикколо театро, 1954—1955
Постановка Дж.Стрелера
Лопахин — Т.Карраро
Фото Л.Чиминаги



ВИШНЕВЫЙ САД
Милан, Пикколо театро, 1954—1955
Постановка Дж.Стрелера
Трофимов — Дж.Збраджа,
Раневская — С.Феррати
Фото Л.Чиминаги



ВИШНЕВЫЙ САД
Милан, Пикколо театро, 1954—1955
Постановка Дж.Стрелера
Епиходов — Л.Матеуцци, Дуняша —
М.Бонати
Фото Л.Чиминаги

Некоторым критикам не понравилось, что режиссер в последнем действии устранил шум рубки вишен; при помощи этого оригинальнейшего хода Стрелер хотел сосредоточить внимание "на той паузе истории, что предшествует грохоту крушения и звуку первых подлинно человеческих голосов".

Известно, что Стрелеру не свойственно изменять текст, его метод — скрупулезное, почти текстологическое воссоздание фактов истории и культуры, обусловивших появление интересующего его произведения. Поэтому в его постановке мы не найдем излишне бурных эмоций и, если не считать тишины в последнем акте, в целом была соблюдена идея Чехова — построить спектакль на интроспекции.

Режиссер был верен своему убеждению, что "Вишневый сад" — не реалистическая комедия и не драма, а история из человеческой жизни, не укладывающаяся в один определенный художественный замысел. К "Вишневому саду" Стрелер вернется десять лет спустя, чтобы дать его новую, знаменательную интерпретацию. Следует напомнить, что в том же 1955 году другой великий итальянский режиссер — Лукино Висконти — принялся за чеховскую пьесу "Дядя Ваня".

Еще в 1952 г. Висконти поставил "Трех сестер". Спектакли Висконти, которые будут рассмотрены ниже, стоят в одном ряду со спектаклями Стрелера. Чеховские постановки Стрелера и Висконти остаются лучшими постановками Чехова в Италии. Их новаторство — в соответствии принципам историзма: на первом плане — чеховская эпоха, русское общество самых мрачных лет царизма. Душевное состояние персонажей отражает атмосферу определенного общественного периода; внутренний распад персонажей, их неприспособленность к жизни, неспособность жить логически вписываются в распад общества, к которому они принадлежат. Подобно тому, как реставратор обнаруживает под налетом на картине цвет, предназначавшийся для другого рисунка, так в произведениях Чехова под пессимизмом и отчаянием мы открываем страстную устремленность в будущее, надежду на приход лучших времен, прогрессивное значение труда.

Открывается и подлинное отношение Чехова к его персонажам и, соответственно, к "их" обществу — это суровый, безжалостный приговор. Для нас, сегодняшних зрителей, это приговор миру, исторически вполне определенному. И именно поэтому узнаваемому в других исторических ситуациях, в том числе и современной.

После "Чайки" и "Вишневого сада" "Платонов" был третьей чеховской пьесой, инсценированной Стрелером. Он был представлен 27 апреля 1959 года под названием "Платонов и другие", в переделке самого Стрелера. В Италии судьба этого произведения, найденного в 1920 году в архиве русского писателя, была довольно любопытной. Уже в 1927 г. появился перевод, выполненный известным итальянским славистом Этторе Ло Гатто и озаглавленный "Комедия без названия". В 1946 г. итальянское радио передало сокращенный вариант перевода этой пьесы Чехова, выполненного Коррадо Паволини под тем же названием. Паволини тогда сказал: "Эту драму невозможно поставить на сцене? Можно, еще как можно: я сужу об этом по собственному опыту радиопередачи. Естественно, кое-что из явно мелодраматического и слишком растянутого пришлось выбросить, что и было сделано с чистой совестью. Облегченная таким образом пьеса прекрасно выдержала бы, по нашему мнению, и испытание сценой".

В Европе драма впервые была поставлена в Германии под условным названием "Лишний человек Платонов". Затем в 1956 г. режиссер Жан Вилар и Народный национальный театр Парижа поставили эту пьесу для фестиваля в

Бордо. Название, под которым была показана пьеса ("Безумец Платонов"), свидетельствует о том, что объемное чеховское произведение позволяет самые оригинальные интерпретации, как в силу многообразия затронутых или намеченных в нем тем, так и в силу специфики предложенных ситуаций, колеблющихся между трагическим и комическим настолько, что режиссеру-постановщику остается лишь выбрать одно из содержащихся здесь разнообразных решений — то, которое наиболее созвучно его художественному темпераменту.

Успех постановки Жана Вилара пробудил в Италии интерес к драме Чехова до такой степени, что весь театральный сезон 1958/59 гг. прошел, можно сказать, в соревнованиях на лучшую переработку текста и лучшую его постановку.

Одни постановки были попыткой воспользоваться любопытством публики к новому произведению, другие представляли собой сложный и интересный поиск чистых истоков будущих драм Чехова зрелого периода — истоков, которые пока были скрыты за пространным и бесформенным сюжетом ранней пьесы.

Дело в том, что эта ранняя пьеса Чехова стала всем известна в Италии потому, что несколькими месяцами ранее было объявлено, что постановкой неизвестной пьесы Чехова займется труппа, которую Марчелло Мастрояни соберет на этот театральный сезон, а режиссером выступит Лукино Висконти; однако затем план этот был отложен и для многих режиссеров была привлекательна идея осуществить то, что Висконти не захотел или не смог довести до конца.

Странно, однако, что пьеса, подвергшаяся различным сокращениям, была поставлена почти одновременно тремя разными труппами, в трех городах, под тремя разными названиями. В Риме она была поставлена "труппой Зрителей" (Compagnia degli Spettatori) под названием "Безумец Платонов", как и французский спектакль Вилара, в Турине — Малым Туринским театром (Piccolo Teatro di Torino) под названием "Любовные истории Платонова" и, наконец, в Милане — Миланским Малым театром под названием "Платонов и другие".

Хронологически первым спектаклем был туринский (режиссер — Джан-Франко Де Бозио), премьера которого состоялась 8 декабря 1958 г. В статье режиссера Д.-Ф. Де Бозио и Д.-Р.Мортео, напечатанной в журнале "Драма", изложены критерии, которых авторы придерживались при сокращении текста: "В авторской рукописи пьеса крайне затянута; чтобы поставить ее полностью, понадобилось бы почти шесть часов. Поэтому, а также по причине излишнего многословия пьесы, пришлось заняться ее сокращением. В отличие от авторов уже существующих переделок, в некоторых случаях свободно перерабатывавших текст, что немало изменило облик произведения, мы ограничились удалением лишнего, чтобы сохранить основные сюжетные линии драмы и одновременно вместить ее во временные рамки обычного спектакля. Мы работали, постоянно обращая внимание на особенности композиции и диалога позднего Чехова и почтительно стараясь приблизиться к его простоте. Тем не менее, мы постарались не исказить эту раннюю пьесу Чехова и не превратить ее в слабое подобие его драм зрелых лет. Другими словами, мы не изъяли ни одной сцены по одной лишь причине, что десять–двадцать лет спустя Чехов ее бы уже не написал. Мы позаботились лишь о том, чтобы убрать лишнее и смягчить слишком уж очевидную кое-где техническую неумелость. <...> Нам кажется, что пьеса заслуживает возвращения к жизни. Она представляет интерес не только для истории культуры и не только для специа-



ПЛАТОНОВ И ДРУГИЕ
Милан, Пикколо театро, 1958–1959
Постановка Дж.Стрелера
Художник Л.Дамиани
Платонов — Т.Карраро, Войницева — Г.Джакоббе
Фото Л.Чиминаги

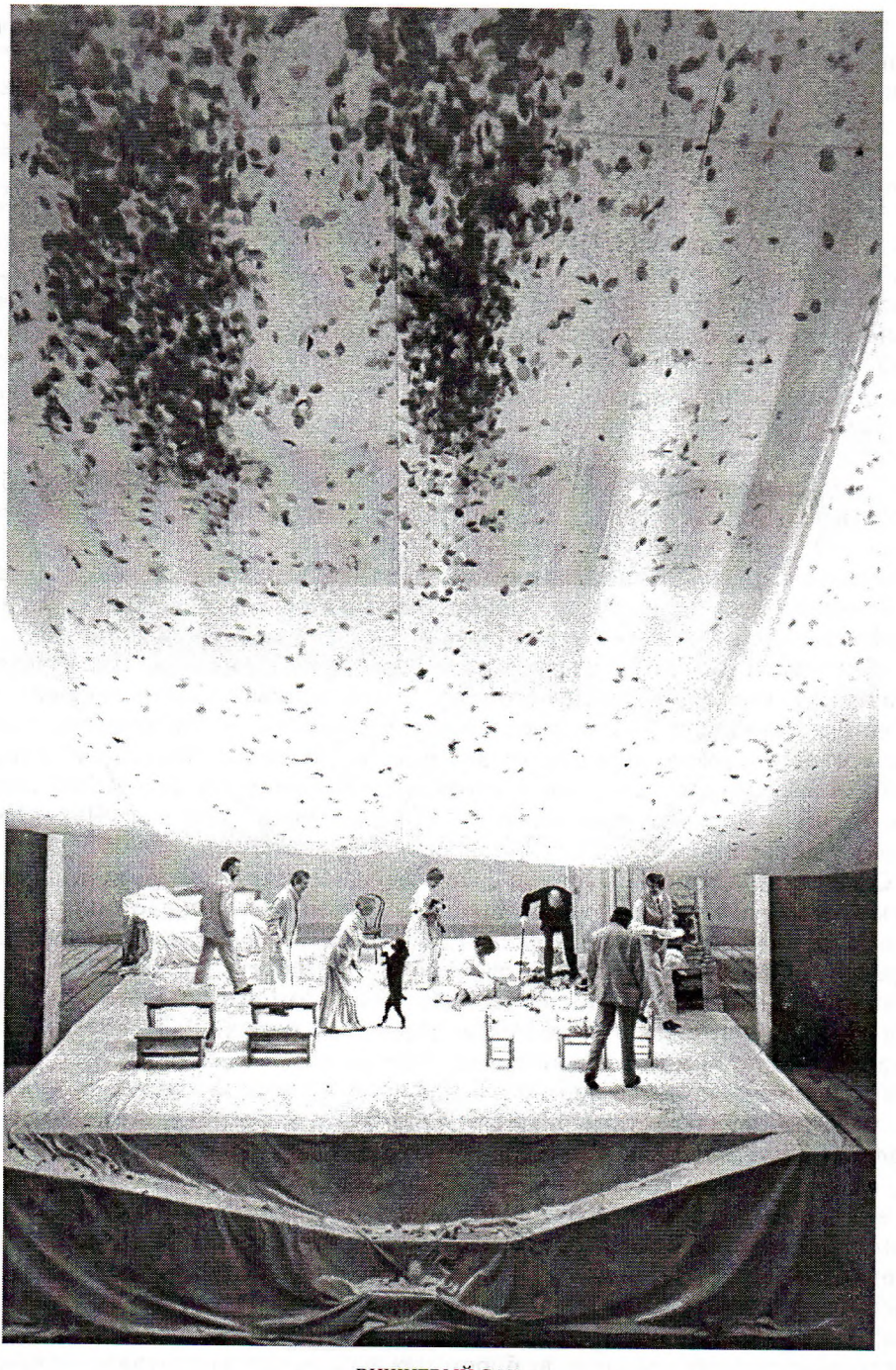
листов, изучающих Чехова. Хотя эта драма, выплеснувшаяся по-юношески горячо, еще не знает той меры, которая свойственна будущим шедеврам этого писателя, достаточно напрячь слух, чтобы услышать сквозь гвалт подлинный голос поэта и почувствовать таящуюся в грустном шуте подлинную растерянность души, что находится в поисках самой себя"[32]. Приходят на ум слова Чехова: "Чтобы написать для театра хорошую пьесу, нужно иметь особый талант <...> написать же плохую пьесу и потом стараться сделать из нее хорошую <...> для этого нужно иметь талант гораздо больший. Это так же трудно, как купить старые солдатские штаны и стараться во что бы то ни стало сделать из них фрак"[33]. И действительно, некоторые критики обвинили режиссера и, соответственно, автора нового текста в том, что они выкроили из большого куска оригинального текста маленькое платьице по своему размеру, смело кромсая ножницами персонажей и картины. По образцу, разумеется, позднего чеховского стиля — словом то, чего сам Чехов хотел избежать. Тем не менее, туринская постановка заслужила похвальные отзывы широкой публики и большинства рецензентов.

Напротив, не имел успеха спектакль, поставленный режиссером Марчелло Сальтарелли с "труппой Зрителей" в римском театре "Сатиры" в январе 1959 г. Труппа распалась после трех представлений. Спектакль был поставлен в спешке и слишком равнялся на французскую постановку Жана Вилара.

Наконец, Миланский Малый театр 27 апреля 1959 г. представил долгожданный вариант чеховской пьесы, озаглавленный "Платонов и другие". В одном из интервью Стрелер объяснил причину такого выбора: «Мы остановились на этом названии, имеющем горьковский привкус ("Егор Булычев и другие"), из желания представить публике это произведение как хорошее и определить его художественную направленность точнее, нежели расплывчатое "Без названия"... Из всех возможных и частично необоснованных вариантов "Платонов и другие" показалось нам наиболее оригинальным и полным, наиболее четко говорящим о своеобразии постановки, а также учитывающим основные характеристики этой чеховской пьесы»[34]. Декорации — четыре сцены — были созданы Лучано Дамиани на основе изучения русской иконографии по книгам и иллюстрациям, специально присланным из Советского Союза. Отзывы и рецензии на спектакль были единодушно положительными; из трех последних, появившихся почти одновременно постановок, все в один голос отдали предпочтение постановке Стрелера. Этот спектакль, между прочим, длился пять часов, т.е. почти на грани возможностей восприятия обычного зрителя, и тем не менее все однозначно свидетельствуют: эти часы пролетали так, что никто и не замечал. Репетиции спектакля стали настоящим испытанием на выносливость для актеров: они шли в течение семидесяти дней подряд при полной изоляции от мира. В последние недели репетиции заканчивались в 4–5 часов утра. Главной заслугой спектакля явилось то, что он познакомил публику с неизвестной доселе драмой, не во многом уступавшей другим пьесам, благодаря которым Чехов завоевал любовь и славу. «Если история писателя, — отмечает Лучано Кодиньола, — заключается в истории его поэтических образов, то вот вам Чехов "доисторический" или, по крайней мере, архаический, но в котором основные черты его зрелой поэзии уже каким-то образом присутствуют. В "Платонове" уже весь Чехов, хотя нельзя утверждать, что все в "Платонове" — Чехов»[35].

Стрелер не изменил Чехову: в своем варианте текста он сохранил практически весь оригинальный текст, довольно длинный, и сосредоточил главное внимание на хоральном характере пьесы и на достоверности в передаче быта. В рецензии Феррони, появившейся в газете "Ла Джустиция", подчеркивается именно последний момент: «Лучано Дамиани, который подготовил декорации для этого чеховского спектакля, терпеливо и тщательно обработав обширный иконографический материал, взял на себя также и костюмы. Решение их подсказала новая система, основанная на поиске "документального", внесшая рациональность и на этом этапе подготовки спектакля. Он сфотографировал актеров в обычной одежде и, исходя из каждого реального облика, создал рисунок костюмов. Таким образом, костюм рождается на актере, на его фигуре, как бы из его души подобно тому, как рождается в актере персонаж, обретая его очертания, становясь его плотью»[36]. Рецензенты отмечали продолжительность спектакля. Критик Элиджо Поссенти видит в этом достоинство постановки: "Надо сказать, что пьеса, предусмотрительно сокращенная Стрелером, не утратила присущей ей растянутости во времени; замедленность действия обусловлена выбором режиссера, его кропотливым поиском выразительности, тональности, художественной достоверности как произведения в целом, так и каждой его детали. В этом смысле режиссерская работа Стрелера — кружево, сплетенное из виртуозности и точности света, теней и цвета"[37].

Стрелеровского "Платонова" называли в рецензиях спектаклем-антологией, своего рода резюме повторяющихся мотивов в чеховских произведениях; от отчаяния до скуки, бессмысленности жизни.



ВИШНЕВЫЙ САД

Милан, Пикколо театро, 1976–1977

Постановка Дж.Стрелера

Художник Л.Дамиани

Музыка Ф.Карпи

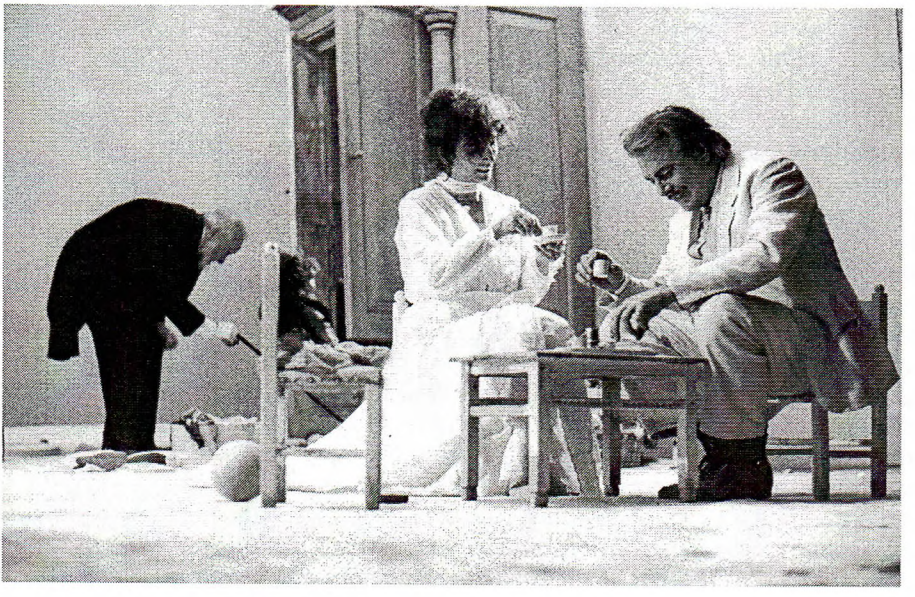
Сцена из I действия

Фото Л.Чиминаги

Критики подчеркивали бережное отношение Стрелера к тексту, который подвергся лишь самым необходимым сокращениям; высоко оценили и "оркестровку" пьесы в целом. Сандро Де Фео, например, писал: "Необъяснимой ошибкой этой переделки пьесы и, полагаю, прочих — итальянских и не итальянских ее переделок, — было непонимание того, что Стрелер понял сразу: то, что может показаться лишним в тексте, на самом деле является его сутью. Изъять, как это сделали почти все и чего не сделал Стрелер, первую картину, ту вечеринку в доме Анны Петровны, тот нескончаемый вечер с духотой и скукой, такими густыми, что их можно резать ножом, — это все равно, что изъять увертюру из оперы Вагнера или Россини. Стрелер же услышал и поставил вечер в саду, его скуку, отчаяние и сладость как увертюру. Буквально создавалось впечатление, что режиссер находится в оркестровой яме и, как дирижер, дирижирует этим фрагментом, который с музыкальной и изобразительной точки зрения, быть может, является самым прекрасным творением нашего театра за последние годы. Отзвук его длился, раздавался на протяжении всего спектакля, как то бывает, когда увертюра гениально задумана и исполнена, вследствие чего исчезло все наносное и все то голословное и вульгарное, что было в донжуанстве главного персонажа". И далее критик подчеркивает "историзм" постановки, о котором мы уже говорили: "Фальшивая жизнь Платонова и его глупая смерть являются символами морального разложения. Они олицетворяют упадок русского общества конца века — провинциального и ненужного, жадного и испорченного. Средствами аккуратной и тонкой режиссуры Джорджо Стрелер постарался воссоздать эту атмосферу морального разложения и охарактеризовать людей, собравшихся на сцене. Только режиссер большого таланта мог поставить себе две столь трудные задачи и решить их на сцене. Прежде всего Стрелер придал действию и диалогам медленный ритм, постепенное развитие, которое время от времени взрывается изнутри с тем, чтобы мгновенно утихнуть и погрузиться в страшную инерцию бесцельно текущего времени"[38].

В оценке актеров критика была единодушна: все играли великолепно. "Сара Феррати (Анна Петровна) — чувственная и гордая, готовая и отдаться, и оттолкнуть, Тино Карраро в роли Платонова создал образ надменного и нервного человека; Тино Буацелли (Трилецкий) придал грубоватую правдивость образу врача-кутилы, погрязшего в долгах; нежнейшая Джулиа Лаззарини в образе Саши, рассеянная и страстная Валентина Кортезе (София), актер Кристина — живая карикатура в сатирической роли полковника... Прекрасная труппа под руководством большого режиссера — ей принадлежит основная заслуга в том, что это юношеское произведение гениального писателя, несмотря на свою затянутость и шероховатость, уверенно выдержало испытание на сцене".

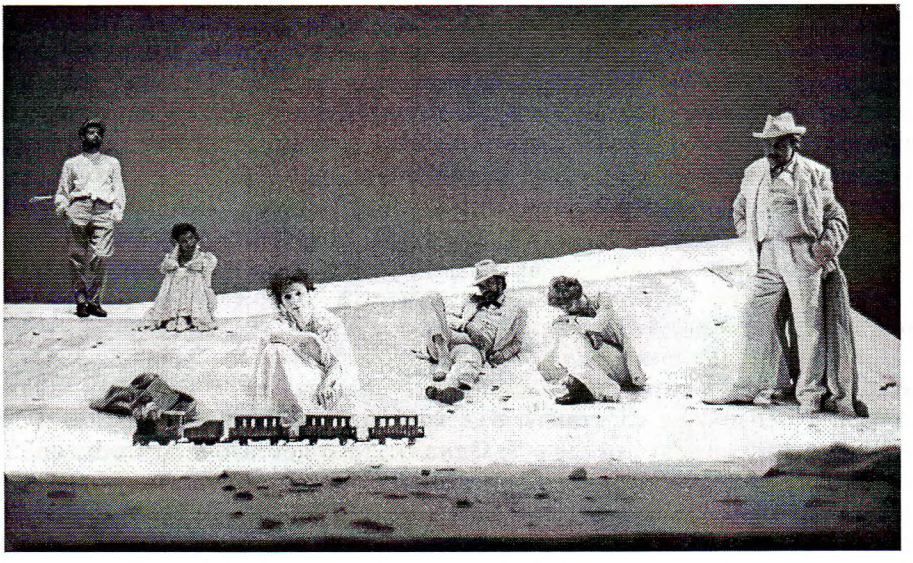
Последней чеховской пьесой, поставленной Стрелером, был "Вишневый сад", точнее сказать, речь шла о новой интерпретации после спектакля 1955 г. В основе этого нового прочтения — идея Стрелера трех "коробок" спектакля: «Каждая коробка — интерпретация. Упрощенно говоря, разумеется. В первой "коробке" текст берется под углом зрения реальной жизни, это — рассказ о жизни семьи в определенный момент; во второй — на уровне истории (конфликты между персонажами пьесы как отражение социальных и политических конфликтов эпохи); в третьей — на уровне общечеловеческих, или если угодно, абстрактных ценностей. В этом случае "Вишневый сад" — о летящем времени, о поколениях, сменяющих одно другое... Я выбрал четвертую "коробку", в которой, как и у Чехова, должны поместиться все три: персонажи рассматриваются в трех разных аспектах»[39].



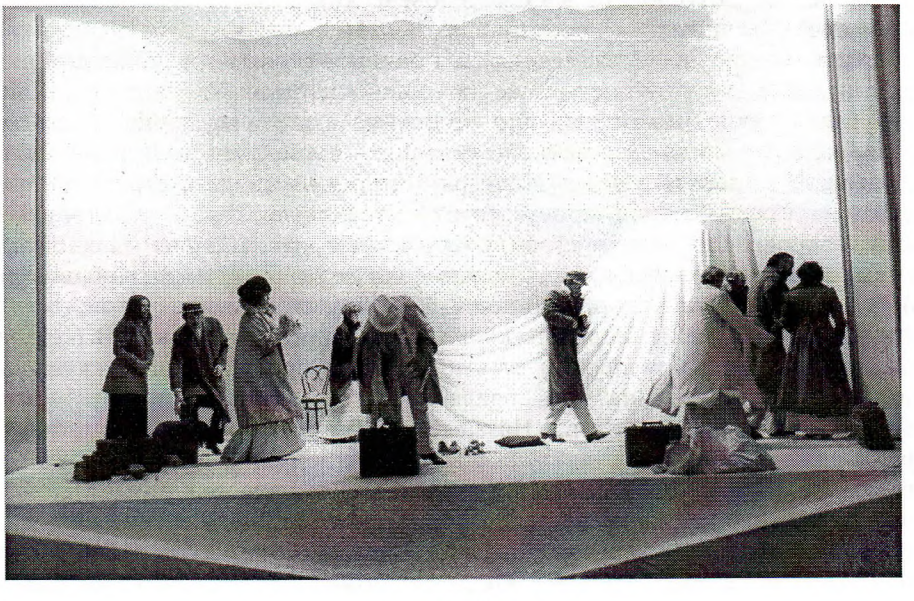
ВИШНЕВЫЙ САД
Милан, Пикколо театро, 1976—1977
Постановка Дж.Стрелера
Художник Л.Дамиани
Фирс — Р.Риччи, Раневская — В.Кортезе, Гаев — Дж.Сантуччо
Фото Л.Чиминаги



ВИШНЕВЫЙ САД
Милан, Пикколо театро, 1976—1977
Постановка Дж.Стрелера
Художник Л.Дамиани
Раневская — В.Кортезе (на первом плане)
Фото Л.Чиминаги



ВИШНЕВЫЙ САД
Милан, Пикколо театро, 1976—1977
Постановка Дж.Стрелера
Художник Л.Дамиани
Трофимов — А.Фотторини, Аня — М.Гуерриторе, Раневская — В.Кортезе, Лопахин — Ф.Грациози,
Варя — Дж.Лаццарини, Гаев — Дж.Сантуччо
Фото Л.Чиминаги



ВИШНЕВЫЙ САД
Милан, Пикколо театро, 1976—1977
Постановка Дж.Стрелера
Художник Л.Дамиани
Сцена из IV действия
Фото Л.Чиминаги

Естественно, теория трех "коробок" — лишь выразительная метафора. Одна "коробка" принципиально не исключает остальных; и нельзя сказать, что натуралистическое прочтение "Вишневого сада" не позволит нам почувствовать и горестную поэзию текста в его общечеловеческом значении, и историческую драму чеховских персонажей, олицетворяющих душевные терзания русского общества начала века. Постановка драматического произведения всегда в своем роде тенденциозна; это всегда "измена" по отношению к каноническому печатному тексту. И, следовательно, интерпретация Стрелера, несмотря на всю свою сыгранность и всю свою филологическую, иконографическую безукоризненность, остается "одной из" возможных трактовок, не единственной и не окончательной.

Премьера "Вишневого сада" состоялась, как всегда, в миланском Малом Театре 21 мая 1974 г. На следующий день римская газета "Иль Темпо" опубликовала рецензию на спектакль, озаглавленную «25-минутные аплодисменты "Вишневому саду" Стрелера»[40]. Одного этого достаточно, чтобы представить себе успех спектакля.

Тринадцать актеров предстали перед зрителями в вечер премьеры, имея за плечами 60 дней репетиций по 8–9 часов в день (обычный метод работы Стрелера), и, как сказал один из газетных хроникеров, "всевозможные настроения русской провинции начала века уже были в их крови". За несколько дней до представления режиссер изложил специально приглашенным журналистам свои идеи и рассказал об их воплощении в чеховском спектакле. О своей постановке 19-летней давности Стрелер сказал: "Тот спектакль был поставлен под знаком Чехова тенденциозно натуралистического и реалистического. Сегодня все мы переросли то узковатое понимание в духе Станиславского: мы начали рассматривать произведения Чехова шире, не скажу абстрактно, но безусловно, в общечеловеческом смысле. А значит, можно уделить меньше внимания некоторым моментам сценографии..."[41]

Действительно, в постановке 1955 г. вишни стояли в глубине сцены, за стеклами окон. В новой постановке их вообще не было. Сад, мучивший поколения режиссеров (показывать или не показывать его на сцене?), от Станиславского, который натуралистично украшал его цветами, до Лукино Висконти, который за девять лет до Стрелера посадил на сцене в строгом порядке десяток настоящих вишен, присутствует в постановке Стрелера как идея, создающая определенную атмосферу. Светлый, прозрачный тент плавно поднимается со сцены к потолку зала, дрожит и ходит волнами над головами зрителей, как купол света, чуть оттененный нежными бумажными лепестками, которые порой падают, порхая с капризной медлительностью. «В переписке Чехова, — говорит Стрелер, — есть письмо, которое, на мой взгляд, имеет принципиальное значение <5 февраля 1903 г. — К.С.Станиславскому>: "В голове она у меня уже готова. Называется "Вишневый сад", четыре акта, в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях <...> Идет снег". Словом, у меня создалось впечатление, что для Чехова были важны не столько стволы деревьев на сцене, сколько живое, реальное присутствие белизны, этого изумительного белого света, который может быть и летом, и зимой... Ведь вишневый сад — не только реальная вещь, это еще и символ: это то, что нам всего дороже, то, что у нас отнимают. Сад на сцене утрачивает половину своего значения. Уверен, что сейчас присутствие вишен чувствуется, как никогда»[42].

В спектакле участвовал русский актер Владимир Николаев, произносивший свои реплики по-русски. "Во втором акте — объясняет Стрелер, — на сцене появляется бродяга, который спрашивает, где станция, затем читает

стихи и наконец просит тридцать копеек. Любовь дает ему золотой и он исчезает; загадочный персонаж, который, можно сказать, не имеет никакого отношения к происходящему, непонятно, зачем Чехов его включил, откуда он появился, куда направляется. Поэтому вместо того, чтобы сделать из него обычного пьяного, я подумал о таком решении. Поскольку непонятно, что он говорит, это еще более подчеркивает тайну его молниеносного появления и исчезновения"[43].

ВИСКОНТИ И ЧЕХОВ

День 20 декабря 1952 г. стал праздником итальянского театра. В Риме, в театре Элизео, были показаны "Три сестры" в исполнении труппы римского Театра Стабиле в постановке Лукино Висконти, с декорациями Франко Дзеффирелли и костюмами Марчелло Эскоффьер. Висконти, Дзеффирелли и Эскоффьер были тогда крупнейшими деятелями итальянского театра и кино. Кроме того, в спектакле были заняты такие актеры, как Рина Морелли, Паоло Стоппа, Мемо Бенасси, Росселла Фальк и в ту пору еще совсем молодой Марчелло Мастроянни.

Публика приняла спектакль восторженно. Он шел полтора месяца при постоянно переполненном театре, что для Италии того времени было случаем совершенно невероятным. Главной заслугой Висконти было то, что он раз и навсегда определил значение чеховского наследия. Лучано Лучиньяни писал в газете "Унита": "Теперь все те в Италии, кто решит говорить о Чехове, писать о нем, ставить его, должен будет исходить из того, что показал Висконти: отныне нет больше места трюкам и комедиантству... Среди многих сомнительных легенд, ходящих о Чехове, есть одна особенно нелепая: будто он несценичен. Глядя спектакль Висконти, убеждаешься, что эта легенда развенчана раз и навсегда; впрочем, она возникла из-за трудности (реальной, конечно) передать жизнь такой, какой описал ее Чехов, вынеся на свет из глубины внутренней жизни те мгновения, те слова, те звуки, которые порой внезапно озаряют прошлое, настоящее и будущее его персонажей"[44]. Сам Висконти отдавал себе отчет в том, что Чехова в Италии, по сути, еще не знают. За несколько дней до премьеры он сказал в интервью: "Чехов — сам по себе проблема". Не случайно "Три сестры" в Италии никогда не ставились, хотя значение драматургии великого русского писателя осознается всеми. Чехов — величайший современный драматург, и его влияние, его след можно заметить и в реалистическом итальянском кино. Его позиция современна, а его реалистическое восприятие жизни объясняется отчасти также тем, что он был врачом и потому умел, не задаваясь излишними амбициозными задачами, проникнуть в самые сокровенные тайники человеческой души, в самую суть персонажей. Многие считают Чехова сумеречным писателем, печально смотрящим на жизнь, но по сути он всего лишь писатель-реалист. Трагедия, если она происходит, то происходит за сценой, в отдалении, как в классической драме у древних греков. Чехов же считал, что трагедия заключается в самой повседневной жизни, а он лишь говорит людям: "Посмотрите, как вы плохо живете, и постарайтесь жить лучше. И он всегда и всячески заботился о том, чтобы избегать драматических нот"[45].

Известно, что еще со времени премьеры "Трех сестер" в постановке Станиславского 31 января 1901 г. в Московском Художественном театре идет полемика о бо́льшей или меньшей значимости социального аспекта пьесы по сравнению с аспектом эстетическим. Постановка Висконти, которая, по мнению Сальваторе Квазимодо, "стала подлинным творческим свершением"[46],



ТРИ СЕСТРЫ
Рим, Стабиле-театр, 1952
Постановка Л.Висконти
Декорации Фр.Дзеффирелли
Ирина — Р.Морелли

разрешила спор, соединив глубокое чувство историзма с тонким художественным чутьем, уравновесив две различные интерпретации таким образом, чтобы социальный смысл комедии был выявлен не прямолинейно, а через углубленное изображение человеческого страдания, которое прорывается сквозь переплетение индивидуальных драм, остающихся уделом каждого человека в отдельности, не становящихся, тем не менее, разделенным переживанием.

Как пишет Рауль Радиче: «Огромная заслуга Лукино Висконти заключается в том, что он внимательно прочитал пьесу, не отдавая предпочтения тому или иному возможному толкованию. Он знал, что точный и скрупулезный анализ текста позволит выявить смыслы "Трех сестер" — и очевидные, и скрытые — одновременно без необходимости подчеркивать какой-либо из них. Острота анализа и страстность искусства обрели в этой постановке равновесие, можно сказать, не имеющее себе равных»[47]. И действительно, на вопрос одного критика: «Говорят, что в "Трех сестрах" ты не сделал акцента на

общественном, идеологическом содержании пьесы. Это правда?» — Висконти ответил следующим образом: "Это совершенно верно; но я не сделал этого вовсе не потому, что не верю в социальное или идеологическое значение чеховской драмы, оказавшееся едва ли не пророчеством, а потому, что сохраняя несколько утопический характер пьесы, на мой взгляд, ей присущий, можно, я полагаю, полнее выявить ее документальность, отражение в ней того столь важного исторического периода, продолжением которого стала революция 1905 года и затем Октябрьская революция. Быть может, части публики эта драма придется не очень по душе — ведь зрители в партере знают, что утопия, к которой стремятся персонажи Чехова, сегодня уже не утопия. Для этого спектакля нужна бы публика из народа, т.е. публика, которая в состоянии понять, что драма трех сестер и тех, кто их окружает, — драма куда более широких масштабов, означающая крах не нескольких неудачников, а всего общественного устройства"[48].

Печать восторженно откликнулась на спектакль, и, как и в случае Стрелера, о постановке Висконти заговорили видные представители не только театральной критики, но и вообще итальянской культуры и литературы. Одна особенность присуща почти всем этим рецензиям и отзывам: почти все авторы сочли излишним представлять читателю Чехова и его драматургию, с чего обычно было принято начинать рецензию. Сперва полагалось сказать несколько слов об авторе, потом о его произведении, затем, наконец, о самом спектакле и в завершение требовалось похвалить или же обругать режиссера, похвалить или обругать актеров.

Карло Террон писал 15 февраля 1953 г.: "Не обижайтесь, если на сей раз и вступление, и бóльшая часть предоставленного нам в газете места будут отданы спектаклю. Слава Антона Чехова велика, прочна и всегда будет такой <...> На этот раз неожиданностью стал спектакль. Господь Бог, и конечно, вы сами знаете, насколько невозмутимым зрителем является автор этих строк, и тем не менее он счастлив признаться, что редко, можно сказать, никогда он не видел, чтобы на сцене происходило что-нибудь столь же прекрасное, гениальное и глубокое. <...> Если шедевром может быть пьеса, то им также может стать и режиссура"[49]. Из отклика Лучано Лучиньяни: "Очень давно, много лет на нашей сцене не появлялся спектакль такого уровня, когда всякое высказывание о нем критика безусловно и неизбежно становится приблизительным. Можно утверждать, что это спектакль невиданного до сих пор совершенства, необычайной силы. Лукино Висконти на сегодня — наш самый крупный знаток литературы: он открыл Гольдони, открыл Чехова; к его спектаклям нельзя подходить с обычной меркой, как мы то делаем даже в случае наиболее удачных постановок. Это уже нечто намного большее, чем переложение литературного произведения на язык театра, это создание новой жизни, отвечающее всем, даже самым тайным, намерениям автора, но при том насыщенное, преисполненное новой, современной, актуальной тонкостью. Перед нами большой мастер, самый большой мастер, которым располагает современный итальянский театр"[50].

Карло Эмилио Гадда, один из выдающихся итальянских писателей нашего века, также считает, что "верность" чеховскому тексту, продемонстрированная Висконти, — одна из его самых больших заслуг: "Скрупулезный и вдохновенный труд, необычайно глубокое, т.е. необычайно точное прочтение текста, позволили Лукино Висконти представить трех сестер в новом свете, иными словами, показать их очень близкими к тому, что мы можем считать подлинным смыслом этого произведения, к его духу..."[51] О "верности" Чехову говорит и Джорджо Проспери, еще один известный критик: «Режиссерские



ТРИ СЕСТРЫ
Рим, Стабиле-театр, 1952
Постановка Л.Висконти
Декорации Фр.Дзеффирелли
Маша — С.Феррати, Ольга — Елена да Венеция, Ирина — Р.Морелли, Тузенбах — Дж. Де Лулло



ТРИ СЕСТРЫ
Рим, Стабиле-театр, 1952
Постановка Л.Висконти
Декорации Фр.Дзеффирелли
Ирина — Р.Морелли, Маша — С.Феррати, Ольга — Елена да Венеция

работы Лукино Висконти всегда отличает умение передать атмосферу и даже запахи; некоторые остаются с тобой навсегда <...> таков запах осени и берез в последнем акте "Трех сестер". По всей вероятности, это наиболее тщательно подготовленная, наиболее соответствующая оригиналу постановка. В "Трех сестрах" соответствие Чехову, осмелюсь сказать, полное; иногда оно оказывается сильнее верности режиссера собственному инстинкту»[52].

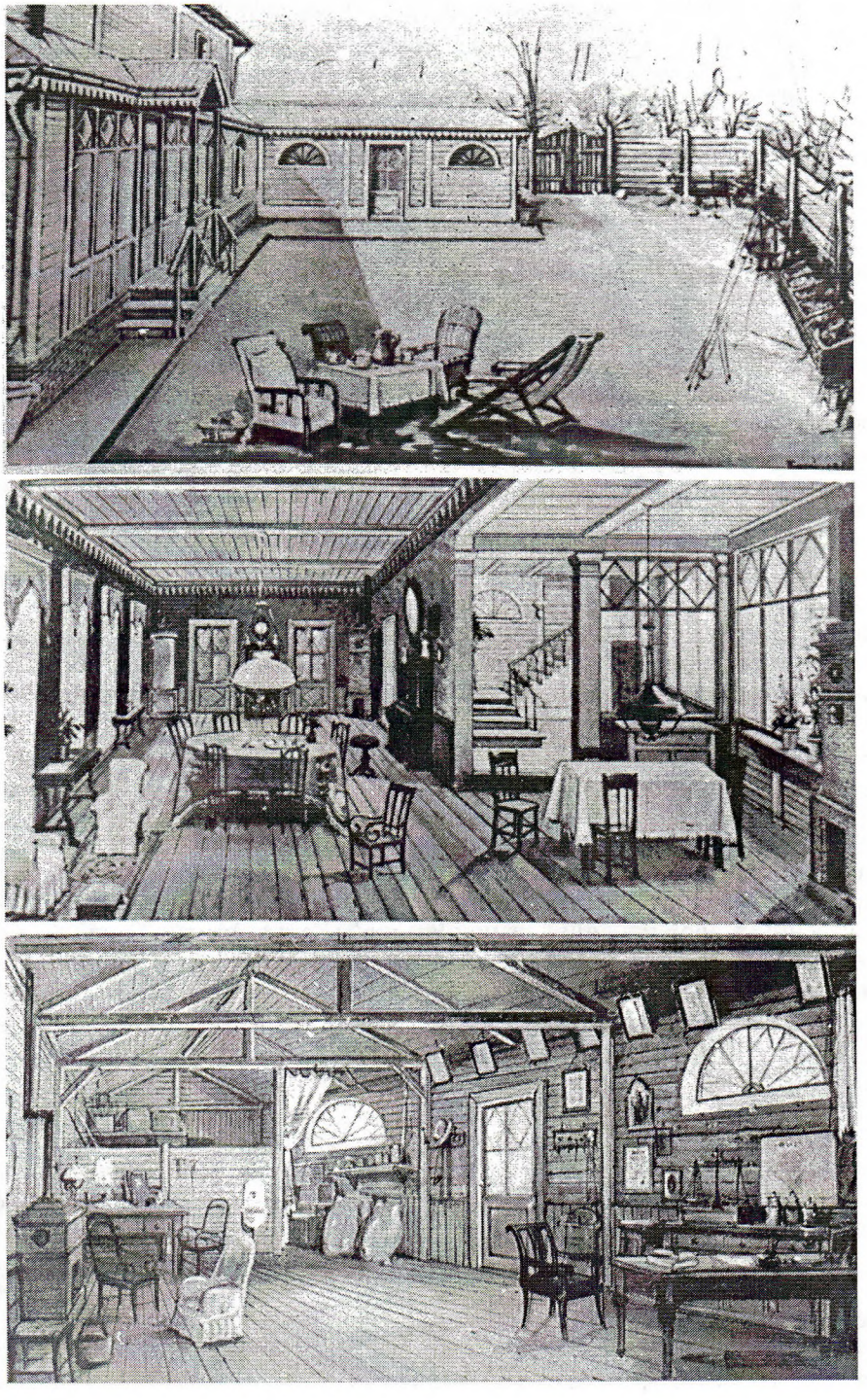
Впрочем, своим успехом "Три сестры" обязаны не только режиссеру. Это заслуга всего театрального коллектива. Прежде всего нужно отметить костюмы и декорации Марчелло Эскоффьера и Франко Дзеффирелли. "Из сплава сценического оформления (изумительные декорации Дзеффирелли, мебель и предметы быта, костюмы Эскоффьера), актерского ансамбля и отдельных исполнителей рождается не только необычайно цельный спектакль, но и высвобождается высокая, захватывающая трепетная поэзия"[53] (Рауль Радиче).

"Достоинство спектакля — костюмы Эскоффьера (наконец-то мы видим одежду, а не театральные костюмы, т.е. то, что носят в жизни, а не карнавальные трофеи, по сей день часто встречающиеся даже в спектаклях хорошего уровня), хоть и излишне роскошные и элегантные, и замечательные декорации Франко Дзеффирелли, создающие определенное настроение. Последняя сцена, в которой дом трех сестер показан снаружи, сад с облетевшими, иссохшими, покрытыми снегом деревьями под желтоватым бледным небом, заслуживала аплодисментов" (Лучано Лучиньяни)[54]. "Лукино Висконти создал блестящее обрамление непритязательной истории при помощи изумительных декораций Франко Дзеффирелли и изысканных костюмов Марчелло Эскоффьера; он специально пригласил танцовщика-профессионала, чтобы тот исполнил на семейном празднике во втором акте настоящий русский танец. Словом, во всем, что касается среды, фона и окружения, режиссер строго придерживался реалистических критериев"[55] (Роберто де Монтичелли).

"Оформление сцены с элементами реконструкции, естественная (или натуралистическая) сценография погружает нас в последние годы века, воссоздавая тот домашний обиход, ту теплую человеческую атмосферу, что были свойственны старой провинциальной России" (Карло Эмилио Гадда)[56].

Актеры превзошли самих себя, созданные ими образы персонажей остались в памяти зрителей и критиков. В особенности это касается сестер: Ольга — Елена да Венеция, Маша — Сара Феррати (известная актриса чеховского театра), Ирина — Рина Морелли. Мужчины не уступали им, начиная с Тедески (Кулыгин), Бенасси (Вершинин), Де Лулло (Тузенбах), Стоппа (Андрей). Наталью играла Росселла Фальк.

Много времени спустя Висконти рассказывал о своей работе над Чеховым: «Что я могу сказать о "Трех сестрах"? Я ставил Чехова впервые. Этот писатель восхищает меня больше всех, он всегда меня восхищал. Я долго откладывал начало работы над ним, поскольку и по сей день такая задача представляется мне невероятно трудной. Затем я решился. Включая в программу Чехова, я сказал себе: "Я должен взяться за самый трудный из чеховских текстов", потому что, на мой взгляд, "Три сестры" таковы. Результат оказался хорошим, но как я его достиг, я не знаю, не могу сказать. Может быть, потому, что я знал текст и, главное, любил его. По-видимому, такая любовь к театру в конце концов выводит тебя на правильный путь. В моей постановке "Трех сестер" было много недочетов; несомненно, если бы я снова ставил их сегодня, возможно, я смог бы изменить, исправить кое-что, тогда не совсем получившееся. Однако мне кажется, что в целом спектакль удался»[57].



«ДЯДЯ ВАНЯ». ЭСКИЗЫ ДЕКОРАЦИЙ
Рим, Театро Элизео, 1955
Постановка Л.Висконти
Художник П.Този.

20 декабря 1955 г. Лукино Висконти показал в Риме, в театре Элизео принципиально новую интерпретацию "Дяди Вани"[1*]. По этому выбору можно было понять, что творчество Чехова явилось для режиссера определяющим в его художественном поиске. В новом спектакле Висконти решительно и явно выделил реалистический элемент. Духовность, естественно, присутствовала, но не была целью, быть может, потому, что "Дядя Ваня" больше "Трех сестер" и "Вишневого сада" подходит для такой интерпретации, поскольку в других пьесах четкость и даже жесткость конфликта смягчается музыкальной, поэтической атмосферой выразительного молчания и подавленных желаний.

Но нужно сказать, что новая постановка Висконти не имела такого оглушительного успеха, какой имели "Три сестры". Как обычно, критика подчеркивала умение и способность режиссера воссоздать среду, точно передать атмосферу. «Характер этой постановки "Дяди Вани" — чисто реалистический. Прекрасные декорации Пьеро Този очень добротны, выстроены и выверены в мельчайших деталях, с домами, деревьями, лестницами, цветами, мебелью, лампами; все натурально. Посреди этих декораций герои гуляют, едят, пьют, танцуют, приходят с зажженными свечами; здесь видны молнии и слышен гром, ветер надувает занавеси, собаки лают, — все натурально. Это русская среда, русский быт конца девятнадцатого века, воспроизведенный с удивительной точностью, с почти навязчивым вниманием к деталям, к конкретной, повседневной, видимой, осязаемой реальности, к различным предметам, свету, звуку, голосам», — писал Ф.Б., критик "Стампы"[58].

Но игра некоторых актеров и общий ритм спектакля приводили в замешательство; поверхностная театральность зачастую брала верх над психологией и внутренней драмой персонажей. И главное, в спектакле Висконти не ощущалось новизны, поскольку в "Дяде Ване" режиссер явно решил вспомнить постановки драмы, тщательно воспроизводившие среду и атмосферу эпохи. Тем не менее, новым в постановке был образ главного героя, дяди Вани, в исполнении Паоло Стоппа. Станиславский рассказывал, что Чехов очень рассердился, когда в одном провинциальном театре дядю Ваню нарядили в смазные сапоги и мужицкую рубаху — так в России изображали на сцене помещиков[59]. И приводил слова Чехова: "...он носит чудесные галстуки, — кричал Чехов. — Чудесные! Поймите, помещики лучше нас с вами одеваются"[60]. Это означает, что Чехов отнюдь не был намерен делать из дяди Вани крестьянина, как того, при чрезмерном стремлении к реализму, потребовал Лукино Висконти от Стоппы. Дядя Ваня — человек элегантный, хоть и увядший, но с явным достоинством в манерах и с тонкостью чувств. На дядю Ваню — Стоппу критика и обратила внимание: «... драма Чехова — прекрасна, она вся сделана из оттенков, легких намеков, вздохов, шепота — и требует превосходного исполнения, долгой подготовки, трудного вхождения в образы персонажей. Вчера вечером игра актеров в спектакле Висконти удовлетворила нас лишь весьма отчасти. Паоло Стоппа в роли главного героя был весьма далек от чеховского дяди Вани: ведь он — дворянин, живущий в деревне, этого не надо забывать. Чехов в разговоре со Станиславским сказал, что у дяди Вани должны быть "очень красивые холеные руки", что он носит "чудесные галстуки". В первом акте, в интерпретации Стоппа-Висконти, дядя Ваня прикладывает к лицу платок, грязный от пота, предстает небрежным, одетым, как слуга, с расслабленным ремнем на брюках. Уже одним этим персонаж

[1*] День *20 декабря*, быть может, был выбран Л.Висконти не случайно: в 1952 г., как мы помним, этот день был ознаменован триумфальной премьерой "Трех сестер".

представлен неверно. Кроме того, игра Стоппы, почти всегда отстраненная, не убедительна: мы ни на миг не увидели его растворенным в своем персонаже. Он непонятно почему сделал из него какого-то одержимого»[61]. Единодушные похвалы критики получил Марчелло Мастрояни, очень убедительно и удачно исполнивший роль доктора Астрова. То же можно сказать о Рине Морелли — Соне, и о Елеоноре Росси Драго, киноактрисе, которая в роли красавицы Елены впервые выступила на театральных подмостках.

Обобщением не во всем положительных отзывов можно считать рецензию, появившуюся в "Пополо Нуово" в мае 1956 г.: "Лукино Висконти предложил нам вчера спектакль, подготовленный тщательно, с большим мастерством, спектакль бесспорно изящный, но в котором, однако, как мне представляется, форма преобладает над содержанием: невнятные паузы, бездыханные призраки; словом, спектакль безупречный, но прихваченный ледком. Этакий Чехов — реалист, но лишь в малой степени поэт. Да и в актерском исполнении замечалась некоторая пустота и потерянность; персонажи с душой наполовину"[62].

Прошло еще десять лет, прежде чем Висконти вновь взялся за чеховский текст. Это был "Вишневый сад", пьеса, которой был открыт римский "Нуово Театро Стабиле". Премьера состоялась 26 октября 1965 г. в Театро Валле.

В зале собрались знаменитости из литературных, театральных и кинематографических кругов. Главных героев играли известные актеры: Рина Морелли (Раневская), Паоло Стоппа (Гаев), Тино Сарраро (Лопахин), Серджо Тофано (Фирс), Массимо Джиротти (Трофимов). Декорации и костюмы подготовили сам Висконти и Фердинандо Скарфиотти.

В "Вишневом саде" Висконти отошел от чрезмерной реалистичности, имевшей место в "Дяде Ване" в том, что касается декораций и костюмов; изысканным, оригинальным во что бы то ни стало, был лишь десяток настоящих вишневых деревьев, украшавших сцену. В этом спектакле режиссер вышел на новый рубеж в своем творчестве. В предыдущих постановках ("Три сестры" и "Дядя Ваня") он хоть и подчеркивал идеологические и политические мотивы полемической направленности пьесы (неизбежный закат общественной системы и классов, ее представляющих), но в целом исходил из интерпретации, предложенной Константином Станиславским еще при жизни писателя, впоследствии общепризнанной.

Сам же Чехов на закате своих дней восстал против этой интерпретации, против подчеркивания "атмосферы" реальности, и, в частности, определил "Вишневый сад" как веселую комедию, как водевиль. В новой интерпретации Лукино Висконти был учтен, хоть и не во всем, замысел Чехова. «Когда смотришь "Вишневый сад" Висконти, испытываешь такое чувство, будто в солнечный день любуешься пейзажем, который раньше был едва различим в тумане. Режиссер последовательно и неукоснительно выявил реальность и объективировал ее очертания», — писал Джованни Календоли в журнале "Драма"[63]. С этой точки зрения финальная сцена решена совершенно по-новому: удары топора, означающие гибель вишневого сада, проданного на аукционе, нисколько не вызывают жалости к разорившимся хозяевам, более того, они, можно сказать, звенят весело, подобно тому, как весело гудят машины, которые наконец-то двинулись к новой действительности. Естественно, такая интерпретация встретила одобрение далеко не всей критики.

Некоторые рецензенты упрекали режиссера в том, что он слишком выделил живой и искрящийся характер чеховского произведения, стремясь скорее к зрелищности, чем к так называемой "атмосфере". Конечно, это критика личного выбора режиссера. А мы хорошо знаем, что режиссер совершенно



ВИШНЕВЫЙ САД
Рим, Театро Вале
Премьера 26 октября 1965 г.
Постановка Л.Висконти
Декорации и костюмы Л.Висконти и Ф.Скарфиотти
Раневская — Р.Морелли, Гаев — П.Стоппа

свободен выбирать и рисковать. С другой стороны, как мы уже говорили выше, Чехов повсюду — в письмах, в интервью и т.д. — настойчиво повторял, что "Вишневый сад" — веселая комедия, фарс. Большинство критиков, и, в особенности, режиссеры и актеры, оставили его слова без внимания, несмотря на то, что чеховские идеи — пусть и спорные — о том, как следует ставить на сцене его пьесы — ясны и недвусмысленны. В своих письмах к жене, Станиславскому, Немировичу-Данченко Чехов постоянно давал режиссерские и сценические пояснения и указания, распределял роли на основании своего личного знания актеров, без какой-либо нерешительности или сомнений[64]. "Я вообще думаю, что ни одна пьеса даже самым талантливым режиссером не может быть поставлена без личного руководства и личных указаний автора... Толкования бывают различные, но автор вправе требовать, чтобы пьеса ставилась и роли исполнялись исключительно по его толкованию..."[65]

Актер Леонидов из труппы МХТ вспоминает, что Чехов "особенно любил режиссировать в своих пьесах"[66]. Во многих случаях повторяющиеся настойчивые заявления Чехова вынудили часть критиков к компромиссам, основанным, главным образом, на диалектической эквилибристике: «В "Саду" есть веселье, в котором слышны звуки смерти» (Вс.Мейерхольд)[67]; "С поразительной новаторской смелостью драматург сплетает в этой пьесе водевильные мотивы с драматическими, раскрывая одновременно и драматическую, и комическую сущность тех противоречий, которые составляют идейную и сю-

жетную основу произведения" (В.Ермилов)[68]. Бесспорно, что при буквальном чтении или в случае некой идеальной постановки "Вишневого сада", т.е. абстрагированной от тематики чеховских произведений и их хронологии, от окружавшего автора объективного мира, элементы фарса, ситуации и реплики, написанные специально, чтобы вызвать смех, экстравагантные персонажи временами могут преобладать; но столь же бесспорно, что общее впечатление по окончании чтения или представления — если не горькое, то, конечно, не имеющее ничего общего с настроением незатейливого водевиля. Неслучайно первое чтение "Сада" глубоко взволновало слушателей и вызвало у них слезы: "Чтение пьесы труппе состоялось. Исключительный, блестящий успех. Слушатели захвачены с первого акта. Каждая тонкость оценена. Плакали в последнем акте"[69]. Актриса М.Лилина в письме Чехову от 11 ноября 1903 г. повторяла: "Когда читали пьесу, многие плакали, даже мужчины..."[70] Горький писал: "Слушал пьесу Чехова... Конечно — красиво, и — разумеется — со сцены повеет на публику зеленой тоской"[71].

Полагаем, из этого отступления становится ясно, что мужественная попытка Висконти удалась лишь как сценическое воплощение произведения в его целостности. Висконти, однако, не сумел вписать некоторых второстепенных персонажей в общий тон спектакля. "В наглости молодого слуги Яши, — заметил Ренцо Тиан, — забавным образом просвечивает неуклюжесть современного пижона; порядочность помещика Симеонова порой граничит с чрезмерно традиционным реалистическим наброском с натуры; коверканный выговор и вымученные фокусы гувернантки Шарлотты бьют на эффект, ничего общего не имеющий с этим персонажем; неудачливость конторщика Епиходова, бедняги, читается уж слишком явно по его лицу и жестам"[72].

Так или иначе, новаторская для итальянской сцены постановка Висконти выявила великую *театральность* Чехова, позволяющую отыскать новые идеи и эмоции в его пьесах шестьдесят лет спустя после смерти писателя.

1950–1980-е гг. УКРЕПЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ

Стрелеру и Висконти принадлежат наиболее значимые постановки главных пьес Чехова. Благодаря им русский драматург стал широко известен в Италии, в том числе и как прозаик, — стал "классиком". Италия познакомилась с Чеховым главным образом благодаря этим двум великим режиссерам. Но необходимо сразу же добавить, что Стрелер и Висконти являются лишь зачинателями "чеховского движения", которое начиная с пятидесятых годов получило большое развитие во всей Италии. Пьесы Чехова вошли в репертуар каждой серьезной труппы, стали пробным камнем для крупнейших актеров, всех режиссеров, какое бы направление они ни представляли. За Чехова брались и любительские труппы; уже в 1954 г. на фестивале "Драматических актеров-любителей" в Пезаро первую премию получила "Г.Д.А." ("Группа драматических актеров") из Удине за спектакль "Дядя Ваня". Труппа продемонстрировала серьезную подготовленность и технику, отдельные актеры с большой естественностью сумели передать чеховскую атмосферу; авторский текст не был искажен, хотя режиссер Энцо Пуччи и сгустил серые краски пьесы, исходя из ставшего клише представления о Чехове как о писателе "отчаяния и краха". 20 октября того же года труппа была приглашена в миланский Малый театр, где вторично показанный спектакль был встречен горячими аплодисментами миланской публики, оценившей работу любительской труппы над столь сложным текстом.

В пятидесятые годы была поставлена на сцене ранняя пьеса Чехова "Иванов", которая до тех пор не была известна в Италии, уступая место четырем наиболее известным и важным чеховским драмам. Это было значительное событие для всей культуры, поскольку до этого в Европе драма никогда не ставилась (если не считать Советского Союза, разумеется). И тяжесть работы, и успех постановки "Иванова" выпали на долю Малого театра Генуи, впервые показавшего ее 23 декабря 1956 г. (режиссер Марио Ферреро, в главной роли выступил Энрико Мария Салерно). Критика была единодушна в похвалах этому культурному начинанию. Но столь же единогласно критики указывали на трудности, возникающие при постановке на сцене "Иванова" — своего рода "введения" в позднее творчество Чехова — и сомневались в художественных достоинствах пьесы, считая ее в этом отношении менее ценной, чем четыре зрелые драмы русского писателя. Действительно, режисеру было нелегко придать сценическую живость произведению, в котором по большей части выражена тоска бесцветного существования. Вероятно, поэтому в интерпретации Ферреро образ Иванова не лишен некоторой патологичности. Однако персонажи Чехова — нормальные люди и ни в коей мере не могут быть отнесены к разряду клинических больных. Именно поэтому прекрасного актера Энрико Мария Салерно упрекали в том, что он слишком выделил этот аспект в своем персонаже. Тем не менее спектакль встретил теплый прием публики.

Театральный сезон 1958–1959 гг., как мы уже говорили, был сезоном "Платонова", поставленного — удивительный случай — одновременно тремя труппами.

Как во всех ранних произведениях гениального писателя, в этой пьесе двадцатилетнего Чехова есть кое-что свое и многое, позаимствованное у других, в том числе у Гоголя и даже Шекспира; здесь много также романтической и мелодраматической условности.

Хотя первые постановки "Платонова", как и "Иванова", не обнаружили чеховской гениальности, они явились большим культурным вкладом, немало способствуя расширению и углублению знакомства с чеховской драматургией в Италии. Ведь и в "Платонове", и в "Иванове" ощущается талант русского писателя, получивший в дальнейшем развитие. А подобные начинания всегда полезны и положительны.

В 1960 г. отмечалось столетие со дня рождения Чехова. Об этой дате упоминали различные итальянские журналы и газеты, но только один режиссер — Марио Ферреро, первым в Италии и вообще в Европе поставивший "Иванова", 14 января показал "Чайку" в Римском театре "Комета". Постановка Ферреро была единственным спектаклем к юбилею Чехова, что делает ей честь, однако она имела тот недостаток, что не отошла от предшествующей традиционной схемы. Попытка Стрелера достичь гармонии между драматизмом и поэтичностью не нашла продолжателей. Повторилась обычная ошибка — рассматривать чеховский театр как смешение грусти, пессимизма и духовной смерти: "В режиссуре Марио Ферреро, — писал А.Фрателли, — нам очень понравилось единство, выдержанное в стиле исполнения, и продуманность каждой сценической детали, гораздо меньше — слишком серые тона и медленные ритмы, общая подавленность, мешающая почувствовать жизненную силу, заключенную в этом глухом отчаянии..."[73] Не совсем благоприятные отзывы критики не обескуражили режиссёра Марио Ферреро, который в следующем году, 3 ноября 1961 г., поставил на сцене Римского театра Элизео "Вишневый сад" с труппой Андреины Паньяни. Но на этот раз провал был полным. Критика была безжалостна.

Вито Пандольфи писал без обиняков: «Постановка драм Чехова, и в особенности "Вишневого сада", требует подготовки, вкуса, общности с драматургом совершенно особенных и потому редко встречающихся. Этого нет в спектакле Марио Ферреро, сыгранном труппой Адреины Паньяни. Спектакль был не на высоте в достижении единства стиля, а также распределения ролей, где очевидны гигантские пробелы. Трактовка текста и персонажей показалась нам серой, тусклой и условной по сути (как и декорации Лучано Дамиани, свинцовые и тяжелые). С этого тонущего корабля спаслась лишь сама Андреина Паньяни (Любовь) благодаря своей изысканной манере исполнения»[74]. И Арнальдо Фрателли: "Нам кажется, что Марио Ферреро не удалось ни извлечь из этой прекрасной комедии жизненную силу, вложенную в нее автором, ни передать подлинную цельность окутывающей ее атмосферы. В некоторых местах медлительность ритма породила излишнюю беспросветность, в других намеренная живость вылилась в излишнюю нервозность. Отдельные вспышки неестественной веселости и море слез, как в тех старых спектаклях, когда Чехов считался нудным автором"[75].

1965 год был годом "Вишневого сада" Лукино Висконти, а также "Трех сестер" Джорджо Де Лулло, который показал эту пьесу 14 января во флорентийском Театре "делла Пергола", с труппой "деи Джóвани" (труппа "Молодых"). Этот коллектив уже в течение двенадцати лет успешно выступал в стране. По отзывам прессы спектакли проходили с триумфом. Помимо режиссера и актера Д.Лулло в труппу "деи Джóвани" входили Ромоло Валли, Росселла Фальк и Эльза Альбани. Решение поставить "Три сестры" пришло к актерам, когда они стояли у могилы Чехова на Новодевичьем кладбище в Москве, где труппа находилась на гастролях зимой 1963 г. У могилы русского писателя по ряду ассоциаций им вспомнилось, что об этом кладбище упоминается в тексте "Трех сестер": именно здесь покоится мать героинь. Джорджо Де Лулло в одном интервью заявил, что труппа уже давно намеревалась сыграть что-нибудь из Чехова, и воспоминание о том трогательном моменте на Новодевичьем кладбище определило выбор именно "Трех сестер": «И мы отнеслись к тексту пьесы, как к самой жизни. Мы внимательно придерживались некоторых указаний автора и его советов, содержащихся в переписке, особенно в ряде писем Чехова к жене, Ольге Книппер, которая была среди первых исполнителей этой драмы. "Хорошо ли ты играешь, дуся моя? — писал Чехов жене 2/15 января 1901 г. из Ниццы. — Ой, смотри! Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое, да, но не печальное. Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто. Так и ты частенько задумывайся на сцене, во время разговоров. Понимаешь?" И читая Чехова подобно тому, как наблюдают жизнь, "Молодые" сочли естественным соединить грусть и веселость; Чехов — не писатель сумерек, Чехов не меланхолик и не оптимист; он — всё вместе взятое, как сама жизнь». Для Де Лулло главным была сама сущность Чехова, его творчества. Далее режиссер добавил: "Мы стремились проникнуть в сущность Чехова, о чем свидетельствует сценография. Дело не в воспроизведении быта эпохи. Есть там некоторые вещи, которые имеют особое значение. Например, модель яхты, что появляется на печи в доме сестер Прозоровых, идентична той, что находилась на печи в доме Чехова в Ялте. И еще: на стене в глубине сцены висит картина Левитана; Чехов очень любил этого художника, и сценограф Пьер Луиджи Пицци почерпнул у него многое для декораций спектакля"[76].

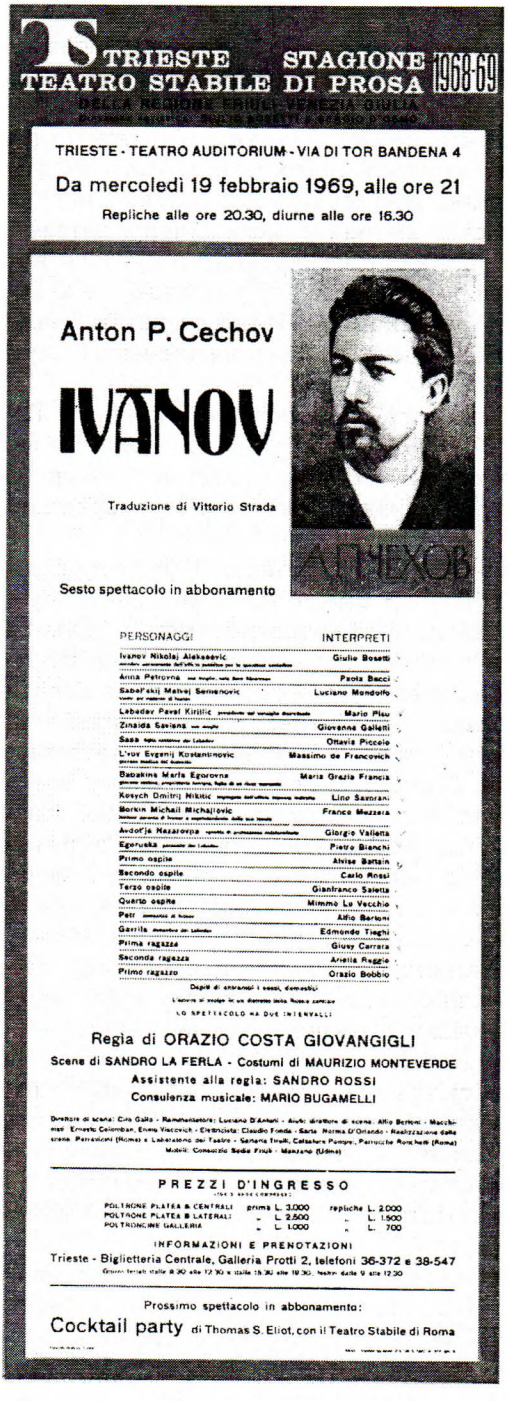
Любовь Де Лулло к Чехову отметил Диэго Фаббри, известный современный драматург: «Любя Чехова, так сказать чрезмерно, Де Лулло буквально

утратил собственную индивидуальность, исчез, растворился в Чехове; растворился до того, что сделал из "Трех сестер" автобиографическое произведение. Редко случается, чтобы режиссер до такой степени отождествлял себя с произведением, пусть и классическим, чтобы выразить себя как писателя — актера. Де Лулло в "Трех сестрах" нашел наиболее близкое себе произведение. И создал спектакль, который перестает быть театром, становясь воплощением жизни и поэзии». Похвалы, помимо режиссера, удостоились и исполнители: "Исполнение, в котором уделяется внимание мельчайшим деталям поведения и интонации, превосходно, поскольку каждый актер глубоко вошел в образ персонажа, точно передавая его характер", и художник спектакля: "Изумительны декорации Пьер-Луиджи Пицци: особенно впечатляет зала дома Прозоровых, при помощи удачно найденного освещения видимая в двух крылах гостиной и столовой"[77].

25 ноября 1965 г. чеховская драматургия стала известна в Сицилии: "Театр Стабиле" города Катаньи поставил "Дядю Ваню" (режиссер Эдмо Фенольо), — спектакль спокойный и корректный, согласно традиции подчеркивавший индивидуальные свойства персонажей и общечеловеческие проблемы, поставленные автором.

В 1967 г. в туринском "Театро Стабиле" режиссер Франко Энрикуец заново поставил "Чайку". Кончилась эра Чехова "строго по Станиславскому": хватит пауз, хватит шума за сценой, хватит настоящих предметов обихода той эпохи, хватит переплетения мелких семейных неурядиц с судьбами Великой России. Франко Энрикуец, придерживаясь быстро распространившейся точки зрения на творчество писателя, заявил, что чеховские комедии не следует исполнять в грустной тональности, и что "Чайке" наиболее соответствует интерпретация в ироническим ключе. В самом деле, все персонажи этого произведения немного "по-смешному" театральны. Театральна Ирина, театрален Тригорин, тот же Треплев, очень театральна Нина Заречная. "Франко Энрикуецу, — отмечал критик Роберто Де Монтичелли, — пришла замечательная идея: он представил себе, будто вся история развертывается между воображаемыми кулисами маленького театра, который словно появляется в первом акте, в саду у озера — в этом театрике Константин просит Нину сыграть его первую драму. Но далее исполнение актеров осталось традиционным, т.е. таким чеховским, каким требовал его Станиславский, с длинными паузами, фразами, произносимыми как размышления вслух. В чем же тогда заключается новизна спектакля? Где ироничность, гротеск, развенчание пафоса и т.д.? Верная идея режиссерской интерпретации скорее осталась среди намерений, нежели воплотилась в реальность. Ведь поиски современной трактовки драматургии Чехова только начались, и добиться новых результатов будет нелегко: слишком свежо в памяти традиционное сценическое обличье этих текстов"[78].

Наряду с попыткой нового современного прочтения Чехова, предпринятой Энрикуецом, в том же 1967 г. состоялась более чем традиционная постановка "Дяди Вани" в римском театре "Комета" — работа Петра Шарова, старого режиссера, пионера чеховских постановок в Италии. Спектакль этот был педантичным и буквальным переносом чеховского текста на сцену, простым упражнением: Чехов предстает как умелый, но непритязательный рассказчик. Однако после пятидесяти лет работы итальянского театра над Чеховым было уже недостаточно грозовых вспышек за окнами, трещанья сверчков, размеренного постукивания колотушки ночного сторожа, звона лошадиных подков или скрипа трогающегося с места экипажа; недостаточно было точно воспроизвести буржуазный быт дремлющей России. Чтобы связать все это воедино,



АФИША СПЕКТАКЛЯ «ИВАНОВ»
Триест, Стабиле-театр, 1969
Постановка Орацио Коста Джованджильи
Художник С. Ла Ферла
Перевод В.Страда

необходима настоящая идея, а спектаклю не хватало основы, глубоко скрытого таинства человеческой души. Поэтому спектакль, поставленный Шаровым, по мнению критики, приближался подчас к театральному эскизу, а то и шаржу. На самом же деле он был прощанием итальянского театра с подчеркнуто натуралистической интерпретацией Чехова, принятой в начале века.

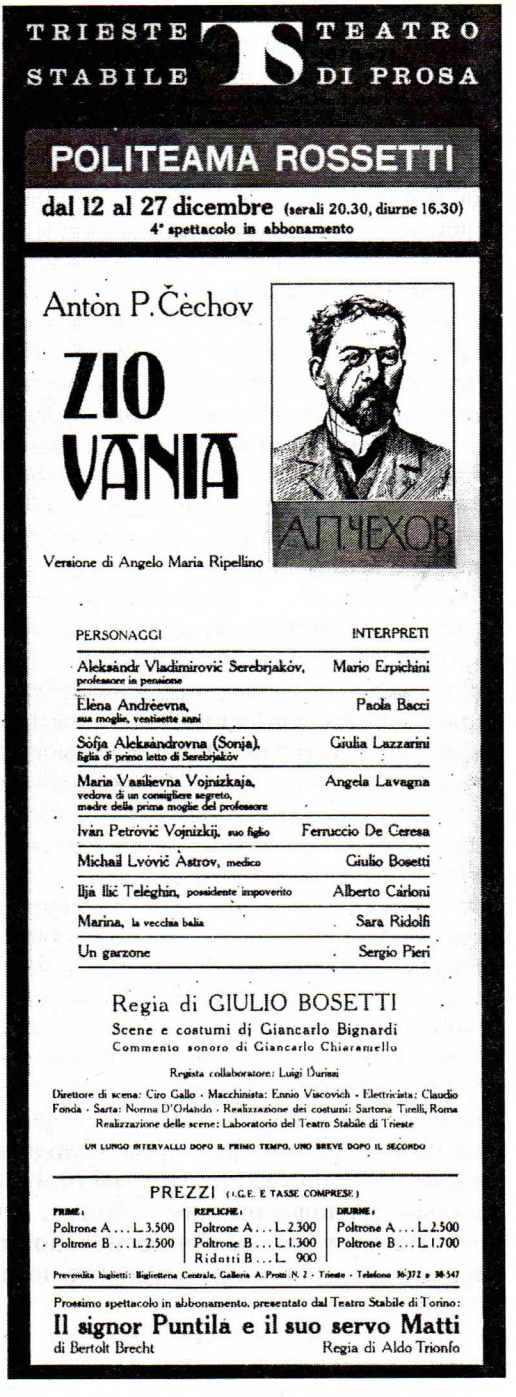
В 1969 г. состоялась вторая постановка "Иванова", первой пьесы Чехова. Инициатива принадлежала "Театро Стабиле" г. Триеста, режиссером был Орацио Коста Джованджильи, еще один пионер освоения чеховской драматургии в Италии. Ставить "Иванова" — пьесу, которой, как и всем ранним произведениям Чехова, свойственна перегруженность отдельными эпизодами, — путь, по которому автор далее не пойдет, — всегда было сложно.

Что лучше: придать "Иванову" черты поздней чеховской драматургии или постараться найти первоначальную мысль и, быть может, обнаружить признаки внутренней эволюции автора? Коста выбрал второе решение. Он увидел главного героя глазами Станиславского, говорившего: "Исполнители роли Иванова играют его обыкновенно неврастеником и вызывают в зрителе лишь жалость к больному. Между тем, Чехов писал его сильным человеком, борцом в общественной жизни. Но и Иванов не выдержал, — надорвался в непосильной борьбе с тяжелыми условиями русской действительности"[79].

Орацио Коста старается — по крайней мере, таков его замысел — выкинуть все то "чеховское", что было придумано Художественным Театром, в том числе и в случае "Иванова". И увидеть, что же в действительности представляет собой этот персонаж, который характери-

зуют как определенно близкий к революционным брожениям своей эпохи. Очевидно, что в "Иванове" Чехов создает безжалостный портрет русского общества того времени — гнилого, декадентского, нервного. Главный герой вступает в конфликт с этим обществом, но оказывается раздавленным им, и в конце концов приставляет пистолет к виску. Добрые намерения Косты так и остались на начальной стадии, поскольку в спектакле Иванов-борец не получился; персонаж по горло завяз в обществе, которое уничтожает его почти без труда. В результате к нему испытываешь то, что осуждал Станиславский, — "лишь жалость".

Коста прибег к удачному приему соединения первого и второго акта с помощью попеременной смены места их действия (дом главного героя и дом родителей Саши, где принимают пустое провинциальное общество). Таким образом режиссер добился особенного эффекта одновременности, показав, с одной стороны, одиночество и скуку главного героя, по сути трагические, и, с другой, — пустое праздное времяпрепровождение людей, его окружающих. В результате получилась современная постановка, которая не искажает текст, лишь изменяет композицию, традиционную для литературы XIX века. В роли Иванова был занят Джулио Бозетти, не первый раз игравший Чехова и уже исполнявший роли Треплева в "Чайке" и Тузенбаха в "Трех сестрах". В следующем году этот актер выступил уже как режиссер чеховской пьесы, поставив, опять-таки с труппой триестинского "Театра Стабиле", "Дядю Ваню", премьера которого состоялась в г. Роверето 10 ноября 1970 г. Эту пьесу перевел известный славист Анджело Мариа Рипеллино, идея которого о "чудаковатости" героев комедии



АФИША СПЕКТАКЛЯ «ДЯДЯ ВАНЯ»
Триест, Стабиле-театр, 1970
Постановка Дж.Бозетти
Художник Дж.Биньярди
Перевод А.М.Рипеллино

была положена в основу спектакля. Тема "чудаков" введена Астровым в первом акте ("Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки"...) и продолжена им же в четвертом акте, там, где он кричит дяде Ване: "Ты шут гороховый", добавляя, что нормальное состояние человека — быть "чудаком". Но таким образом оказывается исключенной или же сведенной к минимуму общественная и историческая проблематика. Упрощать "Дядю Ваню" вплоть до клоунады в стиле "модерн" значит обеднять глубокую суть, скрытую в чеховских персонажах. Критика разделилась во мнениях о спектакле Бозетти. Публика же встретила эту постановку тепло.

В последующие два года, 1971 и 1972, итальянский театр, казалось, отдыхал после такого потока чеховских спектаклей. Тем не менее, "Вишневый сад" исполнялся в учебных целях в Национальной Академии драматического искусства: студенты в бумажных костюмах, без декораций, уделяли основное внимание слову, которое словно по волшебству должно было воссоздать сад.

Чехов вновь появился на итальянской сцене 16 марта 1973 г., на этот раз "Чайкой", в Милане, в Театре Сан Бабила, в постановке Фантазио Пикколи. Режиссер дал тексту психологическую интерпретацию, выдерживая длинные паузы, создавая разреженную атмосферу ожидания. Декорации свидетельствовали о выборе режиссера: в первых двух актах на сцене стояли лишь плетеные стулья да несколько стилизованных деревьев у озера, о котором можно было догадаться по холодному и прозрачному свету на заднике. Затем — внутренняя часть дома, кажущегося голым и безлюдным, с парой-другой чисто символических предметов интерьера. Постановка такого типа должна была держаться на проникновении во внутренний мир персонажей и, следовательно, на игре актеров. Однако замысел не получил воплощения. В спектакле традиционные схемы были скопированы настолько, что один критик определил постановку Пикколи как "замшелую концепцию театрального искусства". Аплодировали, — писал другой рецензент, — лишь из вежливости, не более.

В 1974 г. 70-летие со дня смерти Чехова было отмечено стрелеровской постановкой "Вишневого сада", ставшей театральным событием года, а также спектаклем "Три сестры", поставленным в Риме труппой Орацио Коста Джованджильи и труппой "Льи Ультими" ("Последние). Коста назвал себя не режиссером, а "координатором" спектакля, открыто заявив, таким образом, о своей полемике со многими современными режиссерами, слишком вольно обращавшимися с чеховским текстом. Желая точно проиллюстрировать текст, Коста "скоординировал" с этой целью элементы сценической постановки от света до игры и жестикуляции актеров. Получился спектакль традиционный и точный, особенно внимательный к автору и актеру. Он мог бы показаться филологическим этюдом, однако пьесы Чехова порой следует показать зрителю, особенно молодому, в классической трактовке. За таким первым знакомством затем может последовать более свободная новая интерпретация и т.д.

В 1974 г. "Театро Стабиле" города Комо поставил также "Дядю Ваню" — так итальянский театр еще раз отдал дань уважения чеховскому творчеству.

"Дядя Ваня" появился также в 1975 г. в постановке, вызвавшей положительные отклики критики и имевшей успех у публики. Поставил драму режиссер Вирджинио Пюхер с труппой "Ассочати" и с участием таких серьезных актеров, как Серджо Фантони и Валентина Фортунато. Пюхер, взявшись за "Дядю Ваню", хотел дать в своем спектакле образ небольшой распадающейся "буржуазной ячейки", мирок, катящийся к гибели по инерции, или, так сказать, из-за своей лености: приговор уже объявлен. Трактовка режиссера

была явно политической: персонажи "Дяди Вани" — представители разлагающегося класса. Они были помещены на сцену, где задник и кулисы были выполнены из пластических материалов, в которых, как в зеркале, как в стекле отражались каждое их движение, каждый жест. Так шла постоянная игра людских фигур, которые гнались сами за собой и сами себе задавали вопросы — быть может, искали в своем двойном отражении на стенах альтернативу апатии и смирению. Другой ключ к пониманию замысла состоял в том, что режиссер выбрал для костюмов и предметов, окружающих героев в четырех актах драмы, четыре различных цвета, словно желая подчеркнуть всё то, что объединяет этих со всем смирившихся людей. В начале, когда персонажи показаны в их самый благополучный период, преобладает белый цвет, потом, когда начинают вырисовываться настоящие характеры героев, — черный; когда напряжение становится драматичным, — темно-коричневый; наконец, серый цвет доминирует в финале, где главенствует смирение, охватывающее всех. Дядя Ваня и Соня стараются воплотить его в реальность, несколько исступленно хватаясь за свою обыденную работу. Не случайно режиссер разместил на сцене счеты, швейную и пишущую машинки, — их шум подчеркивает погружение героев в практическую деятельность.

В 1976 г. почти ничего нового не появилось, но на всех итальянских сценах продолжали идти чеховские спектакли предыдущих лет, в особенности "Вишневый сад" Стрелера, который дошел до Парижа, и "Дядя Ваня" Пюхера. Единственной новой постановкой была "Чайка" Пьера Антонио Барбьери с труппой Театро Стабиле города Падуи. В основе режиссуры были советы Станиславского в связи с "Чайкой", что в пьесах Чехова надо не играть, а жить. И действительно, режиссер искал простоту, но лишь в ущерб внутренней психологической сложности персонажей. Акцент ставился на создании реалистической картины, причем традиционной режиссерской установке соответствовало столь же традиционное исполнение, смазывающее символику, которой так много в "Чайке" и за которой стоит плотное переплетение экзистенциальной тревоги героев, их поисков общего языка, не говоря о критике общественного уклада, всегда присутствующей у Чехова. И все-таки спектакль, который был показан во многих итальянских городах, имел определенный успех, что еще раз свидетельствует о том, что Чехов побеждает даже в постановках невысокого уровня, или лучше сказать — слово Чехова помогает слабой "внешней" театральности и даже спасает ее.

15 ноября 1977 г. в Туринском театре Кариньяно труппа "Театро Стабиле" открыла сезон "Дядей Ваней" (режиссер Марио Миссироли). Спектакль не был первой встречей режиссера с русским драматургом: ранее он уже ставил одноактную пьесу Чехова "Юбилей". "Дядя Ваня" Миссироли, тринадцатая итальянская постановка этой чеховской пьесы, не дал ничего существенно нового, поскольку режиссер, подчеркивая "чудачество" героев, пошел по пути, проложенному его предшественниками. Но на публику и критику произвело большое впечатление оригинальное сценическое оформление драмы. В сотрудничестве со сценографом Биньярди Миссироли режиссер создал на сцене обычно невидимую четвертую стену. За стеклянной верандой с одной стороны находилась столовая, с другой — гостиная, а в глубине — лестница на второй этаж, где была расположена комната дяди Вани. Другими словами, разделенное на части сценическое пространство одновременно воспроизводило все те помещения, в которых сосредоточено действие драмы. Сам Миссироли так объяснил свою идею: «В результате такого сценографического решения получается своего рода клетка, в которой "подопытные" персонажи Чехова ожесточенно ссорятся, плачут, любят, отчаиваются, копошатся, а мы

подглядываем за всем этим в замочную скважину. Иначе говоря, мы можем наблюдать мир извне, подобно тому, как энтомолог наблюдает за насекомыми некогда исчезнувшего вида»[80].

Вновь "Дядю Ваню" поставил Джанкарло Сепе в 1978 г. в Риме, в "Театро Ла Комунита". Он переработал чеховский текст, повергнув в недоумение часть критики. Режиссер начал действие драмы со сцены выстрела: все уже произошло, и актеры в игре зеркал лишь воспроизводят прошлое, оживляя призраки.

Самым примечательным чеховским спектаклем того сезона был "Иванов, Иванов, Иванов", поставленный совместно режиссером-актером Франко Паренти и режиссером Рут Шаммах в Милане, в "Салоне Пьерломбардо". Они решили придать драме черты настоящего водевиля и для этого изменили и переделали текст, а также включили в него свои дополнения. В результате намеренного акцентирования внешних фактов и жестов получился гротеск. Однако атмосфера водевиля, предполагающая быстрый, энергичный ритм, была создана не до конца, так что критика сочла спектакль удавшимся лишь наполовину. Режиссер Паренти сказал об этой постановке: «На спектакле "Иванов" смеешься лишь потому, что происходящее на сцене было задумано именно таким образом, чтобы смешить и вызывать улыбку»[81].

1979 год — это год новой "Чайки" и новой постановки "Платонова" под названием "Гнев, любовь и бред Платонова". После трех почти одновременных постановок сезона 1958–1959 гг. "Чайку" поставил режиссер Габриеле Лавиа с труппой "Эмилия Романья Театро". Премьера состоялась 24 октября в Театре Бончи в городе Чезена. Сам Лавиа играл в спектакле роль Константина Треплева. Основная мысль режиссера сводилась к тому, что "Чайка" — это драма, агония целого общества, застывшего, как на моментальном снимке; однако такая интерпретация уже была представлена в ряде предшествующих постановок. Новаторство же, единодушно признанное критикой, состояло в оформлении сценического пространства, разделенного на две части: этаж повседневного бреда, где развиваются события, где разворачиваются истории Ирины и Тригорина, Нины и Константина, и этаж одиночества и трагедии героев, где жесты становятся абстрактно-символическими. И, главное, крайне замедленными, словно анализируемыми под микроскопом. Отсюда — и растянутость спектакля, продолжавшегося почти четыре часа. Исполнители предстают заговорившими экспонатами музея восковых фигур. Первые два акта драмы проходят среди стульев, покрытых белыми чехлами; кажется, что герои присутствуют на показе собственной жизни, неторопливо идущей внизу, отражаясь на большом белом экране, установленном художником Пьером Луиджи Пицци в глубине. Экран, передавая ход времени, постепенно становится все более серым и наконец рвется.

9 сентября 1979 г. на сцене театра Морлакки г. Перуджа была показана постановка "Гнев, любовь и бред Платонова" (режиссер Вирджинио Пюхер, он же подготовил сокращенный сценический вариант пьесы). Уже три существительных в названии обращали особенное внимание на главное в образе главного героя: нетерпимость к окружающему его обществу, влюбчивость и избыток фантазии. Такой принцип отбора материала был разумным, поскольку полное воспроизведение на сцене бесконечного текста потребовало бы, по меньшей мере, шесть часов. Спектакль Пюхера продолжался всего три часа. Ставя "Платонова", режиссер предпочел фарсовую и гротескную стилизацию в духе водевиля, — к этому приему он уже прибегал в 1975 г. в постановке "Дяди Вани". Такая трактовка "Платонова" в общем-то допустима, поскольку чеховский текст, содержащий в зародыше все или почти все основные темы

драматурга, но не получивший окончательного оформления у самого автора, может стать отличным материалом для проб, если кто-нибудь решит за него взяться. Однако в спектакле Пюхера стремление передать в водевильных тонах чеховские ситуации зачастую приводило к утрированному исполнению, натянутой комичности, в то время, как, возможно, уместнее были бы более тонкая ирония и более горький юмор.

В 1980 г. появилась новая прекрасная постановка "Трех сестер" Джорджо Де Лулло, который в 1965 г. уже ставил эту чеховскую пьесу с труппой "Джóвани". Возвращение к "Трем сестрам" после пятнадцатилетнего перерыва было скорбной данью памяти трагически ушедшего из жизни актера Ромоло Валли, который в первом спектакле блестяще исполнил роль полковника Вершинина.

В новой постановке почти не было декораций. Никакого "веселья", все окутано меланхолией, даже обед по случаю дня рождения Ирины в начале драмы. Вместо обычной параболы от беззаботности к растерянности и безнадежности уже с самых первых реплик драма развивается медленно и тяжело вплоть до отчаянного финального объятия трех сестер. По окончании представления зрители, по свидетельствам прессы, были растроганы до слез.

Драма сестер, упадок русской семьи конца века утратили историческую субъективность и приобрели общечеловеческое, современное звучание.

В 1981 г. получил развитие достойный порицания феномен "переделок" Чехова. В марте Джанкарло Сепе в продолжение своей постановки "Дяди Вани" поставил во Флоренции "Трех сестер". "Три сестры, разделанные на куски" — так называлась рецензия на спектакль в газете "Унита". И действительно, из пьесы было изъято шесть персонажей из 14, в том числе Кулыгин, муж Маши, и Соленый, "маленький Лермонтов", печальный и обидчивый офицер, который все-таки должен убить на дуэли бедного барона Тузенбаха. Главную роль в спектакле, как это часто случается в театре в последнее время, играли декорации: действие замкнуто внутри прямоугольника, приподнятого по отношению к рампе и более узкого, чем сцена. Остальное пространство занимают прямоугольники меньшего размера, вплоть до квадрата окна. Общее впечатление — как от старинного фотоаппарата гармошкой, оригинальный контейнер, но не приспособленный к тому, чтобы доносить звук речи, поэтому, — иронически замечал критик Аджео Савиоли, — "было бы дерзостью подробно разбирать игру актеров"[82].

Другой манипуляцией с чеховским текстом была "Чайка", показанная в декабре того же года в Риме в постановке Микеле Перрьера. В текст "Чайки" режиссер включил отрывки из "Трех сестер" и даже — по неизвестным причинам — из "Хозяйки гостиницы" Гольдони. Особенной в спектакле была также манера актерского исполнения. Персонажи принимали определенную позу, которую потом должны были сохранить любой ценой, и поэтому так и двигались по сцене, подтянувшись и выпятив грудь. Все 18 исполнителей оставались на сцене два с половиной часа, а во время трех коротких антрактов замирали на сцене, как красивые статуэтки, в то время как зрители вставали с мест и выходили курить, беседовали и обсуждали спектакль.

1982 год оказался особенно важным для чеховской драматургии в Италии. На сцене различных театров шли четыре из пяти, так сказать, главных пьес русского драматурга: "Вишневый сад", "Три сестры", "Дядя Ваня" и "Иванов".

В январе были показаны "Три сестры", причем местом действия режиссер Лео Токкафонди выбрал строительную площадку с бетономешалкой розового цвета, которая месила желтую смесь, которую в финале изрыгала. Уже

из этого можно понять, что такой спектакль не имел ничего общего с произведением Чехова. Правда, текст более или менее принадлежал ему, но звучал он в экспериментальном контексте, поскольку произносили его актеры, одетые в стиле современной молодежи (панков), умышленно коверкая слова и куда-то карабкаясь, как обезьяны.

В июле на международном фестивале в Сполето подошла очередь "Иванова", с режиссером и главным героем Карло Чекки, который основательно сократил текст и добился быстрого и даже веселого темпа спектакля. Кроме того, Чекки особенно выделил эпизоды, в которых он мог проявить себя как актер, способный, словно марионетка, сыграть всё.

В октябре Джанкарло Сепе представил своего "Дядю Ваню", которого уже показывал публике за несколько лет до этого, в 1978 году. В ноябре на сцене миланского театра "Квартьере" Роберто Баччи поставил "Вишневый сад" силами труппы "Пикколо театро" города Понтедера. Спектакль имел мало общего с чеховским произведением. Название было сокращено до "Сада". Кроме того, поскольку в труппе было только 8 актеров, режиссер решил сократить число персонажей до восьми, оговорив эту деталь в подзаголовке — "Транскрипция для 8 актеров". Что же касается декораций, то "вишневый сад" был представлен как большая квадратная палатка из белого холста, с вырезанным в нем крупным узором, вроде дырчатой салфетки, которую дети делают из сложенного в несколько раз и прорезанного листа бумаги. Или, если угодно — клетка для птиц, вольер, изящная темница для прирученных животных и людей. На полу — куски белой бумаги: то ли лепестки вишен, то ли снежинки, то ли несбывшиеся желания. Словом, место действия — метафорическое, условное. Восемь актеров входили в этот бумажный дом, как пришельцы из будущего, в современной одежде, с пластмассовыми чемоданами, транзисторами и фотоаппаратами, чтобы снимать мгновенные фотографии старой России.

Разумеется, во всех этих модернистских экспериментах Чехов был только материалом для упражнений, представлявших интерес лишь для интеллектуальной элиты. Между тем, красота и поэзия Чехова по праву принадлежат всем людям.

ОДНОАКТНЫЕ ПЬЕСЫ

Лишь в семидесятые годы чеховские одноактные пьесы, фарсы, водевили — так называемая "малая драматургия" — решительно вошли в репертуар различных итальянских театральных трупп, в особенности молодых коллективов.

Вполне понятно, почему произошла такая задержка и почему за одноактные чеховские пьесы взялись именно молодые театральные деятели. Мы уже видели, с каким трудом вплоть до пятидесятых годов чеховская "большая" драматургия утверждалась на итальянской сцене, вследствие своей "новизны" и тех сложностей, которые она представляет при постановке. Лишь после того, как пьесы Чехова блистательно поставили такие великие режиссеры, как Джорджо Стрелер и Лукино Висконти, русский драматург сразу оказался в ряду классических авторов, что повлекло за собой целый поток различных постановок и театральных экзерсисов, в том числе и авангардистских, успех которым был обеспечен, будь то "Дядя Ваня", "Чайка", "Три сестры" или "Вишневый сад", не говоря уже об открытии таких менее известных и редко встречающихся в репертуаре пьес, как "Платонов", "Иванов".

Одноактные пьесы появились на сцене значительно позже, поскольку их

тематика, преимущественно комическая и водевильная, казалось, противоречила "атмосфере" и драматической сущности известных чеховских пьес. Словно существует два Чехова, даже три, если считать Чехова-прозаика. Кроме того, театральные труппы, публика и критика подразумевали под театром совокупность актерского исполнения, декораций и костюмов, словом, — представление, и, соответственно, относили к числу театральных только те произведения, в которых были все эти элементы или составные части. Одноактная пьеса, фарс считались материалом для упражнений в актерском искусстве или же для тематических спектаклей сразу по произведениям нескольких авторов; так, например, в июле 1980 г. выпускники миланской Школы Драматического искусства представили спектакль на одну тему — свадьбы — в различных вариантах: у Чехова, Маяковского и Брехта.

Первой одноактной пьесой Чехова, поставленной в Италии, был "Медведь" (6 ноября 1926 г., Миланский театр Арчимбольди). Но то был единичный случай, за которым ничего не последовало, за исключением монолога "Лебединая песня", который в 1946 г. знаменитый актер Мемо Бенасси представил публике многих итальянских городов. Образ актера Светловидова, забытого в театре после спектакля, отдаленно напоминающий слугу Фирса из "Вишневого сада", тоже забытого, словно вещь, в опустевшем доме, допускает два толкования. Об этом писал Ренато Симони 25 января 1947 г. в своей рецензии на спектакль Бенасси: "Последнее представление в темноте, для одного суфлера, это лебединая песня актера или шута? Не совсем ясно. Мемо Бенасси, как мне показалось, хотел показать нам прощание с легковесным успехом тщеславного актера средней руки, у которого вне суматохи спектаклей ничего в жизни нет; и, наверное, Бенасси прав, поскольку крушение большого актера в таких обстоятельствах могло бы оказаться шаблонно-романтическим. Но еще интереснее трогательно печальное и искреннее мечтание героя о "славушке", ничего общего не имеющей с настоящей славой. Монолог имеет чеховский смысл, если герой тешит себя иллюзиями, вспоминая о своем прошлом, подобно тому, как другие персонажи великого русского писателя обманывались, тщетно воображая свое блестящее будущее"[83]. "Лебединая песня" стала коронной ролью Мемо Бенасси, который впоследствии расширил этот эстрадный номер до настоящего театрального спектакля. К этому драматическому этюду актер добавил сцену-монолог "О вреде табака" и шутку в одном действии "Трагик поневоле". Причем режиссером сцены-монолога "О вреде табака" он попросил быть Лукино Висконти, что свидетельствует о его уме и профессионализме.

Работа Бенасси над "малой драматургией" Чехова оказалась крайне важной и показала, что Чехов — един и что в его одноактных пьесах открыто или меж строк уже присутствует внутренний мир поздних, великих чеховских пьес. Кроме того, надо отметить, что поставить на сцене, предположим, "Чайку" — это ответственная и трудная задача: с одной стороны, предполагается сравнение со спектаклями предшественников, с другой — крупные пьесы Чехова предоставляют мало возможностей для новых трактовок. Одноактные же пьесы дают еще неутвердившимся, небогатым театральным коллективам возможность испытать свои силы, поупражняться, попробовать новую технику, поэкспериментировать, доказывая тем самым вечную "современность" чеховской драматургии.

Из одноактных пьес Чехова чаще всего ставились и наиболее популярны, несомненно, "Медведь" и "Предложение": их играли повсюду самые различные труппы, и всегда с большим успехом. Первой ласточкой была "Труппа Пяти" (Compagnia dei cinque del Teatro), которая представила обе эти пьесы в

одном спектакле в Муниципальном театре Реджо Эмилия 15 ноября 1967 г.; режиссером был Массимо Де Вита. В том же городе, но в театре "Ариосто", несколько лет спустя, 10 ноября 1972 г. два чеховских фарса были поставлены вновь. Режиссером был Джанни Маньи, труппа — театр "Интеза". Двумя годами ранее, в 1970 г. "Предложение" и "Медведь" поставил Алессандро Маркетти с труппой "Театр Семи".

С 1975 г. хлынул настоящий поток — все ставили чеховские одноактные пьесы. И очень часто результаты были отличные. Так, безусловной удачей стал спектакль "23 обморока", поставленный "Группо делла Рокка"; премьера состоялась 3 ноября 1975 г. в "Коммунальном Театре" г. Пистоя, режиссером был Эджисто Маркуччи. Это был монтаж одноактных пьес "Свадьба" и "Предложение", дополненный драматизированными отрывками из повести "Моя жизнь"; название спектакля было заимствовано у Мейерхольда[1*]. Ядром спектакля был водевиль "Свадьба". "Предложение" было вставлено в конце свадебного пира, как своего рода "театр в театре". Гротескной комичности этих двух водевилей противопоставлены начинающие, прерывающие и заключающие спектакль отрывки из повести "Моя жизнь", чем хотя бы отчасти воссоздается полнота художественного мира Чехова. Из комического ада мещан зритель поднимается в драматическое чистилище, знакомясь с историей Мисаила — сына архитектора, который решает стать рабочим, чтобы зарабатывать себе на жизнь, никого не обременяя.

Спектакль имел огромный успех, где бы его ни показывали. В нем были использованы самые разнообразные приемы исполнительской техники и пластики: от жестикуляции клоунов в цирке до подергивания марионеток и конвульсивных движений немого кино. Свадебный пир проходил на сцене, где "царил" огромный накрытый стол. Шутка "Предложение" была исполнена под конец первой комедии как представление маленького кукольного театра, выдвинутого на авансцену. Из соединения двух чеховских пьес возник горький и гротескный водевиль, вобравший все тенденции современного театра и тем самым выявивший колоссальный потенциал малого чеховского театра в собственном смысле этого слова. "Предложение", соединенное с "Медведем", и "Медведь" отдельно были показаны в том же году труппой "Театр Семи" и труппой "Театр Интеза". Постановка была очень простой, она точно соответствовала чеховским текстам. Это — театр для всех, народный театр, с ясным языком: то, что хочет сказать автор, понятно каждому.

Более интеллектуальной и изысканной была постановка "Лебединой песни" с участием актрисы Клары Колозимо. Спектакль был поставлен в 1978 году. Исполняя мужскую роль, Колозимо использует белый грим, подобно клоунам меняет всевозможные костюмы (костюмы Пьеро), и играет в отчужденной и аскетической манере — манере Брехта, что в конечном счете делает тон спектакля довольно однообразным, а атмосферу — холодной. В том же 1978 г. режиссер Серджо Фьорентини поставил "Предложение" с римской труппой "Театро деи Серви"; другая римская труппа — "Ла Плаутина" — сыграла чеховские шутки: "Медведь. О вреде табака. Иван просит руки" в постановке режиссера Серджо Аммирата; и, наконец, Марко Шаккалуга на XXXI фестивале "Фьезоланское Лето" показал спектакль "Любовь в деревне", содержавший "Предложение", "Медведь" и "О вреде табака". Режиссер объединил три одноактных пьесы во фреску, устраняющую перегородки между актерами и зрителями и открывающую возможность диалога между ни-

[1*] Спектакль Мейерхольда по одноактным пьесам Чехова (1935) шел под названием "33 обморока".

ми: актеры гримируются и готовятся играть прямо на сцене, в то время как чуть дальше скрипач наигрывает музыку, под которую идет спектакль. Критика особенно хвалила Эроса Паньи за исполнение монолога Ивана Нюхина — настоящий шедевр актерского искусства. Свой спектакль Шаккалуга затем представил в следующем году в Генуе, добавив к нему еще одноактные чеховские пьесы — драматический этюд "На большой дороге" и инсценированный рассказ "Антрепренер под диваном (Закулисная история)". Включив этюд "На большой дороге", режиссер сумел показать особенность чеховской драматургии — соединение, казалось бы, взаимоисключающих друг друга — серьезности и веселости, которые, тем не менее, сосуществуют в творчестве русского писателя. «Ставить Чехова — ответственная задача, — утверждал режиссер. — Я предпочел начать с одноактных пьес, в которых тогда еще начинающий драматург пробовал свои силы. Так я попробовал поставить Чехова, используя его "пробный" материал». Выбрав определенную последовательность и манеру исполнения одноактных пьес, режиссер хотел показать постепенный отход театра от традиций XIX века — отход, на который, безусловно, повлияла драматургия Чехова. Чрезмерный натурализм с присущими ему трюками и театральной условностью очевиден в этюде "На большой дороге". Затем, при переходе к водевилю, стиль и ритм резко меняются — все театральные трюки демонстрируются открыто.

В том же году в Риме актеры "Клана деи Ченто" показали пьесу "Медведь", а в Бари "Группа Абелиано" дала спектакль «Три легкие пьесы: "Предложение", "Медведь", "О вреде табака"».

В 1980 году "Медведь", "Лебединая песня", "Предложение" вошли в репертуар труппы "Нуово Театро" — ею руководил Алессандро Нинки. Эти три одноактные пьесы были представлены при открытии театра "Литта" в Милане. Точно следуя Чехову, труппа доверилась ему, избегая произвольной трактовки, и спектакль не обманул ожиданий публики: смех и грусть, комическое и трагическое были уравновешены, успех был гарантирован. К 1980 г. относится также спектакль Карло Чекки "Женитьба" на тему мещанской свадьбы, включавший в себя "Свадьбу" Чехова, отрывок из "Клопа" Маяковского и "Женитьбу мещан" Брехта. Для каждого текста, ситуации был подобран соответствующий театральный язык: для чеховского — гротескно-натуралистический.

В 1981 г. брат и сестра Сантелла с труппой театра "Альфред Жарри" поставили в Неаполе спектакль "Играем Чехова" ("Play-Cechov"). Пытаясь дать новую и актуальную интерпретацию русского автора, Сантелла (Мариа Луиза и Марио), разрезая и вырезая чеховские тексты, раскладывая их на части и делая коллаж, написали сценарий, в котором, как в многоголосном хоре, одновременно звучали "Предложение", монолог "О вреде табака", а также цитаты и отрывки из больших пьес Чехова — от "Вишневого сада" до "Чайки". Звуковые эффекты — как дань современности — были уже не пением птиц или шорохом листвы, а музыкой современных групп.

1982 — год "Лебединой песни". В Милане с интервалом в несколько недель на сценах театров "Клуб Брера" и театра "Куартьере" два актера, Паоло Бессегато и Дмитрий Тамаров (русский по происхождению), представили свои интерпретации этой одноактной чеховской пьесы. Паоло Бессегато, выступая на совершенно пустой сцене, сыграл актера Светловидова без патетического ореола, крайне реалистически, с удачно найденным оттенком иронии. Кроме того, ему пришла блестящая режиссерская идея поручить роль старого суфлера Никиты ребенку, который оказывается как бы "двойником" главного героя. Так живет театр.

Дмитрий Тамаров, уже игравший Светловидова несколькими годами ранее, в 1978 году, не вызвав большого энтузиазма у публики, поставил этот спектакль тоже на почти пустой сцене — одно кресло, парик и трость, ничего более. Выбор этого чеховского текста Тамаров объяснил так: "Я выбрал его, потому что опыт главного героя — неудавшегося актера, его драма, его разочарования, — это опыт, который пережил и переживаю я сам". Критика все же не слишком хорошо отнеслась к его спектаклю, главным образом потому, что исполнение на итальянском языке с русским акцентом не всегда соответствовало драматичности чеховского текста.

"Лебединую песню" вместе с двумя другими чеховскими этюдами: "Трагик поневоле" и "О вреде табака" в 1983 г. представил Паоло Грациози, бывший одновременно и режиссером, и актером. Спектакль был поставлен в Риме, а затем показан также в Милане и во Флоренции. Повсюду он имел успех. Публика поняла, что Грациози занялся этой постановкой в учебных целях. Эти три сложных и интересных текста часто составляют основной багаж актеров, в особенности молодых, овладевающих исполнительским мастерством. А целью Паоло Грациози было именно это: по-настоящему продемонстрировать свои способности и показать, сколько дидактического в этом смысле можно извлечь из трех широко известных пьес, к которым часто обращаются режиссеры.

ИНСЦЕНИРОВКИ ПОВЕСТЕЙ И РАССКАЗОВ ЧЕХОВА

Когда известный и популярный драматург, чьи пьесы привлекают публику и пользуются у нее всё бóльшим успехом, является также автором прозаических произведений, то естественны попытки придать сценическую форму тем его повестям и рассказам, которые можно перенести на сцену. Инсценировать рассказы Антона Чехова предложил в 1959 г. актер Тино Буацелли, который для одного своего выступления, — жанр, с того времени ставший модным на нашей сцене, — наряду с монологами других авторов выбрал также и рассказ Чехова "Страшная ночь", мастерски передав мрачный и гротескный юмор этого произведения. Это еще не было постановкой-спектаклем: Буацелли просто прочел повесть Чехова, но тем самым показал, что чеховскую прозу можно играть на сцене. Следующим шагом стала инсценировка девяти рассказов Чехова. Спектакль состоялся в Милане, 20 ноября 1963 г., в "Театро дель Конвеньо"; автор сценического варианта текста и режиссер — Гастоне да Венеция. Вечер прошел в особенной атмосфере, напоминавшей давнее театральное событие — несколько одноактных спектаклей по юмористическим рассказам Чехова, которые Московский Художественный театр представил сразу после смерти писателя. Миланский двухчастный спектакль начинался рассказом "Произведение искусства", далее шли "Злоумышленник", "Неудача", "Хористка", "Переполох", "В номерах", "Загадочная натура", "Беззащитное существо" и "Рассказ госпожи NN", ставший настоящей жемчужиной вечера благодаря исполнению Елены да Венеция. Рецензенты хвалили спектакль, считая, что он позволяет лучше узнать русского писателя, взглянуть на него новыми глазами.

19 января 1967 г. в Риме, в Театре делла Комета еще один монтаж чеховских рассказов предложил режиссер Хосе Куальо и актеры Джулио Бозетти и Джулия Ладзарини, некоторое время спустя после своей успешной инсценировки "Белых ночей" Достоевского. И в этом случае речь шла о небесполезном упражнении: стремительное вторжение на широкую повествовательную территорию Чехова позволило открыть тончайшие связи между двумя раз-

личными сферами творчества писателя; на сцене были запечатлены во всей своей полноте персонажи, до сих пор не сходившие со страниц книг. Попытка всегда нужная и поучительная.

В том же году, 22 октября, в Милане в театре "Лирико", на "Неделе русского спектакля" Ленинградский Театр Комедии под руководством Николая Акимова показал спектакль "Пестрые рассказы" по ранним рассказам Чехова, наглядно продемонстрировав, что́ можно сделать на сцене с чеховским повествовательным материалом. Успех был невероятный как у публики, так и в среде критиков. Спектакль Акимова был показан затем во Флоренции, Прато, Пизе и Генуе.

Одна из наиболее интересных последних инсценировок чеховского прозаического наследия была предпринята Антонелло Рива в апреле 1978 г. в римском театре "Парнас". Название спектакля "Cech-off, анатомия одного невроза", возникло в результате отбора для спектакля рассказов: "Из дневника помощника бухгалтера", "Бабы", "Хористка", "Палата № 6". Из них автор сценария и режиссер взяли темы, мотивы, конфликты, психологические наблюдения, стараясь уловить их связь с субъективными переживаниями автора. И многое "лично чеховское" содержится в том, что создано его пером. Возникает задача — восстановить душевное состояние Чехова по его рассказам.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Leone S.* Il grande teatro di Cechov. Urbino, 1991.
[2] L'Illustrazione italiana. 13/IV 1924.
[3] Il Resto del Carlino. 16/I 1924.
[4] См. *Дик Г.* Чехов в Германии // Русская литература. 1962. № 2. С. 229–233.
[5] Жорж Питоев умер в 1939 г., но его идеи получили продолжение в творчестве его сына Саши, который в 1960-е годы поставил на французских сценах "Чайку" (1961 г.), "Иванова" (1962 г.), "Дядю Ваню" (1964 г., когда исполнилось 25 лет со дня смерти отца), "Вишневый сад" (1969 г.).
[6] Il Corriere della sera. 23/VIII 1922.
[7] La Tribuna. 23/VIII 1922.
[8] L'Idea nazionale. 28/X 1922.
[9] L'Illustrazione italiana. 13/IV 1924.
[10] Il Corriere della sera. 17/V 1924.
[11] La Tribuna 17/V 1924.
[12] Il Giornale d'Italia. 29/I 1925.
[13] L'Epoca. 29/I 1925.
[14] La Tribuna. 17/V 1924.
[15] Il Giornale d'Italia. 14/IV 1927.
[16] Il Corriere della sera. 21/III 1929.
[17] La Tribuna. 16/III 1933.
[18] Il Corriere della sera. 4/VI 1932.
[19] La Tribuna. 16/III 1933.
[20] Il Resto del Carlino. 24/I 1941.
[21] Il drama. 1941. № 2.
[22] Il Corriere della sera. 8/III 1941.
[23] L'Ambrosiano. 8/III 1941.
[24] L'Illustrazione italiana. 25/IV 1943.
[25] Il drama. 1975. № 7.
[26] Il drama. 1947. № 1–2.
[27] L'Avanti. 25/XI 1948.
[28] Omnibus. 11, 1948.
[29] Milano Sera. 25/XI 1948.
[30] Il Corriere della sera. 25/XI 1948.
[31] Il Tempo. 1955. № 1.
[32] Il drama. 1959. № 1.

[33] Письмо Чехова к А.Н.Плещееву от 15 января 1889 г. (III, 138).
[34] Il Corriere della sera. 26/IV 1959.
[35] Teatro. 1959. № 5.
[36] La Giustizia. 15/V 1959.
[37] Il Corriere della sera. 28/IV 1959.
[38] Il Tempo. 28/IV 1959.
[39] *Strehler G.* Per un teatro nuovo. Milano, 1974. P. 260–263. На рус. язык переведена другая книга Стрелера, в которой есть также раздел о "Вишневом саде": Per un teatro umano. Pensieri scriti, parloti e attuati. Milano, 1974. Рус. изд: *Стрелер Джорджо.* Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные. М., 1984. (О "Вишневом саде" — с. 208–222).
[40] Il Tempo. 22/V 1974.
[41] Il Corriere della sera. 17/V 1974.
[42] Ibid. Письмо Чехова см.: XI, 142. Отметим, что фраза "Идет снег" относится не к описанию декорации пьесы, а к рассказу о погоде в Ялте. — *<Ред.>*.
[43] Ibid.
[44] L'Unita. 21/XII 1952.
[45] Paese sera. 19/XII 1952. Сравн. слова Чехова: «Я хотел только честно сказать людям: "Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живете!.. Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь..."» — *Серебров (Тихонов) А.* О Чехове // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 594–595.
[46] Tempo. 1953. № 2.
[47] Il Giornale d'Italia. 23/XII 1952.
[48] L'Unita. 28/XII 1952.
[49] Il Corriere Lombardo. 15/11 1953.
[50] L'Unita. 21/XII 1952.
[51] Il Mondo. 1/I 1953.
[52] Il Tempo. 21/XII 1952.
[53] Il Giornale d'Italia. 23/XII 1952.
[54] L'Unita. 21/XII 1952.
[55] La Patria. 15/II 1953.
[56] Il Mondo. 1/I 1953.
[57] *Visconti L.* Il mio teatro. Bologna, 1979. Vol. I. P. 220.
[58] La Stampa. 21/XII 1955.
[59] *Вишневский А.Л.* Клочки воспоминаний. М., 1928. С. 73.
[60] *Станиславский К.С.* А.П.Чехов в Московском Художественном театре // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 382. Ср.: Там же. С. 73.
[61] Il Paese. 21/XII 1955.
[62] Il Popolo nuovo. 1956. № 5.
[63] Il dramma. 1965. № 11–12.
[64] См. письма к О.Книппер от 14, 21, 25, 30 октября 1903 г.; Немировичу-Данченко от 23 октября, 2 ноября 1903 г.; Станиславскому от 30 октября, 5 ноября 1903 г.
[65] А.П.Чехов о литературе. М., 1955. С. 304.
[66] *Леонидов Л.М.* Прошлое и настоящее. (Отрывок) // Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге. М., 1961. С. 352.
[67] *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1961. С. 85.
[68] *Ермилов В.* Драматургия Чехова. М., 1948. С. 139.
[69] Чехов и театр. С. 284–285.
[70] Там же. С. 345.
[71] *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. Т. 28. М., 1954. С. 291.
[72] Il Messaggero. 27/X 1965.
[73] Sipario. 1960. № 11.
[74] Il dramma. 1960. № 2.
[75] Sipario. № 11. 1960.
[76] Il Corriere della sera. 19/I 1965.
[77] Sipario. 1965. № 1.
[78] Il Giorno. 16/IV 1967.
[79] *Станиславский К.С.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М., 1954. С. 276.
[80] La Stampa. 15/XI 1977.
[81] Sipario. 1979. № 5.
[82] L'Unita. 2/IV 1981.
[83] Il Corriere della sera. 25/I 1947.

ЧЕХОВ В ИСПАНИИ

I. 1887—1980 гг.

Обзор Н.А.Матяш

Интерес к русской культуре зародился в Испании довольно давно, но носил характер скорее случайный, нежели научный. Поворотным моментом стали лекции, прочитанные в 1887 г. в мадридском "Атенео" известной писательницей Эмилией Пардо Басан; вскоре она издала их отдельной книгой — "Революция и роман в России"[1]. После этой книги испанские критики, переводчики, издатели начинают более пристально следить за русской литературой, постоянно вводя в читательский обиход новые имена. Огромную роль в этом процессе сыграли литературно-художественные журналы, среди которых особого внимания заслуживают два: "Ла Эспанья модерна" и "Ла лектура", регулярно публиковавшие произведения русских писателей, причем не только Толстого, Достоевского, но и малоизвестных тогда европейскому читателю Короленко, Горького, Андреева.

Освоение художественного наследия Чехова в Испании происходило в несколько периодов, каждый из которых отражает определенный момент в культурной жизни страны. Переводы Чехова появились только в самом начале XX в., сначала в периодической печати, затем в отдельных сборниках. Но это было лишь первое знакомство с великим русским писателем. Следующая волна интереса к творчеству Чехова, наиболее интенсивная, приходится на 20-е гг. И уж совсем по-новому воспринимается Чехов в послевоенной Испании, когда в конце 50-х — начале 60-х гг. страна преодолевала кризисную застойную атмосферу первых послефранкистских лет.

Знакомство испанцев с творчеством Чехова началось, таким образом, поздно. Впрочем, к моменту появления первых переводов читающая публика, те кто интересовался мировой культурой, уже знали имя Чехова. Первое зафиксированное в библиографических источниках упоминание в испанской прессе о Чехове относится к 1894 г., когда в журнале "Ревиста интернасьональ" (№ 6) в статье "Ссыльные на Сахалине" цитируется по журналу "Русская мысль" один из очерков, вошедших позднее в книгу "Остров Сахалин". В 1901 г. в сентябрьском номере журнала "Хувентуд" появилась корреспонденция из Москвы, рассказывающая о состоявшейся в январе этого года в Московском Художественном театре премьере пьесы "Три сестры". Автор корреспонденции С.Раффалович в связи с этим событием возвращался к поставленным ранее пьесам Чехова: "Чайка", "Дядя Ваня", рассказывая об их успехе и о роли МХТ, а через год в журнале "Ла лектура" появилась первая статья о творчестве Чехова. Автор ее — фигура весьма заметная и примечательная в испанской культуре тех лет — Хулиан Худериас. В историю испанской литературы он вошел, в основном, благодаря нашумевшей в свое время

книге "Черная легенда", где с крайне консервативных позиций рассматривал историю Испании, проводя мысль об исключительности исторического пути своей родины и резко выступая против критики традиционных институтов испанского общества своими современниками — Барохой, Асорином, Ортегой-и-Гассетом, Унамуно. Но это будет позже — книга "Черная легенда" выйдет в 1913 г. А в начале века Худериас — блестящий публицист, литературный критик, переводчик, один из представителей так называемого поколения 1898 года, идейно-художественного направления в жизни страны, для которого определяющим было неприятие всех одряхлевших социально-политических институтов Испании. Хулиан Худериас пристально следил за русской литературой. Это было ему несложно: он знал русский язык, и в значительной степени благодаря этому на страницах журнала "Ла лектура" (основанного в 1900 г. и просуществовавшего до 1919 г.), в работе которого Худериас принимал большое участие, русской литературе отводилось всегда много места. Журнал публиковал переводы современных русских писателей, перепечатывал материалы непосредственно из русских журналов, преимущественно из "Мира божьего", "Русской мысли" и "Русского богатства". Сам Хулиан Худериас писал статьи о творчестве Гоголя, Толстого, Андреева, Короленко, ему принадлежат и некоторые переводы. Так, например, на страницах "Ла лектура" появился в его переводе рассказ Чехова "Недобрая ночь". Но это была уже далеко не первая публикация Чехова.

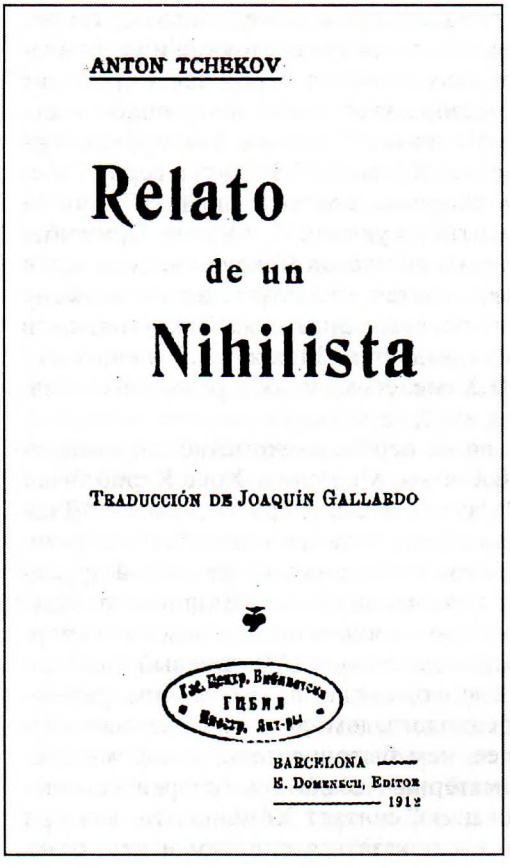
Честь открытия этого писателя для Испании принадлежит другому журналу, сыгравшему в культурной жизни своего времени значительную роль, — "Ла Эспанья модерна". Основанный в 1869 г. видным общественным деятелем Хосе Ласаро Гольдиано, журнал всегда придерживался либеральной ориентации, предоставляя на своих страницах место самым различным идейно-художественным течениям. На его страницах публиковались статьи краузистов[1*], выступали Менендес Пелайо, Пабло Иглесиас. Как и журнал "Ла лектура", "Ла Эспанья модерна" пристально следил за русской культурой.

С января по апрель 1903 г. журнал "Ла Эспанья модерна" публикует повесть Чехова "Дуэль", — с нее-то и начинается знакомство испанского читателя с произведениями великого русского писателя. В декабре того же года журнал печатает рассказ "Княгиня", а далее публикации рассказов Чехова на страницах "Ла Эспанья модерна" следуют одна за другой. Так, в январской книжке журнала публикуется "В овраге", в марте — "Тиф", в апреле — "На чужбине", в мае — "Ванька". В 1904 г. выходят в Испании сразу две книги Чехова — повесть "Дуэль" отдельным изданием в издательстве "Ла Эспанья модерна", возникшем при журнале, и сборник рассказов, куда наряду с ранними рассказами Чехова: "На чужбине", "Княгиня", "Ванька", "Неприятность", "Тоска", "У предводительши" вошла "Палата № 6". К сожалению, сборник был издан провинциальным издательством в Валенсии и не имел большого резонанса, поскольку культурная жизнь тех лет была сосредоточена в Мадриде и Барселоне.

Новый взрыв интереса к творчеству Чехова приходится на 20-е гг., когда все прогрессивное человечество внимательно следит за грандиозными переменами, происходящими в России. Этому вниманию, естественно, сопутствует повышенный интерес к русской культуре. В 20-е гг. выходит несколько сборников рассказов Чехова, повышается и художественный уровень переводов. Если для первых чеховских публикаций в Испании за основу брался французский текст (исключение составляют переводы Хулиана Худериаса), то те-

---

[1*] Карл Христиан Фридрих *Краузе* (1781–1832) — немецкий философ-кантианец.

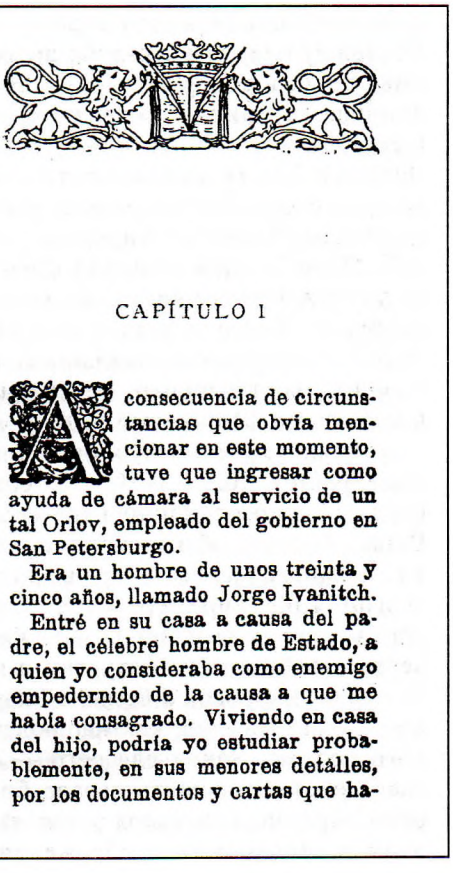

ANTON TCHEKOV

Relato
de un
Nihilista

TRADUCCIÓN DE JOAQUÍN GALLARDO

Гос. Центр. Библиотека
ГИБИЛ
Центр. Лит-ры

BARCELONA
E. DOMÉNECH, EDITOR
1912


CAPÍTULO I

A consecuencia de circunstancias que obvia mencionar en este momento, tuve que ingresar como ayuda de cámara al servicio de un tal Orlov, empleado del gobierno en San Petersburgo.

Era un hombre de unos treinta y cinco años, llamado Jorge Ivanitch.

Entré en su casa a causa del padre, el célebre hombre de Estado, a quien yo consideraba como enemigo empedernido de la causa a que me había consagrado. Viviendo en casa del hijo, podría yo estudiar probablemente, en sus menores detalles, por los documentos y cartas que ha-

АНТОН ЧЕХОВ. РАССКАЗ НЕИЗВЕСТНОГО ЧЕЛОВЕКА
(В ПЕРЕВОДЕ: "РАССКАЗ НИГИЛИСТА")
Барселона, 1912
Титульный лист и начало первой главы

перь их выполняют люди хорошо знающие русский язык, а для некоторых из них он попросту является родным. Особенно известными переводчиками русской литературы в этот период были Н.Тасин и Г.Портнов. Знание реалий также не могло не отразиться благотворно на качестве их переводов. Все это объясняет тот факт, что в последующих изданиях Чехова, в 40-е, 50-е, а порой даже и 60-е гг. используются переводы и сохраняется подборка рассказов, предложенная Тасиным или Портновым.

Так, в 20-е гг. выходит несколько сборников рассказов, значительно расширяющих представления испанского читателя о Чехове. Еще в 1919 г. в издательстве "Кальпе" вышел сборник, куда, кроме рассказов "Человек в футляре", "Убийство", "Трагик", "Анюта", "Ванька", "Талант", были включены повесть "Палата № 6", водевиль "Медведь" в переводе Н.Тасина. Это издание сопровождалось небольшой вступительной статьей, автором которой, по всей видимости, был переводчик. Такой подбор уже позволял дать более глубокую оценку русского писателя. Во вступительной статье делалась попытка представить Чехова как писателя предреволюционной России, а его творчество — как отражение глубочайших социальных противоречий, которые при-

вели к революционному взрыву. Автор предисловия к этому сборнику писал: "Чехов лучше, чем кто-либо другой, отразил духовное состояние и устремления эпохи, в которую он жил. В его романах и пьесах перед нами проходит длинная вереница героев, которые не выдерживают гнета монотонности существования, пошлости, бессмысленности жизни"[2]. Почти все публикации Чехова в 20-е гг. появляются в издательстве "Кальпе". В 1920 г. в серии "Мировая литература" выходит еще один сборник, составленный Н.Тасиным (рассказы "Гусев", "Хирургия", "Беззащитное существо", "Унтер Пришибеев", "Тссс!", "Дамы" и др.). Далее сборники рассказов Чехова следуют один за другим, причем состав их каждый раз меняется, что позволяет испанскому читателю более полно представить творчество писателя. Так, только в 1920 г., помимо вышеуказанного сборника, издается "Моя жизнь" и еще один сборник, составленный переводчиком С.Хименесом, куда, кроме рассказов, вошла пьеса "Вишневый сад".

Это была первая публикация пьесы, но не первое знакомство с драматургией Чехова: еще в 1910 г. в переводе В.Санчес Мединьі и Хосе Карбо были изданы в барселонском издательстве "Маучи" пьесы "Три сестры" и "Дядя Ваня". Однако об их сценическом воплощении пока не могло быть и речи, т.к. испанская публика не была подготовлена к восприятию чеховской драматургии. Так, например, в предисловии к первому изданию "Вишневого сада" переводчик С.Хименес обнаруживает полное непонимание чеховского творчества вообще и драматургии в частности. Он пишет: «"Вишневый сад" напоминает набросок к большой картине, где, возможно, проявятся прекрасные способности автора как наблюдателя, психолога, юмориста и сентиментального поэта»[3]. Чехов для него — не более, чем бытописатель, которому русская действительность давала богатый материал, создатель галереи комических образов. Благодаря этому его дарованию, считает Хименес, то, что при полной серьезности изображения могло бы показаться пошлым и невыразительным, в его произведениях таковым не является. В этом смысле Чехов представляется писателем, развивающим традиции Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Лескова и других русских романистов. "Иногда трагическое и комическое в его рассказах перемешаны так, что разделить их невозможно"[4]. И все-таки, в первую очередь Чехов для С.Хименеса — автор остроумных юмористических рассказов. Такое понимание чеховского творчества определяет и выбор рассказов, который С.Хименес включил в составленный им сборник, вышедший в 1922 г. ("Нервы", "Дочь Альбиона", "Гриша", "Произведение искусства", "Месть" и др.). Годом позже, другой переводчик русской литературы, Георгий Портнов составит сборник рассказов Чехова 1880-х гг., который выйдет в серии "Писатели-юмористы" (этот сборник переиздавался четырежды, последнее, четвертое, его издание вышло в 1964 г.). И только в конце 20-х гг., а точнее, в 1928 г. испанцы получили возможность прочитать позднего Чехова, когда в издательстве "Эспаса-Кальпе" вышел сборник, куда включены "Дама с собачкой", "Ионыч", "Черный монах".

Этим же годом датируется первая постановка Чехова в Испании. Осуществлена она была силами объединения "Эль караколь". Существование наряду с крупными профессиональными театрами небольших экспериментальных объединений — одна из особенностей всего западноевропейского театра XX в. В Испании такие студии стали появляться в 20-е гг. Их силами ставились произведения молодых испанских авторов и лучшие пьесы зарубежного репертуара задолго до того, как они привлекли внимание профессиональных театров. Нередко инициаторами таких начинаний становились известные писатели. Пио Бароха, например, принимал самое деятельное участие в работе

студии "Эль мирло бланко" (1927 г.), Валье-Инклан вместе с женой, известной актрисой Хосефиной Бланко и друзьями организовал группу "Эль кантаро рото" (1927 г.). К сожалению, такие объединения существовали, как правило, недолго. Некоторым исключением была студия "Эль караколь" (1928 г.). Руководил ею Сиприано де Ривас Чериф, видный деятель испанской культуры, стоявший у истоков движения экспериментальных театров в Испании. Ученик Гордона Крэга, человек огромной эрудиции, Ривас Чериф один из немногих, если не единственный испанский режиссер этого периода, напряженно и внимательно следивший за новейшими течениями западноевропейской сцены. Испанский театр многим обязан этому человеку. Получив образование в Италии и Франции, Ривас Чериф был буквально одержим стремлением кардинально изменить ситуацию в испанском театре. Он организовал первую в Испании театральную студию, где студенты под его руководством ставили Бенавенте, Лопе де Руэду, инсценировку "Рассказа о семи повешенных" Андреева. Чуть позже под его руководством возникнет Учебный театр, где силами молодых актеров будут ставиться малоизвестные пьесы испанской классики наряду с Кайзером, Шнитцлером, О'Нилом. С 1928 по 1935 г. Ривас Чериф был художественным руководителем знаменитой Маргариты Ксиргу, помогая ей не только в овладении актерским мастерством, но и в составлении программ спектаклей, долгое время состоявших из отдельных сцен, а не целых пьес. Но любимым детищем Ривас Черифа была студия "Эль караколь", просуществовавшая несколько лет (Маргарита Ксиргу начинала как актриса этой студии). В состав ее входили профессиональные молодые актеры и любители, но деятельность студии носила благодаря руководству Ривас Черифа высокопрофессиональный характер. За годы существования "Эль караколь" в студии были поставлены пьесы Валье-Инклана, Бенавенте, Макса Ауба, Гарсиа Лорки, Шоу, Мольера, Гольдони и т.д. Большое участие в работе студии "Эль караколь" принимал Асорин, известный писатель, один из представителей поколения 1898 года. "Эль караколь" считал себя последователем МХАТ'а и на торжественном открытии студии было принято приветственное послание знаменитому русскому театру. В знак уважения к МХАТ'у и к русской культуре в программу первого спектакля включили чеховский водевиль "Медведь"[5].

В 30-е гг. рассказы Чехова переводятся не только на испанский, но и на каталанский язык. Первый перевод Чехова на каталанский датируется 1909 г. Это был рассказ "Знакомый мужчина", появившийся в сборнике "Зарубежные рассказы". В 1931 г. выходит первый сборник рассказов Чехова на каталанском, включивший рассказы "Черный монах", "Агафья", " Ведьма", "Дама с собачкой" и др. В 1934 г. издаются "Три года", а в 1936 г. выходит большой том, включивший, кроме других рассказов, "Драма на охоте", "Степь", "Моя жизнь".

В атмосфере всеобщего подъема периода Республики культурная политика правительства была направлена на просветительскую работу среди широких слоев населения. Особенно много внимания уделялось образованию: строились новые школы, была проведена кампания по ликвидации неграмотности, совершенствовалась система высшего образования. Для прогрессивных драматургов и деятелей театра открывались новые возможности творческого поиска. Их эксперименты были подчинены одной задаче — сделать искусство близким и понятным простым людям. Хорошо известен первый в стране передвижной театр "Ла баррака", которым руководили Федерико Гарсиа Лорка и Эдуардо Угарте. В 1937 г. образуется Национальный совет по делам театра с двумя вице-президентами: Антонио Мачадо и Марией Тересой

Леон. Силами Совета, в который входили Маргарита Ксиргу, Макс Ауб, Рафаэль Альберти и Алехандро Касона, были созданы передвижные группы, разъезжавшие по местам боев и дававшие острые, злободневные спектакли прямо на открытом воздухе, с минимальным реквизитом. Часто программа этих представлений составлялась из различных сценок или нескольких одноактных пьес. Они ставили себе задачу не только пропаганды политических идей, но и включали обычно в свои представления классику, чаще всего испанскую. Так, например, в одну из подобных программ входили "Дракон" Кальдерона, пропагандистский скетч Альберти "Радио-Севилья" и водевиль Чехова "Медведь"[6], пользовавшийся в Испании большой популярностью.

Особенное распространение произведения Чехова получают в послевоенной Испании. Начиная с пятидесятых годов страна постепенно выходит из той изоляции, в которой она очутилась сразу после победы франкизма и которая была прямым следствием его идеологической программы. В этот период в Испании начинают издаваться авторы, находившиеся раньше под негласным запретом, расширяется поток информации, увеличивается количество периодических изданий, растет интерес к зарубежной культуре. Из изданий Чехова в послевоенный период назовем два: в 1959 г. в мадридском издательстве "Агилар" выходит "Полное собрание пьес Чехова", куда включены все его произведения, написанные в драматическом жанре, в том числе и водевили, а через несколько лет, в том же издательстве — "Полное собрание рассказов", — еще одно свидетельство уважения и интереса испанцев к русскому писателю. Немаловажное значение имел тот факт, что со второй половины 50-х гг. начинается репатриация испанцев, уехавших в Советский Союз детьми. Испанцы, выросшие в нашей стране, хорошо знавшие не только ее язык, но и литературу, сыграли значительную роль в деле культурного сближения двух народов.

Если в первой половине века испанцы представляли себе Чехова, в основном, как новеллиста, то начиная с 50-х гг. растет интерес к его драматургии, постепенно меняется отношение к ней. С течением времени публика все более становится способной воспринимать всю глубину и своеобразие чеховского театра. В современной Испании Чехов едва ли не самый популярный зарубежный драматург. В специальном номере французского журнала "Ле театр дан ле монд", посвященном Испании[7], его имя стоит первым в списке зарубежных авторов, поставленных после войны. В Испании неоднократно ставились не только "Вишневый сад", "Три сестры", "Чайка", "Дядя Ваня", но и водевили: "Медведь", "Предложение", "О вреде табака", "Юбилей", "Свадьба"[8]. Пьесы Чехова шли на сценах ведущих театров страны — "Мариа Герреро", "Театро Эспаньол", "Театро Бельяс Артес" — и в небольших экспериментальных студиях.

Драматургия Чехова была представлена на проходивших ежегодно по всей стране "Фестивалях Испании", во время которых театральные труппы давали представления — часто под открытым небом — в самых отдаленных уголках страны, включая в свои спектакли лучшие произведения мировой и национальной драматургии. "Вишневый сад" ставился в ходе I Национальной кампании театра в 1968 г. Неоднократно ставились пьесы Чехова и на телевидении.

В 1960 г. весь мир отмечал столетие со дня рождения Чехова. Его пьесы появились на сценах многих театров мира. В Испании были поставлены: "Чайка" в барселонском театре "Виндзор" (режиссер А.Гонсалес Верхель), "Три сестры" в мадридском "Театро Бельяс Артес" и "Вишневый сад" в постановке Хосе Луиса Алонсо — тоже в мадридском театре "Мариа Герреро"

(до тех пор пьеса ставилась экспериментальными студиями). Режиссер Хосе Луис Алонсо воспользовался переводом, сделанным Хосефиной Санчес Педреньо и Викториано Имбертом, окончившим филологический факультет МГУ. Спектакль этот стал видным событием в культурной жизни страны и вызвал много откликов в прессе. Так, например, критик А.Фернандес Сантос писал о новаторстве Чехова-драматурга: "Чехов не вписывался ни в какую традицию. Ему было свойственно совершенно новое видение мира; чтобы выразить это, потребовались новые художественные формы. Сегодня такой стиль уже стал традиционным, и от драматургии Чехова протянулась ниточка к пьесам Самюэля Беккета, и, может быть, поэтому Чехов воспринимается нами как драматург современный"[9]. Испанский критик так понимает художественное новаторство Чехова: «Это бесконфликтная драматургия, герои не ссорятся, не кричат, не падают в обморок, не умирают. В пьесе происходит множество мелких будничных событий, отражающих заурядность и пошлость ее персонажей <...> "Вишневый сад" — прекрасная пьеса, герои которой, с грустью глядя на вишневый сад, говорят лишь о своих мелких заботах, но за глубоко личной драмой каждого мы угадываем драму всего общества»[10].

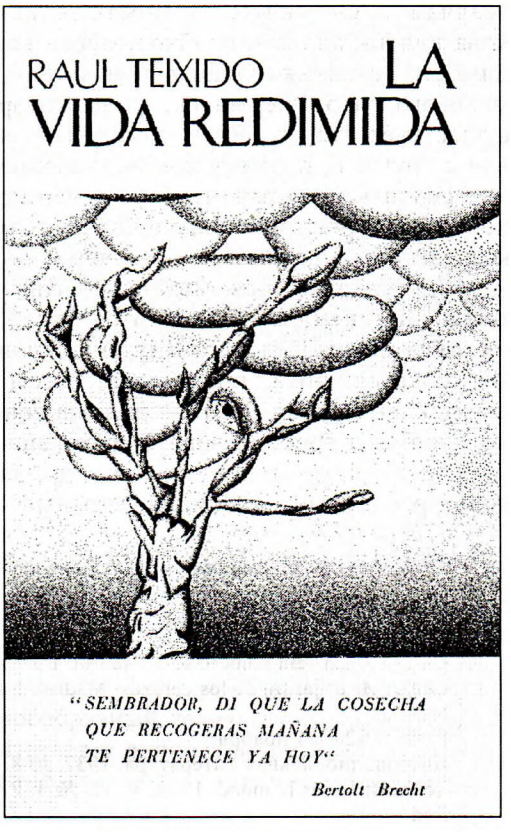
В связи со столетием со дня рождения Чехова журнал "Ле театр дан ле монд" опубликовал анкету, обращенную к режиссерам разных стран, с целью выяснить их точку зрения на то, как надо ставить пьесы Чехова в наши дни. Среди тех, к кому обратился журнал, были и испанские режиссеры. Наибольшее количество чеховских постановок в Испании было осуществлено Альберто Гонсалесом Верхелем, одним из ведущих режиссеров, с 1970 г. возглавлявшим один из двух национальных театров Испании — театр "Мария Герреро". Он известен не только как режиссер, но и как опытный педагог, много лет руководивший кафедрой в Высшем училище драматического искусства. А.Гонсалес Верхель поставил на телевидении "Три сестры", "Вишневый сад", а в 1959 г. — "Чайку" в барселонском театре "Виндзор". Отвечая на анкету журнала "Ле театр дан ле монд", испанский режиссер сказал: "Поэтический реализм великих трагедий Чехова требует при их воплощении на сцене импрессионистического подхода. Постановки Художественного театра низводят его на уровень простого описателя быта. Поверхностный, внешний реализм его пьес не должен заслонять их глубину и достоверность"[11]. Хосефина Санчес Педреньо, переводчица Чехова и руководитель труппы театра "Дидо", где ставились пьесы русского драматурга, напротив, полагает, что наиболее полно и глубоко суть чеховской драматургии отражают постановки МХАТ'а. "Я считаю, — говорит она, — что не может быть лучшего способа передать дух и суть чеховской драматургии, чем глубоко реалистический, избранный МХАТ'ом". "В чеховской драматургии, — продолжает Х.Санчес Педреньо, — меня больше всего привлекает ее сложность. Ее простота — лишь кажущаяся. Это самый сложный автор, из всех, что были поставлены на сцене моего театра"[12].

После чеховского юбилея, ознаменовавшегося в Испании почти одновременной постановкой "Трех сестер", "Вишневого сада" и "Чайки", названия его пьес все чаще мелькают на афишах испанских театров. Особое внимание критики привлекла постановка водевиля "Юбилей" в 1965 г. в мадридском театре "Агилар". Внимание это было вызвано, главным образом, необычностью соединения в одном спектакле чеховского водевиля и сценической обработки рассказа А.Аверченко "Эдип-царь". Автор статьи об этом спектакле, известный театральный критик Хосе Мария де Кинто писал в ежемесячном журнале "Инсула" о типологических связях чеховской драматургии с театром

абсурда, теме, которая вообще часто встречается в испанской критике: "Такие проблемы как некоммуникабельность, скудость и обезличенность языка появились задолго до Адамова и Ионеско в драматургии Стриндберга, Чехова и даже Ибсена. Пусть в косвенной форме, но их пьесы свидетельствовали о противоречиях недавно появившейся буржуазии. И сегодня, много лет спустя, авангардистский театр снова свидетельствует, иногда даже не сознавая этого, о постоянном кризисе буржуазного общества"[13]. Постановка "Юбилея" в 1965 г. совпала со спектаклем другого мадридского театра, "Дидо", состоявшем из двух пьес Ионеско — "Урок" и "Лысая певица". Спектакль этот имел большой успех и критик счел возможным провести аналогии между двумя премьерами. Он усматривает много общего в водевиле Чехова и пьесах Ионеско. Так Хосе М. де Кинто пишет: «Комический эффект в "Юбилее" достигается теми же средствами, что используют писатели современного авангарда. Обезличенный, лишенный смысла язык, затрепанные слова, потерявшие от частого употребления свое значение, вызывают смех зрителей. Между бесконечным монологом Татьяны Алексеевны, героини "Юбилея" и сеньорой Смит из "Лысой певицы", из уст которой льется бесконечный поток общих мест и банальностей, много общего, как и между поведением госпожи Мерчуткиной, единственное желание которой состоит в том, чтобы ей заплатили, хотя требование ее бессмысленно и невыполнимо даже героями современного театра абсурда"[14].

В 70-е гг. наиболее значительной встречей испанского зрителя с Чеховым стала постановка режиссером В.Лейтоном пьесы "Дядя Ваня" (1978), до сей поры менее известной и популярной в Испании, нежели "Три сестры" или "Чайка". Постановка эта была осуществлена на сцене мадридского "Театро маркина" труппой "Театро эстабле кастельяно", коллективом молодым, образовавшимся только в 1977 г., на основе независимого полупрофессионального объединения, которых, как мы уже говорили, было очень много в Испании. Пьеса "Дядя Ваня" стала одной из первых их работ и сразу вызвала интерес. Для спектакля был взят новый перевод, выполненный известным театральным критиком, режиссером и драматургом Энрике Льоветом. Рассказывая о том, чем привлекала его именно эта пьеса русского драматурга, В.Лейтон сказал: "В этой поэтической пьесе, ритм которой напоминает по стройности музыкальное произведение, почти слышно, как думают персонажи. Чехов ничего не рассказывает, но все показывает. Каждое мгновение его пьесы наполнено жизнью. И это достигается не за счет каких-то событий или слов героев, а при помощи пауз, внутреннего, скрытого смысла поступков, невероятного ощущения, что перед нами — жизнь, а мы должны понять героев и вынести им оправдательный или обвинительный приговор"[15]. В.Лейтон — известный режиссер Испании, на профессиональную сцену он пришел из экспериментального театра. У него своя актерская студия, где он учит работать по методу Станиславского. Нужно сказать, что Станиславского испанская театральная общественность продолжительное время знала, в основном, как режиссера, первым поставившего пьесы Чехова и как основателя МХАТа, но не как теоретика режиссуры. Его книга "Моя жизнь в искусстве" вышла только в 1976 г. в Буэнос-Айресе (естественно, что книги, вышедшие в Латинской Америке, достаточно быстро распространяются в Испании). Поэтому о практическом применении метода Станиславского в работе с актерами до того времени не могло быть и речи, и обучение мастерству актера долго оставалось одним из самых слабых звеньев в театральном искусстве страны. Здесь преобладали или декламационная техника, или подчеркнуто авангардистские

тенденции. Поэтому значение деятельности В.Лейтона очень велико и его обращение к драматургии Чехова вполне закономерно. "Я всегда мечтал поставить эту классическую чеховскую пьесу, — рассказывал он в интервью накануне премьеры "Дяди Вани". — Главное при постановке Чехова — передать атмосферу его драматургии, все нюансы подтекста. В пьесах Чехова много сцен, в которых, казалось бы, ничего не происходит, — поэтому ставить их так трудно"[16].



Р.ТЕЙКСИДО. ИСКУПЛЕННАЯ ЖИЗНЬ
(О творчестве Чехова, Горького и Маяковского)
Барселона, 1978
Обложка

Драматургия Чехова постоянно привлекает к себе внимание испанских режиссеров, снова и снова возвращаются они к ней, пытаясь заново ее прочесть. Так, одной из постановок Чехова на испанской сцене начала 1980-х гг. стал спектакль по пьесе "Чайка", премьера которого состоялась в декабре 1981 г. в мадридском театре "Бельяс Артес". Постановщик — Мануэль Кальядо, довольно молодой режиссер, ставший известным благодаря сценическому воплощению испанской классики, в частности, Валье-Инклана. Драматургия Чехова из-за трудности ее театральной интерпретации нередко является пробным камнем для мастерства режиссера. Иногда такое испытание выдерживают с честью, иногда режиссера постигает неудача. К последнему случаю, по-видимому, относится и этот спектакль.

Новое сценическое прочтение чеховской пьесы по единодушному свидетельству критиков оказалось неудачным. Основным недостатком спектакля, по мнению обозревателя журнала "Ресенья де литература, арте и эспектакулос", является отсутствие режиссерской концепции, ощущающееся в каждой сцене. "Отсутствие единства, внутренней напряженности, дыхания жизни проистекает, главным образом, из режиссерских недостатков, чувствуется, что у актеров не было руководителя"[17]. Резко отзывается о спектакле и критик "Пипирихайны", ведущего театрального журнала страны, Альберте Фернандес Торрес. Он, в частности, пишет: "Как хорошо известно, драматургию Чехова, помимо иных особенностей, отличает чрезвычайная сложность, вызванная только ему свойственной манерой рассказывать о человеческих отношениях, о крушении надежд... Чехова отличает изящество, с которым он показывает, что в тот момент, когда на сцене, казалось бы, ничего не происходит, на самом деле ткется сложная ткань трагедии. В Чехове реалистический театр нашел свое наиболее полное воплощение, не имеющее ничего общего с дешевой подделкой, которую еще и по сей день нередко выдают за

реализм"[18]. Основную трудность сценического воплощения драматургии Чехова критик видит в необходимости коллективной интерпретации, в необходимости создания актерского ансамбля, подчиненного единой задаче и понимающего, что "персонаж, роль которого исполняет каждый из них, не существует сам по себе и может быть раскрыт только через его взаимодействие с другими, поэтому при исполнении чеховских пьес задача актера не может сводиться к тому, чтобы хорошо произнести текст. Актер должен играть постоянно, участвуя в происходящем на сцене даже тогда, когда его герой, казалось бы, пассивен"[19]. Поэтому, — заключает А.Фернандес Торрес, — «при постановке пьес Чехова должна быть проведена большая подготовительная индивидуальная работа с актерами по методу Станиславского. Только тогда могут быть достигнуты хорошие результаты. И лучшей в этом смысле остается пока постановка пьесы "Дядя Ваня" В.Лейтона. С этим спектаклем труппа Лейтона должна совершить гастрольную поездку по стране, что будет способствовать углублению представлений о Чехове, более тонкому и точному пониманию его драматургии, а через этот спектакль — и культуры далекой от Испании страны».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] О значении этой работы см. в кн. *Багно В.* Эмилия Пардо Басан и русская литература в Испании. Л., 1982.
[2] *Chejov A.* La sala numero seis. Madrid: Ed. Calpe, 1919.
[3] *Chejov A.* El jardin de los cerezos. Madrid: Ed. Calpe, 1920.
[4] Ibid.
[5] El sol. 1928. 25 ноября.
[6] Интернациональная литература. 1937. № 8.
[7] Le théâtre dans le mond. 1963. V. 12. № 3. P. 200.
[8] Ibid.
[9] Indice de letras. 1961. № 144. P. 19.
[10] Ibid.
[11] Le théâtre dans le mond. 1960. V. 9. № 2.
[12] Ibid.
[13] Insula. 1965. № 221. P. 15.
[14] Ibid.
[15] El país. 1978. 28 Nov.
[16] Ibid.
[17] Reseña de literatura, arte, espectáculos. 1982. № 137.
[18] Pipirijaina. 1982. № 22.
[19] Ibid.

II. 1981–2001 гг.

Обзор О.Т. Могильного и Г.И.Тамарли

В последнее время в Испании значительно увеличился интерес к творчеству Чехова. Стали чаще переводить его рассказы и пьесы. Его имя нередко появляется на страницах литературных и театральных журналов: "Ленгуахе и текстос", "Инсула", "Пример акто" и др.

В 1981 г. издательство "Айма" в Барселоне выпустило том "Антон Павлович Чехов. Ранние рассказы"[1]. В него вошли юмористические произведения 1883–1885 гг. В предисловии известный испанский критик Х.М.Вальверде излагает творческую биографию писателя в контексте его эпистолярного наследия[2].

Заявив, что ранние рассказы — "своеобразный генезис творчества Чехова", Вальверде знакомит испанского читателя с личностью автора, делая при этом оговорку, что сам Чехов "неизменно выступал против персонализма и субъективности в литературе" (с. XII). Критик указывает на скромное происхождение Антона Павловича, вспоминает его крепостного деда и отца, разорившегося лавочника; приводит пространную цитату из письма А.С.Суворину от 7 января 1889 г. о молодом человеке, который "выдавливает из себя по каплям раба"; ссылаясь на автобиографию, написанную по просьбе Г.И.Россолимо, подчеркивает значение медицины в формировании мироощущения писателя (16, 271–272).

«Литературная деятельность Чехова началась рано с сочинения "мелочей". Будучи "кормильцем семьи", он стал писать, чтобы материально поддержать близких, и при содействии своего старшего брата — журналиста публиковал свои миниатюры, платили ему всего по 8 копеек за строку» (с. XIII–XIV). Далее Вальверде отмечает роль Григоровича в творческой судьбе будущего создателя шедевров русской прозы.

По мнению автора предисловия, Чехов обратился к жанру короткого рассказа, потому что у него не было четких политических, философских, религиозных убеждений. «За ширмой юмора легче было спрятать отсутствие мировоззрения. Однако впоследствии это обусловило чеховское "золотое правило" — краткость» (с. XV). Вальверде напоминает слова из письма Чехова М.В.Киселевой от 29 сентября 1896 года: "Краткость признается в малой прессе первою добродетелью" и добавляет: "сжатость повествования избавляла от субъективности и сентиментальности и одновременно способствовала формированию этической основы чеховской эстетики" (с. XV). Критик считает, что в манере писания Чехова чувствуется школа Флобера, знаменитый всезапечатлевающий, фотографически беспристрастный взгляд французского классика. Вместе с тем отмечается связь с традициями Гоголя, Тургенева, Толстого, «которого Чехов боготворил, <...> и напротив он никогда не выка-

зывал своей приверженности Достоевскому, но это умело скрывал. Достоевский был ему чужд не столько по причине мировоззренческих разногласий, сколько из-за различия в стиле. <...> В 1889 г., прочитав роман "Преступление и наказание", Чехов напишет: "Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий» (с. XVII).

Далее Вальверде снова возвращается к проблеме субъективизма и утверждает, что в отличие от зарубежных современников, П.Валери, М.Пруста, А.Мачадо, которые рассматривали творчество как выражение своего Я, Чехов "благодаря инстинкту элегантной скромности крайне целомудренно как морально, так и эстетически, относился к писательскому Я, и это проявлялось в его стилистической сдержанности" (с. XVII). Затем критик отмечает: «Уже в 1883 г. Антон Павлович предупреждал своего брата и коллегу Александра: "Субъективность ужасная вещь. Она нехороша уже и тем, что выдает бедного автора с руками и ногами. <...> Не будь этой субъективности <...> из тебя вышел бы художник полезнейший"». Согласно Вальверде, чеховская объективность определяет его экономичный и рациональный стиль, и «подобный литературный "аскетизм" обусловливает не только краткость и лаконизм, но и особую манеру изображения, без сентиментального разжевывания и антропоморфизма». Чехов советовал брату: "Описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер à propos. <...> В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности". Несколько лет спустя Чехов критикует Горького за обилие антропоморфизмов (с. XVIII).

Наряду с этим Вальверде полагает, что "из-за стилистического лаконизма чеховские произведения, несмотря на их критическое содержание, не являются всеобъемлющим документом о русской жизни той эпохи: писатель не мог показать всю тяжесть человеческого существования и по вине цензуры, и по эстетическим соображениям" (с. XX).

В предисловии уделяется также внимание пьесам Чехова: «присущая рассказам эстетика сдержанности свойственна и драматургии: создаются пьесы полутонов, драмы "скрытого действия". Пока на сцене ничего не происходит, в то время, когда осуществляется плавный переход от "форте" к "пианиссимо", судьба заманивает персонажей в ловушку, доводит их до катастрофы: самоубийства или уничтожения вишневого сада. <...> Чеховские пьесы часто были непонятны зрителю, потому что неверно интерпретировались даже знаменитыми режиссерами. Так, Станиславский сопровождал действие громкими шумовыми эффектами в тех местах, где автору все виделось в мягких тонах» (с. XX).

В конце предисловия Вальверде останавливается на рассказах "Радость", "Смерть чиновника", "Злоумышленник" и др.: «на первый взгляд их тонкий юмор служит горькому осмеянию не только пороков конкретного общества в определенное время, но и общечеловеческих недостатков. Каждое из этих сочинений, без какого-либо комментария, воспроизводит мимолетное событие, вызывающее вначале улыбку, но затем, по завершении чтения и осмысления ситуации, улыбка сменяется ощущением тихого ужаса, поскольку в изображенном персонаже узнаешь самого себя. Иногда в комическом обличии сталкиваешься с трагической сущностью человеческого естества, как например в "Злоумышленнике". Кто может рассмеяться в конце этой короткой истории?» (с. XXIII).

"В нашем веке многие писатели, среди них Исаак Бабель, Хуан Рульфо, овладели искусством быть краткими и простыми, однако рассказы Антона Чехова всегда были для них художественным образцом", — заключает свое эссе Х.М.Вальверде (с. XXIII).

В популяризации писателей России большая роль принадлежит испанским славистам и переводчикам Р.Сан Висенте и А.Видалю. Благодаря им в серии "Золотая библиотека русских классиков" испанцы могли познакомиться с произведениями Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Л.Толстого, Чехова, Бунина, Бабеля, Платонова, М.Булгакова, Пастернака и Солженицына. В последние два десятилетия Р.Сан Висенте и А.Видаль уделяли много внимания Чехову. Почти ежегодно появляются их переводы чеховских произведений. В качестве предисловий часто используются работы зарубежных авторов, в том числе М.Горького, Вл.Лакшина, американского писателя Р.Форда и др.

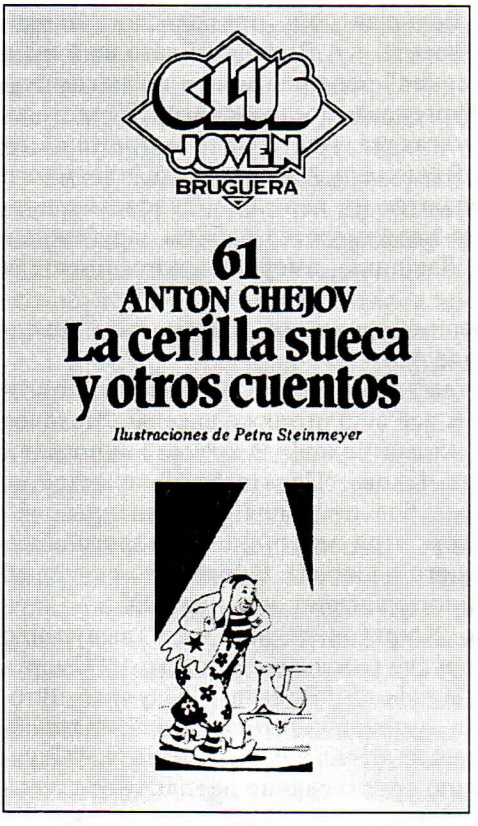
В 1982 г. в Барселоне был опубликован сборник под названием «"Шведская спичка" и другие рассказы» в переводе А.Видаля[3].

В 1986 г. для мадридского издательства "Альянса" Р.Сан Висенте подготовил книгу "Антон Чехов. Палата № 6". В неё вошли также рассказ "Человек в футляре" и воспоминания М.Горького "Антон Чехов". В краткой аннотации говорится: «превосходная повесть Антона Чехова "Палата № 6" является не только описанием дружбы заключенного в больницу для умалишенных душевнобольного молодого человека и доктора этой лечебницы, которого объявили сумасшедшим и поместили в палату его пациента. Скорее это сюжет об утраченных надеждах и бессилии русской интеллигенции конца XIX в.»[4].

В 1992 г. барселонское издательство "Сиркуло де лекторес" выпустило сборник "Моя жизнь", «"Палата № 6" и другие рассказы», а именно: "Смерть чиновника", "Перекати-поле", "Тоска", "Агафья", "Ванька", "Скучная история", "Учитель словесности", "Человек в футляре", "Крыжовник", "О любви", " Душечка", "Дама с собачкой". Перевод сделал Р.Сан Висенте. "Скучную историю" перевел А.Видаль. Чеховские произведения предваряют статьи Р.Сан Висенте "Антон Чехов: эстетика обыденного против засилия пошлости" и Вл.Лакшина "Об искусстве Чехова: голос свободного человека"[5]. Считая, что "в русской литературе неразрывно соединены красота и правда, правда и красота", Р.Сан Висенте пишет: «Духовное восхищение невозможно без эстетического наслаждения, но важнее всего то, что нет красоты, нет художественного произведения, если оно не "подпитывает" и не возвеличивает нашу духовность, ибо нет истинной красоты без истины. <...> Русская литература была и остается тем горнилом, в котором бурлит и из которого бьет ключом метафизическая и этическая энергия народа. <...> Она всегда ищет истину через красоту. <...> Русские писатели во все времена ставили правду выше искусства и реальность выше вымысла. Все это побуждает глубже постигать русскую культуру, искусство России. Красота творений этой страны позволяет преодолевать границы "русскости" и пробуждает присущий каждому из нас дух милосердия» (с. 9). Р.Сан Висенте обращает внимание на то, что "Чехов жил в эпоху, когда в русской литературе преобладали нравственные проблемы. Одной из тем его бесед с Толстым был как раз вопрос о роли литературы и искусства в обществе"(с. 9).

В 1996 г. испанцы смогли прочитать письма Антона Павловича к О.Л.Книппер. Их перевел для барселонского издательства "Парсифаль" С.Ибаньес[6].

В 1996 г. мадридское издательство "Эспаса Кальпе" выпустило 11 томов энциклопедического словаря под редакцией Ф.Ортиса Чапарро. В четвертом томе помещена небольшая статья А.Санчес о жизни и творчестве Чехова. Автор статьи обращает внимание на тесную дружбу Чехова с Толстым и Горьким; отмечает высокое мастерство писателя, его тонкий юмор, правдивое изображение жизни; замечает, что многие ценят больше драмы Чехова, так



АНТОН ЧЕХОВ. «ШВЕДСКАЯ СПИЧКА»
И ДРУГИЕ РАССКАЗЫ
Барселона, 1982
Перевод А.Видаля
Иллюстрации П.Штейнмейера
Обложка

как они позволили воплотить на русской сцене своеобразный, ранее неведомый тип реализма; указывает на особую популярность пьес "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад" и рассказов "Счастье", "Мечты", "Три года", "Невеста", "Учитель словесности". Самыми знаменитыми повестями Чехова Санчес считает "Степь", "Скучную историю", "Палату № 6"[7].

В 1999 г. это же издательство познакомило испанского читателя с произведениями: "Цветы запоздалые", "Рассказ неизвестного человека", "Степь", "Палата № 6", "Черный монах", "Дом с мезонином", "Исповедь", "Мужики", "Ионыч", "Дама с собачкой". Переводы были сделаны в разное время В.Андреско, Х.Гектором де Савалья, Г.Портновым, Н.Тасиным, С.Хименесом. Предисловие написала С.Пуэртолас[8]. Годом раньше в Мадриде вышел "Остров Сахалин" в переводе В.Гальего[9].

В 2000 г. Р.Сан Висенте для барселонского издательства "Сиркуло де лекторес" переводит рассказы "Агафья", "Попрыгунья", "Учитель словесности", "Ионыч", "Человек в футляре", "Крыжовник", "О любви", "Душечка", "Дама с собачкой". Они вошли в том под общим названием «"Дама с собачкой" и другие рассказы»[10].

В 2001 г. издательство "Люмен" в Барселоне выпустило в свет сборник "Основные рассказы"[11] ("Неудача", "Несчастье", "Житейская мелочь", "Лишние люди", "Тссс!..", "Шампанское (Рассказ проходимца)", "Враги", "Поцелуй", "Каштанка", "Попрыгунья", "Соседи", "Палата № 6", "Рассказ неизвестного человека", "Мужики", "Душечка", "О любви", "Крыжовник", "Новая дача", "По делам службы"). Данный перечень показывает, что в сборник включены и редко переводимые произведения Чехова. В качестве пролога используется статья работающего в жанре короткого рассказа американского писателя Р.Форда "Почему нам нравится Чехов".

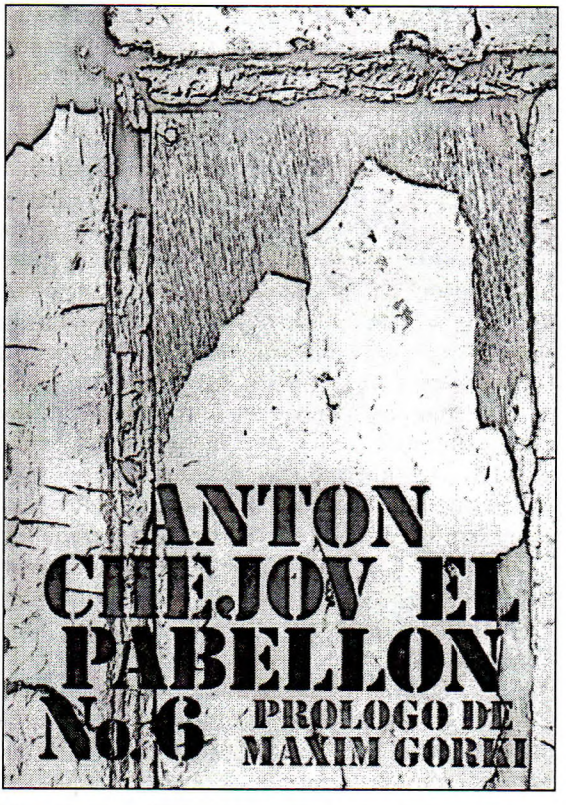
В 2001 г. издательство Валенсии "Пре-текстос" представило рассказы "Учитель словесности", "У знакомых", "Бабье царство", "Тоска", "Дом с мезонином", "Именины", "Ванька", "Поцелуй", " Невеста", "Студент" (Перевод В.Гальего Бальестеро, предисловие Х.Муньоса Мильянеса)[12].

Однако, в Испании, как и в других странах Запада, преимущественно знают Чехова-драматурга. Его пьесы переводят не только на испанский, но и на языки автономных областей, в том числе на каталонский. В этом большая заслуга Института театра Барселоны. Под его патронажем и при содействии

Театральной библиотеки барселонское издательство "Айма" постоянно публикует драмы Чехова с предисловиями переводчиков, театральных критиков, режиссеров. Их авторы, не претендуя ни на полноту биографического материала, ни на оригинальность и глубину концепций, знакомят читателя и зрителя с личностью и творчеством Антона Павловича.

В 1981 г. отдельным изданием вышла "Чайка" в переводе А.Видаля с предисловием режиссера Э.Льовета[13].

Э.Льовет выражает свое восхищение русским драматургом и высказывает желание при постановке "Чайки" сохранить стилистику ее гениального создателя. Он пишет: "Каждая эпоха социальных потрясений, каждое поколение, каждый театральный сезон увеличивает число зрителей "Чайки". <...> Слава Чехова продолжает расти, численность его почитателей множится день ото дня, и горячая волна сочувствия и нежности исходит со сцены всякий раз, когда дядя Ваня и Нина, три сестры и другие чеховские персонажи изливают свои радости и печали, большие и маленькие, всеобщие и личные" (с. 7).



АНТОН ЧЕХОВ. ПАЛАТА № 6
Мадрид, 1986
Перевод Р.Сан Висента
Предисловие — статья М.Горького
Обложка

Львет воспринимает Чехова как доброго человека и искреннего писателя, который "изображал тревоги своего сумрачного и уходящего времени". "Однако, — по мнению автора предисловия, — не это в полной мере объясняет триумфальное вхождение Чехова в бессмертие. Сегодня мы признательны ему не только за критическое направление творчества, информационную точность, откровенный и содержательный дискурс. Мы не менее благодарны за то, что он научил нас понимать счастье и горе человека".

Далее Львет останавливается на своеобразии творческой манеры драматурга: "Чехов не разделял людей на хороших и плохих, изображал их без надрыва, не поучая, с искренней верой в то, что мы сами сумеем распознать его персонажей, и наши симпатии и неприязнь будут естественными и зрелыми, сможем воспринять иносказание, одобрение, моральное порицание, художественное воспроизведение боли и радости. В лице Чехова соприкасаешься с самой кристальной во всей истории литературы совестью человека и художника" (с. 7).

Львет убежден, что "Чайка" — лучшее чеховское произведение, а после постановки "в прекрасной режиссуре Станиславского спектакль стал также

лучшим в мировом театре". По мнению Льовета, в "Чайке" "драматург деликатно, с помощью мягкой иронии хочет помочь нам выявить более глубокий смысл бытия. <...> Чехов умеет быть беспристрастным, но это поразительно горячее беспристрастие. <...> Чехов близок всем, потому что любит всех, абсолютно всех людей, и эта любовь выражается музыкой, звуками, тишиной, ритмом" (с. 8). "На занавесе Московского Художественного театра изображена белая чайка, она олицетворяет Чехова, поэтический реализм и стремление театра помочь нам лучше понять самих себя" (с. 8).

В конце предисловия испанский режиссер делится своим замыслом: «Я пытался истолковать Чехова близкими мне средствами, отдавая дань уважения его музыкальности как великого композитора, способности передавать мечты персонажей, тончайшему умению изображать их мысли и чувства. Наш спектакль, конечно же, результат работы всей труппы. Антон Павлович был человеком скромным, и при постановке его пьесы недопустимо проявление личных амбиций. Во время театрального монументализма нелегко отказаться от погони за эффектами, трудно возвратиться к естественности и рассказать о "Чайке" с поистине чеховской простотой и непосредственностью. Но сделать это нужно», — заключает Э.Льовет (с. 8).

В 1982 г. в Барселоне в серии «Дневники театра "АДБ"» вышел в свет первый том пьес Чехова: "Лебединая песня", "Медведь", "Предложение", "Юбилей", "О вреде табака", "Чайка", "Три сестры" и "Вишневый сад". Перевод с испанского на каталонский сделал Ж.Оливер.

В 1983 г. отдельно была издана пьеса "Дядя Ваня" в переводе Ф.Формосы, с предисловием каталонского критика Ж.Кока[14].

Предисловие "Портрет Антона П.Чехова" представляет типичную популярную западноевропейскую биографию Чехова[15]. Кока начинает свой рассказ с того, что "отец писателя был владельцем лавки. Свободное время он проводил в заботах о хоре, в котором заставлял петь членов своей семьи. Грубый, маниакально одержимый человек, он жестоко обращался с детьми" (с. 5). Однако, "кто знает, быть может, благодаря этому у Чехова развилось особое чувство юмора, и оно дало ему возможность сохранить себя как в тяжелой семейной обстановке, так и в условиях самодержавной России, где царили ужас и страх". Далее Кока говорит о Чехове-студенте: он "изучает медицину, пишет короткие юмористические рассказы, посещает театры, сближается с русской интеллигенцией, для которой проблемы народа становятся все более значимыми и актуальными. Во время медицинской практики в деревне Чехов лучше узнает простых людей, находит среди них типажи для своих будущих рассказов" (с. 5).

Воспроизводя основные вехи биографии писателя, автор предисловия выявляет истоки его творчества. По мнению Кока, создание четырех великих произведений ("Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад") было результатом знакомства Чехова с нереализовавшей себя творческой молодежью, богемой, заболевания в 1884 г. туберкулезом, поездок по России и Европе, написания водевилей, работы врачом во время эпидемии холеры, появления "Иванова" и "Лешего" и т.д. «В конце концов, — замечает критик, — возвратившись из путешествия по Европе, Чехов заканчивает "Чайку", историю о проникновенной любви, ненависти и ничем не оправданной жестокости» (с. 6).

Кока называет "Чайку" символистской и декадентской драмой, "написанной на западный манер", и трактует ее с позиций сторонников биографического метода: "драматург воссоздает автобиографический эпизод, действующими лицами которого являются писатель И.Н.Потапенко и он сам" (с. 6). В

стиле "Чайки" критик отмечает импрессионистичность: изображение будничности, мимолетности, размытость красок, наличие полутонов. Что касается содержания, то в "этом произведении зритель видит отражение собственной неуверенности и беспомощности. Все неотвратимо рушится. Все идет ко дну и ничего невозможно изменить, остается только с горечью наблюдать или предпочесть самоубийство, как это сделал персонаж пьесы. Вмешиваться в ход событий совершенно бесполезно".



АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ.
ЧАЙКА. ВИШНЕВЫЙ САД
Барселона, 1981
Перевод А.Видаля
Предисловие Э.Льовета
Обложка

Далее автор предисловия пишет о заслугах Станиславского, Немировича-Данченко и созданного ими Художественного театра: с постановки "Чайки" они по-новому принялись интерпретировать пьесы Чехова: "Станиславский смог заставить зрителя трепетать от переживаний, почувствовать грусть невысказанных желаний, нескрываемое безразличие и скрытую ненависть" (с.7).

В трех шедеврах, созданных после "Чайки", Кока видит усиление тенденций импрессионизма. В них изображается "одиночество, разобщенность людей. <...> Персонажи не умеют вести диалог друг с другом; они только сами выговариваются: поверяют свои мечты и разочарования; в их репликах нет ничего существенного; события, о которых они говорят, незначительны". "И тем не менее, — замечает критик, — какая-то необъяснимая сила заставляет нас пристально следить за их монологами, сопереживать безмолвной боли, вызванной осознанием героев своего бессилия повлиять на что-либо" (с. 8).

Для испанских деятелей театра Чехов — художник, положивший начало новому эстетическому мышлению. Его пьесы, его драматургические приемы интересуют деятелей театра самых разных художественных направлений, от интимистов до абсурдистов. В связи с этим возникают проблемы чеховской традиции, чеховского влияния, схождения с драмами других писателей.

Впервые испанская критика начала освещать эти вопросы еще в 1935 г. Тогда заговорили о воздействии Чехова на комедию Федерико Гарсиа Лорки "Донья Росита, девица, или Язык цветов" и стали сопоставлять ее с "Вишневым садом"[16]. Постепенно увеличивается число драматургов, попадающих в орбиту Чехова.

В 1983 г. в журнале "Пример акто" появилась статья театрального критика Ф.Ньевы "Драматический диалог Альваро Амо"[17]. В ней речь шла о свое-

образии драматургии современного испанского писателя Альваро дель Амо, в частности, о том, что постановки его пьес не были оценены критикой и публикой. Произошло это потому, что на испанской сцене не часто можно увидеть произведения, в которых отсутствует интрига, а совокупность тематических мотивов способствует лишь созданию атмосферы. Рецензент замечает, что "подобное можно обнаружить только в театре Чехова" (с. 40).

В статье А.Родригеса Лопеса Васкеса "Трилогия адюльтера Линареса Риваса. Заметки для назидания театру малых форм", опубликованной в журнале "Ленгуахе и текстос"[18], говорится о том, что часто режиссеры не передают нюансы авторских текстов и что необходимо искать такие театральные приемы, с помощью которых наиболее точно можно было бы выразить в спектакле весь комплекс идей, заложенных в тексте драматического произведения. Данная проблема побуждает автора статьи сделать экскурс в историю мирового театра и обратиться к сценическим новациям Станиславского и Немировича-Данченко, которые успешно интерпретировали сложную драматургию Чехова. При этом подчеркивается диалектика взаимодействия драматурга и режиссеров: Чехов преобразовал драму, в частности, традиционные длинные монологи — рассуждения персонажей заменил филигранно отточенным диалогом, усложнил эмоциональную окраску действия; прежние эмоциональные контрасты уступили место полутонам: тональность чеховской драматургии — это постоянное балансирование между комическим и трагическим и т.д.

Станиславский и Немирович-Данченко реформировали театр. "Таким образом, — утверждает Васкес, — нововведения Чехова получили дополнение за счет сценического пространства, жеста, интонаций, ритма и т.д." (с. 38).

Началось XXI столетие. Испания продолжает постигать Чехова.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Chéjov A.P.* Primeros relatos. Barcelona, 1981.

[2] *Valverde J.M.* Introducción // Ibid. P. I–XXIII.

[3] *Chéjov A.* La cerilla sueca y otros cuentos. Barcelona, 1982.

[4] *Chéjov A.* El pabellón № 6. Prólogo de Maxim Gorki. Madrid, 1986.

[5] *San Vicente R.* Antón Chéjov: el arte de lo cotidiano frente al poder de la vulgaridad; *Lakshin V.* Sobre el arte de Chéjov: la voz de un hombre libre // *Chéjov A.* Mi vida, el pabellón número seis y otros relatos. Barcelona, 1992. P. 9.

[6] *Chéjov A.P.* Cartas a Olga: correspondencia Chéjov — Olga Knipper (1899–1904). Barcelona, 1996.

[7] *Sánchez A.* Chéjov (Antón Pávlovich) // Diccionario enciclopédico. Coordinador general: J.Órtiz Chaparro. Vol. 4. Madrid, 1996. P. 3616.

[8] *Chéjov A.* Relatos breves y novelas cortas. Madrid, 1999.

[9] *Chéjov A.P.* La isla de Sajalín. Madrid, 1998.

[10] *Chéjov A.* La dama del perrito y otros relatos. Barcelona, 2000.

[11] *Chéjov A.P.* Cuentos imprescindibles. Barcelona, 2001.

[12] *Chéjov A.P.* Cuentos. Valencia, 2001.

[13] *Llovet E.* Versión // *Antón Chéjov.* La gaviota. Barcelona, 1981. P. 7–8.

[14] *Thékhov A.* L'oncle Vània. Barcelona, 1983.

[15] *Coca J.* Semblança d'Anton P.Thèkhov // Ibid. P. 5–8.

[16] См.: *Monleón J.* La visión de Lavelli // Primer Acto. 1980. № 185–186. P. 30–31; *Velázquez Cueto G.* Adiós al jardín: García Lorca y Chéjov // Ínsula. 1986. № 476–477. P. 13.

[17] *Nieva F.* El diálogo dramático de Alvaro del Amo // Primer Acto. 1983. № 197. P. 39–41.

[18] *Rodríguez López-Vázquez A.* La trilogía del adulterio de Linares Rivas: Notas para una didáctica del teatro breve // Lenguaje y textos. 1994–1995. № 6–7. P. 38.

ЧЕХОВ И ЛОРКА

Статья О.Т.Могильного и Г.И.Тамарли

В Испании имя А.П.Чехова стали связывать с именем Федерико Гарсиа Лорки еще в 30-е годы[1]. Сам Лорка ни разу не упоминает о русском писателе ни в письмах, ни в интервью, ни в своих лекциях — выступлениях по различным проблемам искусства. Однако имеются многочисленные косвенные доказательства того, что он знал Чехова.

Как в 1910 г. установил испанский критик Э.Диэс Канедо, "Чехов появился на полках библиотек испанцев вскоре после выхода его книг на французском языке"[2]. Первые переводы Чехова на испанский язык появились еще при жизни писателя[1*]. Поэт Р.Альберти в первом томе мемуаров "Затерянная роща" писал о том, что издательство Эспаса Кальпе "Эстрелья" благодаря своей серии "Всемирная библиотека" знакомило испанскую молодежь с русской литературой, в частности, с произведениями Чехова: "мы читали и перечитывали трогавшие нас до слез печальные истории забитых жизнью чеховских извозчиков, мужиков, мелких чиновников и учителей"[3]. В 1922 г. это издательство опубликовало пьесу "Вишневый сад".

По воспоминаниям Франсиско, младшего брата Лорки, который оказывал в отрочестве и юности большое влияние на духовную жизнь Федерико, можно представить круг чтения молодых гранадцев 20-х годов: "В то же время мы увлекались русскими писателями: Чеховым, конечно же, Андреевым, Тургеневым (все мы читали его "Вешние воды")[4].

Темперамент Лорки, его любознательность, необыкновенная эрудиция позволяли ему быть в центре всех значительных событий культуры. Он постоянно интересовался Россией. Его друзья утверждали, что у "Федерико было особое пристрастие ко всему русскому"[5].

Его привлекала русская музыка. В статье "Правила в музыке", написанной им в 19 лет, он обращает внимание на то, что "Глинка <...> впервые использовал редкий звукоряд"[6]; в лекции "Канте хондо"говорит о взаимосвязях русской и испанской музыки, утверждает, что после посещения Глинкой Гранады в 1847 г. "у него зародилась блестящая идея создать собственную школу и дерзкий замысел впервые использовать гамму из целых тонов"[7]. Х. Мора Гуарнидо, товарищ Лорки, вспоминал, что Федерико участвовал в процедуре открытия памятной доски в честь пребывания Глинки в Гранаде[8]. Лорке были известны "Воспоминания о летней ночи в Мадриде" Глинки, "Шехеразада" и "Испанское каприччио" Римского-Корсакова; он писал о "таинственном перезвоне колоколов Кремля"[9]; детский праздник "Поклонения волхвов", в Гранаде 6 января 1923 г., сопровождал произведениями Стравинского[10]. В Мадриде, в Аудиториуме студенческой резиденции, бывал на концертах

[1*] См. об этом выше, в обзоре Н.А.Матяш.

Стравинского[11]; на Кубе, в Гаване, "ему довелось слушать музыку и лекции Сергея Прокофьева"[12]. Он увлекался также балетами Дягилева[13], был знаком с авангардистской скульптурой А.П.Архипенко[14].

Естественно, Лорка, драматург и режиссер, не мог не заинтересоваться русским театром. По свидетельству М.Лаффранк, французской исследовательницы творчества Лорки, в первые десятилетия XX в. в Испании были хорошо известны эксперименты французского, немецкого и русского нового театра. «Мадридская пресса 1920 г., а также такие литературные обозрения, как "Гасета Литерарья" в Мадриде или "Мирадор" в Барселоне, публиковали большое количество статей о русском театре»[15].

Друг Лорки, чилийский дипломат К.Морла Линч, в феврале 1932 г. в одной из глав своего дневника, под названием "Московский театр", делает следующую запись: «Московский Художественный театр, основанный Станиславским и Немировичем-Данченко тридцать четыре года назад, гастролирует в Мадриде. Федерико зашел за нами, чтобы вместе идти на представление. <...> Мы смотрим пьесу Максима Горького "На дне"»[16]. И далее Линч замечает: "Федерико был великолепен в своих подражаниях русскому театру"[17].

Есть основания считать, что Лорка был сведущ и в русской литературе. В лекции о канте хондо он называет Тургенева[18]. Присутствует на вечере, где речь идет о Достоевском: "К ночи дом заполняется. Федерико, Рафаэль Мартинес, Пако Иглесиас и многие другие. Сернуда говорит о Достоевском" (апрель 1932 г.)[19]. Из упоминаний в критике Лорка мог знать и о Чехове. Первая испанская работа о Чехове, статья Х.Худериаса "Горький и Чехов", была опубликована в июньском номере журнала "Ла Лектура" в 1902 г.[20] В 1912 г. в специальном исследовании "Русский театр" уделено большое внимание чеховским пьесам[21]. В 17-м томе "Всемирной иллюстрированной европейско-американской энциклопедии" (1926) есть статья о Чехове[22]. Х.Мартин Рекуэрда, испанский исследователь драматургии Лорки, замечает: "Три великие личности одновременно создали новое представление о театре: Станиславский, Чехов и Гордон Крэг. С момента открытия чеховского мира Московским Художественным театром Чехов входит в большой мир западного театра"[23].

Наконец, имеются и прямые свидетельства о том, что Лорка знал Чехова. Известно, что, знакомясь с женой режиссера Н.Н.Евреинова, писательницей Анной Кашиной, он произнёс: "Настоящая героиня Чехова"[24]. Франсиско Гарсиа Лорка утверждал, что его брат знал Чехова и любил "Вишневый сад"[25].

13 декабря 1935 г. в Барселоне в театре "Принсипаль Палас" состоялась премьера комедии Лорки "Донья Росита, девица, или Язык цветов". К.Морла Линч, отмечая успех "Доньи Роситы", записал в дневнике: «...настроение этой комедии значительно отличается от эмоциональной атмосферы "Кровавой свадьбы" и "Йермы". Нет смысла сравнивать эти пьесы. <...> Иногда произведения Федерико в некоторых своих чертах напоминают мне пьесы Чехова в современной интерпретации»[26]. Так, в Испании впервые были соединены имена двух драматургов. А. дель Рио, биограф и исследователь творчества Лорки, замечает, что на следующий день после премьеры один критик назвал в печати имя Чехова в связи с "Доньей Роситой". «Без сомнения, имеется определенное сходство, — пишет дель Рио. — Финал произведения, когда Тетя, Няня и Росита покидают дом, унося с собой всю свою жизнь, уже ставшую воспоминанием, когда ветер тихо колышет занавески и тяжесть одиночества падает на сцену, похож на финал "Вишневого сада". Можно об-

наружить также другие совпадения с русским автором: это стремление искать в природе символическую параллель действию, это и лирическая атмосфера комедии, подобная меланхолическому настроению пьес Чехова, в частности, настроению "Трех сестер"»[27]. А.Жибер и Л.Парро, переводчики Лорки на французский язык, помогли установить имя критика: «"Донья Росита" напоминала Диэсу Канедо одну прекрасную комедию Чехова»[28].

Так возникла параллель Чехов — Лорка, "Вишневый сад" — "Донья Росита".

После того как в августе 1936 г. франкисты расстреляли Лорку, изъяли из библиотек его книги, стали преследовать всех, кто говорил или писал о поэте, изучение его творчества началось за границей, в основном во Франции и Латинской Америке. Вышеназванная параллель постоянно возникала при анализе "Доньи Роситы". О.Мачадо Бонет в монографии, изданной в 1951 г. в Монтевидео, рассматривая драматургию Лорки, сравнивает "Донью Роситу" с "Вишневым садом"[29]. Ф.Васкес Оканья в биографии поэта, появившейся в Мехико в 1957 г., пишет: «В комедии "Донья Росита или Язык цветов" некоторые критики увидели влияние Чехова», и далее воспроизводит сопоставление финалов двух пьес в уже ставшей традиционной трактовке[30]. М.Лаффранк в монументальном труде "Эстетические взгляды Федерико Гарсиа Лорки", опубликованном в Париже в 1967 г., несколько углубляет тему Чехов — Лорка, стремясь обнаружить ее истоки в общности социально-экономического развития России начала XX в. и Испании первых его десятилетий. Указывая на экономическую отсталость Испании, на ее зависимость от иностранного капитала, Лаффранк утверждает, что все это «в значительной степени напоминает последние годы царизма, какими их показывают социальный анализ и литература того времени. Та же деградация личности, та же пустая надежда на перемены, которых с нетерпением ждут, но не способны заметить, та же тоска по будущему. Продолжают сравнивать "семейную поэму" "Донью Роситу" с "Вишневым садом". Однако прежде всего следует отметить равную Чехову поэтическую точность и глубину, с какой Лорка отобразил типичную драму женщины из средних слоев общества. Стенания этой испанки аналогичны жалобам персонажей Чехова»[31].



ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА
Фотография, 1919
Дом музей Ф.Гарсиа Лорки в селении Фуэнтевакерос

Сразу же после смерти Франко, в 1975 г., барселонское издательство "Айма" публикует "Донью Роситу" с предисловием Х.Монлеона "Хроника испанской претенциозности", в котором критик продолжает тенденцию М.Лаффранк рассматривать тему Чехов — Лорка на социоидеологическом

уровне: "Если исходить из формально-содержательной идентичности, то следует прежде всего спросить себя, возможна ли общность между Чеховым и Лоркой в идеологическом плане. Тогда мы будем иметь дело с драматургами эпохи социального кризиса, т.е. кризиса основных ценностей"[32]. Автор предисловия напоминает о том, что "Чехов писал в дореволюционной России, Лорка создавал свои произведения в Испании периода Реставрации, однако они оба говорили об уходящем мире, основанном на устаревших и становящихся все более анахроничными ценностях". Монлеон отмечает, что подобные ценности, обусловленные поведением определенного общественного сословия, "постепенно приобретают функцию маски, гримасы, бесполезного и потому жестокого ритуала, однако за всем этим скрывается опасная и страшная действительность". Разрушается и деформируется связь между правилами сословного поведения в целом и поступками отдельной личности: "по мере того как человек использует эти правила подобно маске, чтобы скрыть свою неуверенность и тоску, увеличивается его ощущение пустоты", для него время останавливается, но он не в состоянии осознать, что оно завершилось, поэтому его поведение становится смешным, напыщенным.

Монлеон подчеркивает, что "драматург благодаря своей двойной роли, наблюдателя и исторического субъекта, вторгается в действительность, пытающуюся скрыть свое настоящее лицо за гримасой, всматривается в глаза людей и обнаруживает в них страх, сомнение и обреченность". Между тем, эта реальность уничтожает, рубит чеховский вишневый сад, а донье Росите жестоко напоминает, что она постарела и напрасно прожила годы, ожидая и надеясь. Драматическую ситуацию обеих пьес Монлеон объясняет тем, что "постепенное материальное обнищание, экономический крах <...> выявляют общественный характер подобной агонии, глубокую связь между личной драмой персонажей и неблагополучием социального сословия, которое, обеднев, теряет возможность следовать прежним принципам и привычному стилю жизни и в конце концов утрачивает свое былое влияние". Критик подмечает то общественно значимое противоречие, когда "люди по логике событий утрачивают смысл своего бытия, сохраняя до времени прежнюю форму жизни"[33], что является содержанием комического как эстетической категории. Поэтому в последующем своем рассуждении Монлеон берет в кавычки "драматическое время": «именно "драматическое время", которое "уловили" Лорка и Чехов, является временем постепенной утраты (по материальным причинам) частью определенного общественного сословия своей морали и своего значения». По мнению Монлеона, этим объясняется претенциозность и одновременно неуверенность, неестественность поведения персонажей, что и обусловливает эмоциональный строй пьес обоих драматургов.

Далее автор предисловия отмечает, что "общим у Гарсиа Лорки и Чехова является некоторое недоумение относительно трактовки финалов их произведений как трагических", и напоминает в связи с этим недовольство Чехова постановкой его пьес Станиславским, а также недоумение Лорки по поводу патетического завершения его гранадской поэмы-хроники в театре.

В конце статьи идет речь о близости пьес: «одинаковая способность чувствовать и понимать свое общество и свою эпоху вызвала адекватные драматические решения. Действительно, последний акт "Доньи Роситы" очень чеховский. Завершилось время грез. Росита — старая дева. В комнату входят рабочие, чтобы вынести мебель, оставшуюся в доме от счастливых времен. Поменялся хозяин. Здесь бродят тени умерших персонажей, с которыми мы встречались раньше. Розарий напоминает кладбище. Заманчиво видеть в этом закономерную неизбежность. Однако это нечто большее, чем смерть отдель-

ных людей. Время, которое постоянно игнорировали, быстро берет реванш, чтобы — наконец и тотчас — установить равновесие между общественным лицом потерпевшего поражение персонажа и его реальным статусом. Теперь персонажи выглядят такими, какими они являются на самом деле...»

В 1980 г. Х.Монлеон снова обращается к теме Чехов — Лорка в связи с постановкой "Доньи Роситы" режиссером Лавелли. В статье "Версия Лавелли", опубликованной в театральном журнале "Пример Акто" ("Primer Acto"), № 185–186, он полемизирует с французской писательницей М.Оклер, которая в своей книге "Жизнь и смерть Гарсиа Лорки", изданной в Париже в 1968 г., объясняла близость "Доньи Роситы" театру Чехова духовным родством двух драматургов. В частности, мадам Оклер писала: «Когда речь заходит о "Донье Росите", невольно вспоминается театр Чехова. В самом деле, та же сдержанная эмоциональность, та же меланхолия. Персонажи становятся жертвами своей мечты, которая в силу абсурдности приводит их к катастрофе. Произведения обоих авторов — комедии как положений, так и характеров, однако это не означает, что Федерико находился под влиянием Чехова; это лишь доказательство духовной близости испанского и русского гениев»[34].



Ф.ЛОРКА. ДОНЬЯ РОСИТА, ДЕВИЦА, ИЛИ ЯЗЫК ЦВЕТОВ
Труппа Лопе де Веги
Постановка Н.Томайо
Донья Росита — С.Марсо
Программа спектакля

Монлеон не соглашается с такой точкой зрения и считает, что сопряжение между "Доньей Роситой" и некоторыми пьесами Чехова может объясняться более весомыми аргументами. Их он находит в своем довольно подробно процитированном предисловии 1975 г. и приходит к выводу, что «в историческом контексте существуют глубокие, идеологически и психологически мотивированные связи, обеспечивающие определенные точки схождения, которыми объясняются аналогии между "Доньей Роситой" и некоторыми драмами Чехова». Полемику заключает он воспоминанием: "Между прочим Рафаэль Альберти говорил мне о том впечатлении, которое произвело на все его поколение открытие русской литературы и особенно русского театра; говорил о том, как зачитывались Чеховым". «Альберти был уверен: Чехов влиял на Лорку в период написания "Доньи Роситы"». «Я думаю, — резюмирует Монлеон, — что это влияние могло бы объяснить "новизну" данного произведения в творчестве драматурга».

В Испании установилась традиция в годовщину рождения и смерти Федерико Гарсиа Лорки ставить на сцене "Донью Роситу" и какую-нибудь пьесу Чехова. Так, в 1986 г. по случаю пятидесятилетия со дня смерти Лорки была

возобновлена постановка "Доньи Роситы", и одновременно мадридские афиши оповестили о спектакле "Вишневый сад". В связи с этим в журнале "Инсула", № 476–477 появилась статья Х.Веласкеса Куэто "Прощание с садом: Гарсиа Лорка и Чехов"[35], в которой сравниваются "эти две прекрасные драмы об утрате определенного стиля жизни, эти изящные элегии о некоторых ценностях XIX в.". Автор статьи отмечает, что «действие "Доньи Роситы" постоянно происходит в пространстве, тесно соотнесенном с садом — "комната с выходом в оранжерею" (акт I), "гостиная в доме доньи Роситы. Окна выходят в сад" (II), "комната с низким потолком; окна, прикрытые зелеными жалюзи, выходят в сад" (III), кроме того, с самого начала в пьесе говорится о романтическом служении дяди Роситы культу прекрасных цветов, среди которых "роза изменчивая": "она красная утром; к вечеру становится белой, а ночью отцветает" (акт 1). Рассматривая однодневное цветение "изменчивой розы" как символическую параллель судьбы Роситы, Куэто фиксирует внимание на проблеме старых дев в Испании и объединяет личные неудачи отдельных людей с крахом целого сословия: "Роза, сад / оранжерея становятся двойным символом: символом движения времени и хрупкости / невозможности любви и одновременно, в конкретном историческом контексте, — также символом упадка / пассивности мелкой гранадской буржуазии, чья претенциозность не позволяет ей принимать необходимого участия в мире, становящемся все более меркантильным, и одновременно порождает ряд привычек, вкусов, сантиментов, естественно, обреченных на исчезновение".

Эстетическую функцию сада в пьесе Лорки автор статьи сопоставляет с художественной ролью чеховского вишневого сада: «У Чехова вишневый сад также является символом, вокруг которого развивается действие произведения. Его элементарное выживание находится под угрозой. Купец Лопахин не медлит сообщить об этом своей еще недавней "хозяйке", почти не дав ей времени насладиться встречей с отчим домом, с которым за последние годы было связано столько воспоминаний и невзгод». Куэто отмечает, что персонажи обеих пьес неспособны помешать ни приходу нового хозяина, ни уничтожению сада. Напротив, перед тем как услышать удары топора по деревьям (в финале пьесы Лорки звуки — стук двери заброшенной теплицы, хлопанье незакрытой двери балкона — также подчеркивают мотив разорения) в "Вишневом саде" "ошеломленный зритель присутствует при почти культовом действе: в момент продажи с аукциона родового имения его владельцы устраивают праздник". "В нежелании признавать плачевность ситуации (Любовь Андреевна), в стремлении укрыться за бесполезными действиями: играть в бильярд или устроиться на службу за гроши (Гаев)" Куэто усматривает проявление вины как отдельных личностей, так и целой социальной группы. Аналогичное происходит и в пьесе Лорки: «гранадская "сеньорита" Росита и те, кто ее любит (дядя, тетя, друзья), не желают сопротивляться действительности, позволяют каждодневно и всецело попирать себя, пока какое-нибудь чрезвычайное событие, чаще всего экономическое, окончательно не изменит ситуацию: две разорившиеся, униженные семьи должны покинуть свои пристанища, свои сады».

В финальном восторженном прощании с вишневым садом его бывших хозяев критик видит взбалмошность, граничащую с жестокостью, поскольку в запертом доме забывают старого, верного слугу Фирса. В связи с этим Куэто замечает, что Гарсиа Лорка больше сочувствует незадачливому учителю, чем его жестоким и бессердечным ученикам; юношеский "задор" непризнанных поэтов и увлеченность садоводов, выращивающих розы, ценит больше, чем профессоров политической экономии. Чехов также отдает должное благород-

ству преданного Фирса и не симпатизирует пришедшим на смену приспособленцам (Яша). Оба драматурга сетуют на то, что "на неизбежном пути обновления поколений и общественного развития история сметает одновременно и хорошее". На такой грустной ноте завершает испанский критик свою статью, сокрушаясь, что вишневым садам и оранжереям роз нужно сказать: "Прощай!"

Симптоматично, что в Испании уже несколько десятилетий трактовка темы Чехов — Лорка ограничивается только сопоставлением двух пьес и почти всегда в одном и том же ракурсе. Вероятно, это объясняется тем, что в данной стране, столь долго изолированной от мира, лишь в настоящее время создаются центры по изучению славянской культуры. Естественно, творчество Чехова недостаточно исследовано и не вполне осознано в мировом культурном пространстве. Однако имеются глубинные скрепы, объединяющие эти две творческие индивидуальности. Прежде всего, они были единомышленниками в вопросах театра и драмы. Хотя они пришли в драматургию в разное время, испанский театр первых десятилетий XX в. находился в состоянии, аналогичном русскому сценическому искусству конца XIX столетия. В 1882 г. молодой Чехов обратил внимание на застой в театре и на необходимость новых пьес: "Никто так сильно не нуждается в освежении, как наши сцены... Атмосфера свинцовая, гнетущая. Аршинная пыль, туман и скука. <...> Глупостью не освежишь театральной атмосферы по очень простой причине: к глупости театральные подмостки присмотрелись" (16, 20). В 1933 г. Лорка дает почти такую же характеристику театра своей страны: "нынешний театр, на одном своем полюсе эстетствующий и измельчавший, на другом — бескультурный и грубый"[36]. В то время, когда прозвучали эти слова Чехова и Лорки, в русской и испанской драматургии в основном задавали тон предприниматели, хорошо знавшие требования к драматическому "товару" и ориентирующиеся на невзыскательные вкусы массового зрителя, публики, способной хорошо платить. Театр превратился в коммерческое учреждение, его репертуар состоял из развлекательных комедий, водевилей, опереток пошлого содержания, эпигонских пьес, переводов или перелицовок произведений иностранных авторов. В письме А.С.Суворину Чехов заявлял: "Надо всеми силами стараться, чтобы сцена из бакалейных рук перешла в литературные руки, иначе театр пропадет" (III, 56). Неприятие коммерческого театра сближает Лорку с Чеховым: "Пока актеры и драматурги будут зависеть от чисто коммерческих организаций, свободных и не подвластных ни литературному, ни государственному контролю, организаций, не имеющих должного критерия и не дающих никаких гарантий, до тех пор актеры, драматурги и весь театр будут опускаться все ниже, без надежды на спасение"[37]. Чехов и Лорка понимали, что кризис в театре связан с отсутствием настоящих драматургов: "Современный театр — это мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства", — возмущался Чехов (III, 65–66). "В сегодняшнем испанском театре я не вижу лица. Есть только четыре-пять стоящих драматургов. И все заполняют толпы подражателей, как правило, бездарных. Наш кризис — это кризис авторов", — сокрушался Лорка[38].

Решение конкретных задач в драматургии, неприятие коммерческого и натуралистического театра оказали определенное влияние на формирование особой структуры эстетического мышления Чехова и Лорки. Оба драматурга понимали, что новое мироощущение, новая концепция мира и человека должны реализоваться в ранее не известной форме; поискам формы они придавали большое значение.

"Нужны новые формы. Новые формы нужны...", — утверждал чеховский персонаж, и, согласно воспоминаниям современников, автор "Чайки" лично не раз повторял эту мысль: "Вы, господа, просто загипнотизированы и порабощены рутиной и никак не можете с нею расстаться. Нужны новые формы, новые формы..."[39] По словам А.И.Куприна, будущее драмы Чехов видел так: "Драма должна или выродиться совсем или принять совсем новые невиданные формы..."[40] В беседах и письмах, в советах начинающим, в отзывах о произведениях других писателей Антон Павлович уделял много внимания значению формы. Эта проблема волновала и Лорку: "Моя главная забота — новый театр, передовой по форме и мировосприятию"[41]. По мнению Лорки, основная черта настоящего современного театра — новая форма: "Новизну придает форма, новая форма, дело режиссера добиться ее, если она может служить выразительным средством"[42]. Несмотря на стилистическую полярность и разный темперамент, оба художника создали театр больших философских обобщений, придав ему современное, исторически обусловленное, и одновременно универсальное содержание, воплощенное в новую форму.

Чехов — автор лирической драмы, в которой "реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа"[43]. Лорка — создатель поэтической драмы, в которой символ, миф насыщаются жизненными реалиями; его "театр — это поэзия, покидающая книги, чтобы стать достоянием человека"[44].

Кроме того, эстетическое мышление обоих драматургов можно отнести к одному типу и определить его как синтетический; он формировался в эпоху интеграции, когда потребностью духовной жизни стало создание целостной картины мира. Во времена Чехова начал закладываться фундамент нового осмысления бытия. Творчество Лорки падает на те десятилетия XX в., когда это осознание активно материализовалось в конкретные формы, ярко и рельефно выражая свою суть.

В докладе "Поэтический образ у Гонгоры" (1926) Лорка сформулировал требование своей эпохи: "Поэт должен в совершенстве владеть пятью чувствами восприятия в таком порядке: зрение, осязание, слух, обоняние и вкус. Чтобы стать властелином самых прекрасных образов, он должен открывать соединительные двери между всеми ими, а иногда и наслаивать ощущения, дополнять одно другим"[45]. Лорка был поэтом, художником и музыкантом. В его драмах поэтичность дополняется музыкальностью, музыкальность переплетается с пластическими и живописным изображением мира. Его художественная реальность характеризуется фейерверком красок, каскадом музыкальных ритмов, разнообразными рисунками самых причудливых мелодий. Говоря о своем фарсе "Чудесная Башмачница", драматург подчеркивает: "Самое важное в моем фарсе — сценический ритм, плавный и быстрый, и музыкальное сопровождение. <...> В пьесе есть романс, сделанный в манере старых лубочных романсов, и еще я сочинил слова песни, которые мне нужны по ходу действия"[46]. Или, например, определяя жанр пьесы "Мариана Пинеда" как "народный романс в трех эстампах", драматург выявляет идею синтеза искусств: музыка и живопись становятся важными структурообразующими элементами этого произведения. В прологе указывается: "Декорация заключена в рамку желтоватого цвета и напоминает старый эстамп, раскрашенный синей, зеленой, желтой, розовой и небесно-голубой краской"[47], т.е. пьеса подается как живописное полотно с ярко выраженной декоративностью, присущей картинам Гогена, Матисса, Соланы, что запечатлевает отдаленность действия во времени. "Мариана Пинеда" очень цветиста. Краски юга, Андалузии и Гранады, буквально заполонили ее. Здесь дается

цветовая окраска не только каждому акту, но и явлению, здесь цвет — основа метафор, сравнений, эпитетов ("алый сон сребристой снится рыбке"). С живописью взаимодействует музыка. Пьеса, рожденная из народного романса о Мариане Пинеде, народной героине, вышивавшей знамя для либералов и за это казненной, приобретает ритм романса, его эмоциональный тон — тон плача.

Романс определяет архитектонику произведения, концентрацию действия и настроения вокруг одного, главного персонажа.

Чехов не был музыкантом и не рисовал, однако в своей творческой лаборатории необычайно емко использовал смежные искусства. Изучение эпистолярного наследия писателя, воспоминаний о нем родных и близких показывает, что обращение к музыке и живописи обусловлено особым складом души писателя, его общей эстетической культурой, его взглядом на природу творчества. К примеру, в письме к А.С.Суворину, определяя особенности "Чайки", Антон Павлович указывает на наличие в ней пейзажа: "пейзаж (вид на озеро)" (VI, 85), затем также в письме к Суворину обращает внимание на музыкальную организацию своей пьесы: "Ну-с, пьесу я уже кончил. Начал ее forte и кончил pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства" (там же, 100). Во вступительной ремарке к первому акту средствами живописного письма рисуется парк в вечерних сумерках: линией — "широкая аллея", перспективой — "ведущая по направлению от зрителей в глубину", отдельными пятнами — "налево и направо у эстрады кустарник", освещением — "только что зашло солнце" (13, 5). Включение романсов Р.Шумана, Я.Пригожего и др. в текст пьесы образует второй, лирический план действия, подтекст. Их начальные строчки соотносятся с содержанием музыкального произведения в целом и тем самым создают соответствующее настроение.

Обращение авторов к смежным искусствам (музыке и живописи) сформировало самобытную художественную систему драм Чехова и Лорки. В частности, использование музыки способствовало жанровой подвижности пьес: у Чехова — едва заметному балансированию между драмой и комедией, у Лорки — между трагедией и фарсом, т.е. появлению такой драматической формы, в которой воплощалась динамическая картина жизни. Звучащие в пьесах обоих авторов вокальные и инструментальные сочинения, да и сама сонатная форма драм с отдельными приемами музыкального письма — все это формирует музыкальный образ, обогащающий эмоциональный строй пьес, создающий впечатление текучести художественной реальности. В драматургии Чехова — это нестабильность переходной эпохи рубежа веков, в произведениях Лорки — ускользающая цельность времени в XX столетии.

Синтез искусств освобождает Чехова и Лорку от строгой канонической регламентации, дает возможность трансформировать устоявшиеся жанры, создавать новые. Антон Павлович пишет "Чайку" "вопреки всем правилам драматического искусства", называет эту пьесу и "Вишневый сад" комедиями; жанр "Дяди Вани" определяет как "сцены из деревенской жизни". У Лорки "Мариана Пинеда" — народный романс, "Любовь дона Перлимплина" — алелуйа, "Когда пройдет пять лет" — легенда, "Йерма" — трагическая поэма, "Донья Росита" — поэма. Драматурги настаивали на своем определении жанра и недоумевали, когда их пьесы интерпретировали иначе.

Чехов и Лорка. Россия и Испания. XIX век и XX столетие: далекое и близкое, ибо "с самых незапамятных времен искусство знало беспроволочный телеграф и отражающие зеркала созвездий"[48].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. выше: Обзор О.Могильного и Г.Тамерли, примеч. 16. В отечественном чеховедении тема Чехов — Лорка впервые была заявлена в заключительной главе монографии: *Тамерли Г.И.* Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов н/Д., 1993. С. 130–134.

[2] *Diez Canedo E.* Conversaciones literarias. Madrid, 1910. P. 37.

[3] *Альберти Р.* Затерянная роща. Воспоминания. М., 1968. С. 158.

[4] *Гарсиа Лорка Ф.* Федерико и его мир. М., 1987. С. 123.

[5] *Morla Lynch C.* En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo 1928–1936). Madrid, 1957. P. 293.

[6] *Гарсиа Лорка Ф.* Правила в музыке // *Гарсиа Лорка Ф.* Об искусстве. М., 1971. С. 141.

[7] *Гарсиа Лорка Ф.* Канте хондо // Там же. С. 59.

[8] *Мора Гуарнидо Х.* Из его книги "Федерико Гарсиа Лорка и его мир" // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников. М., 1997. С. 168.

[9] *Гарсиа Лорка Ф.* Канте хондо // Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве. С. 59.

[10] *Альберти Р.* Из его книги "Федерико Гарсиа Лорка, поэт и друг" // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников. С. 606.

[11] *Саэнс де ла Кальсада Л.* Из его книги "Ла Баррака". Студенческий театр // Там же. С. 520.

[12] *Маринельо Х.* Из его книги "Современники" // Там же. С. 409.

[13] *Laffranque M.* Les idées esthétiques de Federico García Lorca. París, 1967. P. 42.

[14] *Гарсиа Лорка Ф.* Из его книги "Федерико и его мир" // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников. С. 105.

[15] *Laffranque M.* Op. cit. P. 293.

[16] *Морла Линч К.* Из его книги "В Испании с Федерико Гарсиа Лоркой" // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников. С. 450. "В описываемое время Московский Художественный театр в Испанию не приезжал. По-видимому, речь идет об одной из гастрольных трупп, сформированных из оставшихся за границей артистов Художественного театра". Там же. С. 620.

[17] *Morla Lynch C.* Op. cit. P. 273.

[18] *García Lorca F.* Obras completas. Madrid, 1960. P. 1521.

[19] *Morla Lynch C.* Op. cit. P. 249.

[20] См.: *Portnoff G.* La literatura rusa en España. N.Y., 1932. P. 83.

[21] *Calderón G.* El teatro ruso // La Lectura. 1912. Oct.

[22] Enciclopedia universal ilustrada europea-americana. T. 17. Madrid; Barcelona, 1926. P. 141.

[23] *Martín Recuerda J.* Análisis de "Doña Rosita la Soltera o el Lenguaje de las flores" de Federico García Lorca. Salamanca, 1979. P. 25.

[24] *Morla Lynch C.* Op. cit. P. 293.

[25] *Laffranque M.* Op. cit. P. 25.

[26] *Morla Lynch C.* Op. cit. P. 472.

[27] *Río Angel del.* García Lorca. Obra y vida. Buenos Aires, 1944. P. 435.

[28] *Guilbert A., Parrot L.* Federico García Lorca. Paris, 1947. P. 89.

[29] *Machado Bonet O.* Federico García Lorca. Su producción dramática. Montevideo, 1951. P. 138.

[30] *Vázques Ocaña F.* García Lorca. Vida, cántico y muerte. México, 1957. P. 341.

[31] *Laffranque M.* Op. cit. P. 24–25.

[32] *Monleón J.* Una crónica de la cursilería española // *García Lorca F.* Doña Rosita, la soltera. Barcelona, 1975. P. 19–20.

[33] *Громов М.П.* О жанровой природе пьесы А.П.Чехова "Вишневый сад" // Чехов — великий художник слова. Ростов н/Д., 1960. С. 10.

[34] *Monleón J.* La visión de Lavelli // Primer Acto. 1980. № 185–186. P. 30.

[35] *Velázquez Cueto G.* Ad al jardín: García Lorca y Chéjov // Insula. 1986. № 476–477. P. 13.

[36] *Гарсиа Лорка Ф.* Об искусстве. М., 1971. С. 203.

[37] Там же. С. 147.

[38] Там же. С. 240.

[39] Цит. по: *Потапенко И.Н.* Несколько лет с А.П.Чеховым // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 337.

[40] Цит. по: *Куприн А.И.* Памяти Чехова // Там же. С. 529.

[41] *Гарсиа Лорка Ф.* Об искусстве. С. 184.

[42] Там же. С. 239.

[43] *М.Горький и А.Чехов.* Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951. С. 28.

[44] *Гарсиа Лорка Ф.* Об искусстве. С. 251.

[45] Там же. С. 98–99.

[46] Там же. С. 212, 213.

[47] *Гарсиа Лорка Ф.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1975. Т. 1. С. 230.

[48] *Гарсиа Лорка Ф.* Об искусстве. С. 71.

ЧЕХОВ В ПОРТУГАЛИИ

Обзор Е.А.Ряузовой

I.

Среди классиков русской литературы в культурной жизни Португалии особое место занимают три имени — Толстой, Достоевский, Чехов. В творчестве каждого из трех писателей читающую публику привлекало то, что наиболее соответствовало устоявшемуся национальному стереотипу и потому помогало решать насущные задачи духовной жизни своей страны.

Первый перевод рассказов Чехова на португальский язык относится к концу 1904 года. В первой критической статье о новеллистике и драматургии Чехова — "Мысли других" (1927) — автор ее, Эдуардо Скарлатти, более высоко оценивает вклад Чехова в мировую культуру в качестве новеллиста, чем драматурга: "В Западной Европе нет исполнителей для чеховских героев, как нет и публики, которая бы смогла их понять и оценить"[1].

В чем же причины более медленного проникновения творчества Чехова в португальскую культуру по сравнению с произведениями Толстого и Достоевского? Осмыслить эти причины попытался в 1938 году известный португальский поэт и литературовед Адолфо Казайс Монтейро. В предисловии к первому португальскому изданию "Дуэли" он утверждает, что всех трех писателей можно причислить к тем, кто "обладает наибольшими возможностями быть понятым во всем мире, несмотря на неизбежно причиняющий ущерб перевод". И хотя, по его мнению, "гигантские фигуры Толстого и Достоевского" не в состоянии "затмить своего современника Антона Чехова", основное различие между ними он видит в том, что книги Чехова более камерны, а романы Достоевского и Толстого составляют "самую впечатляющую эпопею прошлого столетия — эпопею человеческой личности".

Наблюдение португальского литературоведа, хорошо знающего особенности психологии и мышления своих соотечественников, представляет для нас несомненную ценность. "Чехов еще не так хорошо нам знаком, как он того заслуживает, — продолжает А.Казайс Монтейро, — поскольку даже великолепный анализ характеров, психологическая их достоверность, редкостное разнообразие типажей" и многие другие отличительные особенности его художественной манеры недостаточны, чтобы "уравновесить не имеющие себе равных мощь и грандиозность произведений Толстого и Достоевского". Но парадоксально, замечает А.Казайс Монтейро, что хотя творчество Чехова, на его взгляд, должно быть понятнее западноевропейским читателям, они знают его гораздо хуже, чем обоих романистов. "А между тем как раз Чехов гораздо ближе к западной традиции, его рассказы более сдержанны по тону и действие в них развивается медленнее, к тому же они столь же проникнуты гуманизмом, как и романы Достоевского и Толстого. Но так как новизна, необычность явились одной из причин огромного успеха двух его современников у европейской публики, стоит ли удивляться, что более близкий к ней Чехов

внедряется медленнее". Тем не менее, заключает автор, — "с трудом примиряешься с мыслью, что в Португалии до сих пор (т.е. до 1938 года. — *Ред.*) еще неизвестны многие из шедевров, оставленных нам Чеховым"[2].

II.

Как уже говорилось, первое знакомство португальцев с творчеством Чехова состоялось в конце 1904 г. Газета "Диарио де Лижбоа" напечатала (в переводе с французского) рассказ "Спать хочется", снабдив его небольшой врезкой от редакции, представляющей читателям неизвестного им прозаика из далекой России. В еженедельнике "О осиденте" был опубликован в переводе М.Маседо рассказ "Страшная ночь"[3]. С тех пор на протяжении более трех четвертей века (особенно в период с 1955 по 1960 гг.) в португальских газетах и журналах различной направленности — от консервативной "Диарио де Лижбоа" до радикальной "Диарио Популар" и коммунистической "Диарио" появляются время от времени переводы рассказов Чехова, отклики на переводы и постановки его пьес, заметки о жизни писателя[4], критические статьи с анализом его прозы и драматургии в контексте мировой и португальской литературы.

Самым ранним из вышедших в Португалии отдельным изданием произведений Чехова был сборник рассказов "Палата № 6" (1928). Этот сборник состоит из десяти рассказов, в том числе, кроме "Палаты № 6", "Хирургия", "Унтер Пришибеев" и другие, в переводе, названном "вольным пересказом" Жоана Соузы Фонсеки и Алваро Майи, причем текст не сопровождается ни введением, ни комментариями[5].

Через десять лет (1938) вышел в свет еще один сборник под тем же названием[6]. Он отличается более тщательным отбором произведений (в него входят всего пять рассказов) и более высоким, на наш взгляд, качеством перевода, выполненного одним из известнейших переводчиков Чехова в Португалии Кордейро де Брито. Но, как и в издании 1928 года, — без предисловия или какого-либо сопроводительного текста.

В том же году были напечатаны еще две книги, ознаменовавшие собой, по замыслу Васко Родригеса, издателя из города Порто, начало серии чеховских изданий. Это сборник "Рассказ неизвестного человека"[7], содержавший, кроме одноименного рассказа, также "Ионыч" и "На пути", — и "Дуэль"[8], оба в переводе Кордейро де Брито. Помимо высокого качества перевода, в котором насыщенная эмоциями образность и синтаксическая раскованность, способствующая живости и непринужденности повествования, отнюдь не препятствуют точной передаче реалий русской жизни, воспроизведенных с подчеркнутой скрупулезностью, как нечто далекое и экзотическое (как, впрочем, оно и было для португальцев конца 30-х годов), издание "Дуэли" представляет интерес еще и потому, что ему предпослано первое в Португалии предисловие к чеховским произведениям — упомянутая нами выше статья "Антон Чехов" Адолфо Казайса Монтейро.

Хотя издатель из Порто ставил перед собой серьезные задачи (в напечатанной на обложке "Дуэли" рекламе сообщается, что вскоре должны выйти в свет "Моя жизнь", "Жена", "Три года", "Скучная история", "Палата № 6", "Бабье царство", "Мужики"), задуманная им серия "Произведения Антона Чехова" после публикации "Рассказа неизвестного человека" и "Дуэли" прекратилась.

В 1940 году в серии "Лучшие романы лучших романистов", выпускаемой лиссабонским издательством "Инкерито", была опубликована повесть "Степь".



АНТОН ЧЕХОВ. ПАЛАТА № 6.
ПЕРВОЕ ОТДЕЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧЕХОВА В ПОРТУГАЛИИ
Лиссабон, 1928
Обложка

Чеховская "история одной поездки" превратилась в переводе Кордейро де Брито в довольно пухлую книгу из 280 страниц. На ее обложке, выдержанной в желтовато-коричневых тонах, изображена запряженная в бричку лошадь. Тексту предпослано небольшое вступление "От издателя". Оно представляет Чехова читателям и одновременно дает оценку его творчеству. "Чехов еще мало известен в Португалии, хотя это одна из крупнейших фигур русской литературы и выдающийся писатель своего времени, достойный стоять рядом с Толстым или Достоевским", — говорится во вступлении. Издательство "Инкéрито", включая "Степь" в серию лучших романов (хотя с формальной точки зрения это не роман), с удовольствием отдает на суд читателей "шедевр Антона Чехова, являющийся в то же время одним из шедевров новеллистики всех времен".

Охарактеризовав некоторые особенности художественной манеры Чехова ("Писатель демонстрирует в этом произведении свои поразительные способности пейзажиста, рассказчика, интерпретатора глубинных состояний души и непревзойденного мастера диалога"), издатель заключает: «Перед нами произведение, достойное внимания самых требовательных и самых просвещенных умов, произведение, бесспорно заслуживающее почетное место в избранных библиотеках. Пускай португальские читатели "Степи" оценят ее по достоинству!»[9]

Через два года (1942) в том же издательстве и в том же переводе вышло второе издание "Степи"[10]. А три десятилетия спустя появилось ее третье издание в новом переводе Марии до Кармо Сантос[11]: крупнейшее лиссабонское издательство "Публикасоэнш Эуропа-Америка" включило "Степь" в серию "Карманные издания", отличающуюся из-за большого (для Португалии) тиража — 14500 экземпляров — относительной дешевизной. Оба перевода, сделанные с оглядкой на текст французского издания, выполнены, однако, довольно точно, с сохранением — естественно, через посредство французского перевода — большинства реалий, даже некоторых русских слов в латинской транскрипции — водка, кулич, кафтан, копейка, бричка (пояснение: "допотопный экипаж"), правда, в третьем издании бричка заменена уже португальским эквивалентом — caleça.

Разумеется, не обошлось без неточностей, а порой и курьезов, напоминающих "развесистую клюкву", например, слово "кафтан" прокомментировано следующим образом: "Это блуза с широкими рукавами, которую священники православной церкви носят под сутаной (примечание издателя)". Ведь бытовые подробности, воспроизводящие повседневную жизнь неизвестного народа, всегда служат камнем преткновения для переводчиков. Ранний перевод "Степи" читается намного легче, и причина этого не только в том, что издание 1975 года хуже оформлено с полиграфической точки зрения (почти отсутствуют абзацы и очень мелкий шрифт, что, видимо, вызвано требованиями "карманной" серии), но и в художественном качестве каждого из переводов. Живой разговорный язык, "проясненность" мысли и доступность ее читателю, четко выраженный ритм прозы свойственны, как мы уже имели случай отметить, переводческой манере Кордейро де Брито. Перевод Марии до Кармо Сантос выполнен более буквально, скрупулезно и, может быть, технически более грамотно, и тем не менее он лишен красочности и непринужденности, страдая подчас описательностью и искусственностью синтаксических конструкций. Иногда возникает впечатление, что переводчица хочет во что бы то ни стало сделать "не так", как у К. де Брито, без нужды подбирает синонимы и т.д. Все же в целом оба текста очень близки оригиналу.

Любопытно, что издательство "Инкéрито" опубликовало еще одну повесть Чехова — "Жена"[12] в переводе Луиса Пашеко с иллюстрациями художника Луиса Филипе. Дата выпуска неизвестна, хотя по графическому оформлению книгу также можно отнести к 40-м годам. Издана книга не в серии "Лучшие романы лучших романистов", как "Степь", а в "Антологии друзей книги", где в свое время были изданы в португальском переводе "Белые ночи" Достоевского, "Хозяин и работник" Толстого, произведения Бальзака и Томаса Манна.

В 1941 году в "Антологии — введении в (творчество) великих писателей" был издан в лиссабонском издательстве "Минерва" перевод рассказа "Случай из практики"[13], с предисловием неизвестного автора.

С середины 40-х вплоть до конца 50-х гг. в португальском чеховедении наступило затишье, вызванное многочисленными причинами, как внешними (Вторая мировая война и ее последствия), так и внутренними (репрессии во всех областях общественной и культурной жизни страны после установления салазаровской диктатуры). Затишье это было нарушено лишь в 1956 году, когда в серии "Театральные теоремы", № 5 вышла пьеса "Три сестры"[14], впервые поставленная в том же году на сцене лиссабонского Художественного театра. Чеховский текст адаптирован для португальской сцены, потому он и озаглавлен «"Три сестры" Чехова, португальский театр Орландо Виторино и Азиньяла Абельо». В книге есть и второй раздел — "К интерпретации дра-

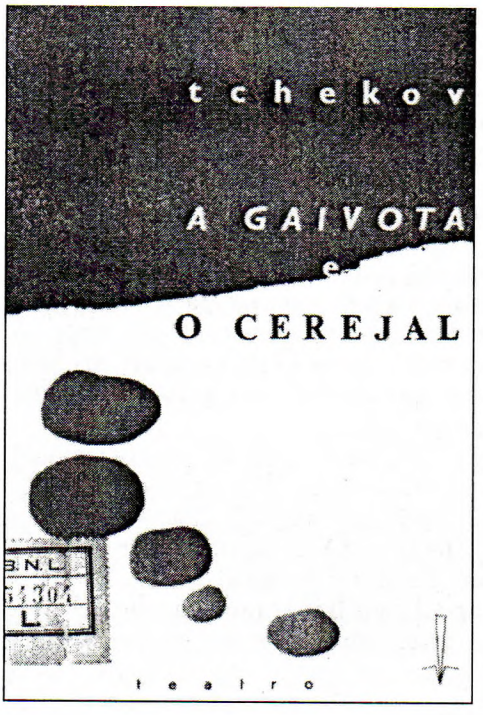
мы", состоящий из небольших главок: "Чехов и Станиславский" и «Интерпретация "Трех сестер"».

В 1957 году в двух антологиях одновременно вновь появились рассказы Чехова. В сборнике "Самые прекрасные истории о медицине"[15], составленном известным литературоведом Жоаном Гаспаром Симоэнсом, наряду с произведениями бразильца Машадо де Асиза, португальца Фиальо де Алмейды, а также Моэма, Бальзака, Пиранделло, напечатан рассказ Чехова "Неприятность". Врач Диого Фуртадо сравнивает в своем предисловии профессии медика и писателя, обладающие, по его мнению, рядом общих черт: "Наиболее возвышенные области человеческой деятельности, литература и медицина, взаимно помогают друг другу. Впрочем, как могла бы литература, стремящаяся отобразить в своих произведениях синтез жизненных явлений, игнорировать тот трагический и гротескный угол зрения, под которым мы, врачи, анализируем человека?!", — заключает Д.Фуртадо.

В антологии "Мастера славянского рассказа", также составленной Ж.Г.Симоэнсом, вместе с "Пиковой дамой" Пушкина, "Сорочинской ярмаркой" Гоголя, "Холстомером" Толстого, "Честным вором" Достоевского и произведениями писателей конца XIX — начала XX века, помещен рассказ Чехова "Черный монах" в переводе Жоана Кабрала до Насименто[16]. Все рассказы переведены с английского, — говорится во Введении. Там нет специального упоминания о Чехове, а дается лишь общая характеристика представленных в книге писателей, "подлинных классиков литературы своей страны". "Всех их объединяет глубокий анализ человеческой натуры, — утверждает безымянный автор Введения, — часто незначительную на первый взгляд историю эти писатели превращают в маленький шедевр, неизменно вызывающий интерес всякого, кто его прочтет". Автор выражает уверенность, что "ознакомившись с книгой, читатель непременно ощутит силу таланта и огромное мастерство всех этих великих художников".

Интерес к Чехову заметно возрастает в Португалии, как и во многих странах мира, с начала 60-х годов, в значительной мере под влиянием празднования столетия со дня рождения писателя. В связи с этой годовщиной Экспериментальный театр Порто показал 30 апреля 1960 года новый спектакль "Дядя Ваня" в постановке знаменитого актера Жоана Гедеса, исполнившего также главную роль. В том же году издательство "Круг театральной культуры" (Порто) опубликовало полный текст "Дяди Вани"[17]. Издание это, по всей вероятности оттого, что оно приурочено к юбилею, отличается особой тщательностью. Помимо введения, написанного видным драматургом и руководителем театра в Порто Антонио Педро, книге предпослано предисловие переводчика "Дяди Вани" Армандо Баселара, а завершает ее выполненная с любовью и знанием дела хронология жизни и творчества Чехова на широком фоне истории русской культуры (возникновение движения символистов, основание МХТ и т.д.).

В ознаменование столетия со дня рождения Чехова издательство "Дивулгасао" (Порто) выпустило в свет сборник "Антон Чехов. Шесть одноактных пьес"[18] с предисловием Дениза Жасинто и обширной библиографией. В него вошли пять уже идущих на португальской сцене чеховских водевилей — "О вреде табака", "Лебединая песнь", "Медведь", "Трагик поневоле", "Предложение", а также "Юбилей". Год спустя в июле 1961 г. то же издательство опубликовало второй сборник — "Антон Чехов. Две одноактные пьесы"[19] ("Свадьба" и "На большой дороге" в переводе Антонио Гимараэнса); вступительная статья к нему, написанная Карлом Порто, — "Идея будущего в театре Антона Чехова", отличается высоким теоретическим уровнем.



«ЧАЙКА» И «ВИШНЕВЫЙ САД»
Порто, 1963
Перевод Э. де Карвальо
Обложка

Чуть раньше, в марте 1961 г. в лиссабонском издательстве "Гимараэнс" (серия "Часы чтения", № 18) вышла отдельным изданием, без предисловия и без комментариев, повесть Чехова "Моя жизнь"[20] в переводе (с французского языка) выдающегося литературоведа, специалиста по португалоязычным литературам Африки Алфредо Маргаридо, а через два года (в 1963 г.) одно из крупнейших лиссабонских издательств "Португалия Эдитора" напечатало в переводе Марии Эужении Куньял карманное издание произведений Чехова под названием "Цыбукины"[21]. В этот сборник входят тринадцать повестей и рассказов, среди них "В овраге", "На пути", "Тоска", "Каштанка", "Враги", "Хамелеон", "Унтер Пришибеев", "Человек в футляре" и др. Вместо почти обязательных в довоенные годы слов "К сожалению, еще мало известный среди нас Антон Чехов", безымянный автор начинает введение с фразы: "Антон Чехов, мастер современного рассказа и один из наиболее сильно повлиявших на литературу этого столетия писателей..."

В том же 1963 году лиссабонское издательство "Презенса" (отличающееся, кстати, весьма прогрессивной направленностью) опубликовало в переводе Эусебио де Карвальо "Чайку" и "Вишневый сад"[22], серия "Карманные пьесы", № 14. На обложке напечатано (анонимно) высказывание выдающегося драматурга и исследователя чеховских пьес Луиса Франсиско Ребелло, вошедшее затем в его статью "Уроки Чехова"[23] к 120-летию со дня рождения писателя. Чехов, по словам Ребелло, является создателем "театра, где ничего не случается", "точным хроникером действительности". И это "ничего не случается" его пьес составляет, по сути дела, глубоко правдивую картину общественной жизни того времени. Столь правдивую, — утверждает Л.Ф.Ребелло, — что персонажи его продолжают существовать и в наши дни — от "актрисы, упорно не желающей замечать приближение старости, до молодого писателя, не сумевшего пережить свое поражение". Вот почему португальский автор называет театр Чехова "по существу нашим современником".

К началу 60-х гг. (точная дата издания не указана) относится первое издание "Драмы на охоте"[24] в переводе писательницы Мануэлы Порто и уже упоминавшегося нами Жоана Гаспара Симоэнса (лиссабонское издательство "Португалиа Эдитора", серия "Сенсационные романы"). Отметим, что первой в серии вышла книга Стивенсона, второй — Чехова, третьей — Л.Н.Толстого. Во введении, подписанном "От издательства", говорится о неоспоримом влиянии Чехова на всемирную литературу. Затем следует краткая характеристика "Драмы на охоте": "Хотя по технике письма роман значительно отли-

чается от других произведений Чехова, в основе его те же мотивы разочарования и смягченной юмором горечи, что преобладают в рассказах и пьесах". Издатели подчеркивают отличие "Драмы на охоте" от полицейских романов: «...характер преступления и маскировка, к какой прибегает романист, чтобы скрыть преступника, не имеют ничего общего с приемами детективного романа. Весь сюжет пронизан тонким и сложным психологическим анализом. Можно сказать, что этот роман вписывается в традицию русского романа, давшего нам, например, "Преступление и наказание"».

В 1965 г. этот перевод был издан в "Португалиа Эдитора" в третий раз, в серии "Карманные книги"[25]. (О том, где и когда "Драма на охоте" вышла вторично, нам неизвестно; в архивах Национальной и Муниципальной библиотек Лиссабона и Фонда Калюста Гюльбекяна сведений на этот счет не имеется.)

Издательство "Презенса", опубликовавшее в 1963 г. "Чайку" и "Вишневый сад", решило через два года продолжить традицию издания чеховской драматургии и выпустило в свет "Три сестры"[26] (серия "Романы и пьесы", № 30, перевод Аугусто Пастора Фернандеса). Во врезке на обложке говорится: «После успеха, выпавшего на долю изданных в этой серии "Чайки" и "Вишневого сада", вновь возникла насущная необходимость в Чехове». Заявив, что "Весь театр Чехова достоин фигурировать в антологии", издатели останавливаются на характеристике "Трех сестер", подчеркивая "прозрачный, насыщенный юмором стиль" Чехова, изображающего "печальную жизнь погрязших в бесполезной повседневности людей". Вслед за Л.Ф.Ребелло авторы введения утверждают, что по злободневности его книг Чехов может считаться нашим современником: "Правдивость персонажей и окружающей их обстановки, нескончаемые беседы, каким они предаются, мечты, воспоминания о прошлом служат убедительным доказательством постоянной актуальности гения Чехова".

Та же мысль лейтмотивом проходит в третьем издании "Трех сестер"[27] (Лиссабон, 1975, "Круг читателей"), в переводе Аугусто Пастора Фернандеса под редакцией Агостиньо Маседо и Луиса Басао. В послесловии говорится: "Антона Чехова можно считать драматургом XX века, не столько из-за того, что его последние пьесы были поставлены в конце XIX века и в первые годы нового столетия, но прежде всего потому, что в его творчестве наблюдаются характерные черты нового театра, который, отражая реальное положение вещей, предсказывал близящийся общественный переворот. Эта грандиозная буря, подавленная в первом ее порыве (1905), разразилась, неукротимая, в октябре 1917 года". Автор послесловия (хотя фамилия его и не названа, вероятней всего, это Луис Франсиско Ребелло, поскольку сходные заключения о чеховских пьесах встречаются у него в книге "Современный театр") объясняет "психологический климат" пьес А.П.Чехова: "Говорят, что театр его медлительный, серый, монотонный, но забывают добавить, что он правдиво и достоверно воспроизводит явления социальной действительности... Вот почему душную разреженную атмосферу его произведений пронизывают яркие молнии, предвестницы грозы".

Творчество Чехова-новеллиста в середине 60-х гг. также вновь привлекает к себе внимание португальских издателей. В 1966 г. лиссабонское "Инкé-рито", имеющее уже опыт издания Чехова, опубликовало в серии "Лучшие рассказы лучших писателей" (№ 7) в переводе Луиса Пашеко том чеховских рассказов под названием "Мужики"[28]. До Чехова в серии были напечатаны произведения О.Хаксли, Б.Пастернака, Э.Колдуэлла, Ф.Кафки. В книге двадцать один рассказ, среди них "Мужики", "Анна на шее", "Ванька", "Живая хронология", "Спать хочется" и др. В издательском Введении определяется



ЧЕХОВ. ИЗБРАННЫЕ РАССКАЗЫ
Порто, 1976
Перевод М.Браги
Обложка

роль Чехова в развитии мировой культуры: "Наряду с крупнейшими представителями русской литературы XIX века Достоевским и Толстым Чехову принадлежит честь решающим образом способствовать эволюции двух литературных жанров — рассказа и драмы; он создал в этих жанрах подлинные шедевры, столь великие, что до сих пор ощущается влияние его эстетики". В анализе творчества Чехова подчеркивается его "симпатия к униженным, к беднякам", "тонкая, порой резкая критика социальных условий в России той поры, а также требовательность к стилю, стремление к формальному совершенству".

Единственная пьеса А.П.Чехова, до тех пор не изданная в португальском переводе — "Леший", была выпущена в свет в переводе Карлоса Грифо все тем же издательством "Презенса" в серии "Романы и пьесы" (№ 40)[29], где прежде были напечатаны "Вишневый сад" и "Чайка", "Три сестры" и "Иванов".

Высшего уровня — по репрезентативности и полноте отбора и по квалифицированности вступительных статей и комментариев — достигли к 1970 годам, пожалуй, "Избранные рассказы" в переводе писателя Марио Браги (1-е изд., 1969, 2-е изд., 1976) и двенадцатитомник "Рассказы и повести" (1971–1975). Первое издание "Избранных рассказов"[30] вышло в 1969 г. в Порто, в издательстве "Ливрария Сивилизасао", серия "Цивилизация. Русские писатели". В книге шестнадцать рассказов и повестей — "Попрыгунья", "Пассажир первого класса", "Сирена", "Тоска", "Пари", "Каштанка", "Володя", "Спать хочется", "Дама с собачкой", "Мальчики", "Анна на шее", "Черный монах" и др.; их предваряет предисловие Марио Браги, выступающего здесь в роли переводчика и составителя тома. М.Брага пользовался при отборе рассказов двумя критериями: не публиковать слишком уже известные в Португалии вещи и представить в антологии характерные примеры разнообразных чеховских произведений — с одной стороны, длинные повествования с четко развивающимся сюжетом ("Попрыгунья"), с другой — короткие истории, "отражающие моментальные состояния души" ("Тоска"). "Трудно, если не невозможно, отобрать лучшее среди столь однородных по мастерству рассказов. Перед нами творения Чехова, и этим все сказано" — таково признание М.Браги.

Через семь лет в феврале 1976 г. вышло в свет в той же серии второе издание книги "Избранные рассказы"[31]. Это по сути дела повторение издания 1969 года. И предисловие, и состав остались прежними. Книга дополнена

лишь портретом и краткой биографией Чехова и — любопытная деталь: на развороте титульного листа напечатана географическая карта России с именами уже изданных в серии русских классиков: Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Толстой, Островский, Гоголь, Тургенев.

С ноября 1971 г. по февраль 1975 г. лиссабонское издательство "Эстудос Кор" публиковало двенадцатитомное издание "Рассказы и повести" Чехова[32]. Первый том переведен Марией Франко, второй Лопесом де Азеведо, третий, четвертый и пятый писателем-коммунистом Франко де Соуза, бывшим ответственным редактором издания в Советском Союзе произведений В.И.Ленина на португальском языке ("Прогресс"), шестой–двенадцатый — Карлосом д'Алмейда Сампайо. В этом подарочном двенадцатитомнике прежде всего бросается в глаза контраст несколько стилизованной под "народные" обложки с мужиками в кафтанах, тройкой, самоваром и прочими "атрибутами" русской жизни в представлении иностранцев с содержанием томов. Рассказы и повести отобраны и прокомментированы серьезно, с объяснениями русских реалий. О необходимости издания полного собрания художественной прозы писателя говорится в рекламе на обложке первого тома.

III.

Если первое произведение Чехова было опубликовано на португальском языке в 1904 году, сразу после смерти писателя, как уже говорилось выше, то первая более или менее серьезная критическая статья о Чехове появилась в Лиссабоне лишь 23 года спустя после первого перевода его произведения, в 1927 году. Это "Мысли других"[33] португальского литературного критика Эдуардо Скарлатти. Автор ее задался целью познакомить соотечественников со своим представлением о Чехове и о русской литературе предреволюционной поры. Чувствуется, что знания эти еще несколько поверхностны и представление Скарлатти о Чехове составлено по отзывам критики, прежде всего под впечатлением памфлета Д.Мережковского "Король-баран" во французском переводе[34]. Особенно сильно это ощущается в первой части статьи, где идет речь о героях русской литературы — "босяках" Горького и интеллигентах Чехова.

Португальский критик не только подкрепляет каждую свою фразу цитатами из упомянутого памфлета, но, что гораздо более существенно, проникается идеологией и взглядами Мережковского на события в России, на расстановку сил в русском обществе начала XX столетия. Об этом свидетельствуют безответственные высказывания типа: "Антон Чехов был последним в литературе великим глашатаем русской катастрофы" (правда, процитировав заключительные слова из "Вишневого сада", автор спешит назвать мечту драматурга о будущем "достойной всяческого уважения"[35]).

Влиянием памфлета Д.Мережковского вызвано, на наш взгляд, утверждение о "беспросветном чеховском пессимизме", якобы вступающем в противоречие со "слепой верой", горящей в сердце писателя. Трагедия большинства действующих лиц в пьесах и рассказах Чехова проистекает, по мнению критика, от несоответствия между осознанием ими победоносной силы человечества в целом и "собственного ничтожества", неспособности к борьбе. Если раздел под названием "Персонажи автора, революция и религиозная борьба", из которого мы только что привели высказывание Скарлатти, не отличается особой новизной и оригинальностью мысли, то следующий раздел — "Художник и его рассказы" — больше удался автору. Эта часть работы привлекает непредвзятостью оценок и отсутствием стремления во что бы то

ни стало обобщить еще не до конца понятые самим исследователем явления (например, характеристика Чехова-новеллиста: "Он был удивительно скромным, простым рассказчиком, предпочитающим выдержанные в полутонах горестные картины грубому натурализму"). И далее: "Его рассказы не говорят — они намекают". Тонкостью наблюдения отличается анализ рассказов "Ванька" и "Княгиня". Скарлатти пишет, что "без нажима" показанное Чеховым различие между психологией "мужика"-доктора и избалованной аристократки заставляет в рассказе "Княгиня" задуматься о пропасти между двумя классами..."

Трактовка Эдуардо Скарлатти драматургии Чехова в последнем разделе "Театр" представляется несколько наивной, хотя она и не лишена интереса как одно из ранних свидетельств зарубежных ученых о мастерстве Чехова-драматурга. Мысль о невозможности для западных читателей и актеров, в том числе португальцев, понять, а следовательно, и воссоздать на сцене театр Чехова проходит здесь лейтмотивом.

Почему же пьесы Чехова кажутся португальскому исследователю недоступными для восприятия в Западной Европе? Одной из главных особенностей чеховских пьес Скарлатти считает отсутствие заранее намеченных автором сценических решений. И потому, — полагает он, — "театр, построенный на контрасте противоречивых чувств и трепете апостольского идеала", отличающийся к тому же "конденсацией идей" и не имеющий привычного западному зрителю стремительного действия, а развивающийся "с естественной медлительностью самой жизни", неизбежно окажется сложным для неподготовленного зрителя, "незнакомого с особенностями русской жизни и русского характера".

На этом проникнутом некоторым пессимизмом фоне неожиданной кажется концовка статьи "Мысли других": "Если уж какая-нибудь европейская нация обладает сходством с русскими, то это мы, португальцы, их изображение в миниатюре, — утверждает исследователь. — И хотя французское влияние обесцветило в какой-то мере наш национальный облик, нам свойственен тот же фатализм, та же чрезмерная чувствительность и та же извечная суровость".

Близость русских и португальцев замечали многие крупнейшие писатели современной Португалии — романисты Ж.Кардозо Пирес и Фернандо Намора, поэты Ж.Гомес Феррейра и Карлос де Оливейра, только критерии подобного сходства у них были другие — душевная широта, щедрость натуры, способность к сопереживанию, отзывчивость к чужому горю, дружелюбие, гостеприимство. И тем не менее именно Эдуардо Скарлатти первым увидел предпосылки для проникновения чеховских пьес на португальскую сцену.

Время доказало неправомерность утверждения Э.Скарлатти о "недоступности" Чехова западному зрителю: в Португалии 60–70-х гг. поставлены все до единой пьесы Чехова, а сцена-монолог "О вреде табака", "Медведь", "Предложение" неизменно входят в репертуар профессиональных и любительских театров не только в Португалии, но и в других португалоязычных странах — Бразилии, Анголе, Мозамбике.

Свое отношение к Чехову-новеллисту португальский поэт и литературовед Адолфо Казайс Монтейро попытался выразить в статье "Антон Чехов", предпосланной переводу "Дуэли", 1938 г., о котором уже говорилось (см. примеч. 2). "Моим единственным намерением было высказать мнение, что́ мне кажется основным в творчестве Чехова, что́ сближает или отдаляет его от современников, более знакомых португальскому читателю", — пишет он. Подчеркивая своеобразие чеховской манеры, Казайс Монтейро без колебаний





ЧЕХОВ. ПОВЕСТИ И РАССКАЗЫ (в 12 т.)
Лиссабон, 1971–1975
Т. 1. Перевод М.Франко
Т. 12. Перевод К. д'Алмейда Сампайо
Обложки

относит его к реалистам: «Чехов меньше всего хотел быть романтиком, не стремясь становиться между действительностью и ее описанием; в самом деле, ничто не дает нам такого полного впечатления, что художник находится "за пределами" описываемой им жизни, как рассказы и повести Антона Чехова». "Быть реалистом означает для Чехова прежде всего быть гуманистом, а не желание удовлетворять требованиям школы", — продолжает Монтейро. Однако португальский исследователь спешит оговориться, что "неиссякаемый гуманизм творчества Чехова не производил бы на нас такого впечатления, если бы он не был талантливым художником, обладающим даром вызывать к своим героям сочувствие".

О "Дуэли" Монтейро пишет: "Какой персонаж не описан в ней с предельным реализмом? В обрисовке кого из них отсутствуют гуманизм и психологическая достоверность?" Сближая Чехова с другими русскими писателями его времени, в том числе с Толстым и Горьким, он пишет: "Чехов не безразличен. Чего не встретишь у этих великих русских, так это безразличия". Важнейшим вкладом русских писателей в эволюцию повествовательных жанров он считает естественность, непредвзятое и объективное видение жизни, умение правдиво передавать собственный живой опыт... Именно под таким углом зрения рассматривает Чехова один из ведущих литературоведов того времени, поставивший целью показать португальскому читателю, что "знакомство с произведениями Чехова может обогатить прежде всего тех, кто ищет в литературе правдивость и гуманизм".

Автор анонимного предисловия к "Антологии-введению в (творчество) великих писателей" (1941, № 13) знакомит читающую публику с биографией Чехова, ссылаясь на наиболее известные его рассказы, переведенные к тому времени на португальский язык ("Степь", "Дуэль", "Палата № 6") и пьесы. Он выдвигает и свою, спорную, но не лишенную оригинальности концепцию восприятия чеховской новеллистики: "На каждой странице чеховских книг — смирение и сочувствие угнетаемым, мягкая ирония, абсолютно не схожая с бичующей сатирой Свифта; в то же время стремление к объективности не позволяет этому пессимисту полностью выразить сентиментальность, которую мы в нем угадываем".

Как полагает автор предисловия, Чехов как пессимист не верит в возможность достижения идеала: "Возможно, экономические проблемы и будут когда-либо разрешены с помощью технического прогресса, но в духовном плане все останется так же, если не станет хуже, разве только природа, видя нашу полную несостоятельность, не создаст другую породу людей, и они сумеют достичь того, что оказалось недостижимым для нас".

Любопытно, как этот критик воспринимает чеховских персонажей — аристократию, интеллигенцию и крестьянство: "Писатель мало говорит о высших кругах, однако если появляются их представители, они больше напоминают актеров, чем живых людей, и словно играют роль; трагизм и комизм их положения в том, что пытаясь придать извечный смысл должностям и титулам, наградам и состояниям, которыми наградил их случай, они считают глубоко связанным с подлинной жизнью все, что носит лишь внешний, условный характер, больше напоминая детские забавы, чем достойные взрослого человека занятия".

Творчество Чехова сосредоточено на изображении среднего класса, — развивает свою мысль автор. У чеховской интеллигенции нет никакой возвышенной цели, никаких идеалов, никакой широты души, мужества и силы, мелочные заботы поработили ее. "По сути дела они глубоко несчастны, хотя не хотят этого признавать... Однако бывают минуты, когда герои Чехова осознают всю пустоту своего существования <...> ведь они принимают призраки за действительность и бессмысленно убивают время, а оно могло бы составить великолепную жизнь".

Крестьяне же у Чехова, по мнению критика, не достойные восхищения труженики, какими они предстают в книгах других русских писателей, а грубые существа, чуждые красоте мира; непосильная работа, страх и материальные заботы исковеркали их души; они жадны к деньгам, угодливы перед вышестоящими, жестоки к низшим. "И тем не менее какие образцы подлинного гуманизма встречаем мы подчас у этих людей, каким красивым и благородным мог бы стать человек, равный по рождению богам; возможности чистого и возвышенного существования заложены в каждом из нас, но несовершенная общественная организация все подавляет, все подчиняет единому шаблону, превращая штандарты победы в грязные лохмотья".

Иной характер носят статьи о Чехове, опубликованные почти 20 лет спустя в связи со столетием со дня его рождения. За этот период на Западе произошли столь разительные перемены в отношении к русской литературе и драматургии, что говорить о "принятии" или "непринятии" чеховских драм и водевилей уже не приходится: период первоначального узнавания, внимательного приглядывания миновал, и теперь критика преследует иную цель: определить основополагающие черты его творческой манеры, вклад в мировую культуру. Именно таковы две вводные статьи к юбилейному изданию

"Дяди Вани" (1960). Маститый театровед и постановщик Антонио Педро отмечает во введении характерные, на его взгляд, особенности драматургии Чехова: "Нет ничего более различного, чем стремительное, конвульсивное, в высшей степени театральное развитие действия в водевилях Чехова и медлительное, почти неощутимое течение событий в его крупных пьесах. В них, в противоположность водевилям, персонажами управляет рок, как у греков, и его велениям они подчиняются почти без борьбы... Однако какая вера в будущее у этих постоянно терпящих поражение людей, не имеющих возможности осуществить свои мечты из-за враждебной силы обстоятельств! Мне кажется, что именно так, без философских мудрствований рождается из печальных ситуаций его пьес грустный оптимизм, и потому покорность судьбе воспринимается у чеховских героев не как самоотречение, а как символ веры".



АНТОН ЧЕХОВ. ДЯДЯ ВАНЯ
Порто, 1960
Обложка

В этих особенностях и видится Антонио Педро привлекательность и в то же время сложность театральной интерпретации чеховских пьес. По его мнению, "постановщику Чехова прежде всего необходимо идеальное понимание театрального времени, точнее ощущение того, как ритм спектакля должен гармонировать с этим временем, не ускоряя его, но и не делая монотонным".

Другая статья, предваряющая это издание "Дяди Вани", — предисловие Армандо Баселара. Автор перевода так объясняет причину появления этой пьесы на португальском языке: «Отмечая в нынешнем году столетие со дня рождения Антона Чехова, Общество театральной культуры решило постановкой одной из наиболее значительных его пьес, "Дяди Вани", почтить память писателя, творчество которого так сильно повлияло на мировую культуру и литературу...»

А.Баселар характеризует и чеховскую прозу: "Стремясь отразить своеобразный мир русской мелкой буржуазии конца XIX века, драму угнетенного царизмом чиновничества и обедневшей аристократии, воспринимая страдания народа как свои собственные, ибо работая в провинции врачом, Чехов постоянно находился с ним в контакте, писатель был в высшей степени озабочен проблемами литературного творчества, никогда не являясь сторонником чистого искусства".

Возвращаясь к чеховскому театру, Армандо Баселар обращает внимание на то, что основное в нем — "внутренний климат, ритм, время, диалоги и даже молчание, поэтическая струя и тончайшие нюансы текста, с помощью которых писатель стремится воспроизвести невыразимое в человеческой душе, ее стремления, мечты и надежды, боль и разочарование"... Вот почему, с несколько полемическим задором заключает А.Баселар, — «в нашу эпоху, когда стало модным говорить об антитеатре, любопытно отметить, что чеховский

театр весьма мало "театрален", т.е. мало эффектен и ярок, антигероичен, развитие действия в нем отступает на второй план» (впрочем, замечает автор, то же было поначалу с Ибсеном и Шоу).

Подобно А.Казайсу Монтейро в его вступительной статье к "Дуэли", А.Баселар проводит параллель — Толстой, Достоевский и Чехов, но под несколько иным углом зрения: "Достоевский выразил в своем творчестве внутреннюю истину персонажей, субъективный тайный смысл человеческих поступков и отношений, не останавливаясь на внешней стороне. <...> В романах Толстого субъективность его героев вписывается в объективное действие, в мир внешних отношений, в котором они живут". Но лишь Чехов, по мнению Баселара, достигает абсолютного равновесия между двумя полюсами, "объективным и субъективным началами человека".

В предисловии Дениза Жасинто к шести одноактным пьесам Чехова (1960), высказана интересная концепция. Вольно или невольно вступая в спор с Антонио Педро, считающим, что "нет ничего более различного", чем развитие действия в чеховских одноактных пьесах и драмах, Д.Жасинто утверждает, что во всей драматургии Чехова, созданной до начала 1890-х гг., уже заложено "все то, что впоследствии будет развито и разработано в крупных пьесах". Д.Жасинто называет общие, на его взгляд, линии и особенности развития, перешедшие из водевилей Чехова в драмы. Это — «неотъемлемые от персонажей комедия либо трагедия; обыденность происходящих событий и естественность, с какой они развиваются, без интриги и без внешне активного действия; чувство достоинства в людях перед лицом монотонной и пустой жизни, которую им суждено прожить (подобное суждение явно вступает в противоречие с высказыванием Эдуардо Скарлатти о якобы присущем чеховским персонажам ощущении "собственного ничтожества"; в высшей степени особый ритм и почти осязаемое время, когда паузы словно обнажают происходящее в душе каждого; возникновение в результате всего этого атмосферы sui generis, которая распространяется и на зрителей, заставляя их сопереживать события вместе с героями; сдержанность, сила выражения, жизненная правда и лиризм».

Один из старейших литературно-художественных журналов Португалии "Вёртисе", издаваемый в студенческом городе Коимбре, опубликовал в 1960 г. ряд материалов, посвященных Чехову. В конце 50-х — начале 60-х гг. издателем этого журнала был писатель Марио Брага, испытавший в своем творчестве сильное воздействие Чехова и сам переводивший его произведения на португальский язык, и потому естественно, что как раз "Вёртисе" активно откликнулся на столетнюю годовщину со дня рождения великого русского писателя.

Сдвоенный первый номер журнала за 1960 г. (№№ 196–197) открывает статья Марио Виласы "Антон Чехов — драматург и его эпоха"[36], напечатанная также в январском номере "Курьера ЮНЕСКО" за тот же год. Кратко рассказав биографию Чехова, М.Виласа далее строит свою статью на противопоставлении Чехова и Толстого: "Несмотря на свое искреннее восхищение Толстым, Чехов всегда был его полной противоположностью <...> все, что Толстой отвергал, Чехов ценил как только могут ценить рожденные в бедности гении. Он любил искусство, красоту и ту немногую роскошь, которую мог себе позволить". М.Виласа считает, что "урок Чехова — это урок человеческого достоинства, настойчивости и стойкости", а слова писателя о необходимости постоянно работать он воспринимает "не просто как совет, но как живое и искреннее убеждение в соответствии с прожитой им жизнью".

Говоря непосредственно о драматургии Чехова, Виласа продолжает свою мысль о влиянии личности писателя на его творчество: "Пьесы Антона Чехова восхищают нас не меньше, чем его рассказы, ибо они воспроизводят картину русской жизни конца XIX века, но они никогда не казались бы нам столь впечатляющими и насыщенными эмоциями, если бы не являлись в то же время отражением индивидуальности самого автора". Марио Виласа повторяет ставшее едва ли не традиционным в португальском чеховедении суждение о непричастности русского писателя к политике, но с оговоркой: "...Чехов не был политиком. Он был только поэтом. Однако его герои выражают порой его собственное недовольство или надежды. В каждой из его пьес есть персонаж, мечтающий о светлом будущем, хотя ожидает он его не для себя, а для грядущих поколений. Поколение, к которому принадлежал Чехов, жило накануне грандиозных общественных преобразований, и он пророчески знал, что это поколение еще не дождется счастья". Для Португалии, где почти полвека творческая интеллигенция была фактически лишена возможности самовыражения, искусство Чехова, считал М.Виласа, было актуально: "Театр Чехова требует раздумий, его подлинное значение не лежит на поверхности", — утверждал он, и как раз полисемию образов-символов, нарочитые умолчания, намеки, глубинный подтекст взяли на вооружение португальские приверженцы (поневоле) знаменитого "принципа айсберга" и "Эзопова языка".

В заключение автор статьи пишет: "Вся современная драматургия, вдохновляемая такими корифеями, как Ибсен, Стриндберг, Станиславский и Данченко, обязана некоторыми из своих лучших страниц пьесам гениального русского драматурга, пьесам, насыщенным действием не в его внешнем, а во внутреннем проявлении, ибо под видимостью бездеятельности персонажей, представителей инертных и далеких друг от друга интеллигенции и народа, таится напряженная духовная жизнь".

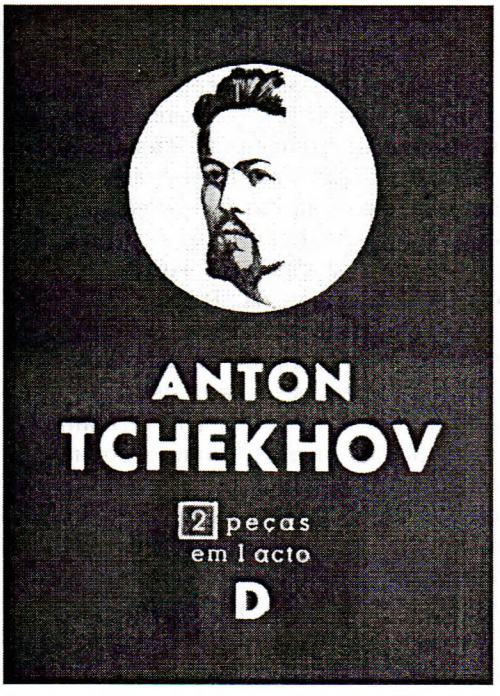
Подводя итог деятельности "Вёртисе", связанной с юбилеем Чехова, М.Виласа объявляет, что вскоре будет выпущен в свет специальный "оттиск", целиком посвященный Антону Чехову, куда войдут опубликованные в этом номере материалы, «а также одноактный водевиль "Медведь", напечатанный в нашем давно уже распроданном номере 79...»[37] Кроме статьи М.Виласы из юбилейного номера журнала "Вёртисе" в этот оттиск вошли рассказ "Душечка" в переводе Марио Браги ("один из самых прекрасных и насыщенных юмором", по словам М.Виласы, рассказов Чехова), а также очерк М.Е.Елизаровой "Антон Чехов, великолепный новеллист".

В апрельском номере "Вёртисе"(№ 199, том XX) опубликованы письма А.П.Чехова к М.Горькому, с краткими комментариями[38].

Несомненный интерес представляет предисловие театроведа Карлоса Порто к сборнику "Антон Чехов. Две одноактные пьесы" (1961 — см. примеч. 19). Эта статья, озаглавленная "Идея будущего в театре Чехова", привлекает стремлением автора к обобщениям, хотя иногда он и повторяет некоторые утверждения, ставшие "общими местами" португальского чеховедения, чтобы, оттолкнувшись от них, сделать собственные выводы.

Вначале Порто пытается объяснить сложный психологический климат пьес Чехова. Осознание исторической обреченности его героев придает этим пьесам, как он считает, "особую патетику" ("Отчаяние безнадежности не выражается в яростных криках протеста, скорее это судорожный вздох").

К.Порто считает Чехова "основоположником психологического реализма в театре". По его мнению, «вероятно, никто лучше Антона Чехова не сумел передать почти неприметные разрушения, производимые жизнью в людях <...> Нетрудно заметить, что в пьесах Антона Чехова не происходит ничего



Антон ЧЕХОВ. ДВЕ ОДНОАКТНЫЕ ПЬЕСЫ
Порто, 1961
Предисловие К.Порто
Обложка

значительного, точнее, то, что в них происходит значительного, находится за пределами нашей возможности видеть и наблюдать. Как известно, в театре автора "Вишневого сада" молчание столь же красноречиво, как и слова, и время, текущее тихо и невозмутимо, делающее старше людей и предметы, — живой персонаж. Поднимается занавес, герои пьесы разговаривают, пьют чай, молчат, много молчат, любят, — любовь их почти всегда безответная или несостоявшаяся и питается не столько страстью, сколько жаждой иного, более счастливого мира, грезящегося в мечтах, но недостижимого. Занавес опускается. Что же случилось? Жизнь прошла, растрачена впустую. Умерли мечты...»

К.Порто намечает ряд констант чеховского театра. Это — "внутренний характер персонажей" (иными словами, их "способность к самовыражению своего духовного состояния"); "простота и глубина ситуаций, линейность драматического действия". С помощью этих констант исследователь выделяет основные темы, "волнующие драматурга прежде всего": "Искусство. Любовь. Работа. Одиночество. Прогресс".

Вторая половина статьи К.Порто посвящена эволюции чеховского театра, расширению его тем и перспектив — от "Платонова" и "Иванова", лишенных, как полагает португальский театровед, "исторической перспективы и чувства будущего", к "Чайке", "пьесе об искусстве и о любви", и "Дяде Ване", где уже "наблюдается явная дихотомия — прошлое–будущее", и отчетливо выражена авторская концепция: "Герои Чехова не живут настоящим, а мечтают о том, что произойдет в более или менее отдаленном будущем". В пьесе "Три сестры" Чехов затрагивает другой мотив — "деликатность как норму человеческих отношений". И, наконец, в последней пьесе, "Вишневый сад", наряду со старыми темами — одиночество, любовь, поиски истины, неотвратимость прогресса, Чехов намечает "линию эволюции русского общества, которая привела к самым радикальным преобразованиям".

Упомянув о том, что русский писатель неоднократно выражал в своих произведениях веру в будущее — и это намеренно использовалось им "как контрапункт к тоскливым настроениям большинства персонажей, к меланхолической атмосфере сгущающихся сумерек", К.Порто подчеркивает, что "невозможно понять роль Чехова в современном театре <...> если свести чеховский театр к красивым поэтическим упражнениям, либо, напротив, не принимать в расчет эстетической ценности его пьес". Понять Чехова-драматурга можно, продолжает К.Порто, если учитывать одновременно с этой эсте-

тической ценностью реалистический характер его пьес и их "пророческий настрой, иными словами, предвидение исторического будущего". Как пример такого понимания "Дяди Вани" К.Порто приводит постановку актером Жоаном Гедесом (Экспериментальный театр в Порто) этой пьесы.

На примере статьи К.Порто можно видеть, как изменилась оценка не только творчества, но и личности Чехова в португальском литературоведении. К.Порто говорит об общественной активности писателя, но не пытается делать из Чехова революционера: «Достаточно сравнить его творчество с творчеством его друга и ученика Максима Горького, например, с пьесой "Мещане", где все созерцательное, статичное, родственное чеховской драматургии противопоставлено, точнее, преодолено революционной силой, одушевляющей главного героя. И тем не менее, если театр автора "Матери" выиграл, по сравнению с театром Чехова, в расстановке акцентов, он утратил утонченность, почти неосязаемую деликатность и поэтичность, свойственные пьесам Чехова».

К.Порто характеризует и одноактные пьесы, с их "особым юмором", "смешанным со слезами смехом" (позднее Чаплин введет его в кино), "острой, как ланцет хирурга, иногда саркастической насмешкой, впрочем, не исключающей сострадания". Ведь прежде едва ли не все исследователи подчеркивали "мягкость" чеховского юмора, его удаленность от бичующей сатиры Свифта.

В предисловии М.Браги к "Избранным рассказам" (I изд., 1969) также встречается нечто новое для представления португальцев о русском писателе. М.Брага пишет о том, "какой глубочайший след на личности, здоровье и творчестве" писателя оставили перенесенные им в юности лишения и трудности. В то же время медицинская практика в сельской местности позволила ему близко узнать "отсталую русскую провинцию, где несмотря на отмену крепостного права продолжали царить невежество, фанатизм, общественный гнет. Это явилось неиссякаемым источником тем и образов, разнообразных проблем и конфликтов" в его произведениях. Особое внимание М.Брага уделяет поездке Чехова на Сахалин ("чтобы изучить трагическую одиссею десяти тысяч ссыльных на Сахалине, тяжелое положение которых его горячо волнует").

Большое внимание португальский критик уделяет тому, как воспринимается творчество Чехова в наше время. Процитировав слова Веркора («... в жилах каждого романиста наших дней есть хоть малая капля "писательской крови Чехова"»)[39], М.Брага заявляет: "Ни один современный новеллист, особенно если он родился в первой четверти XX века, не преминет назвать Антона Чехова среди своих наиболее близких и наиболее любимых предшественников". Если Толстой, Гоголь, Салтыков-Щедрин обращались преимущественно к крупным жанрам, "создавая грандиозные фрески исторической и общественной жизни <...> именно с Чеховым в мир беллетристики окончательно входит столь скромный и непритязательный, даже несколько презираемый дотоле жанр, как рассказ", — развивает свою мысль Брага. По его мнению, короткие истории Чехова "обогащают русскую литературу новым психологическим климатом и новой интонацией, уже далекой от социальной сатиры".

Анализируя тематику произведений Чехова, критик подчеркивает, что именно он "дал права гражданства обыденной тематике". "С Чеховым повседневная жизнь, мелочи обыденного существования простых людей появились, наконец, на огромной сцене всемирной литературы <...> Эта гуманизация проблем, это придание ценности обычному, что поднимает проблемы

народа на уровень эстетического сознания, были лучшей услугой, какую только мог оказать Чехов делу социальной справедливости".

В 1980 г. в Португалии, как и во всем мире, отмечалось стодвадцатилетие со дня рождения Чехова. В связи с этим в еженедельнике "О Жорнал" от 4 июля 1980 г. была напечатана обширная статья Луиса Франсиско Ребелло "Уроки Чехова"[40]. Ее автор — известный драматург и театровед, председатель Общества охраны авторских прав, является одним из энтузиастов, пропагандирующим в Португалии чеховские пьесы; одну из них, сцену-монолог "О вреде табака" он перевел на португальский язык в 1945 году и с тех пор она неизменно входит в репертуар профессиональных и любительских театров в португалоязычных странах (впервые она была поставлена на португальской сцене в 1947 г.).

Вспомнив слова Э.Скарлатти о чуждости чеховской драматургии Западу, Ребелло своей статьей опровергает их. «Хотя отсутствие успеха при постановке "Вишневого сада" в Лондоне в 1911 г. и равнодушие, с каким был принят публикой Рима "Дядя Ваня" в 1922 г. вроде бы и подтверждают правильность выводов Скарлатти, — пишет он, — однако публика с удивлением ощутила в диалогах, состоящих как будто из банальностей и общих мест, пульсацию самой жизни. И с таким же удивлением она поняла, что "славянская" чувствительность чеховских персонажей соответствует ее собственной чувствительности и что видимое их смирение таит в себе глубокую жажду перемен...»

Л.Ф.Ребелло различает два вида влияния Чехова на современную драматургию. Наряду с непосредственным воздействием на французских, итальянских и американских драматургов, не говоря о соотечественниках писателя (Л.Леонове и А.Арбузове), он отмечает более глубокое, опосредованное воздействие эстетики Чехова на современную драматургию, состоящее прежде всего "в диалектике жизни и тех форм, в каких она воплощается... в постоянном сопоставлении непосредственной реальности и реальности подспудной, взаимообусловливающих друг друга, в переплетении психологических и социальных факторов, в синтезе воспоминаний о прошлом и предвидения будущего".

Ребелло уделяет внимание предшественникам Чехова и называет в связи с этим Гоголя, Островского и Тургенева: "От первого он унаследовал острую социальную сатиру, от второго пристальное наблюдение явлений жизни и природы, от последнего — психологическую глубину".

Среди "уроков Чехова" Ребелло останавливается специально на опыте его общения с театром, как неудачного, так и завершившегося реабилитацией его пьес на сцене МХТ.

В заключение Ребелло приводит известные слова Горького о "трагизме мелочей жизни", которые так беспощадно правдиво рисовал Чехов[41]. Эту мысль Ребелло называет "синтезом, лапидарно определяющим театр Чехова", ибо его театр "внушает нам горестное сознание мрачности узкого и замкнутого мирка, безжалостно разрушающего самые чистые мечты, но бессильного, несмотря на все, заглушить в людях врожденную способность мечтать и преобразовывать мир". В этом и состоит эстетическая программа Антона Чехова, уроки его театра, — заключает исследователь.

В своей книге "Современный театр (Пути и личности)"[42] Л.Ф.Ребелло наряду с Ибсеном и Стриндбергом, причисляет Чехова к создателям современного театра.

«...Все они — основоположники современного театра, а не только автор "Столпов общества", как утверждал Шоу, который, впрочем, считал второго

из них, Стриндберга, "единственным подлинно шекспировским" среди современных ему драматургов, а под непосредственным и бесспорным влиянием третьего, Чехова, написал во время Первой мировой войны пьесу "Дом, где разбиваются сердца", названную им "фантазией на русские темы"» (с. 21). Л.Ф.Ребелло пытается в этом труде объяснить, почему возникла потребность в новом театре: "Драматурги <...> не были удовлетворены сугубо нейтральной позицией натурализма по отношению к действительности, которая по сути своей динамична и склонна к изменениям <...> и одни погрузились в загадочный и таинственный мир внутренней жизни, в то время как другие разобрали по частям скрытый механизм общественной системы, воздвигнутый над обманчивой видимостью. И реализм стал в первом случае психологическим, как у Антона Чехова <...> и социальным, как у Горького, Б.Шоу и Октава Мирбо" (с. 37).

В книге есть ряд наблюдений, характеризующих Чехова в контексте западной драматургии его времени. Например: "Чехов и Стриндберг были в конце прошлого века первыми, кто отразил сосуществование многочисленных и не всегда гармонично согласующихся друг с другом индивидуальностей в каждом человеческом существе..." (с. 323). Или: цитируя слова Мейерхольда о том, что любое драматургическое произведение состоит из двух диалогов — внешнего и внутреннего, понятного зрителю не из реплик, а из пауз, Ребелло утверждает, что большие пьесы Чехова — от "Чайки" до "Вишневого сада", — непосредственно вытекают из этой концепции, уже присутствующей в пьесе Ибсена "Маленький Улаф" (с. 337–338) и т.д.

Обзор статей и предисловий португальских критиков, посвященных творчеству Чехова, отражает эволюцию его оценки: если в первые десятилетия Чехов представал в португальском литературоведении как далекий от политики, склонный к пессимизму мечтатель, опасающийся прослыть сентиментальным (Э.Скарлатти), как лирик, прибегающий подчас к тонкой иронии, неизменно удалённой, однако, на огромное расстояние от сатиры, то в более поздних исследованиях характеристика писателя и драматурга становится более объективной и многоплановой. Отмечается, например, его "неоднократно выраженная вера в будущее как намеренный контрапункт к тоскливым настроениям большинства персонажей" (Карлос Порто), "присутствие общественного сознания, активное вмешательство в жизнь" (К.Порто, Марио Брага), "саркастическая насмешка" и наряду с ней "чаплинский юмор" (К.Порто).

Тем не менее, "константы" творческого облика писателя, сложившегося в сознании португальских исследователей Чехова, остаются по существу прежними, что наводит на мысль о некоей "адаптации" восприятия чеховских рассказов и пьес применительно к национальному стереотипу мышления. Это гуманизм, подчеркиваемый всеми критиками без исключения; диалектическое единство пессимизма и оптимизма (Антонио Педро), мягкий юмор (Марио Виласа), особая разновидность реализма ("психологический реализм") — от А.Казайса Монтейро до Порто и Л.Ф.Ребелло.

Подчеркивание таких особенностей чеховской художественной манеры, как глубинный подтекст, паузы, нарочитые умолчания (М.Виласа, К.Порто, Л.Ф.Ребелло), или такой характерной черты, как обращение к повседневности и выбор в качестве нового героя "маленького человека" (М.Брага, Л.Ф.Ребелло) свидетельствует о том, что Чехов воспринимается в Португалии в соответствии с традициями национальной культуры. К тому же не стоит забывать, что во время салазаровского режима прогрессивные критики и исследователи литературы могли высказать далеко не все, что хотели, и отнюдь не в той форме и не теми словами, как бы им желалось.

Нельзя обойти молчанием еще одну книгу о Чехове, выпущенную в 1963 г. в Португалии. Это воспоминания его соотечественников под названием "Последние годы Чехова"[43] (серия "Карманная библиотека" лиссабонского издательства "Аркадия"). В книгу входят переведенные Эмилией Родригес воспоминания А.М.Горького и О.Л.Книппер-Чеховой, критические статьи Корнея Чуковского и Владимира Ермилова.

Основу книги составили фрагменты из книги Ермилова о Чехове — "Чехов и действительность", "Чехов и красота", "Оригинальность комического у Чехова". Книга содержит указатель цитируемых имен, среди которых Антокольский и Куприн, Немирович-Данченко и Станиславский, Щепкина-Куперник и Аренский, Гоголь и Мамин-Сибиряк, Александр Ульянов и др. Любопытно, что в переводе сохранилось много русских слов в латинской транскрипции, для которых не было найдено эквивалентов — тройка, изба, телега, валенки, пуд, урядник (сноска: сержант у казаков), поп (сноска: православный священник) и т.д.

IV.

Пьесы Чехова получили свое сценическое воплощение в португальском театре прежде всего в экспериментальных и любительских труппах. В 1947 г. Жоан Вилларет поставил в студии "Салитре" сцену-монолог "О вреде табака" (как уже говорилось, в переводе Л.Ф.Ребелло). На следующий год Коста Феррейра осуществил постановку "Лебединой песни", которая шла вторым спектаклем труппы "Компанейрос до Патио даз Комедиаз". Мануэла Порто, переводчица "Драмы на охоте" (совместно с Ж.Г.Симоэнсом), выступила в роли режиссера — она поставила водевили "Медведь" и "Трагик поневоле" с Луисом Сантосом в главных ролях. В 1953 году Экспериментальный театр города Порто ввел в свой первый спектакль "Предложение" в переводе Коррейа Алвеса, он поставил эту вещь с Жоаном Гедесом и Далилой Роша.

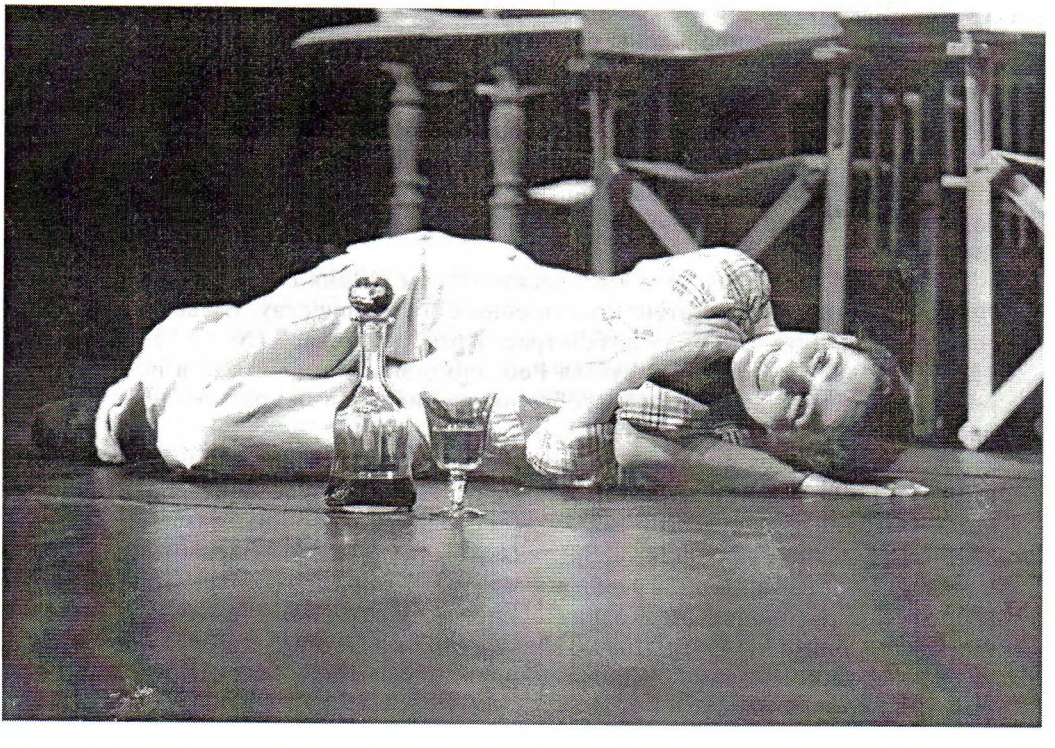
Крупные пьесы пришли к португальскому зрителю несколько позднее. В 1956 г. Художественный театр Лиссабона поставил на сцене театра "Триндаде" "Трех сестер". В 1960 г. Экспериментальный театр показал премьеру "Дяди Вани" в постановке Жоана Гедеса, исполнившего главную роль; премьера была приурочена к столетию со дня рождения Чехова. В 1964 г. Лузиа Мария Мартинс выбрала "Вишневый сад" для второго спектакля Лиссабонского театра-студии. В 1972 г. труппа Национального театра, дававшая тогда представления в театре "Триндаде", включила в свой репертуар "Чайку", а через два года (1974) Жоржи Листопад поставил в театре Марии Матос "Платонова". Интересно, что три последние пьесы — "Вишневый сад", "Чайка" и "Платонов" были переведены на португальский язык женщинами-писательницами — Лузией Марией Мартинс, Натерсией Фрейре и Наталией Коррейа. Однако, по мнению Ребелло, наиболее удачными оказались постановки чеховских пьес, осуществленные режиссером Рожерио де Карвальо. С одной труппой любителей он поставил в театре "Трафария" "Трех сестер", а с другой в театре "Кайша Жерал де Депозитос" — "Дядю Ваню".

Постановки и издания чеховских пьес в Португалии нередко рецензируются в прессе больших городов — Лиссабона, Порто, Эворы. Примером такого отклика в печати может служить статья, опубликованная (без подписи) в газете "Диарио де Лижбоа" от 15 июля 1965 г. под названием "Знаменитая пьеса Чехова издана на португальском языке". Это рецензия на португальский перевод "Трех сестер". В ней анализируется идейное содержание пьесы, "пронизанной предчувствием надвигающейся бури". Три сестры представля-

ДЯДЯ ВАНЯ
Лиссабон, Театр «Малапоста», 1998
Фото Х.Фраде



ДЯДЯ ВАНЯ
Лиссабон, Театр «Малапоста», 1998
Фото Х.Фраде



ют, по мнению анонимного автора, "некий единый символ, их индивидуальности нивелирует окружающая их тусклая атмосфера, отравленная тоской по иной, более цельной и разумной жизни, тоской, из-за которой они мучаются и увядают". "Их мечтам о Москве, может быть, не суждено сбыться, — продолжает португальский критик, — отсутствие воли мешает им разорвать порочный круг, за гранью которого им видится, точно в волшебном зеркале, новая, недоступная жизнь".

Представляет интерес приложение к первому изданию "Трех сестер" в Португалии (1956)[44], состоящее из двух частей. В первой из них ("К интерпретации "Трех сестер") речь идет о пьесе применительно к условиям ее постановки на португальской сцене. Два персонажа ясно, даже чуть полемически представляют, по мнению постановщиков пьесы, "романтический оптимизм Чехова" — Вершинин и Тузенбах: "Для первого из них счастье кажется вполне достижимым для человека; горести происходят от гнета предрассудков, особенно глупости, и от угнетения неадекватных общественных институтов. (Более четко выразить свою мысль безымянный автор, естественно, не мог по цензурным соображениям. — *Е.Р.*) Надо найти цель, своего рода раковину, которая оградит человека от тлетворного влияния глупости, и такое прибежище для всех — работа. Трем сестрам выпала миссия построить на развалинах прошлого счастье".

Вторая часть приложения ("Новое поколение появляется в Лиссабонском Художественном театре") рассказывает о новом, "втором периоде Лиссабонского Художественного театра", когда его труппа, прежде именовавшаяся "Молодежь рампы", пополнилась восемью талантливыми и многообещающими молодыми актерами. Представление чеховской пьесы на сцене португальского театра должно ознаменовать собой новый этап, доказав жизнеспособность театра в Португалии, — говорится здесь. Роли сестер исполняют: "трагическая актриса" Сесилия Гимараэнс (Ольга), Фернанда Монтемор (Ирина), Мария Заланде (Маша).

К 120-летию со дня рождения Чехова в трех городах — Лиссабоне, Порто и Коимбре — были проведены связанные с этой знаменательной датой мероприятия. В Национальной библиотеке Лиссабона была организована выставка изданий чеховских книг на португальском языке, в крупнейшем из столичных театров — театре Доны Марии — состоялась премьера "Трех сестер", причем спектакль транслировался по телевидению. В Порто Экспериментальный театр показал "Дядю Ваню", в Коимбре португальское телевидение организовало целый вечер — с докладом о творчестве Чехова и документальным фильмом о его жизни.

В 1984 году, в связи с восьмидесятилетием со дня смерти Чехова, в Португалии появился ряд статей, посвященных его творчеству. В частности, в литературной газете "Жорнал даз Летрас, Артес э Идейас" (№ от 15–22 ноября 1984 г.) появилась большая статья Ребелло о значении Чехова в истории мировой литературы, в которой особо подчеркивалось непреходящее значение драматургии Чехова.

В том же году в одном из крупнейших театров Лиссабона — "Театро аберто", расположенном на площади Испании, был поставлен спектакль из четырех одноактных пьес в переводе Ребелло под общим названием "Признания на летней площадке". Зрителям были показаны пьесы Пиранделло, Беккета, Стриндберга и "Трагик поневоле" Чехова. Через три года "Театро аберто" под руководством Жоана Лоренсо осуществил постановку "Вишневого сада", а театральная труппа "Сейва-трупп" представила в городе Порто на суд зрителей спектакль "Дядя Ваня", пользовавшийся, по рассказам очевидцев, неизменным успехом у зрителей.

V.

Существуют многочисленные высказывания о Чехове прозаиков, драматургов, поэтов, критиков. Например, в рассмотренной выше статье К.Порто "Идея будущего в театре Чехова" утверждается, что в библиотеке крупнейшего поэта Португалии первой половины XX века Фернандо Пессоа обнаружено в переводе на английский язык "четыре основных пьесы Чехова с пометками на полях, сделанными рукой великого поэта"[45].

Бесспорно влияние русской литературы, прежде всего Чехова и Достоевского, на творчество Рауля Брандао (1867–1930). Видный португальский литературовед — коммунист Оскар Лопес, один из авторов "Истории португальской литературы", так отзывается в этом исследовании о писателе: "Раул Брандао <...> выделяется с начала века тем, что он первым среди нас развил мотивы русской новеллы[46]". При этом имеются в виду произведения Брандао "Фарс" (1903), "Нищие" (1906) и "Гумус" (1917).

Исследователи португальской литературы неоднократно отмечали сходство между творчеством русских и португальских писателей. В статье Жоана Гаспара Симоэнса "Фиальо и Чехов, параллель. Заметки на полях"[47], опубликованной в 1972 г. в газете "Диарио Популар", автор отмечает некоторые параллели в писательской биографии Чехова и португальского новеллиста Фиальо де Алмейды. Они почти ровесники (Чехов родился в 1860 г., Алмейда — в 1857 г.) и пришли в литературу почти одновременно, когда в Португалии и в России воцарился "золотой век беллетристики". "В Португалии был период расцвета дарования Эсы де Кейроша, а также авторов рассказов Тейшеры де Кейроша, Жулио Лоренсо Пинто, Карлоса Малейроса Диаза и др., в России творили Толстой и Достоевский, Тургенев, Горький и Куприн", — так начинает свое сопоставление Ж.Г.Симоэнс. Оба писателя — медики по образованию, но предпочли заниматься журналистикой и литературой, а в качестве излюбленного жанра избрали рассказ. Однако на этом, как полагает португальский критик, сходство исчерпывается, "лишь позволяя ставить рядом имена двух крупнейших новеллистов двух литератур конца XIX в."

Основное различие между Чеховым и Алмейдой видится Ж.Г.Симоэнсу в том, что "наш литератор открывает в нашей беллетристике путь, на котором она скорее погибнет, чем преуспеет — путь описательности как самоцели", в то время как славянский автор остался "в плеяде великих психологов русской литературы". В психологической достоверности чеховского искусства Симоэнс видит одну из причин постоянного неувядающего интереса к Чехову во всем мире: "Чехов продолжает принадлежать современности, и как он актуален! но без знания психологии он не смог бы сделаться одним из крупнейших драматургов нашего времени". Что касается Фиальо де Алмейды, он не удовлетворяет критика как раз "отсутствием психологической мотивированности поступков большинства героев. И если занятия журналистикой были для русского писателя лишь отправной точкой, Фиальо так и остался до конца своих дней журналистом", — утверждает Симоэнс.

Что же заимствуют у Чехова, одного из писателей, оказавших наиболее сильное влияние на литературу нынешнего столетия, современные португальские писатели? Разумеется, в его творческом наследии их прежде всего привлекает то, что находится ближе к национальной традиции, к волнующим португальское общество проблемам.

Свойственный Чехову гуманизм с особой силой проявляется у португальских новеллистов в изображении "маленького человека". Как бы воскрешая традиции русской классической литературы, они воссоздают целую галерею

чиновников и конторских служащих, которыми "забиты тысячи старых домов с ветхой мебелью". Безысходная нужда — вот что лишает их человеческого достоинства, радостей жизни. И совсем по-чеховски насыщены состраданием, болью за попранное человеческое достоинство рассказы Марии Жудит де Карвальо. Недаром видный португальский критик Педро Алвин назвал ее "португальским Чеховым"[48].

И все же, как ни мрачны созданные португальскими писателями картины национальной жизни во времена Салазара и Каэтано, их не покидает оптимизм, надежда на грядущие перемены, хотя порой эта надежда, окрашенная "в цвета усталости и отречения", скорее напоминает стоическое долготерпение.

Вплоть до недавнего времени повести и рассказ были в Португалии более распространенным жанром, чем роман. Причина этого кроется, возможно, и в самой природе жанра, подвижного и динамичного. Но многие предпочитали рассказ, возможно, и по иным причинам: в рассказе легче было прибегать к маскировке мысли, касаться жизненных проблем намеками, умалчивая о самом главном, и потому, чтобы понять произведения, написанные до революционного переворота 25 апреля 1974 года, приходится порой читать между строк. «Любой португальский писатель... страдает от явления, которое можно назвать "комплексом айсберга": на поверхности видна лишь его треть, а две трети находятся под водой, и виною тому обстоятельства, мешающие нам выражать то, что мы думаем, препятствующие нам участвовать в общественной жизни», — с горечью говорил один из лучших писателей-неореалистов Карлос де Оливейра. Поэтому ряд особенностей художественной манеры Чехова, и в первую очередь подтекст, перекрестные диалоги, значащие паузы, нарочитые умолчания и недомолвки привлекали особо пристальное внимание португальских прозаиков, так часто прибегавших к Эзопову языку. Впрочем, воздействие чеховской поэтики распространилось и на некоторых драматургов Португалии. Так, Луис Франсиско Ребелло называет среди последователей Чехова драматурга среднего поколения Ауґусто Собрала, одноактные пьесы которого созданы под явным влиянием Чехова, воспринятым, однако, в его "португализированном" варианте, посредством новеллистики Рауля Брандао[49].

Творчество Чехова входит в духовную жизнь португальского народа и интеллигенции. Показателен в этом плане отрывок из поэтического дневника писательницы Ольги Гонсалвес, который она вела в 1980–1981 гг., находясь в Северной Каролине (США). В "Книге Олотолилисоби" (имя древней индейской богини, покровительницы леса) Ольга Гонсалвес рассказывает об одном эпизоде из своей жизни. Стоял конец января, снег несколько дней шел не переставая, и деревья около небольшого коттеджа Ольги были все засыпаны снегом. Не выдержав тяжести снежного покрова, старая сосна упала, и глядя на рухнувшее, но все еще сопротивляющееся смерти дерево, писательница ощутила тоску, чувство оторванности от родины. И вдруг по ассоциации идей она вспомнила четвертый акт "Трех сестер" — Чехов вообще один из любимых ее писателей, — и слова Тузенбаха о засохшем дереве, которое никак не хочет падать на землю, поддерживаемое другими. И этого воспоминания, мыслей о бессмертии человека, не исчезающего бесследно из памяти близких, оказалось достаточно, чтобы к писательнице вернулось душевное равновесие[50].

В заключение приведем необычный пример, характеризующий острое желание португальских литераторов взять Чехова в союзники по воспитанию своего народа.

В 1986 году португальский писатель и драматург Жоакин Пашеко Невес (живший в городе Вила-до-Конде) написал пьесу "Антон Чехов", удостоенную в следующем году премии Любительских театров имени Рикардо Винагре. Эта трехактная пьеса, написанная после изучения автором всех доступных ему источников на португальском, французском, английском и немецком языках, охватывает большой отрезок времени — фактически всю жизнь Антона Павловича Чехова, от первого успеха его рассказов, напечатанных издателем "Нового времени" Сувориным, до всемирного признания Чехова как новеллиста и драматурга. Круг действующих лиц этой пьесы также довольно широк — три брата и сестра Чехова, отец и мать, Суворин, его жена, Горький, Лика Мизинова, Ольга Книппер.

В начале первого акта раскрываются взаимоотношения братьев Чеховых — Александра, сотрудника газеты, содержащего в то время всю семью, начинающего художника Николая и студента-медика Антона. Антон впервые признается братьям, что написал рассказы. Как и беллетристика Жоакина Пашеко Невеса, пьеса "Антон Чехов" проникнута дидактикой, морализаторством: автор стремится извлечь из событий повседневной жизни вековой давности полезные для своих современников-португальцев уроки. Александр и Антон на всем протяжении первого и второго акта "воспитывают" легкомысленного и неуверенного в себе Николая, любителя выпить, поддающегося дурным влияниям. Вся беда братьев Чеховых в том, что "в детстве у них не было детства", — справедливо утверждает Жоакин Пашеко Невес. «В детстве мы не могли ни играть, ни бегать, ни смеяться, как все дети. Нас постоянно угнетало сознание, что кто-то может застукать нас "на месте преступления"», — горько сетует в этой пьесе Антон.

В иных случаях автор вводит в текст соображения о стимулах человеческого творчества, в частности, желания Антона Чехова стать драматургом, чтобы повлиять на нравственное поведение зрителей (тоже не без намерения преподать урок современным португальским драматургам).

Последняя сцена пьесы происходит в Ялте через два года после женитьбы Чехова. Неизлечимо больной писатель беседует с женой перед ее отъездом в Москву: «Меня тревожит лишь одно опасение: что я не успею закончить начатого. Возможно, "Невеста" поведает читателям о том, что я еще не сказал. Ведь она воплощает будущее, которое принесет нам счастье»... Оставшись один, Чехов берется за перо и лихорадочно принимается писать. Так заканчивается наполненная дидактикой пьеса Ж.Пашеко Невеса, в которой драматург поставил перед собой задачу — показать, использовав как основу незнакомую португальским зрителям русскую действительность конца XIX века, воссозданную, кстати сказать, со скрупулезной точностью, почти документально, — становление характера Антона Павловича Чехова, его этические принципы, высокие моральные устои, гуманизм, с тем, чтобы с помощью такого примера оказать воспитательное воздействие на максимально широкую аудиторию португальцев.

Итак, идеи и образы произведений Чехова прочно и глубоко внедрились в национальное сознание португальцев. И хотя со временем оценка чеховской эстетики видоизменилась, из "знаменитого незнакомца" он стал едва ли не нашим современником, явлением почти интернациональным, так велико его воздействие на португальскую культуру, народ Португалии ассимилировал в своей духовной жизни как раз те черты его творчества, которые наиболее соответствуют национальным традициям и задачам литературно-общественного развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Scarlatti Eduardo.* Ideias de Outros. Lisboa, 1927. P. 6.
[2] *Tcheckov A.P.* Duelo. Pref. de Adolfo Casais Monteiro. Porto, 1938. P. 7–8.
[3] *Tchekhof António.* "Tremenda noite", trad. M.Macedo // O Ocidente. XXVIII. № 965 (20.X.1905), № 966 (30.X.1905).
[4] Diario de Lisboa. 1960. 9 de Julho.
[5] *Tchekov A.P.* Sala número seis. Novela. Lisboa, 1928.
[6] *Tcheckov A.P.* Sala № 6. Porto, 1938.
[7] *Tcheckov A.* História dum desconhecido. Porto, 1938.
[8] См. примеч. 2.
[9] *Tchekov A.P.* Estepe. Lisboa, 1940.
[10] *Tchekov A.P.* Estepe. Lisboa, 1942.
[11] *Tchekov A.P.* A estepe. Lisboa, 1975.
[12] *Tchekov A.* A Minha Mulher. Lisboa (s/d).
[13] *Tchekov A.* Caso médico. Lisboa, 1941.
[14] *Tchekhov A.P.* As tres Irmãs. Lisboa, 1956.
[15] *Tchekov A.* Contrariedade // Simões (J.G.) compil. Mais belas histórias de medicina. Lisboa, 1957.
[16] *Tcheckoff A.P.* O monge de Negro trad., Nascimento (João Cabral do) // Mestres do conto eslavo. Lisboa, 1957.
[17] *Tchekov A.P.* O Tio Vania. Porto, 1960.
[18] *Tchekhov Anton.* Seis peças em 1 acto. Porto, 1960.
[19] *Tchekhov Anton.* Duas peças em 1 acto. Porto, 1961.
[20] *Tchecov A.* História de uma vida. Lisboa, 1961.
[21] *Tchekov A.P.* Os Tzibukine. Lisboa, 1963.
[22] *Tchekov A.P.* A Gaivota e o Cerejal. Porto, 1963.
[23] См. примеч. 40.
[24] *Tchekov.* Drama na caça. Lisboa (s/d).
[25] *Tchekov A.P.* Um drama na caça. Lisboa, 1965.
[26] *Tchekhov A.* As tres Irmãs. Lisboa, 1965.
[27] *Tchekov A.* As tres Irmãs. Lisboa, 1975.
[28] *Tchekhov A.P.* Os Mujiques. Lisboa, 1966.
[29] *Tchekov A.P.* O Selvagem. Porto, 1968.
[30] *Tchekov.* Contos escolhidos. Selecção, tradução e prefácio de Mário Braga. Porto, 1969.
[31] *Tchekov.* Contos escolhidos. Tradução de Mário Braga. Porto, 1976.
[32] *Tchekov.* Contos e narrativas. Vols 1–12. Lisboa, 1971–1975.
[33] *Scarlatti Eduardo.* Op. cit. (см. примеч. 1).
[34] *Merezhkowski D.* Le mufle roi — tradução francesa (E.Scarlatti) // *Scarlatti E.* Op. cit.
[35] *Scarlatti E.* Op. cit. P. 56.
[36] *Vilaça Mário.* Antón Tchekhov — O dramaturgo e a sua época // Vértice. 1960. № 196–197. Janeiro–Fevereqro.
[37] Vértice. 1958. № 79.
[38] *Tchekhov A.* As cartas à Gorky // Vértice. 1960. № 199. Abril. P. 177.
[39] Здесь цит. по ЛН. Т. 68. М., 1960. С. 734.
[40] *Rebello Luis Francisco.* A lição de Tchekov // O Jornal. 1980.4.7.
[41] *Горький М.* А.П.Чехов // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 504.
[42] *Rebello Luis Francisco.* Teatro moderno (Caminhos e Figuras). Lisboa, 1964 (2 edição).
[43] Os últimos anos de Tchekov. Lisboa (s/d).
[44] См. примеч. 14.
[45] Предисловие К.Порто к изданию, указ. в примеч. 19.
[46] *Lopes Oscar, Saraiva António José.* Historia da Literatura Portuguesa. Lisboa, 1976. 9 edição.
[47] *Simões J.G.* Fialho e Tchekov, um Paralelo // Diário Popular. 1972.10. 8. № 803. P. 5–11.
[48] *Alvim Pedro.* O escritor realista transforma a vida // Diário de Lisboa. 22.10.1981. № 33.
[49] См. примеч. 42.
[50] *Gonçalves Olga.* O livro de Olotolilisobi. Lisboa, 1983.

ЧЕХОВ В ШВЕЙЦАРИИ

МАТЕРИАЛЫ ИЗ АРХИВА Е.И.НЕЧЕПОРУКА

Сообщение Э.А.Полоцкой

"Верный рыцарь литературы" — так назван один из некрологов Евгения Ивановича Нечепорука (1937–2002), и в этом нет преувеличения. Верным рыцарем он был многие годы и для нас, пригласивших его в начале 1980-х годов в качестве автора будущего обзора "Чехов в Австрии". Этот раздел в книге 1-й тома "Чехов и мировая литература" оказался — после английского, подготовленного целым коллективом участников — наиболее объемным, насыщенным новыми для русского читателя сведениями.

Для настоящей книги Евгений Иванович обещал написать обзор по Швейцарии, но не успел. — 3 июня 2002 г., возвращаясь после работы из Ялты, он на лестнице симферопольского дома, где жил, внезапно скончался от сердечной недостаточности. На его столе остались 4 папки материалов и конверт с адресом для письма в "Литературное наследство", может быть, с уведомлением о сроках окончания обзора...

Однако Евгений Иванович успел сделать другую неоценимую работу — по уточнению немецких текстов в разделе "Письма иностранных переводчиков к Чехову". В совершенстве владея немецким языком, он сверил письма переводчиков этой части раздела по ксероксам оригиналов из архива Чехова (РГБ) и существенно дополнил примечания к ним.

Выражаем благодарность вдове Е.И.Нечепорука Кехецик Мардиросовне Кармирян, приславшей нам материалы для предлагаемого обзора "Чехов в Швейцарии".

Список переводов произведений Чехова на немецкий, французский, итальянский языки, а также немецких критических работ о его произведениях составлен по просьбе Е.И.Нечепорука Библиотекой иностранной литературы в 1988 г. Давно, очевидно, исследователь начал собирать материалы, характеризующие интерес швейцарской славистики к Чехову, а также — о постановках пьес Чехова в Швейцарии на немецком языке. Сохранились его выписки из разных источников на тему: "Русские писатели-эмигранты в Швейцарии". В связи с этой темой Е.И.Нечепорук опубликовал одну из своих последних статей — в "Чеховском вестнике", (№ 10. М., 2002): "Об Алле Рахмановой и её биографии Чехова". Эта биография была опубликована в Швейцарии на немецком языке ("Ein kurzer Tag. Das Leben des Arztes und Schriftstellers Anton Pavlovitsch Tschechow". 1961). О том же интересе к швейцарской культуре свидетельствует библиография работ о театрах этой страны. Мало того, Е.И.Нечепорук собрал и перевел статьи швейцарских славистов о швейцарской литературе XX века, безотносительно к Чехову и другим русским писателям. Масштаб будущей работы был широк. Однако обе-

щание "Литературному наследству" должно было быть выполнено в первую очередь. Надписи на папках соответствуют плану будущего обзора: 1) Издание произведений. Переводчики. Критика. 2) Чехов в восприятии швейцарских писателей. Чехов в швейцарской славистике. 3) и 4) Чехов в театрах Швейцарии.

В связи с переводами Е.И.Нечепорук сделал предварительную кропотливую работу: учел все упоминания немецких изданий чеховских произведений в книге 1-й настоящего тома, может быть, для какой-то более обширной работы в будущем или для поисков возможных швейцарских изданий, вошедших в круг чтения знатоков Чехова в Германии и Австрии.

«Какую роль играла Швейцария в жизни А.П.Чехова? — пишет исследователь. — Проявлял ли он к ней интерес? Знал ли он швейцарцев? Имел ли он представление о культуре страны? Нашли ли швейцарские реалии отражение в произведениях и письмах писателя? На все эти и подобные вопросы можно дать положительный ответ, хотя нужно отметить сразу же, что об этом свидетельствуют весьма немногие и внешне как будто бы не связующиеся в целое разрозненные факты, не представляющие столь стройной и законченной картины, как образ других европейских стран, в которых побывал писатель. Однако интерес Чехова к небольшой Щвейцарии весьма симптоматичен и драгоценен для нас даже в мельчайших фактах, свидетельствуя еще раз о значительно более широком горизонте его мышления, о его "европеизме", чем это нам известно на сегодняшний день. <...>

Еще за два года до окончания гимназии Чехов думал о поступлении в Цюрихский университет. Он как бы хотел осуществить ту мечту, которую не смог осуществить его старший брат Ал.П.Чехов, писавший Антону в Таганрог 23 июня 1877 г.: "относительно Цюрихского университета я скажу тебе притчу такую: Когда я был в VI и VII классах, то Цюрих составлял мою заветную мечту, а когда я попал в Москву и познакомился с российскими университетами, то решил дело так: Благодарю тебя, Боже, Авраамов, Исааков и т.д., за то, что я не попал в Цюрих. Это вот почему. Русский язык я знаю совершенно, а немецкий не дурно и при этом совершенном знании русского языка я не могу вполне понять весьма многих лекций, несмотря на всё к этому стремление"».[1*]

Е.И.Нечепорук делал выписки из писем Чехова и мемуаров о нем. где говорится о тяготении писателя к Швейцарии — вплоть до последних дней в Баденвейлере, По словам М.П.Чеховой, он, возможно, собирался отправиться оттуда в Швейцарию.

Высказывания швейцарских писателей о Чехове свидетельствуют, что слависты Швейцарии интересовались проблемами, которыми занимались чеховеды многих стран. Так, в статье И.Ракуши (1973) тема одиночества в русской литературе иллюстрируется одиночеством чеховских героев в его биологической и экзистенциальной сущности, ослабленной коммуникацией между персонажами, отсутствием прямого диалога и т.д. Как видно из других работ швейцарцев, их взволновал переворот в понимании немцами Чехова, совершенный переводчиком П.Урбаном в Германии (дан небольшой подбор материалов на тему: "Швейцарские слависты о Чехове"). Такова, например, статья В.Верта под названием "За Tschechow'ым следует Čechov", в которой идет речь о том, что благодаря переводам Урбана, открывшего немцам *всего* Чехова, включая неизвестные им юморески, письма, записные книжки, вы-

[1*] Письма А.П.Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 42.

сказывания о театре и т.д., Чехов стал восприниматься иначе — как художник широкого диапазона.

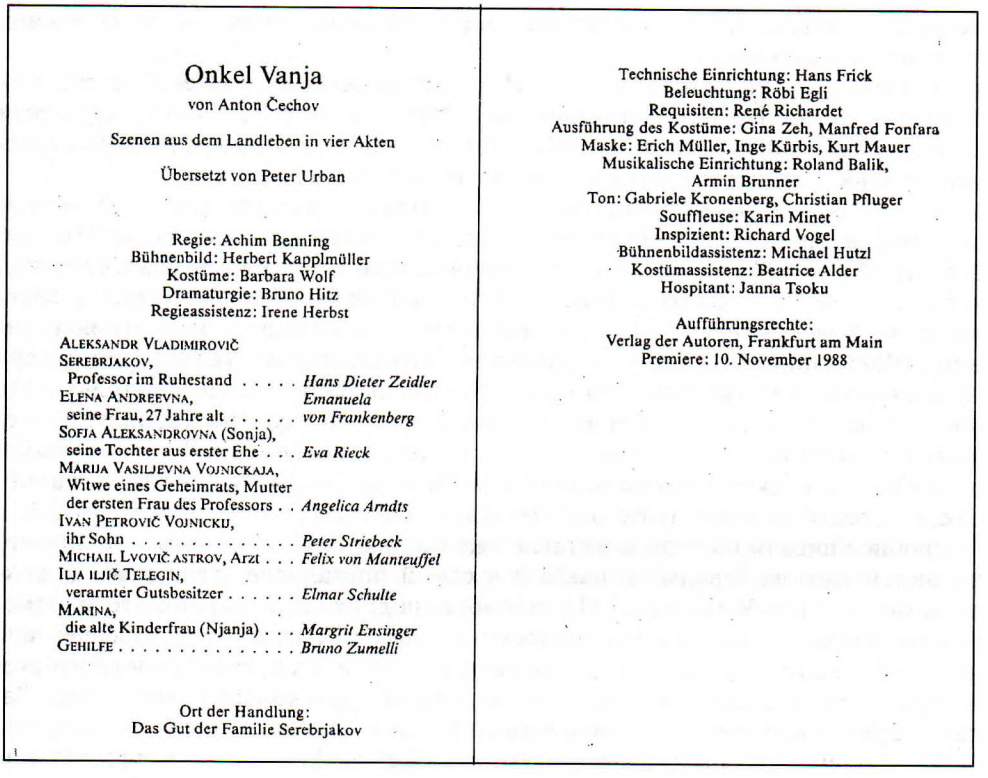
Больше всего в материалах Е.И.Нечепорука освещен раздел "Театр". Собрав множество рецензий на чеховские спектакли, он успел только перевести их на русский язык, без собственных пояснений. Но каждая рецензия переведена полностью, так что это уже само по себе драгоценно.

Самый ранний спектакль, который освещен в переводах рецензий — "Дядя Ваня" в постановке Л.Штекеля[1*]. Премьера состоялась в театре "Zürcher Schauspielhaus" 28 июня 1941 г., т.е. в дни самого начала войны гитлеровских войск против Советского Союза. То, что уже готовый к этому времени спектакль не был отменен, — выражение позиции немецкоязычной интеллигенции Швейцарии. В первой рецензии, посвященной всему репертуару "Schauspielhaus'а" сказано, что премьеру "Дяди Вани" театр дал только *для одного последнего вечера* сезона, что говорит о его "художественном прилежании"; рецензент назвал этот спектакль "нелегким финалом" работы театра и одобрил в спектакле отражение "семейной драмы" и напряженную атмосферу "среды" в пьесе (газета "Der Bund", Bern. 10 июля, подпись: *E.Br.*). Подробнее писали об этом спектакле уже осенью 1941 г. и опять — с подчеркиванием мотива "среды" в пьесе и в самой постановке. Рецензент цюрихской газеты "Die Weltwoche" (11 сентября, подпись *P.S.*), кроме этого, отмечал очарование "мокрых и одновременно веселых глаз" героев, сочетание юмора и меланхолии, соответствующее стихийной неопределенности русского душевного склада. Это, заключал он, ставит "уравновешенных" людей Запада перед новой неразрешенной загадкой.

Одобряли в печати и заботу режиссера об атмосфере спектакля (сочетание сарказма с легкостью в Войницком, мотив русского "мнимого больного" в Серебрякове и т.д.). Так писал о постановке рецензент за подписью *B.* в "Zürcher Zeitung" 11 сентября.

Один из рецензентов коснулся и традиций классической литературы в "Дяде Ване", назвав его автора "усталым наследником литературы, которая начинала у Гоголя сатирически, с Толстым достигая героических вершин и у Достоевского стала страшным адом душевного подполья. Чехов уже не борец, хотя вокруг него в немецком реализме происходили тяжелые сражения. Он означает конец. Однако, какой конец! Никто не мог избежать его меланхолии, того дыхания, которое простерлось над похоронами богатой культуры <...> Когда люди внутренне устают, тогда устает внутренне и государство. Батюшке-царю уже нечего больше сказать. Что принесет будущее? Nitschewo. <...> Дальше большой взрыв третьего акта не воспринимается как несущий освобождение. Чувствуешь: снова собирается гроза, которая неизбежно разразится над людьми, и они, как равнодушные эгоисты, живут лишь рядом друг с другом, вместо того, чтобы жить вместе. Гроза может разразиться в ненаписанном пятом акте или лишь в десятом. Однако совершенно ясно, что она придет. Что же делать? Nitschewo" ("Neue Zürcher Nachrichten". 1941. № 213, подпись: *hg*).

[1*] Спектакль шел в переводе А.Шольца, сделанном еще при жизни Чехова (1902 г.).



Onkel Vanja

von Anton Čechov

Szenen aus dem Landleben in vier Akten

Übersetzt von Peter Urban

Regie: Achim Benning
Bühnenbild: Herbert Kapplmüller
Kostüme: Barbara Wolf
Dramaturgie: Bruno Hitz
Regieassistenz: Irene Herbst

ALEKSANDR VLADIMIROVIČ SEREBRJAKOV, Professor im Ruhestand . . . . . *Hans Dieter Zeidler*
ELENA ANDREEVNA, seine Frau, 27 Jahre alt . . . . . *Emanuela von Frankenberg*
SOFJA ALEKSANDROVNA (Sonja), seine Tochter aus erster Ehe . . . *Eva Rieck*
MARIJA VASILJEVNA VOJNICKAJA, Witwe eines Geheimrats, Mutter der ersten Frau des Professors . . *Angelica Arndts*
IVAN PETROVIČ VOJNICKIJ, ihr Sohn . . . . . *Peter Striebeck*
MICHAIL LVOVIČ ASTROV, Arzt . . . *Felix von Manteuffel*
ILJA ILJIČ TELEGIN, verarmter Gutsbesitzer . . . . . *Elmar Schulte*
MARINA, die alte Kinderfrau (Njanja) . . . *Margrit Ensinger*
GEHILFE . . . . . *Bruno Zumelli*

Ort der Handlung:
Das Gut der Familie Serebrjakov

Technische Einrichtung: Hans Frick
Beleuchtung: Röbi Egli
Requisiten: René Richardet
Ausführung des Kostüme: Gina Zeh, Manfred Fonfara
Maske: Erich Müller, Inge Kürbis, Kurt Mauer
Musikalische Einrichtung: Roland Balik, Armin Brunner
Ton: Gabriele Kronenberg, Christian Pfluger
Souffleuse: Karin Minet
Inspizient: Richard Vogel
Bühnenbildassistenz: Michael Hutzl
Kostümassistenz: Beatrice Alder
Hospitant: Janna Tsoku

Aufführungsrechte:
Verlag der Autoren, Frankfurt am Main
Premiere: 10. November 1988

ПРОГРАММА СПЕКТАКЛЯ «ДЯДЯ ВАНЯ»
Цюрих, Шаумшпильхауз, 1988
Постановка А.Беннинга
Из архива Е.И.Нечепорука

"...Россия бесконечно велика, это мир, который не может быть измерен нашими мерками...", — эта мысль была высказана и в газете "Tages-Anzeiger" (1941. № 215. 13 сентября; подпись — *Киссель*). Стремление вникнуть в своеобразие России чеховского времени, возможно, как-то было связано с интересом к судьбе Советского Союза в связи с войной.

Через много лет в том же театре "Дядя Ваня" шел в постановке А.Беннинга (перевод П.Урбана, премьера — 10 ноября 1988 г.). В "Neue Zürcher Zeitung" (№ 22. 12 ноября 1988 г., подпись: *Mz*) спектакль Беннинга противопоставлен прежним трактовкам Чехова: "Когда в 60-е годы пьесы Чехова завоевали прочное место в репертуаре всех немецких сцен, восхищали прежде всего их тихий драматизм, их тихая интенсивность в трудных жизненных конфликтах..." У А.Беннинга же — «совсем иная манера прочтения "Сцен из деревенской жизни", с диким, стихийно вспыхивающим отчаянием и подхлестываемыми эмоциями...» "Дикой силой" веет, по впечатлению автора этой рецензии, от главных героев постановки (второстепенные же лица — Телегин, мать Войницкого, няня — были на сцене "спокойными"). О выдающемся ансамбле в этой постановке писали многие критики. Три фотографии из архива Е.И.Нечепорука подтверждают это впечатление.

"Три сестры" в немецкой версии Ульриха Буша были поставлены в Базеле польским режиссером И.Яроцким ("Stadttheater". 1973). Судя по рецензиям, это была переделка пьесы с произвольными добавлениями действующих лиц

(цыган, цыганка, подросший Бобик с его товарищами и т.д.). В Программе спектакля режиссер писал: "Статика — величайшее драматическое открытие Чехова <...> Он первым смог познать драматическое в неподвижности бытия. Отсюда уже недалеко до Беккета: страстно желанная поездка в Москву — предварительное объявление ожидания Годо". Там же У.Буш в статье «"Три сестры". Перевод или переделка?» заявлял, что свой перевод он строил на несоответствии содержания пьесы исторической атмосфере России: «Я полагаю, что понятие "Fin de siècle" может быть применимо к этой драме лишь постольку, поскольку она понимается не исторически: "Fin de siècle" может здесь скорее обозначать временное господство определенного жизненного поведения в определенном социальном слое. Покорность судьбе, которая господствовала в европейском "высшем обществе" в конце XIX в., в драме Чехова мы воспринимаем главным образом в ее экзистенциальных возможностях».

У.Бушу представляется, что «с русской историей Москва трех сестер не имеет ничего общего. Неисторична она и в видении подполковника Вершинина; и для него Москва значит лишь утопическую цель сестер <...> Тоска сестер идет навстречу "философиям" Вершинина и Тузенбаха, и эта встреча чувств и мыслей составляет действие драмы». Заметим, что эта мысль родственна ориентации режиссера на статику как открытие Чехова-драматурга. Все это дает основание У.Бушу назвать свою работу не переводом (Übersetzung), а переделкой (Übertragung).

В отзывах об этом спектакле отмечались "прекрасные моменты" на сцене — например, конец 1-го акта, передающий атмосферу общей радости и веры сестер в возвращение в Москву, приход в дом гостей и т.д. Или характер Тузенбаха, "нежного, красноречивого", влюбленного в Ирину и с "милым упрямством" "философствующего" с Вершининым и т.д. (рецензия К.Куна в "Tages-Anzeiger". 1973. 7 декабря). Но К.Куна не удовлетворяли исполнительницы ролей сестер: (Ольга — своей ожесточенностью, "скудной трезвостью"; Ирина — несмотря на светлые девичьи интонации, чрезмерной требовательностью; Маша — холодностью и злостью). Зато Наташа понравилась рецензенту как "своевольное, но впечатляющее" создание. К.Кун касается и экстравагантных выдумок режиссера, раздражавших его и, вероятно, публику. Такова, по его словам, "неразумная" импровизация с эффектами в 4-м акте: через сцену зачем-то проносят мертвого лебедя, Бобик и его друзья маршируют грустно под веселую музыку, и старая няня с грибом в руке шатается по сцене...

О новой постановке "Трех сестер" (режиссер Д.Гизинг) в газете "Die Weltwoche" писал Х.Шванигер (1994. 23 сентября). Процитировав слова режиссера о пьесе ("Я стою перед этой пьесой, как перед чудом"), Х.Шванигер уделяет внимание ее героям: "Люди Чехова устремляются к мечтам. И если их мечты не осуществляются, то прежде всего потому, что люди сами слишком слабы для того, чтобы реализовать их <...> Они никогда не перестанут вопрошать, как нужно жить и как можно жить. И с этим я могу полностью идентифицировать себя". То, что Чехов был врач, по мнению критика, давало ему понимание людей и поэтому у него "каждый человек прав".



ДЯДЯ ВАНЯ
Цюрих, Шаумшпильхауз, 1988
Постановка А.Беннинга
Соня — Е.Рик, Астров — Ф. Фон Мантойфель
Сцена из II действия
Из архива Е.И.Нечепорука

Интерес представляют также рецензии на постановки "Чайки", "Иванова", "Вишневого сада".

В "Чайке" театра "Schauspielhaus" (постановка В.Дюггелина, ноябрь 1980 г.), как и в названных выше постановках, чувствовалось стремление уловить специфику российской действительности. (Один из рецензентов "Дяди Вани" в постановке А.Беннинга в связи с этим употребил даже выражение "натуралистический лубок сельской жизни".) В декорации к "Чайке" (художник В.Май) желание подчеркнуть своеобразие русской природы выражено тоньше. Один из рецензентов, учитывая близость озера и другие детали пейзажа в пьесе и спектакле, назвал "три, четыре березы, несколько кустарников, на заднем плане что-то вроде камыша..." ("Tages-Anzeiger". 1980. 29 ноября, подпись: *П.Майер*). Этому рецензенту понравилась также игра актеров, непринужденные диалоги, нарастающее общее напряжение. Главной темой постановки он считал не искусство само по себе, а проблему — как человек должен жить: "Испорченная и упущенная жизнь — такова тема Чехова". Рецензент отмечает, что "качество спектакля по Чехову измеряется не в последнюю очередь уровнем второстепенных ролей". Это иллюстрируется удачной трактовкой Сорина, Дорна и даже работника Якова, снискавшего аплодисменты зала своими "комедиантскими" интонациями. Отчасти в связи с



ДЯДЯ ВАНЯ
Цюрих, Шаумшпильхауз, 1988
Постановка А.Беннинга
Елена Андреевна — Е.Франкенберг, Мария Васильевна — А.Арднис
Сцена из III действия
Из архива Е.И.Нечепорука

этим "комедиантством" автор рецензии подтверждает жанровое определение "Чайки" как комедии, герои которой "живут так ложно, что это может печалить, но — и смешить".

Этот спектакль, видимо, производил на публику противоречивое впечатление. Мотивы "русской меланхолии", подчеркиваемые множеством пауз, — писал С.Вебер ("Der Zürcher Oberlander". 1980. 29 ноября), — навевали на публику скуку (что признавал, кстати, и П.Майер в своей рецензии). Предполагалось, как видно из рецензии на "Чайку" в постановке Л.Бонди на Венском театральном фестивале 2000 г., учесть чеховские спектакли и на международных театральных фестивалях.

В цюрихском "Schauspielhaus" в декабре 1982 г. шел "Иванов" (в переводе Т.Браша). Необычность сценического воплощения этой пьесы критики связали с тем, что ее постановщиком был специально ангажированный для постановки молодой израильский режиссер А.Цингер, который использовал "весь регистр современного режиссерского стиля". (Газета "Vaterland". Luzern. 1982. 4 декабря, подпись — *Р.Мерц.*)

Рецензент газеты "Neue Zürcher Nachrichten" (1982, 13 декабря, подпись: *ап*) приветствовал в работе режиссера то, что он не пытается "убаюкивать пьесу в меланхолическом тоне, как стало модным в постановках Чехова <...>



ТРИ СЕСТРЫ
Цюрих, Шаумшпильхауз, 1994
Постановка Д.Гизинга
Маша — К.Пош, Ирина — К.Фалленштайн, Ольга — А.-М.Кустер
Из архива Е.И.Нечепорука

но <...> избегает опасности скуки и слезливости" — тем, что применяет и "средства карикатуры". Это побудило автора рецензии видеть в сценическом воплощении пьесы что-то близкое к пьесе Беккета "Эндшпиль" и тем самым связать содержание пьесы с современностью ("с нашим собственным Endzeit"[1*]).

Но ожидаемого успеха эта трактовка пьесы, видимо, не имела. Финал спектакля был воспринят критически. Иванов, пустив себе пулю в лоб, "смешно подергиваясь, опускается на пол, в то время как свадебное общество оцепенело в своем движении; сцена перед тем, как упадет занавес, застывает..." ("Tages-Anzeiger". 1982. 13 декабря, подпись: *К.Кун*).

В укор актерскому исполнению ролей как карикатурных клише, а также неудачному переводу пьесы, рецензент Л.Гизела ("Schwäbische Zeitung". 1982. 31 декабря) приводит высказывания Чехова об "Иванове" из программы, которые звучат, как приговор "всей работе театра".

Из рецензий на несколько спектаклей пьесы "Вишневый сад" остановимся на ранней. Она написана по поводу постановки Х.Зиде по переводу П.Урбана в "Komödie Basel" (1971 г.). Рецензент (подпись: *haj* — "Neue Zürcher Zeitung". 1971. 20 мая) в целом признавал режиссерскую добросовестность в воплощении замысла Чехова. Особое внимание рецензент уде-

[1*] Время, идущее к концу (*нем.*).

Schauspielhaus-Premiere «Iwanow» von Anton Tschechow

Psychopathisches Sezierspiel

K. P. *Arie Zingers* Inszenierung von Tschechows «Iwanow» am Schauspielhaus hat nichts mit den verführerischen Morbiditätsreizen anderer Aufführungen zu tun. Was auf der Bühne gezeigt wird, ist die lasziv aufgemöbelte Agonie einer dekadenten Gesellschaft im spätzaristischen Russland. In der Neuübersetzung von *Thomas Brasch* werden die schonungslosen Krankheitsbilder jeder Weinerlichkeit und Gefühligkeit entzogen. Dagegen werden mit grosser Brillanz kalte Bestandesaufnahmen menschlicher Ruinen gezeigt, deren Todtraurigkeit nichts als eine langweilige Erniedrigung ist. Der Lebensekel, die faule Verzweiflung und die Hinfälligkeit des Provinzlebens führt die Figuren zu einem grotesken Totentanz zusammen, in dem das wunschlose Unglück mit jäher Auflehnung und lärmiger Festerei nur noch absurder zutage tritt.

Mit den dezenten Manieren der üblichen Tschechow-Pflege ist es diesmal also nichts, aber das psychopathische Sezierspiel gewinnt hier an Klarheit und Eindringlichkeit, das ob seiner Modernität schlichtweg frappant ist. Dieser Tschechow ist nicht von gestern.

Im Dekor von *Wolfgang Mai*, der auf der linken Seite hinter einer hohen Glasfront einen Wintergarten analog dem exotischen Treibhaus der Gefühle installiert hat und in der Bildmitte den Blick des Zuschauers auf einen kitschigen eisigen Landschaftsprospekt mit dräuendem Himmel schweifen lässt, hängen die entkräfteten Seelen am Leben wie ein Hund an der Kette. Die Jammergestalten, von denen der Regisseur allen männlichen und weiblichen Charme bis zur zynischen Kadaverentblössung abgestreift hat, schnappen mit fader Gier nach jedem bisschen Abwechslung und Unterhaltung.

Die lähmende Melancholie zermürbt Iwanow. *Christoph Bantzer* gibt den gelangweilten, sich schuldig bekennenden, lebensmüden Intellektuellen mit allen feinnervigen Zwischentönen wieder, die in dieser komplizierten Figur angelegt sind. Der diagnostische Blick Tschechows, der seine Bühnengestalten moralisch nicht bewertet, wird genial erfasst. Im Kontrast zu Lwow, dem jungen Arzt, der seine Anständigkeit wie ein Schild vor sich herträgt, wird die Skala menschlicher Verhaltensweisen besonders differenziert aufgezeigt. Mit linkischer Unbeholfenheit, gespreizten Händen, belämmerter Miene und stokkender Sprache karikiert *Klaus Pohl* seine Rolle. Im satten Überdruss des langweiligen Lebens windet sich auch Lebedjew unerfüllt und müde hin und her. *Peter Brogle* stellt mit angespannter Konzentration und leiser Beschwörung diese Figur realistisch auf die Bühne. Den alternden Grafen Schabelski, der schwärmerisch, aufgeblasen, nichtsnutzig und obszön durch sein vertanes Leben stolziert, konturiert *Hubert Kronlachner*. In der Erkenntnis ihres sinnlosen Opfers, ihrer kaputten Liebe und in Anbetracht der jungen Nebenbuhlerin Sascha wird die hysterische Verzweiflung von Anna Petrowna *(Anne-Marie Kuster)* zur todbringenden Erschöpfung. Sascha *(Ursula Andermatt)* ist die einzige Figur dieses Stücks, die an eine Zukunft glaubt. Aber auch ihre Hoffnung scheitert am lebens- und liebeunfähigen Iwanow.



Christoph Bantzer in der Rolle des lebensüberdrüssigen Iwanow.
Foto: Leonard Zubler

РЕЦЕНЗИЯ К.П. «ПСИХОПАТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ»
СПЕКТАКЛЬ «ИВАНОВ»
в постановке А.Цингера (Цюрих. Шаумшпильхауз, 1982)
Газета «Тагеблатт», 13 декабря 1982 г.
На фото: Иванов — Х.Бантдер
Из архива Е.И.Нечепорука

лил трактовке героев. По его мнению, мотив одиночества людей подчеркнут на сцене так же, как и в пьесе (в сцене объяснения Лопахина с Варей — пример "абсурдности повседневной жизни"). Благодаря тому, что каждая фигура в пьесе "неразумно следует упрямо своим путем, не соглашаясь с ближними", в спектакле "обнажается чеховский механизм комического", подчеркнутый обоюдным непониманием героев. Эта особенность спектакля напоминает автору рецензии театр абсурда. В этой рецензии, как и во всех других, есть и оценка игры актеров, но объем нашего сообщения не позволяет уделить им должного внимания. Остальные рецензии на "Вишневый сад" относятся в основном к постановке Г.Хейнца по переводу Т.Браша (театр "Zürcher Schauspielhaus", 1981).

Среди других бумаг архива Е.И.Нечепорука оказался также перевод примечаний к почти неизвестной у нас опере швейцарского композитора Рудольфа Кельтерборна "Вишневый сад" (премьера состоялась в мае 1986 г. в Дрездене).

К сценической судьбе "Вишневого сада" в Швейцарии имеет отношение также статья, написанная по инициативе Е.И.Нечепорука его аспиранткой Н.Б.Кувшиновой, специализировавшейся по теме "Чехов на сцене франкоязычной Швейцарии". Для нас ее работа ценна тем, что содержит фактический материал о франкоязычной интерпретации драматургии Чехова (см. Приложение).

Из откликов на постановки водевилей Чехова Е.И.Нечепорук успел собрать и перевести рецензии только на "Предложение" в театре "Schauspielhaus" (постановка Л.Линдберга, 1955).

Особую часть театрального раздела мог бы составить также анализ инсценировок по мотивам рассказов Чехова. Одна из них, под заглавием "Feinde" ("Враги"), была поставлена Й.Арнольдом (премьера состоялась 3 мая 1986 г. в Цюрихе). Кроме доктора Кирилова из рассказа "Враги", среди действующих лиц инсценировки были: Анюта (героиня одноименного рассказа 1886 г.) и герои других рассказов в качестве свадебных гостей, кучера и т.д. Обычное в наше время во всем мире соединение на сцене героев разных произведений писателя, в сущности — произвольное обращение с авторским текстом. Но при всем этом из пояснений создателя инсценировки видно, что он искал художественные приемы, близкие к чеховским (например, многократность ситуаций, подобных тем, что происходят в рассказе "Смерть чиновника"), и даже пытался следовать более общим его художественным принципам, например, изображению внутреннего состояния человека (мотив одиночества и др.).

В заключение упомянем начатую Е.И.Нечепоруком работу по составлению таблицы чеховских спектаклей в Швейцарии с очень широким кругом вопросов (12 пунктов — от даты постановки до рецензий). Он собирался включить в эту аннотированную таблицу данные о спектаклях (более 150) разных лет, включая франкоязычные (куда должны были войти и водевили с инсценировками).

ПРИЛОЖЕНИЕ

"ВИШНЕВЫЙ САД" В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Д.МАЙЕФЕРА В ТЕАТРАХ РОМАНСКОЙ ШВЕЙЦАРИИ

Из статьи Н.Б.Кувшиновой [1*]

История восприятия и интерпретации произведений Чехова в романской Швейцарии остается белым пятном в современных исследованиях о русской литературе за рубежом. Поэтому наши данные об одной из последних постановок "Вишневого сада" в Женеве в интерпретации молодого талантливого режиссера Д.Майефера может считаться в какой-то мере восполнением этого пробела.

Честь открытия Чехова-драматурга для зрителя романской Швейцарии принадлежит режиссеру и актеру Жоржу Питоеву (1884–1939) и его жене Людмиле (1895–1951). Сначала их труппой был поставлен "Дядя Ваня" на русском языке (1915 г.), через год — на французском языке — "Предложе-

[1*] Статья, предназначавшаяся первоначально для обзора Е.И.Нечепорука, с разрешения редакции ЛН была опубликована в расширенном варианте в журнале "Культура Причерноморья". Крымский научный центр НАН Украины и Министерства образования и науки Украины. № 31. Ялта, 2002. С. 194–198. Цифры в тексте, заключенные в квадратные скобки [ ], означают отсылку к соответствующему № списка литературы, приведенного в конце статьи.

ние" (1916), "Лебединая песня" (1920), "Чайка" и "Дядя Ваня" (1921). Были ли более ранние постановки чеховских произведений в этой части Швейцарии — нам неизвестно. Питоевы сами переводили чеховские пьесы, в которых исполняли главные роли. Труппа выступала в Женеве, пригороде Женевы, много гастролировала по стране.

В 1920–1930-е гг. Чехов почти не ставится. На 60-е гг. приходится активность Народного Романского Театра (TPR) в Ла Шо-де-Фон (La Chaux-de-Fonds). На его сцене Шарлем Жори и Бернаром Лиегмом ставились в 1963 г. — "Медведь", в 1965 г. — "Три сестры", в 1971 г. — "Дядя Ваня", в 1983 г. — "Лебединая песня". В 1980-е гг., с созданием новых современных театров, количество спектаклей по Чехову возрастает. В 1984 г. Комеди де Женев (Théâtre de la Comédie de Genève) представляет на Авиньонском фестивале "Вишневый сад", поставленный режиссерским тандемом — М.Карге и М.Лангхоффом. В 1985 г. режиссер Андре Стейжер в известном в Европе Театре де Каруж (Théâtre de Carouge) ставит "Чайку". С начала 90-х гг. число постановок произведений Чехова продолжает расти. В 1990 г. режиссеры Анна Вуйоз и Жозеф-Эмманюэль Вофрай в Театре дю Де (Théâtre du Dé) ставят "Платонова". В 1991 г. TPR представляет спектакль режиссера Шарля Жори "Маленькие люди" по одноактным пьесам "Медведь", "Трагик поневоле", "Предложение". Одновременно в Ренансе (Renens), в Театре Клебер-Мело (Théâtre Kléber-Meleau), основанном в 1979 г., режиссер Филипп Мента (Philippe Mentha) ставит "Дядю Ваню", а в женевском Театре дю Грютли (Théâtre du Grütli) гастролирующая труппа Московского театра им. Пушкина представляет "Палату № 6". Этим подтверждается все возрастающий интерес к русскому писателю и драматургу. Театральный критик Мишель Одета отмечает, что влияние Чехова уверенно распространяется как на Востоке, так и на Западе [1]. Большинство чеховских пьес идет в Женеве на сценах современных популярных театров. В Театре Сен-Жерве (Théâtre Saint-Gervais) в 1996 г. — "Три сестры" на армянском языке с субтитрами на французском языке режиссера В.Шахвердяна, в 1997 г. — "Свадьба" и "О вреде табака" в постановке Сирил Кезер, а в 1999 г. — "Юбилей" и "Лебединая песня". В Театре дю Грютли идут: в 1993 г. — "Три сестры", в 1997 г. — "Чайка", поставленная режиссером гастролирующей московской труппы Ю.Погребничко, в 1998 г. (с 10 по 22 февраля) — "Вишневый сад" в интерпретации Дени Майефера. В маленьком Театре ле Каво (Théâtre le Caveau), где зал вмещает всего 100 зрительских мест, в 1998 г. были представлены одноактные пьесы о "супружеской жизни" по произведениям Чехова: "В начале супружеского счастья" ("Les débuts du bonheur conjugal") и "Яблоки для Евы" ("Des pommes pour Eve"). В Монтрё (Montreux), в Драматическом Центре Шабле-Ривьера (Centre Dramatique Chablais-Riviera) Жан-Филипп Вейс инсценировал рассказ "Дама с собачкой" в 1996–1997 гг. Апогей постановок по произведениям Чехова в XX столетии, таким образом, приходится на 90-е гг. Бóльшей популярностью пользуются одноактные пьесы Чехова, но интерес к крупным пьесам не падает. Швейцарские режиссеры ищут свои пути постижения творчества Чехова. В каком направлении пойдут эти пути — покажет время.

В 1989 г. Дени Майефер, одна из значительных фигур независимой романской сцены [2], вместе с Массимо Фюрланом создали лозаннский Театр ан Фламм (Théâtre en Flammes) — один из самых молодых театров во франкоязычной Швейцарии. В 1998 г. здесь был поставлен "Вишневый сад".

С 14 по 31 января в лозаннском Театре де л'Арсеник (Théâtre de l'Arsenic) шел "Вишневый сад" в постановке Д.Майефера. Та же постановка шла на

сцене женевского Театра де Грютли. В обоих театрах состоялось по 12 спектаклей.

Замысел постановки этой пьесы у режиссера возник еще в октябре 1996 г. По его признанию, он неоднократно перечитывал пьесу, и с каждым чтением у него возрастало желание воплотить чеховских героев на сцене. Это было что-то вроде азарта. Однако тогда Д.Майефер считал, что он и его труппа не готовы к реализации задуманного. Он сравнивал это состояние с ощущением вокзала: «Мы еще не в поезде, который доставит нас в страну, где властвует царь, мы все еще на вокзале Rayaume de Poro, в зале ожидания, но у нас с собой текст "Вишневого сада"» [3]. Выбор пьесы для постановки, как говорит Д.Майефер, зависит от ее текста: он «должен меня вдохновлять <...> и иметь современное звучание <...>, должен произойти "толчок" для того, чтобы решиться на постановку» [5]. Д.Майефер сожалеет, что "в настоящее время не хватает литературных произведений, которые не тормозили бы желание работать" [5]. Очевидно, текст "Вишневого сада" его вдохновил. Говоря о "своей находке славянского происхождения", Д.Майефер утверждает, что *его* «"Вишневый сад" будет обязательно современным, духовным и укоренившимся в сегодняшнем мире» [5]. Швейцарский критик Кристоф Фована, выдвигая спорную мысль о том, что «русский драматург в "Вишневом саде" выдумал такой мир, где все не настоящее — идеи, чувства, прошлое и будущее», сумел, однако увидеть в Чехове глубоко современного автора. "Чехов показывает в этой пьесе погружение мира в прошлое, в меркантильный триумф новой карьеристской буржуазии"[7]. Около года потребовалось режиссеру для того, чтобы "заставить снова зацвести чарующий вишневый сад" [6]. Для постановки пьесы Д.Майефер взял текст в переводе Ф.Морван и А.Марковича, сделанный в начале 1990-х гг. [4]. Это была переводческая сценическая интерпретация, в которой "Вишневый сад" был превращен в двухактную пьесу. У Майефера сложилось "прекрасное впечатление от точности меткого язвительного юмора", который исходил из текста перевода [3].

Д.Майефер, изучив пьесу, (и называя ее "восхитительной", "жизнерадостной", "любовной", "мечтательной"), видит в ней "похоронную комедию абсурда" [3]. Текст "Вишневого сада" он считает "лучшим текстом, существующим на тему о крахе иллюзий и неустойчивом положении таких личностей, которые, сталкиваясь со своей судьбой, отказываются смотреть ей в глаза" [2]. Понимая, что эта пьеса в свое время была новаторской, Д.Майефер стремится донести ее новаторство до швейцарского зрителя, сделать свою постановку нетрадиционной.

На роль Раневской пригласили Каролину Конс, известную актрису романской Швейцарии. В этой роли она еще раз подтвердила свой редкий талант [9]. В ее исполнении критики называют Раневскую "одновременно излучающей свет и волнующей" [10], "сильной и внушительной в роли разоряющейся владелицы" [8], "очень изящной" [11], "серьезной и спокойной" [6]. "Она совмещает в себе два контраста: одновременно пылкость и сдержанность" [9]. Сама актриса считает Раневскую "мифическим персонажем <...> роль такой Любови — опустошение" [9]. Это сочетается с "опустошенным домовладением". К.Конс при всей своей серьезности играет легко и с юмором, диалоги и ситуации построены на комизме, "смех раздается со всех сторон" [9], "череда насмешливых реплик и комичных замечаний идет одна за другой" [10]. Актриса передает всю беззаботность и легкомыслие, с которой ведет себя Раневская, как будто все происходящее ей неважно. И в то же время, она "цепляется за мечты о прошлом, уклоняясь от действительности" [9].

Роль Гаева сыграл Жан-Люк Боржа. Он одет в жилет, на котором не хватает пуговицы. Этим подчеркивается неряшливость болтливого и беспечного брата Раневской. В инсценировке Майефера этому герою отводится роль как бы постороннего человека — словно вся эта семейная история ему чужда. Гаев вступает в разговор только когда ведутся шутливые беседы. Многие критики в своих отзывах его "не замечают" или утверждают, что "он выглядел очень невыразительно, как бы отсутствовал" [11]. Но иногда отмечается, что Ж.-Л.Боржа сумел проявить "необходимый шарм" [8] и был "просто удивителен" [10].

Натали Булен сыграла роль Ани, Шин Иглесиас — Вари. Лопахина, который производит впечатление "симпатичного выскочки" [10], сыграл Жорж Бразей. Его сопровождала "более, чем стандартная музыка" [6], чем передавалась заурядность характера героя. Ролан Вуйоз исполнил роль студента Трофимова, "смачного болтуна" [10]. Симеонова-Пищика, "типичный образец человека, занимающего деньги" [10], играл Бернар Кордилас.

Моника Бюд играла Шарлотту, которая выглядит "уморительно в своем магическом мастерстве" [9]. Епиходова воплощал Николя Фрей. Дуняшу — "романтичную <...> выразительную" [9] — сыграла Фанни Ноель, Яшу — "смешного и нелепого в танце" [9] — Джованни Гардиано.

Роль старого лакея была доверена Жан-Марку Морелу. Этот актер средних лет превращается в старика, имитируя шаркающую походку и старческую сгорбленность. Его великолепную игру отмечают многие критики. Ж.-М.Морел — "гениально воплотился в старого слугу" [6], он — "совершенен" [8], "Морел блистателен в роли этого персонажа 87 лет, который, не считаясь с этим, держит в своих руках все тонкие нити этого хрупкого театра марионеток" [11].

Д.Майефер, заканчивая постановку реквиемом в полной темноте, добавляет еще одну сцену, финальную: из тьмы выходит Фирс, держа в руке сверкающий бенгальский огонек. Это "та нить", которая тянется от прошлого к настоящему. Режиссер финальной сценой оставляет последнюю надежду на светлое будущее, тот "светлый огонек", который и завершает комедию.

Режиссер избежал традиционных "чеховских аксессуаров". Мебелью служат несколько стульев, тележка-столик с редко расставленными на нем чашками, пиалами и бокалами, бутылка шампанского и ваза — на среднем плане. На переднем плане — шезлонг и маленький раскладной стульчик. Все это лишь намек на меблировку. Трудно определить стиль такой обстановки, скорее всего она вообще без стиля.

Своей "хрупкостью" дом передает не только положение дел в нем, но положение того общества, к которому принадлежит его хозяйка. И вместе с тем, минимальное количество декораций передает крах не только индивидуальных иллюзий, но и того прошлого, с которым связаны все персонажи пьесы.

Световое сопровождение сценического действия критики называли "чарующим" [8], "безукоризненным <...>, погружающим пьесу в удивительную атмосферу" [7]. С таким освещением прекрасно сочетается музыкальное сопровождение — спокойная оперная лирическая, сочетающаяся с трагической, музыка, порой "вызывающая слезы" [6].

Костюмеры придерживались моды дома Dolce Vita 1960-х гг., сочетая ее с элементами русской моды. Это старомодная одежда, в которой "сочетается простота с изысканностью <...> в ней есть какая-то утонченность" [11]. Но некоторые костюмы похожи на клоунские (Раневская — в парике оранжевого цвета). Все это выглядит как комедия с элементами фарса, которую персонажи разыгрывают, чтобы укрыться от реальности.

Эта постановка отражает неразрывность трагического и комического в пьесе. Д.Майефер сумел передать, с одной стороны, утомительную атмосферу, когда персонажи блуждают в лабиринте, не имея возможности встретиться, и, с другой стороны, — атмосферу шутовства, клоунады. Жан-Люк Кюффер, считая "Вишневый сад" "эталоном чеховской хандры", считает, что "режиссер делает свою постановку ободряющей, несмотря на вялую атмосферу, с которой часто ассоциируется чеховский театр" [10]. Сочетание веселого и грустного прослеживается во всем: в освещении (яркий свет — темнота); в музыкальном сопровождении (трагическая — лирическая музыка); в костюмах (старомодная одежда — клоунские наряды), в игре актеров (серьезность и комичность, смех сквозь слезы). Майеферу удалось изобразить разрыв между богатством и разорением, между трагедией и комедией абсурда, сосредоточиваясь на индивидуальных судьбах, а не на социально-историческом контексте. Он сумел увидеть комедийный смысл не всегда смешных ситуаций, сделав тем самым пьесу поистине веселой. Зрители первыми оценили игру актеров, награждая их бурными аплодисментами.

Д.Майефер несомненно открыл новую страницу в постижении драматургии Чехова театром романской Швейцарии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Audétat M.* L'influence de Tchékhov // L'Hebdo. Lausanne, 1991.14 mars.

2. *Fabrycy I.* La dérive des aristocrates // Le Matin. Lausanne, 1998. 16 janvier.

3. *Maillefer D.* A l'est, en Russie, une gare, des rires, du champagne, la fin du monde // Théâtre du Grütli du 10–22 février 1998. Genève, P. 6–7.

4. *Tchékhov A.* La Cerisaie / Trad. Markowisz A. et Morvan F.; lecture de Françoise Morvan: Autour de La Cerisaie. Lausanne: L'Aire, 1992.

5. *Jaquiéry C.* La passion Maillefer // Coopération. Lausanne, 1997. 17 décembre.

6. *Chaix B.* Denis Maillefer fait refleurir une Cerisaie enchanteresse // Tribune de Genève. Genève, 1998. 12 février.

7. *Fovanna C.* Denis Maillefer monte Tchékhov à la sauce années 60 // Gazette de Lausanne. Lausanne, 1998. 16 janvier.

8. *Poget J.*Une Cerisaie survitaminée // L'Hebdo. Lausanne, 1998. 22 janvier.

9. *Koutchoumoff L.* Caroline Cons: "J'aime l'humour désespéré. Je m'y jette à corps perdu" // Le Nouveau Quotidien. Lausanne, 1998. 23 janvier.

10. *Kuffer J-L.* Denis Maillefer signe une Cerisaie où vitalité rime avec beauté // 24 Heures. Lausanne, 1998. 16 janvier.

11. *Bratschi I.* "La Cerisaie" valse avec la vie dans les dédales du passé // Le Courrier. Genève, 1998. 12 février.

ЧЕХОВ В ДАНИИ

ПРОЗА ЧЕХОВА В ДАНИИ

Обзор Л.Т.Ш а к е (Дания)

Первые переводы прозы Чехова появились в начале 1890-х гг. как запоздалый результат "русской волны" предыдущего десятилетия[1*]. Но вскоре поток публикаций затих и в течение двадцати лет состоял лишь из юморесок в популярной прессе, а затем и совсем иссяк в годы перед Второй мировой войной. К началу 40-х годов XX века Чехов был для датского читателя признанным классиком, но классиком "без плоти и крови", именем без содержания. Назрела необходимость в глубоком знакомстве датской публики с Чеховым в новых переводах. Этот процесс начался постепенно во время войны и ускорился в пятидесятые годы, когда основная часть зрелой новеллистики Чехова наконец-то была переведена на датский. И только к своему 100-летнему юбилею прозаик Чехов смог считаться классиком, хорошо укоренившимся на датской земле. И все же с оговоркой: до сих пор имеются серьезные провалы в переводной литературе; Чехов-прозаик попрежнему остается писателем для меньшинства специалистов, редакторов и ... писателей. Как прозаик, он едва ли завоевал заметное место в сознании широкой публики.

Иначе обстоит дело с Чеховым-драматургом. Здесь популярность его едва ли оставляет сомнения. Несмотря на то, что с драматическими произведениями писателя датская публика познакомилась значительно позже, чем с его прозой (впервые пьесы Чехова были сыграны на датском только в середине 20-х годов), в нынешнее время драматургия Чехова в Дании достаточно широко известна. Настоящее признание датской публики чеховские пьесы получили после Второй мировой войны. В начале 50-х годов появились их переводы, а в течение последних десятилетий одноактные пьесы, драмы и инсценировки рассказов исполнялись все чаще и чаще, и не только на сцене, но и по радио и в телевизионном театре. Можно говорить о современной чеховской волне в Дании, как, впрочем, и в других западноевропейских странах. Несомненно одно: датчане знают Чехова в первую очередь как драматурга.

[1*] В 1881 г. датская принцесса Дагмар, вышедшая в 1866 г. замуж за наследника русского престола, цесаревича Александра Александровича, стала российской императрицей. В связи с этим интерес датчан к России резко возрос.

ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО (1891–1904)

Итак, впервые датская публика познакомилась с Чеховым-прозаиком в начале 90-х годов. Предпосылками к этому была общеевропейская волна интереса к русской литературе, принесшая в Данию в начале 70-х годов сначала Тургенева, потом Л.Толстого и Достоевского и некоторых менее известных писателей[1]. В течение 80-х годов газеты были полны русскими новостями и все большее число датчан посещало Россию. Результатом стало увеличивающееся число газетных корреспонденций, путевых дневников и описаний этой страны. Наиболее известна книга литературоведа Г.Брандеса "Россия. Наблюдения и размышления. Литературные впечатления", результат многомесячной поездки автора с докладами по России в 1887 году, во многих отношениях — одна из лучших датских книг о старой России[2].

Когда очередь дошла до Чехова, "русская волна" почти схлынула. Первый рассказ Чехова в датском переводе "У предводительши" был напечатан в 1891 году в либеральной датской газете[3].

Знакомство с творчеством Чехова, однако, не было в это время сколько-нибудь систематичным: выходили случайные переводы незнакомого писателя из дальнего уголка мира. Скорее всего и переводчики, и рецензенты остались глухи к чеховскому своеобразию. Слабые переводы не сопровождались ни предисловиями, ни вводными статьями, и сбитые с толку рецензенты восприняли нового писателя как представителя второго ранга всем известного русского реализма. В то же время он послужил им материалом для продолжения давно длящихся литературных боев.

Это относится и к реакции на издание "Дуэли". То был первый перевод Чехова; он был издан "Гюльдендалем", ведущим издательством Скандинавии[4].

Переводчик Г.Е.Гирсинг, датский инженер с литературными претензиями, проживавший в Санкт-Петербурге, послал, кажется, "Дуэль" Георгу Брандесу; из ответа Гирсинга на благодарственное письмо Брандеса видно, что он случайно наткнулся на первые главы "Дуэли", опубликованные в журнале, и приступил к переводу, даже не зная конца. По письму Гирсинга можно также догадаться о сдержанном отношении Брандеса к этой книге: переводчик признает его правоту в том, что книга "естественно, не хорошая" и язык перевода "небрежный"[5].

Рецензия консервативной газеты "Берлингске Тиденде" представляет собой длинный ряд общих фраз. Анонимный рецензент сначала возмущается нецивилизованным поведением русских, мимоходом уподобляет Лаевского Рудину, а затем нападает на чеховскую форму рассказа, которую отождествляет с манерой датских радикальных писателей "современного прорыва", т.е. круга Брандеса. Его вывод типичен для датского отношения к неевропейской литературе: "В целом все это чужеродное в сценах и личностях на далекой сцене изображено с таким талантом, что рассказ не откладываешь в сторону, а продолжаешь читать с удовольствием, сравнимым с тем, которое получаешь в этнографическом музее, осматривая тот или иной отдел, находящийся на отшибе"[6].

Более свободен от предрассудков, хотя и не менее прагматичен, писатель, журналист и политик Эдвард Брандес, влиятельный брат Георга Брандеса, написавший рецензию о "новом русском писателе". В радикальной газете "Политикен" он утверждает: "Книга не отличается особенно сильным своеобразием. Талант в ней есть, но с крупными именами русской литературы Чехов не выдерживает никакого сравнения". Он хвалит начало: "Первые сцены

<...> содержат массу точных и занимательных наблюдений", но потом "наступает разочарование", так как вместо интимной дуэли между влюбленными возникает дуэль между любовником и "скучным моралистом" фон Кореном. Также как и русская критика того времени, осудившая окончание рассказа, Э.Брандес пишет о немотивированных переменах в душе Лаевского, его внезапной добродетельности, и поэтому повесть ему кажется излишне моралистической. Но это в большей мере связано с радикальной позицией критика в тогдашней скандинавской полемике о нравственности, чем с Чеховым. Его заключение соответственно сдержанное: "В повести есть некоторые нюансы в человеческих чувствах, которые вызывают интерес. Возможно, следовало бы найти лучший образец русской новеллистики. Переводчик относится не достаточно тщательно к датскому языку..."[7]

Итак, в этом приговоре "Дуэли" и переводу Гирсинга существует полное единогласие между братьями Брандес.

Более успешной была вторая попытка переводчика. Это антология "Дети", которую он также послал Г.Брандесу[8]. На этот раз его реакция на критику Брандеса более положительна: "Меня радует, что Вы пишете, что последняя книжка Чехова очень хорошая, и прежде всего, что датский язык более или менее хороший"[9].

Книга получила также теплые рекомендации в главном печатном органе круга Брандеса — "Политикен". В целом выделяются естественные описания "настоящих детей из плоти и крови", и особенно рассказы "Кухарка женится" и "Ванька", которые "своей чувствительностью и прелестью" как будто напоминают Г.Х.Андерсена[10]. Но едва ли пошел на пользу популярности Чехова тот факт, что рецензия на книгу была помещена под рубрикой "Детские книги".

И только третья попытка Гирсинга, перевод "Палаты № 6" в 1894 году[11], сделала имя Чехова известным более широкому кругу читателей. С этим изданием связан краткий обмен письмами с Чеховым.

Повесть случайно была переведена одновременно на датский и норвежский, и так как эти два литературных языка в то время были почти одинаковыми, возник спор о том, какой из переводов должен быть издан в Дании. Датское издательство по разным причинам потребовало личного разрешения автора на печатание перевода Гирсинга. В Петербурге, через П.Г.Ганзена, известного переводчика Ибсена и Г.Х.Андерсена, Гирсингу удалось получить согласие Чехова. Таким образом, был издан датский перевод с личным разрешением Чехова на титульном листе. Его письмо к Гирсингу, написанное по-французски, хранится в Королевской Библиотеке в Копенгагене[12].

Рецензент в "Берлингске Тиденде" хвалит перевод, но не высказывает особого восторга по поводу "мрачной", "меланхоличной" и "пессимистической" повести: "Тема производит страшное впечатление, и хотя нельзя не признать талант писателя, особенно в психологическом анализе, книга читается тяжело, в том числе и из-за отсутствия спасительного юмора"[13].

В дальнейшем работа Гирсинга над переводами Чехова прекращается. О Гирсинге вообще известно очень мало в датской истории культуры. Его заслуга состоит в том, что он рано обнаружил Чехова и был его первым переводчиком.

Второй датский переводчик Чехова, Вильгельм фон Герстенберг, также не был профессиональным литератором. Он был офицером, после служебной командировки в Россию в 1888 году руководил курсами русского языка в армии. Во многих отношениях он был полной противоположностью Гирсингу, занимал совершенно иное место в датской культурной жизни и находился в





А.ЧЕХОВ. ДЕТВОРА

Копенгаген, 1892

Перевод Г.Е.Гирсинга

Художник Э.Юргенсон

Титульный лист и иллюстрация к рассказу «Ванька»

близких отношениях с издателями и писателями[14]. Как переводчик, он не испытывал особого уважения к оригиналам: язык перевода часто походил на его собственный. Но зато он писал на таком беглом датском языке, что, имея в своем послужном списке переводы таких произведений, как "Герой нашего времени", "Анна Каренина" и "Война и мир", слыл крупнейшим переводчиком с русского в свое время[15].

Из переводов Чехова в 1899 году в небольшом издательстве он опубликовал сборник «"Моя жизнь" и другие рассказы», который, кроме указанной в заглавии повести и сокращенного варианта "Мужиков", содержал ряд небольших рассказов[16]. Некоторые из них были ранее опубликованы в переводе Гирсинга в антологии "Дети". В коротком анонимном вступлении к сборнику "Моя жизнь" Чехов характеризовался как писатель для детей и правдивый художник крестьянского быта. Книга не имела большого успеха, во всяком случае о ней, видимо, не упоминалось в больших столичных газетах[17], и она никогда не переиздавалась. Это была единственная попытка Герстенберга познакомить датского читателя с чеховской прозой. Позднее он попробует свои силы еще раз в чеховской драматургии, но неудачно: в 1906 году он перевел "Дядю Ваню" для Королевского театра, но постановка не состоялась, и перевод не был напечатан.

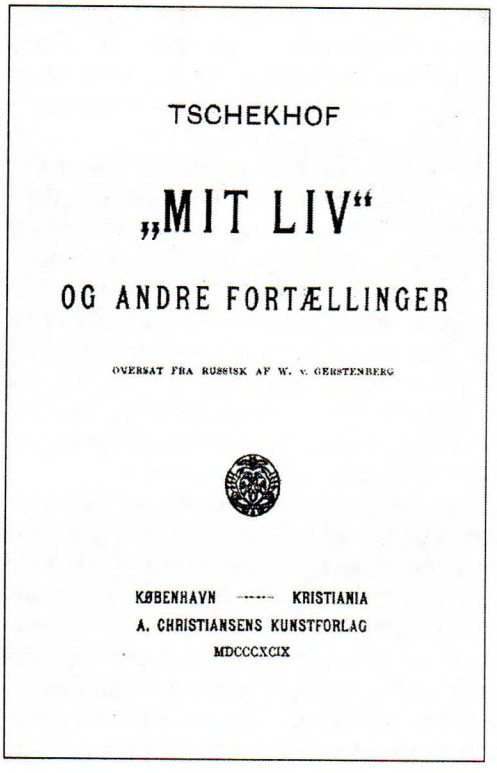
Тот факт, что Чехов не получил сразу такого признания, как Тургенев в 70-е годы и Достоевский в 80-е, и что он в глазах датчан даже не мог быть поставлен на одну доску с Короленко и Горьким[18], объясняется случайностью переводов — и в связи с этим отсутствием взгляда на творчество писателя в целом.

Серьезно задумываться над творчеством Чехова стали только после его смерти. Некролог в "Берлингске Тиденде", скорее всего написанный Герстенбергом, при всей своей незначительности дает картину типичного представления о Чехове в Дании: некоторые краткие, не совсем точные сведения о жизни писателя (та экзотическая деталь, что Чехов как будто был сыном крепостного, долго входила во все датские биографии Чехова); беглая характеристика "русского Мопассана", которого хвалят за правдивость и психологизм, особенно за способности в изображении зверей, крестьян и детей (опять следует сравнение с Г.Х.Андерсеном); короткий обзор переведенных и не переведенных на датский произведений Чехова и, наконец, приговор писателю, более выражающий то, чем он не является, чем то, чем он является[19].

Более содержательным в этой связи был некролог Г.Брандеса в "Политикен" (его единственный вклад в чеховедение), впоследствии напечатанный в его собрании сочинений и в русском сборнике, посвященном памяти А.П.Чехова в 1910 году[20]. То, что Брандес не уделил Чехову большего внимания, объясняется тем, что его наиболее интенсивный "русский" период, связанный с поездкой в Россию, относится ко времени, когда Чехов еще не был известен. Вряд ли Чехов мог также удовлетворить требованию Брандеса о "постановке конкретных проблем" в литературе. Надо сказать, что постоянные русские корреспонденты Брандеса не выражали особого восторга перед Чеховым[21].

В начале некролога Брандес характеризует Чехова как одного из "самых лучших поэтов" России и закрепляет за ним славу прозаика и драматурга. Далее свое внимание он сосредоточивает на рассказах. В статье дается короткая характеристика творчества писателя и излагается содержание некоторых рассказов. Она является хорошим примером умения Брандеса схватывать существенное на лету. Его наблюдения, возможно, не всегда глубоки и не всегда оригинальны, но всегда метки, и он, первый в Дании, сумел дать цельную картину творчества писателя. Вместе с более сентиментальным представлением Германа Банга точка зрения Г.Брандеса долго будет влиять на датское чеховедение. Брандес не указывает в статье названий произведений, но видно, что его знание творчества Чехова основано не только на датских переводах.

Характеристика, данная Брандесом творчеству Чехова, трезва и исторична. Он изображает Чехова как врача, ставящего диагноз своей стране и ее жителям, и особую честь, по мнению Брандеса, делает Чехову то, что он скорее старается дать историю болезни, чем назначить лечение: Чехов ставит вопрос, но не дает ответа. Впервые в Дании Брандес говорит о Чехове как о юмористе. Со всем свойственным ему тонким чувством текста он отмечает, что чеховские сюжеты никогда не бывают "только счастливыми" или "только несчастливыми". Как основную тему чеховских поздних, более серьезных произведений Брандес выставляет то, "что не удается, что изменяет, что дает осечку" в России, — не из-за внешних, общественных отношений, а из-за "состояния души". За несколько элегическим толкование Брандесом чеховских лишних людей и жертвующих собой героинь чувствуется Тургенев, любимый русский писатель датчанина. Заключает Г.Брандес статью более оптимистично, говоря, что хотя Чехов и изображает потерянное поколение и





АНТОН ЧЕХОВ. «МОЯ ЖИЗНЬ» И ДРУГИЕ РАССКАЗЫ
Копенгаген, 1899
Перевод В. фон Герстенберга
Обложка и иллюстрация

несчастливое время, но по сути он верит в прогресс. Концовка статьи, более политическая, чем литературная, по понятным причинам была опущена в русском издании 1910 года: “Он сам (Чехов) в своих произведениях воспроизвел Россию такой, какой он видел ее в своей жизни. И таким образом, она похожа на одну из этих больших медуз, которые появляются осенью у берегов и иногда выбрасываются на берег: желеобразная масса с длинными щупальцами, всасывающая, глотающая, обжигающая. Медузой зовется она, потому что вызывает ужас; у нее длинные руки, чье прикосновение жжет. Но хребта у нее совсем нет”[22].

Так обстояло дело в начале века: случайные переводы, которые, несмотря на то, что они были изданы крупнейшим скандинавским издательством, едва ли завоевали широкую публику; рецензенты, признающие талант Чехова, но одновременно видящие в нем только натуралиста и не больше, и потому ставящие его ниже “великих русских”; и, наконец, первые контуры датского чеховедения с некрологом Г.Брандеса.

СПАД (1904–1942)

Годы со смерти Чехова и вплоть до Второй мировой войны явились для Дании периодом охлаждения интереса к его творчеству. В двадцатые годы начала было расти популярность его драматургии, но для прозы этот период был мертвым сезоном. За все это время вышел только один новый перевод его прозы (1910 г.); остальное — переиздания в дешевых сериях и отдельный анонимный повторный перевод, — скорее всего, не с русского[23]. В 1922–1942 гг. не вышло ни одной книги Чехова в Дании, в то время как в соседней Швеции было выпущено семь книг[24]. Разговоров о его творчестве почти не было, а то, что было написано, относилось прежде всего к драматургии.

Заметным исключением на этом фоне стали небольшие и очень личные статьи крупного писателя-импрессиониста Германа Банга.

Г.Банг давно интересовался русской литературой и, несмотря на то, что образцом для него была французская литература, ставил ее чрезвычайно высоко: «Какая ширина, какая свобода! Русские писатели растут, как растут из земли крупные деревья. Они также “беспорядочны”, как и сама жизнь. Они обширны, как русские реки, и все бремя того, что может рассказать о себе человек, несут и выливают они в стремительный поток своих произведений. Только молодая страна в этом ветхом мире может породить подобных писателей. Русский роман прост, как народная песня, и многообразен, как сердце гения»[25].

В свой первый приезд в Россию в 1885 году Банг, однако, больше стремился быть представленным царице, датчанке по происхождению, чем интересовался литературой[26]. Только в начале века его интерес нашел свое выражение в печати.

Толчком к этому послужили следующие обстоятельства. Во-первых, именно в эти годы творчество Банга становится известным в России. Там, даже раньше чем в Дании, появляются его собрания сочинений в разных изданиях, скорее всего переведенных с немецкого[27]. К этим русским изданиям Банг часто сам писал предисловия, которые одновременно публиковались в датской прессе[28]. Во-вторых, его интерес к России в это время стимулировался общением с русским писателем-эмигрантом Иосифом (Осипом) Мельником. Он познакомился с ним в 1903 г. и часто встречался с ним во время своего пребывания в Берлине в 1907–1908 годах[29]. В последующие годы Банг в газете “Кьебенхавн” поместил ряд небольших статей и заметок, от пустяковых до более серьезных, но всегда импрессионистски окрашенных, в том числе о Горьком, Толстом и Чехове.

Уже в первом предисловии к русскому изданию, вышедшему в издательстве “Шиповник” — Банг впервые в Дании называет Чехова в одном ряду с Тургеневым, Толстым, Достоевским; он ставит выше только Гоголя[30]. Но позднее в том же году Банг помещает Чехова в одном ряду с Гоголем:

“Каждый вечер слушал я один из рассказов Чехова. И пока слушал, закрыв глаза, у меня возникло чувство, что сама Россия проходит перед моим взглядом.

Этот странный человек (который настолько же спокоен, насколько Горький шумен, и в своих красках настолько же кроток, насколько человек с Капри резок) знал всех людей своей огромной страны: крестьян и их мучителей: и граждан, и чиновников, и всех, обворованных ими; и священников, и монахов и солдат, умирающих...

Чехов равен Гоголю.

Кто стоит на страже в нашей литературе и в нашей стране?

Что это, как не та память, о которой для себя мечтал Банг?

Но разве речь идет только о том, как Банг представлял себе свой собственный образ, разве сравнение Банга и Чехова необоснованно? Конечно же, нет. В самом деле, бросается в глаза сходство (возможно случайное) между творчеством этих двух писателей: например, стремление объективно изобразить действительность, описать определенную сторону жизни без морализирования и с минимальным вмешательством со стороны автора; передать трагизм повседневной жизни, сдержанными средствами выявить ту скрытую драму, которая развертывается, когда люди "просто" обедают. Но есть также и серьезные различия. Линия, берущая начало от Золя в творчестве Банга, — тема человека, находящегося во власти инстинктов, — едва ли встречается у Чехова. Есть разница и в технике рассказа, в авторской позиции и стиле. Парадоксально, что в то время, как рассказчик у Банга полностью "удален" из текста, авторский голос постоянно проявляется: система ценностей Банга не оставляет никаких сомнений. Совсем иное, на наш взгляд, у Чехова. Здесь обычно больше чувствуется рассказчик, форма изложения менее драматична, но тем не менее отношение писателя нейтрально, позицию его выявить труднее. О прямом же влиянии Чехова на творчество Банга, хотя бы по хронологическим причинам, не может быть и речи.

Интерес Г.Банга к Чехову почти не имел никаких практических последствий. Его идеи поставить одну из пьес Чехова не были осуществлены. Единственным конкретным вкладом в датскую "чеховиану" была его публикация "Каштанки" в газете "Кьебенхавн"[35]. Тем не менее Банг много сделал, чтобы утвердить представление о Чехове как о поэте "безнадежно погибающих" или "потерянных поколений"[36] — представление, которое закрепится в Дании надолго.

Итак, в первое десятилетие нашего века для датского восприятия Чехова были характерны две противоположные тенденции: сентиментальное, неисторичное в своей основе — Г.Банга, и, хотя и элегическое, но более светлое, трезвое и историчное толкование Георга Брандеса, между этими двумя взглядами будут долго находиться датские оценки Чехова.

Единственным самостоятельным новым переводом чеховской прозы этого периода была "Скучная история". Она вышла в 1910 году в дешевом подписном издании, куда входили также произведения Тургенева и Толстого[37]. Короткое послесловие переводчицы Эллен Херуп Нильсен представляет собой своего рода смесь точек зрения Брандеса и Банга. Такое понимание Чехова почти не менялось в течение последующих тридцати лет.

Рецензент в "Берлингске Афтенавис", Юлиус Клаусен, очень близок к Бангу: "бесплодный пессимизм", "полнейшая безнадежность", и все это изображено "с угнетающе правдивым искусством, отвергающим все эффекты и пользующимся только малыми средствами", "психологическое описание высшего ранга"[38]. Этот портрет Чехова, как правдивого реалиста, архипессимиста, психолога и художника, тонко пользующегося мягкими тонами, был еще раз нарисован Айнаром Томассеном, прежде чем интерес к Чехову был совершенно утрачен в течение многих следующих лет.

Айнар Томассен — заметная фигура в истории развития датско-русских культурных связей. Перед Первой мировой войной он работал инженером в Большом скандинавском телеграфном обществе в России, но со времени своего возвращения домой в 1914 году и до своей смерти в 1977 году служил исключительно русской культуре. Он написал историю русской литературы. Но его главнейшей заслугой являются несомненно переводы Достоевского, который — единственный из всех русских классиков — был полностью перева-

ден на датский язык. Горячий энтузиазм Айнара Томассена, а также его мистически-романтическое и крайне субъективное толкование "русской души" наложили несомненный отпечаток на понимание русской литературы в Дании[39].

Подобный мистически-эсхатологический взгляд характерен также и для его понимания Чехова, чьи пьесы он перевел еще для первых постановок в 20-е годы, и лишь гораздо позднее издал в виде книги. В 1921 году он написал большую статью в "Политикен", где определял литературу после Достоевского — в частности творчество Чехова — как "поэму последней жизни на тонком, как паутина, покрове над русской бездной, на покрове, который впоследствии порвется и провалится в глубину вместе со всеми живущими".

Несмотря на столь резкие интонации, основные линии чеховского портрета у Томассена схожи со взглядом Банга. Только они еще более эмоционально выражены. Чехов в его глазах — реалист, для которого характерны простота и приглушенность, а также безутешный пессимизм. Томассен истолковывает чеховский пессимизм как предчувствие гибели и смерти: "Чеховские герои не живут — <...> только существуют; существование без событий или только с одним единственным событием: смертью. Существование и смерть — два неподвижных полюса чеховского мира. Угнетающая сердце тоска и безнадежность — такова единственная страсть чеховских героев".

Однако в противоположность Бангу Томассен, также как и Брандес, но более подчеркнуто, утверждает связь Чехова со своим временем, своим классом и своей страной: "Творчество Чехова изображает исключительно последнее русское поколение перед революцией, без взгляда в прошлое или будущее, без связи с чем-либо другим в мировой истории или мировой культуре. Невероятно зоркий и чутко прислушивающийся ко всему русскому и современному, он был совершенно слеп и глух ко всему чужеродному и прошедшему. В его мире нет ничего универсального или исторического, он в высшей степени национален, в высшей степени связан со своим временем"[40].

Этот взгляд на Чехова, имеющий значительное сходство со взглядом Мережковского[41] и характерный для ранних датских рецензий, весьма пригоден для того, чтобы связать живого и универсального писателя по рукам и ногам и тем самым преградить ему доступ к читателям последующих лет. В целом же, подход Томассена к Чехову, представляющий собой синтез сентиментальности Банга и историзма Брандеса, оказался бесплодным.

Но судьба Чехова в Дании в период 1904–1942 гг. не ограничивается историей о серьезном новеллисте Чехове.

Если "поэт безнадежно погибающих" едва ли был известен за пределами узкого элитарного круга, то юморист Чехов жил иначе.

Можно сказать, что произошло разделение творчества писателя на две части. Первая представляла собой элитарную часть: серьезные переводы с обязательным именем писателя на титульном листе; вторая являлась частью "массовой культуры" и состояла из маленьких юморесок, которые печатались в различных журналах, газетных приложениях и развлекательных изданиях, часто в случайных переводах и обработках. Здесь царила анархия: запутанная сеть повторных переводов, анонимных обработок, перепечаток с меняющимися названиями — все это говорило об отношении к ним не как к "литературе", а как к развлечению.

Так, в начале века в еженедельнике "Иллюстререт Тиденде", который пользовался хорошей репутацией в буржуазных кругах, можно найти многочисленные переводы чеховских ранних рассказов. Это особенно характерно для 1903–1906 годов[42]. С 1910 года увеличивается поток переводов в боль-

шом количестве журналов и развлекательных изданий. Кроме "Иллюстререт Тиденде" следует назвать: недолго просуществовавший журнал "Фюртойет", который короткое время, около 1914 года, увлекался славянской темой и печатал переводы Короленко, Сенкевича и особенно Чехова; журнал "Верден ог ви", печатавший небольшие рассказы Чехова вплоть до 1930 года и некоторые другие менее значительные журналы[43]. Один рассказ ("Спать хочется") был опубликован даже в интеллектуальном журнале "Тильскуерен"[44]. Среди переводчиков мы встречаем имя Эллен Херуп Нильсен, а также ряд имен, знакомых читателю по другим переводам.

Приток рассказов постепенно затихает в двадцатые годы и окончательно исчезает в следующее десятилетие. Тридцатые годы являются годами полного забвения Чехова в Дании: даже юморески исчезают. Определенную роль сыграла и политическая ситуация. После русской революции отношение датчан ко всему русскому отличалось четким за или против, и эта резкая позиция вряд ли способствовала интересу к русской классической литературе. Переводов с русского на датский было очень мало, а те, что появились, были переводами новейшей советской литературы. Переведен был, например, роман Шолохова "Тихий Дон".

ВТОРИЧНОЕ ЗНАКОМСТВО (1942–1960)

После затишья 30-х годов имя Чехова на рубеже следующего десятилетия было для большинства мало говорящим именем: было известно только, что Чехов — это русский классик.

С начала 40-х годов положение начало меняться. За период 1942–1960 гг. переводится большинство из его зрелых повестей, а также множество небольших рассказов. Отдельной книгой выходят пьесы. О Чехове все чаще говорится в печати и в литературоведческих работах. Одновременно вновь появляются юморески в развлекательной прессе. В Дании происходит повторное знакомство с Чеховым.

Вторичное знакомство во многом отличается от предыдущего. Во-первых, к Чехову теперь относятся не как к случайному дебютанту из дальнего уголка земли, а как к известному во всем мире классику. Во-вторых, определенную роль сыграло и расстояние во времени между писателем и читателем. Эти два обстоятельства по-разному проявлялись в течение рассматриваемого периода. В 40-е годы Чехова пропагандируют как "русского классика", исходя из чисто просветительских соображений и указывая на его место в литературно-историческом контексте. В 50-е годы, напротив, в дискуссиях вокруг Чехова все более и более подчеркивается его современность. Растет профессионализм среди его переводчиков и критиков. В это же время возникает, наконец, специальная литература о Чехове.

СОРОКОВЫЕ ГОДЫ

Во время Второй мировой войны в Дании вырос интерес ко всему русскому. В этой связи Чехов был снова представлен датскому читателю.

В 1942 году, в содержательной литературной серии "Хассельбахс Культурбиблиотек" под редакцией известного писателя Якоба Палудана появляется книга "Два рассказа", включающая новый и близкий к тексту перевод "Мужиков" и новый перевод "Душечки"[45]. В предисловии переводчик К.В.Волкерсен, также как и Айнар Томассен, представляет Чехова в сентиментальной исторической перспективе — как тонко чувствующего художни-

ка последнего поколения безутешной старой России. Рецензий на это издание, кажется, не было[46].

Начало было вялым, и обстоятельства менялись медленно. Но в связи с 85-летним юбилеем Чехова одна из больших провинциальных газет поместила типичную для того времени статью о русском классике. В противоположность прежним статьям, которые без колебаний передавали свое непосредственное восприятие Чехова, автор Ульвер Форххаммер на основе полемики о Чехове на Западе указывает на проблематические черты его творчества: был ли Чехов циник или трагик, холодный анатом души или теплый и сочувствующий человек? Была ли у него политическая позиция или нет? Был ли он только русским писателем или всемирным?[47] Этими путями стала также развиваться дискуссия о Чехове в Дании.

Второе издание Чехова этого периода, вышедшее весной 1945 года, вызвало, в отличие от первого, несколько откликов. Это был сборник коротких новелл под общим названием "Человек в футляре", изданный в культурной серии "Малые произведения больших мастеров" наряду с Гюго и Доде[48]. В послесловии одного из переводчиков, коммунистического публициста Эрика Хорскьера рождается новый взгляд на Чехова как на художника, изображавшего свое время и класс с четкой социальной позиции. Позднее он полностью разовьет такое понимание Чехова. Целью издания было, очевидно, стремление расширить представление о Чехове путем публикации нескольких более значительных рассказов, но, судя по рецензиям, подборка вряд ли достигла цели.

Во всяком случае, весьма влиятельный профессор литературы Ханс Брикс в консервативной "Берлингске Тиденде" поспешно и слегка пренебрежительно высказался об "отличном русском Чехове" и его смешных юморесках. Однако ему все-таки удалось схватить главное в основном рассказе сборника: "тонкий психологический этюд человеческой изоляции, касающийся не только описанного случая, но и всех нас, в сущности, мы все ходим в футлярах"[49]. Более подробно и почтительно по отношению к классику, но в сущности с меньшим пониманием его своеобразия, пишет Кай Фриис Меллер в "Экстра Бладет". Он видит в Чехове исключительно юмориста, равнодушно "улыбающегося наблюдателя", врача, который "прописывает немного грустной бодрости", а сборник представляется ему только "собранием ухмылок"[50]. В резком контрасте этому находится рецензия Йоргена Будтц-Йоргенсена в консервативной "Национальтиденде", где Чехов представлен как сатирик, тесно связанный со своим временем и своей страной[51]. Откликов, таким образом, хотя и было больше, чем в 1942 году, но они свидетельствовали о довольно поверхностном понимании Чехова и о том, что его творчество все еще воспринимается как что-то далекое и чужеродное. В следующем году, когда Хорскьер перевел и издал «"Степь" и другие рассказы»[52], на сборник не появилось ни одной рецензии. В течение последующих 6 лет не выходит ни одной книги переводов Чехова. Здесь сказалось отсутствие стабильности в интересе к Чехову и, возможно, влияние холодной войны. Только в 1952 году в серии "Роман-газета" выходит незначительный том, который был тоже обойден молчанием[53].

Однако затишье на книжном рынке и у рецензентов не означало, что Чехов исчез из сознания публики. В течение 40-х годов его ультракороткие рассказы снова появлялись в разных журналах и газетных приложениях, в том числе в литературном развлекательном журнале "Кавалькаде" и в известном еженедельном приложении к "Политикен" — "Магазинет"[54].

С середины 40-х годов Чехову посвящают большие статьи. В вышедшей в 1946 году "Истории русской литературы" Айнара Томассена ему отведена

пространная глава в основном повторяющая прежние статьи автора "Истории"[55]. Чехов все чаще и чаще упоминается в газетных эссе[56]. В них не говорится ничего нового и оригинального; но характерно, что в эти годы — под влиянием советской и западной критики послевоенного периода — все чаще подчеркивается вера Чехова в людей и в прогресс, на которую указывал в свое время еще Брандес.

Судя по сборникам переводов, попытка пропагандировать творчества Чехова в 40-е годы не принесла больших результатов. К концу десятилетия все еще не была переведена его зрелая новеллистика, и Чехов продолжал восприниматься или как малосерьезный юморист, или как чужеродный классик. Однако, подготовительная работа была уже сделана. Наступало время определить его значение для современности.

ПЯТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

В 1953 году драмы Чехова впервые выходят в датском переводе. Это запоздалое событие и последующая дискуссия — особенно в связи с книгами о Чехове англичанина Давида Магаршака — также вызвали интерес к прозе писателя. С самого начала вопрос об актуальности Чехова стоит в центре внимания: на смену преобладающему исторически-натуралистическому подходу постепенно приходит более эстетический или философский с попыткой психологических толкований.

В том же году, что и пьесы, под редакцией Хорскьера выпускается старый перевод "Палаты № 6", сделанный Гирсингом. Он появился в литературной серии, которая не случайно определялась как "форум серьезной переводной литературы, у которой есть что сказать современному читателю"[57]. Эта цель отражается в предисловии литератора Оле Строма, бывшего редактора журнала "Кавалькаде", в котором публиковались некоторые из маленьких рассказов Чехова. Стром подходит к вопросу об актуальности Чехова с эстетической точки зрения, что соответствует его собственному определению подлинного искусства, не связанного ни с тенденцией, ни с конкретной действительностью. Он рассматривает Чехова как художника чистого искусства, существующего вне политики и вне истории; не поучая и не делая выводов, Чехов универсален и для внимательного читателя вечно актуален[58].

В рецензии в "Политикен" известный писатель Том Кристенсен тоже рассматривает Чехова с точки зрения актуальности и эстетической ценности: "Повесть написана в тихой, серой манере Чехова; но также, как и в серую погоду дома и деревья имеют более резкие очертания, чем при ярком солнце, так и люди беспощадно выставлены на фоне серых будней повести, в то время как безумие, постоянно долбя, падает с мокрых крыш и ветвей"[59].

По мнению Кристенсена, живой Чехов попадает прямо в центр датской дискуссии о "сопричастности художника". На примере "Палаты № 6" он делает вывод, что художник вечно актуален одной "причастностью к своему восприятию истины — и к искусству". Вместо "музейного экспоната" из далекой страны Чехов становится для датчан актуальным и современным художником[60]. Театральные постановки весьма способствовали этому; для прозы время перелома наступит только через пять лет (в 1958 г.).

В это же время короткие рассказы то и дело появляются в различных журналах, один раз даже в интеллектуальном журнале "Виндрозен". И только в шестидесятые годы, вместе с ликвидацией газетных приложений и более качественной части развлекательной прессы, их публикации прекращаются[61]. С начала пятидесятых годов рассказы Чехова все чаще входят в разнообраз-

ные антологии[62] в переводах Хорскьера и Георга Сарау, в газетах отмечаются чеховские юбилеи. Так, ему были посвящены специальные статьи в связи с пятидесятилетием со дня смерти. Большая часть этих статей состоит из штампов и отражает политические разногласия пятидесятых годов. Одни восхваляют Чехова как "независимого Гуманиста", другие видят в нем предвестника революции, но все единогласны в вопросе его любви к человеку, и в том, что Чехов сам был "болезненно сочувствующим другом страдающих людей" и малых мира сего[63].

Но одно имя выделяется на этом фоне. Выдающийся славист и профессор литературы Ад.Стендер-Петерсен уже в 1952 году в своей "Истории русской литературы" характеризовал творчество Чехова как искусство, основанное на сдержанной позиции автора. Он продолжает считать меланхолию главной темой творчества Чехова, тоску — его основным мотивом, но называет писателя "представителем усталых и безнадежных поколений" без всякой чувствительности.

Позже, в большей статье в "Политикен" под заглавием "Чехов — странный человек", написанной по поводу американского издания писем Чехова, Стендер-Петерсен углубляет свою характеристику писателя. Исходным пунктом для него является вопрос о "двух лицах" Чехова — реакционер или прогрессист, пессимист и меланхолик или юморист и оптимист? Решение, по мнению Стендер-Петерсена, не состоит ни в том, ни в другом: Чехов бесстрастен, он холоден как человек и — поэтому— как писатель[64].

Психологическое толкование Чехова Стендер-Петерсеном было необычным для датского литературоведения. В то же время оно явилось вызовом сентиментальному красноречию Банга и Томассена о творчестве писателя.

В конце пятидесятых — начале шестидесятых годов прозаик Чехов наконец-то становится по-настоящему известен в Дании благодаря переводам Ивана Малиновского, слависта, поэта-модерниста, переводчика Пастернака. Если Томассен в первую очередь перевел пьесы, а Хорскьер и Сарау — короткие рассказы, то заслугой Малиновского стал перевод большой части зрелой новеллистики Чехова.

Первый сборник Чехова в переводе Малиновского вышел в 1958 году под названием "Избранные новеллы"[65]. Он состоял из 13-ти наиболее известных новелл писателя, расположенных в хронологическом порядке, начиная с "Агафьи" (1886 г.) и кончая "Невестой" (1903 г.). Этот сборник до сих пор является самым значительным на датском языке. Он выдержал несколько переизданий. В сжатом предисловии переводчик предлагает свое — очень современное — толкование Чехова, которое во многом отражает постановку проблем в его собственном творчестве в это время. Главные пункты — это "причастность" и социальная критика. Так же как и Том Кристенсен, Малиновский считает, что искусство Чехова "причастно" в смысле неумолимой правдивости при изображении своего времени — индустриализма, который вырывает людей из их материальных и человеческих связей, лишает корней и делает одинокими; поэтому его искусство содержит обобщенную критику общества в целом. Впрочем, в последних новеллах писателя он видит знак надежды и веры в будущее. Таким образом, Чехов в толковании Малиновского актуален не только в эстетическом и фактографическом смысле, но в первую очередь благодаря своей проблематике, содержащей косвенный протест против отчуждения людей друг от друга в современном обществе и надежду на будущее — наперекор всему[66].

Рецензии писались с разных политических позиций.

Впечатления читателя послужили основой рецензии писателя Якоба Палудана (в консервативной "Дагенс Нюхедер"). Он мимоходом затрагивает одну из вечных проблем творчества писателя: Чехов "был в высшей степени юморист, несмотря на то, что уже закрепилось изображение его как печального поэта конца прошлого столетия в стиле Германа Банга". В общем же пессимист Палудан, сделавший как редактор "Культурной библиотеки" несколько попыток пропагандировать Чехова, считает, что Чехов слишком часто оптимистичен в своей вере в будущее, например, в "Невесте" (этот рассказ, намекая на Ибсена, Палудан называет "испорченным кукольным домом"). Его общее определение русского писателя звучит как строчка из его собственных романов: "одно из этих серебряных имен, чей блеск со временем становится все более золотым". Правда, в первую очередь он думает о пьесах[67].

Ханс Брикс в своей рецензии в другой консервативной газете "Берлингске Афтенавис" подходит к Чехову в основном с эстетической точки зрения: он хвалит "последовательно выдержанный баланс" в стиле писателя, где нет ни "режущего слух пафоса", ни "русского балаганного юмора". Из новелл он выделяет "Именины" и особенно "В ссылке" и "Гусев", где "спокойная мужская манера писателя захватывает читателя". По мнению Брикса, так же как и Палудана (критиков старого поколения), Чехов не затрагивает важнейших вопросов человеческой жизни. Но в отношении рецензента к писателю чувствуется чисто эстетическое уважение к классику: "Он настоящий интеллектуал и русский душой и телом <...>. Он не приспосабливает свои произведения к западноевропейской норме. С тяжелым и печальным сердцем, пораженный туберкулезом <...>, он поучает русской морали своих русских современников, но с явным уклоном в сторону эстетического начала. Он рекомендует жизнь в привлекательной деятельности и в красоте. Однако, он сам смеется над своими утопическими мечтами".

В заключение Брикс утверждает, что "Чехов является одним из великих русских царской России — но не одним из великанов"[68].

Рецензия слависта Айгиля Стефенсена в "Информатион", как и большинство последующих рецензий, — это статьи специалистов по русской литературе. Стеффенсен с удовлетворением отмечает, что Малиновский заполнил важный пробел в переводной литературе и при этом точно и уверенно передал тон оригинала. Он пишет почти то же, что и переводчик в своем вступлении, но при этом подчеркивает поэтичность Чехова и дает своего рода психологическое объяснение его творчеству. Оно рассматривается здесь как результат одиночества, забитого детства скорее, чем протест против общества: "реакция сверхчувствительной, может быть, больной и беззащитной души на окружающий мир, где трагические существа жили тупой и огрубевшей жизнью". В заключение Стеффенсен рассматривает актуальность творчества Чехова в психологическо-эстетическом свете: "Большие серьезные новеллы Чехова кажутся удивительно современными, так как они обладают способностью проникать в драмы внутренней жизни и давать им такое поэтическое оформление, которое едва ли было превзойдено с тех пор"[69].

В 1959 году в серии классиков в издательстве Ганса Райтцеля вышло второе издание перевода повести "Три года", сделанного Малиновским[70]. В рецензии на это издание Стеффенсен опять поднимает вопрос об актуальности Чехова, и пишет, что если ранние рассказы тесно связаны со своим веком, то в зрелых повествовательных произведениях существенным является их универсальность. Одновременно вновь делается акцент на поэтичности и художественном мастерстве Чехова ("нежно тоскливая поэзия сумерек", "особый душевный настрой при закате солнца" и т.д.)[71].

Совсем другого Чехова мы встречаем в рецензии Эрика Хорскьера в коммунистической газете "Ланд ог Фольк". Здесь актуальности творчества Чехова дается политическое объяснение. "Три года" предстают как "... беспощадное изображение вырождения капитализма в России и разрушение им людей. Грубая эксплуатация время от времени является во всем своем ужасе, и не трудно угадать собственное мнение Чехова, хотя ему все время приходилось косить одним глазом в сторону цензуры"[72].

Это толкование Чехова, которое уже раньше мелькало у Хорскьера, приводит его к мысли об оптимистическом финале повести. Эту точку зрения косвенным образом Стендер-Петерсен оспаривает в короткой рецензии в "Политикен"[73].

В той же серии классиков два года спустя вышел последний большой перевод Чехова, сделанный Малиновским: «"Попрыгунья" и "Скучная история"»[74]. На этом переводческая деятельность Малиновского пока что приостановилась. И хотя все еще остаются пробелы в переводах Чехова на датский, можно считать, что знакомство с ним датских читателей благодаря переводам Малиновского стало более или менее полным. Это было в 1961 году. То, что появилось позднее, углубило представление о Чехове, но не прибавило новых существенных черт.

Интерес к Чехову в Дании достиг своей временной кульминации в связи со 100-летием со дня рождения автора. В течение юбилейного года вышло два сборника рассказов, а сам день рождения был отмечен многочисленными статьями и эссе.

В серии "Хассельбахс Культурбиблиотек" вышел маленький том так называемых "новеллет"[75]. В нем собраны 9 ранних миниатюр из сборников "Пестрые рассказы" и "В сумерках"; некоторые из них переводились ранее. Предисловие к сборнику было написано редактором серии писателем Якобом Палуданом. Как и в своей рецензии на "Избранные новеллы", он опять затрагивает вопрос о тональности Чехова: "Является его муза трагической или смеющейся?" Но на этот раз он не поддается начатой Магаршаком дискуссии о Чехове и уверенно высказывается в пользу трагического Чехова. Он ставит Чехова высоко, но рассматривает его в первую очередь как "ключ к <...> русской психике, к ее дневной и ночной стороне". Особенно о "Тоске" его слова звучат почти по Достоевскому: "Как это по-русски, какое накапливание несчастья, разве это не такая влюбленность в боль, которая в конечном итоге отталкивает?" Но Палудан сразу находит оправдание: боль такая сильная, потому что русский человек ожидает братства[76]. Также как и старшее поколение вообще, Палудан продолжает подходить к Чехову скорее с исторической точки зрения.

Второй книгой, вышедшей в юбилейном году, был сборник повестей "Лучшее у Чехова". Он был издан авторитетной популярной серией "Омнибуссериен" в переводе Георга Сарау[77]. Сборник включает 20 повестей и коротких рассказов периода 1882–1897 гг., переведенных впервые и заново, в том числе "Моя жизнь" и "Мужики" ("Мужики" — в третий раз). Произведения расположены хронологически, что дает возможность проследить, как развивалось творчество Чехова от коротких юмористических зарисовок к серьезной прозе. В сборнике преобладают короткие рассказы. В этом жанре, который Сарау культивировал годами в различных приложениях и журналах, присущее ему чувство юмора по-настоящему находит себе применение (юморески Чехова переведены им наиболее удачно). Во вступлении он подчеркивает доступность творчества Чехова и при этом указывает на родство с произведениями Германа Банга таких рассказов, как "Анюта" и "На мельнице": в

них также идет речь о трагедии "тихих существ" или судьбах "под игом"[78]. Однако ни одно из этих изданий не прибавило ничего существенно нового к пониманию Чехова в Дании.

То же самое можно сказать о рецензиях[79]. Обращают на себя внимание только отдельные удачные формулировки, как, например, у Стендер-Петерсена — о "стилистическом лаконизме" Чехова[80].

Критическая литература в дни юбилея дает возможность подвести некоторые итоги восприятия прозы Чехова в Дании в этом пока что кульминационном пункте.

Мнения критиков расходятся в вопросе о том, что собственно является основной тональностью у Чехова: меланхолия или жизнеутверждение, пессимизм или оптимизм? Большинство верны традиции и согласны с Томассеном и Стендер-Петерсеном, а также с Брандесом и Бангом, что меланхолия и тоска преобладают у Чехова. Характерны заголовки статей: "Певец потерянных поколений" и "Птица сумерек из Таганрога"[81]. Однако на этом фоне выделяются различные взгляды, касающиеся как отношения Чехова к действительности, так и его актуальности.

Что касается первой проблемы, то здесь спектр мнений очень широк, от подчеркивания Томассеном и другими "сопереживающего сердца" Чехова и его "смешанной с болью любовью к человеку"[82] до утверждения его абсолютной бесстрастности[83]. Между этими крайними позициями умеренной представляется точка зрения Карла Стифа, профессора славянской филологии при Копенгагенском университете. Он считает, что при всей убогости описываемой Чеховым жизни, писатель никогда не бывает ни сентиментальным, ни циничным: "сдержанное чувство сострадания покрывает его обвинение мантией примирения". Стеффенсен также называет Чехова сдержанным и беспристрастным, но никогда — циничным[84].

В центре дискуссии об актуальности Чехова стоит вопрос, ограничился ли он описанием определенного времени определенной страны или дошел до самих основ человеческой жизни. Как и раньше, здесь мы находим исторический подход у Томассена и более "экзистенциальный" у большинства других исследователей. Последний наиболее ярко был выражен в социал-демократической газете "Актуэльт"[85]. Современные читатели Чехова не удовлетворяются исторической "поверхностью", а стремятся проникнуть в самые основы человеческого существования в его творчестве.

В ярко выраженной оппозиции большинству находится только журналист Эрик Даниэльсен в "Ланд ог Фольк" в статье "Полемика против легенды о Чехове"[86]. Борясь против восприятия Чехова как "печальной птицы несчастья в стиле современных усталых от жизни декадентов", он изображает писателя оптимистическим пророком нового времени. По Даниэльсену, Чехов пишет не о жестокости основ человеческого существования, и даже не о жизненных условиях своего времени: он выступает против них, и его целью было заставить людей изменить свою жизнь.

В год 100-летия со дня своего рождения Чехов кажется читателям Дании намного более близким и нужным, чем в 1904 году, в год своей смерти[87].

ПОСЛЕ 1960 г.

После 1960 года наступило время затишья для прозы Чехова в Дании, пришло время театра. Кроме его рассказов в различных антологиях, газетных переводах, одного переиздания и небольшой публикации переписки с Горьким[88] до конца 70-х годов на датском языке не появилось ничего.



АНТОН ЧЕХОВ. ГОСПОДА И РАБСКИЕ ДУШИ
Копенгаген, 1978
На обложке «Женский портрет» И.Е.Репина (1892)

В 1978 году в переводе Сарау выходит сборник "Господа и рабские души", состоящий из 24 расположенных в хронологическом порядке анекдотов, жанровых картин и небольших рассказов 1883–1902 гг.[89]. В рецензиях на этот сборник заметен небольшой сдвиг в оценках. Теперь за редким исключением рецензенты единодушно видят в Чехове и комика, и трагика, и безжалостного, и сочувствующего, и социального критика, и циничного абсурдиста. Как нечто новое выделяются женские образы у Чехова. Все единогласны в признании неослабевающей актуальности писателя[90]. Любопытным исключением является рецензент газеты "Ланд ог Фольк", который отказывается от толкования Чехова как оптимиста и считает его рассказы несовершенными и упаднических из-за отсутствия в них четкой социальной направленности (как "жемчуг без нитки", как "разбросанные части игры", которые "должен собирать сам читатель"[91]).

Большинство работ о Чехове после 1960 года посвящено его драматургии. Однако были отдельные попытки дать писателю всестороннюю характеристику — от впечатлений бывшего министра культуры Юлиуса Бомхольта после посещения Ялты, газетных и журнальных статей до специальных работ литературно-исторического и биографического характера[92]. Наибольший интерес представляет статья Бьярне Нёрретрандерса, которая вошла в книгу об иностранных писателях в XX веке[93]. Нёрретрандерс стал впоследствии профессором истории Восточной Европы. На основании многих противоречивых толкований Чехова он поднимает вопрос о том, как писатель сам хотел быть понят и как потомки должны его понимать. Нёрретрандерс видит противоречие между тем, что, с одной стороны, Чехов предлагает материал и требует, чтобы читатель занял определенную позицию (так как материал его произведений указывает на то, что происходит вовне, т.е. на общество и общественные отношения), а, с другой стороны, утверждает свободу искусства, его "бесстрастие". Вообще подчеркивается двойственность у Чехова: он является человеком, который никогда не найдя себе покоя между крайними точками существования, верит в существование одной, единственной правды. Этим объясняются, по мнению Нёрретрандерса, противоречия в личности художника, противоположные возможности толкования его творчества и отсюда также его центральное положение в литературе XX века. Как и у более оптимистично настроенных модернистов (если вообще можно говорить об оптимизме в этой связи), например, у Малиновского, у Чехова была своя упорная вера наперекор всему: он верил в то, что бессмыс-

ленность имеет свой смысл, что болезнь имеет свою цель. Но он находится и вне всяких иллюзий, что близко к мировоззрению современного человека. В психологическом и экзистенциальном истолковании Нёрретрандерса Чехов, таким образом, предстает нашим живым современником.

Чеховская проза долго не являлась в Дании предметом собственно литературоведческих исследований. За исключением названных литературно-исторических работ, долго не существовало никаких других исследований на эту тему. Однако есть признаки, что в Дании наступила пора для серьезного исследования творчества Чехова. В 1970–1980-е годы был написан ряд дипломных работ по чеховской прозе в различных университетах, и литературовед Айгиль Стеффенсен в 1982 г. издал первую датскую монографию о его творчестве[94]. О растущем интересе к Чехову свидетельствуют новые переиздания его "Избранных повестей" в переводе Малиновского[95].

Можно наконец задать вопрос, почему потребовалось так много лет, прежде чем проза Чехова получила признание в Дании и при этом все же в ограниченном кругу? Многие ответы уже даны: случайные переводы, недостаточная информация и пропагандирование. Но главная причина лежит, наверное, в другом и связана со временем и условиями жизни человека. Вплоть до 1960 года представители старшего поколения воспринимали Чехова далеким и экзистенциально чуждым (Брикс и Палудан), в то время как молодое поколение рассматривало творчество Чехова не только исторически и эстетически, а отнеслось к писателю как к своему живому современнику (Малиновский, Нёрретрандерс). Не оставляет никаких сомнений, что Чехов с его сложностью, безиллюзорностью и упорной верой в будущее будет находиться в центре исканий современных датчан.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Шарыпкин Д.М.* Русская литература в скандинавских странах. Л., 1975; *Fjord I.* Turgenjev i dansk åndsliv. Копенгаген, 1961; *Steffensen Eigil.* Dostoevskij i dansk Litterær Kritik (1883–1945) // Nyt fra Odense Universitet, специальный номер, июнь 1977; *Johansen Dot Strand.* Introduktionen af Tolstoj i Danmark // Svantevit. 111/1. 1977. С. 5–23.

[2] *Brandes Georg.* Indtryk fra Rusland. Копенгаген, 1888; то же: *Brandes G.* Samlede Skrifter. Т. X. Копенгаген. 1902. По-русски: *Брандес Г.* Собр. соч. Т. 19. СПб., 1913.

[3] *Tsjekhov A.* Dødsmessen // Morgenbladet. 1891. 31 декабря. С. 3.

[4] *Tsjekhov A.* En Duel, перевод с русского Г.Е.Гирсинга. Gyldendalske Boghandels Forlag. Копенгаген, 1892.

[5] Письмо Г.Е.Гирсинга Г.Брандесу, 30 ноября 1892 (Архив Брандеса. Королевская Библиотека. Копенгаген).

[6] Анонимная рецензия // Berlingske Tidende (aften). 1892. 11 октября. С. 2.

[7] *E.B.* <рецензия> // Politiken. 6 октября 1892. С. 1.

[8] *Tsjekhov A.* Børn. Содерж.: "Детвора", "Ванька", "Событие", "Кухарка женится", "Беглец", "Дома". Перевод с русского Г.Е.Гирсинга. Копенгаген, 1892. Переиздания: 1894 и 1914.

[9] Письмо Г.Е.Гирсинга Г.Брандесу, 16 января 1893 (Архив Брандеса. Королевская Библиотека. Копенгаген).

[10] Анонимная рецензия под рубрикой "Детские книги" // Politiken. 1892. 23 декабря. С. 1.

[11] *Tsjekhov A.* Sjette Afdeling, авторизированный перевод с русского Г.Е.Гирсинга. Gyldendalske Boghandels Forlag. Копенгаген. 1894. Переиздание, б.г. <1914>.

[12] Письмо Чехова Г.Е.Гирсингу, без числа (НБУ. Королевская Библиотека. Копенгаген). Там же хранится письмо Г.Е.Гирсинга П.Г.Ганзену, 7 декабря 1894 (Ny kgl. Samling, 3811. 4°). Из этого письма ясно, что Гирсинг также посылал свои переводы Чехова норвежскому писателю Й.Ли и датским писателям Х.Драхману и Х.Понтоппидану. Никаких писем по этому поводу, однако, в Королевской Библиотеке нет. См. также: *Солнцев Н.* "Giersing og Tsjekhov" // Fakta om Sovjetunionen. 1980. № 2, февр. С. 41.

[13] *H.* <рецензия> // Berlingske Tidende, (aften). 1894. 6 марта. С. 2.

[14] В Королевской Библиотеке есть письма В.Герстенберга издателям П.Нансену и Я.Гегелю, письма писателей Х.Драхмана, А.Скрам и Э.Брандеса Герстенбергу.

[15] См.: *Malinovski I.* Russiske bøger i danske oversættelser. Копенгаген, 1953 (всего 14 названий). Биографические данные о Герстенберге см.: Dansk Biografisk leksikon. T. VIII. Копенгаген, 1936. См. также: письмо писательницы и переводчицы Э.Юль-Ганзен В.Герстенбергу. 27 мая 1886 (Архив Пальсбо, Королевская Библиотека, Копенгаген) и письмо В.Герстенберга П.Нансену. 14 февраля 1903 (Архив Гюльдендаля. В 4а — там же).

[16] *Tsjekhov A.* Mit Liv og andre Fortællinger. Содерж.: "Моя жизнь", "Мужики", "Шведская спичка", "Несчастье", "Детвора", "Шило в мешке", "Событие", "Беспокойный гость", "Дома", "Живая хронология". Перевод с русского В.ф.Герстенберга. A.Christiansens Kunstforlag. Копенгаген и Кристиания, 1899.

[17] См.: Каталог рецензий из газет "Politiken" и "Berlingske Tidende" в Королевской Библиотеке.

[18] См., например: *Benedictsen Aage Meyer.* Slavisk Litteratur // Clausen Jul. <ред>. Illustreret Verdenslitteraturhistorie. T. 3. Копенгаген, 1901. С. 917.

[19] *W.G.* Anton Pavlovitsch Tschekhov // Berlingske Tidende (aften). 1904. 20 июля. С. 2.

[20] *Brandes Georg.* Anton Tsjekov // Politiken, 1904. 25 июля. То же: *Brandes G.* Samlede Skrifter. T. XVII. Копенгаген, 1906. С. 125–129. По-русски: О Чехове, воспоминания и статьи. М., 1910. С. 305–309 и *Брандес Г.* Собр. соч. Т. 19. СПб., 1913. С. 303.

[21] См.: письмо В.Спасской Г.Брандесу. 14 августа 1904 (Архив Брандеса. Королевская Библиотека. Копенгаген).

[22] *Brandes G.* Samlede Skrifter. T. XVII. С. 129.

[23] *Tsjekhov A.* En Duel. Fortælling fra Kaukasus (Litteraturmagasinet), F.A.Geisler og Sønner. Копенгаген, 1909. Переводчик не указан. О переиздании других произведений см. в примеч. 8, 11 и 37.

[24] См.: *Sande Erling.* Čechov i Skandinavia (Det kgl. norske Videnskabers Selskab. Biblioteket. Rapport 4), Trondheim, 1973. С. 27–29. Библиография очень маленькая.

[25] *Bang H.* Af Dangens Krønike. Et Forord // København. 1907. 30 апреля. С. 2–3. Цит. по предисловию Г.Банга в книге: Северные сборники издательства "Шиповник". Копенгаген. 1. СПб., 1907. С. 144. См. также: *Bang H.* I Minde om Anton Tschekoff // København. 1911. 29 мая. С. 1.

[26] *Bang Herman.* Herman Bangs Vandreaar fortalt i Breve til Peter Nansen. Копенгаген, 1918. С. 103–114.

Jacobsen Harry. Resignationens digter. Копенгаген, 1957. С. 98.

[27] См.: *Jacobsen Harry.* Den Tragiske Herman Bang. Копенгаген, 1966. С. 197; Herman Bangs Værker paa Russisk // København. 1907. 6 апреля; Herman Bang i Rusland // Там же. 1911. 14 января. С. 2.

[28] См. примеч. 25.

[29] *Jacobsen Harry.* Op. cit. в примеч. 27. С. 176–177, 244. См. также письмо М.Сукенникова в ВОКС (Архив Г.Банга. ИМЛИ РАН. Ф. 281, оп. 1, ед. 6).

[30] *Bang H.* Af Dagens Krønike. Et Forord // København. 1907. 30 апреля. С. 2–3. По-русски: Северные сборники издательства "Шиповник". Копенгаген. 1. СПб., 1907. С. 144.

[31] *Bang Herman.* Tschechoff // København, 1907. 26 ноября. С. 1.

[32] Об этом см.: Bjørnager Kjeld (ред.). Herman Bang. Teaterindtryk fra Rusland 1911. Arkona. 1979. С. 21; Herman Bang i Rusland // København. 1909. 23 марта. С. 2; Herman Bang i Rusland // Там же. 1911. 14 января. С. 2.

[33] *Bang H.* Hvad vi ønsker at vide om Rusland // København. 1908. 9 марта. С. 2–3; *Bang H.* I Minde om Anton Tschekoff // Там же. 1909. 13 мая. С. 2.

[34] *Bang H.* I Minde om Anton Tschekoff. Цит. по: *Банг Г.* "Без родины". Авторизованный перевод с датского Якова Сегала с предисловием автора. М.: Польза, 1911. С. 4–5.

[35] Vor Novelle-Føljeton. Kaschtanka // København. 1909. 13 мая. С. 2.

[36] "Haabløse Slægter" (буквальный перевод: "безнадежные / потерянные поколения") — название первого романа Банга (1880). По-русски книга вышла под названием "Безнадежно погибающие". Одна русская монография о Банге обыгрывает это название: *Левинсон А.* Поэт безнадежных поколений. М., 1912. В Дании название романа Банга очень часто используется в связи с Чеховым, см., например, примеч. 81.

[37] *Tsjekhov A.* Af en gammel Mands Optegnelser. Перевод с русского Э.Х.Нильсен (Roman og Novelle. № XXXIV). Копенгаген, 1910. Переиздано в 1919 г.

[38] *J.C.* Moderne Verdenslitteratur // Berlingske Aften, приложение 1. 1910. 5 октября. С. 1.

[39] Биографические данные об А.Томассене см.: *Thomassen Ejnar.* Kraks blå bog. Копенгаген, 1977.

[40] *Thomassen Ejnar.* Afgrunden i russisk Digtning // Politiken. 1921.12 апреля.

[41] *Мережковский Д.С.* Чехов и Горький // *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч. СПб., 1911. Т. XI. С. 39–92.

[42] См.: Danske blandede Tidsskrifter 1855–1912. T. 11. Копенгаген, 1929.

[43] Ibid.; Skønlitteratur i danske Tidsskrifter 1913–1942. K.Elkjær и др. Копенгаген, 1946. С. 218–219.

[44] Перевод Э.Х.Нильсен // Tilskueren. 1911. 2 сентября. С. 241–246.

[45] *Tsjekhov A.* To Fortællinder. Содерж.: "Мужики", "Душечка". Перевод К.В.Волкерсен (Hasselbalchs Kulturbibliotek, 17). Копенгаген, 1942.

[46] См.: Aviskronik Index. 1942, 1943.

[47] *Forchhammer Ulver.* Anton Tsjekov // Aalborg Amtstidende. 1945. 17 января. С. 3–4.

[48] *Tsjekhov A.* Mennesket i Foderal. Содерж.: "Человек в футляре", "Кот", "Толстый и тонкий", "Неудача", "Гриша", "Загадочная натура", "В бане", "Месть", "Хамелеон", "Гость", "Длинный язык", "Смерть чиновника", "Брожение умов", "Орден". Перевод с русского А.Вайбель и Э.Хорскьера (Karatserien). Копенгаген, 1945.

[49] *Brix Hans.* Miniatureromaner // Berlingske Tidende, 1945. 20 марта. С. 4.

[50] *Bookman* (Kai Friis Møller). Tjekhofs Noveller // Ekstra Bladet. 1945. 10 марта. С. 2.

[51] *Budtz-Jørgensen Jørgen.* Mennesker i Foderal // Nationaltidende. 1945. 27 марта. С. 7.

[52] *Tsjekhov A.* Steppen og andre Fortællinger. Содерж.: "Степь", "Аптекарша", "Налим". Перевод Э.Хорскьера (Russiske Fortællinger. 2). Копенгаген, 1946. В Aviskronik Index 1946 и 1947 рецензий не указано.

[53] *Tsjekhov A.* Steppens Dronning. Содерж.: "Ненужная победа", "Рассказ неизвестного человека" (Verdensromanen. Klassikerserien). Копенгаген, 1952. В Aviskronik Index 1952 и 1953 рецензий не указано.

[54] См.: Skønlitteratur i danske Tidsskrifter 1943–1962. Копенгаген, 1970.

[55] *Thomassen Ejnar.* Russisk Litteratur gennem 200 Aar. Копенгаген, 1946. С. 221–228.

[56] Например: *Sarauw Georg.* Anton Tjekhovs charme // Social-Demokraten. 1950. 24 июня. С. 6–7; *Haugbøll Charles.* Anton Tjekov // Land og Folk. 1950. 7 августа. С. 7, 10.

[57] *Tsjekhov A.* Sjette afdelind, перевод с русского Г.Е.Гирсинга, новая редакция Э.Хорскьера (Gyldendals nye serie). Копенгаген, 1953.

[58] Ibid. С. 9.

[59] *Kristensen Tom.* Livets ætsende ironi // Politiken, 1953. 25 ноября. С. 8.

[60] См. например: *Steffensen Eigil.* Indenfor hverdagens tryllekreds // Information. 3 октября 1953. С. 2.

[61] См. примеч. 54.

[62] *Malinovski I.* Op. cit. (см. примеч. 15). С. 21; *Spangshuus Chr. N.* Bibliografi over danske bidrag til den russiske litteraturs historie (1869–1964). Tillæg: Supplement 1953–64 til Ivan Malinovski <...>. Копенгаген, 1966. С. 71–72.

[63] Например: *Eskul-Jensen Noemi.* Forsøg på at lave Tjekhov om // Berlingske Aftenavis, 1954. 30 сентября. С. 6, 8, 9; *Jensen Villiam.* Et strejflys over Tjekhovs novellekunst // Kristeligt Dagblad. 1954. 27 августа.

[64] *Stender-Petersen Ad.* Den russiske litteraturs historie. Т. 3. Копенгаген, 1953. С. 208–217. Его же: En mærkelig mand // Politiken, 1957. 29 апреля, перепечатано в его книге: På tærsklen til en ny tid. Копенгаген, 1963. С. 90–94.

[65] *Tsjekhov A.* Udvalqte noveller. Содерж: "Агафья", "Враги", "Свирель", "Володя", "Именины", "Гусев", "Страх", "Жена", "В ссылке", "Случай из практики", "Дама с собачкой", "В овраге", "Невеста". Перевод с русского И.Малиновского. Копенгаген, 1958. Переиздания 1971 и 1981 (см. примеч. 95).

[66] Ibid. С. 7–14.

[67] *Paludan Jacob.* Tjekhof, mester-fortælleren // Dagens Nyheder. 1958. 7 июля. С. 6.

[68] *Brix Hans.* Dyrebar russisk novellekunst // Berlingske Aftenavis. 1958. 2 июля. С. 4.

[69] *Steffensen Eigil.* En poetisk sygejournal // Information, 12 июня 1958. С. 4.

[70] *Tsjekhov A.* Tre år, перевод с руского И.Малиновского (Hans Reitzels serie, 22). Копенгаген, 1959.

[71] *Steffensen Eigil.* Det uforløste liv // Information. 1959. 20 ноября. С. 5.

[72] *Horskjær Erik.* En ægteskabshistorie // Land og Folk, 1959. 21 декабря. С. 2.

[73] *Stender-Petersen A.* Tjekhov som novellist // Politiken, 1960. 12 марта. С. 8.

[74] *Tsjekhov A.* Flakken. En kedsommelig historie. Содерж.: "Попрыгунья", "Скучная история". Перевод с русского И.Малиновского (Hans Reitzels serie, 74). Копенгаген, 1961. В Aviskronik Index 1961 и 1962 рецензий не указано.

[75] *Tsjekhov A.* Novelletter. Содерж.: "Тоска", "После театра", "Справка", "Орден", "Знакомый мужчина", "Произведение искусства", "Дачники", "Нервы", "Лев и солнце". Перевод с русского А.Рандслеффа (Hasselbalchs Kulturbibliotek, 188). Копенгаген, 1960.

[76] Ibid. С. 7–9.

[77] Anton Tjekhovs bedste. Содерж.: "Живой товар", "Смерть чиновника", "Загадочная натура", "Кот", "Радость", "Злой мальчик", "Трагик", "Орден", "Не в духе", "Из воспоминаний идеалиста", "Живая хронология", "Детвора", "Анюта", "На мельнице", "Ванька", "Страдаль-

цы", "Месть", "Гриша", "Ведьма", "Сирена", "Исповедь", "Анна на шее", "Моя жизнь", "Мужики". Составитель и переводчик Г.Сарау (Omnibusserien). Копенгаген, 1960.

[78] Там же. С. 5–8.

[79] *Steffensen Eigil.* Optakt // Information. 1960. 9 февраля. С. 4; *Hesselaa Peder.* Tjekhovs ædle Kunst // Aalborg Stiftstidende. 1960. 9 февраля. С. 8–9; *Stender-Petersen Ad.* Op. cit. (см. примеч. 73).

[80] *Stender-Petersen Ad.* Tjekhovs kunst // Politiken. 1960. 17 декабря. С. 10; *Steffensen Eigil.* Tjehov som buspassager // Information. 1960. 17–18 декабря. С. 12.

[81] *Stief Carl.* De haabløse slægters digter (Поэт безнадежных поколений) // Berlingske Tidende. 1960. 16 января. С. 8–9; *Steffensen Eigil.* Skumringsfuglen fra Taganrog // Information. 1960. 29 января. С. 4.

[82] *Thomassen Ejnar.* Et medlevende hjerte // Dagens Nyheder. 1960. 29 января. С. 8; *Eskul-Jensen Noemi.* Tjekhov — menneskets medlidende ven // Aarhus Stifstidende. 1960. 23 января. С. 5–6.

[83] См. примеч. 64.

[84] См. примеч. 81.

[85] *Erichsen Svend.* Tjekofs mennesker og vor egen tid. Den store russer og dansk teater // Aktuelt. 1960. 24 января. С. 8.

[86] *Danielsen Eric.* Polemik mod Tjehov-legenden // Land og Folk. 1960. 23 января. С. 6.

[87] См. также: *Malinovski Ivan.* Den sprungne streng // Information. 1953. 20 марта. С. 2; *Nørretranders B.* (примеч. 93).

[88] Maksim Gorkij и Anton Tjekhov. En brevveksling, перевод К.Коха (Hasselbalchs Kulturbibliotek, 254). Копенгаген, 1966.

[89] *Tsjekhov A.* Herskab oq slavesjæle. Содерж.: "Мораль" (позднее название "Умный дворник"), "Драма в цирюльне" (позднее название "В цирюльне"), "Из дневника помощника бухгалтера", "В Москве на Трубе" (позднее название "В Москве на Трубной Площади"), "Приданое", "Noli me tangere" (позднее название "Маска"), "Певчие", "Художество", "Хирургия", "Устрицы", "Отец семейства", "Капитанский мундир", "Сапоги", "Средство от запоя", "Святой ночью", "Тина", "Скука жизни", "Свадьба", "На страстной неделе", "Верочка", "Красавицы", "Княгиня", "История одного торгового предприятия", "Архиерей". Перевод с русского Г.Сарау. Копенгаген, 1978.

[90] *Mohn Bent.* Tjekhov — evigt aktuel // Politiken. 1978. 5 июля. С. 7; *Kistrup Jens.* Den gode doktor // Berlingske Tidende. 1978. 6 июня. С. 2; *Carlsen Paul.* Gammelt nyt af Tjekhov // Aarhus Stiftstidende. 1978. 14 июня. С. 23; *Ipsen Henning.* Tjekhov — udvalg // Jyllandsposten. 1978. 11 сентбяря. С. 9.

[91] *KDC.* Tjekhovs puslespil // Land og Folk. 1978. 15 августа. С. 9.

[92] *Bomholt Julius.* Tjekhov. Revolutionens tredie fase. Копенгаген, 1963. С. 89–98; *Koch Carsten.* Den største russer? // Højskolebladet. 89-й год изд., 1964. С. 59–60; *Jørgensen Gunnar K.* Forfatteren Tjechov // Ringkøbing Amts Dagblad. 1971. 6 ноября; *Nilsson Nils Åke.* Tjekhov: De lever ilde, mine herskaber // Verdens litteratur historie. Т. 10. Копенгаген, 1973. С. 466–475.

[93] *Nørretranders Bjarne.* Tjekhov. Fremmede digtere i det 20. århundrede. Редакция С.М.Кристенсена. Копенгаген, 1967. С. 51–57. См. его же: Den misforståede Tjekhov // Berlingske Tidende. 1961. 30 сентября. С. 12–13.

[94] *Steffensen Eigil.* Tjekhov, på tærskelen. Копенгаген, 1982.

[95] Под названием "Damen med hunden og andre noveller". Копенгаген, 1971 и 1981.

Редакция приносит благодарность Э.В.Переслегиной, внимательно ознакомившейся с материалами раздела "Чехов в Дании".

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА В ДАНИИ

Обзор Э. Андерсен (Дания)

В декабре 1921 г. директор частного копенгагенского театра "Дагмар" Торкильд Розе впервые увидел чеховские спектакли на гастролях Художественного театра в Берлине. Игра актеров и пьесы Чехова произвели на него неотразимое впечатление. Вернувшись домой, он сразу же задался целью пригласить русскую труппу в Копенгаген. Благодаря его инициативе, искренней и широкой поддержке датских театральных деятелей во всех центральных газетах была развернута широкая кампания в поддержку предстоящих гастролей. Страницы газет были полны хвалебными статьями, посвященными Станиславскому и Художественному театру, проводились параллели между русской духовной жизнью и датской. Как известно, в январе 1922 года русская труппа, в составе которой были такие выдающиеся актеры Художественного театра, как Качалов, Книппер-Чехова, Германова, приехали на гастроли в Копенгаген. В их программе были "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад" Чехова, "На дне" Горького, "Братья Карамазовы" Достоевского и "Гамлет" Шекспира. Несмотря на то, что пьесы игрались на русском языке, успех был необычайный. Датская публика и режиссеры открыли для себя нового писателя Чехова[1].

Вдохновленный успехом гастролей, Торкильд Розе решает сам приступить к постановке Чехова на датской сцене. Идея эта была не нова. Еще крупнейший датский режиссер конца XIX — начала XX века Виллиам Блох мечтал о постановке пьес Чехова на сцене Королевского театра, но идею эту так и не осуществил[2]. В 1912 году, 24 апреля, состоялось единственное представление "Чайки" на сцене известного копенгагенского театра "Дагмар". Инициатором постановки был театральный журнал "Маскен", в котором накануне спектакля печатались статьи писателя Свена Ланге о "Чайке" и режиссера Нормана о Художественном театре[3]. Спектакль не имел успеха. Отмечалась слабая игра актеров, отсутствие ансамбля, недостаточная работа режиссера. Роль Аркадиной исполняла крупная датская актриса Бодиль Ипсен, получившая положительную оценку критики. Больше Чехов в Дании не ставился вплоть до 1926 года.

Настоящая оригинальная датская постановка Чехова состоялась 9 сентября 1926 года: на сцене Королевского театра была поставлена пьеса "Дядя Ваня" (режиссер Торкильд Розе, перевод Айнара Томассена). Постановка вызвала многочисленные отклики критики. В памяти многих сохранились воспоминания о гастролях Художественного театра, и появление спектакля было встречено весьма доброжелательно.

"На этом спектакле чувствовалось опять — после долгого, долгого времени — что находишься в святилище искусства; перед глазами разыгрывается

тонкая душевная драма, изображенная великим писателем и переданная наиболее вдумчивым и чувствительным образом, и актеры стремились до конца забыть себя во имя произведения...", — писал критик В.Сакстorф[4]. Столь же восторженно отнесся к спектаклю рецензент газеты "Социал-демократ": «Постановка новинки сезона — пьесы Чехова "Дядя Ваня" превзошла все ожидания и стала большой творческой победой — это самое значительное из репертуара театра в течение многих лет...»[5]

И все же, несмотря на отдельные восторженные отзывы, большая часть критики отнеслась к спектаклю довольно сдержанно. Все единодушно хвалили режиссера за попытку ввести Чехова на датскую сцену, но при этом сама пьеса вызывала у них некоторое недоумение. Часть критиков старалась воздерживаться от анализа пьесы и лишь подробно пересказывала ее содержание, в то время как другая часть рассматривала ее исключительно как принадлежащую натуралистическому театру.

«"Дядя Ваня", как и другие сценические работы Чехова, следует рассматривать скорее как удачный эксперимент, чем как собственно обновление драматургии. Он не дает абсолютно ничего нового, так как натурализм пришел на сцену задолго до Чехова... Пьеса сера, скучна и безнадежна, как и любое другое натуралистическое произведение...» — писал рецензент В.Ц-г в "Политикен". И далее: "...это длинный спектакль, временами тяжелый, это скорее роман в лицах, чем драматический конфликт, достигший напряжения и разрешающийся"[6].

В том же духе писал рецензент другой крупной датской газеты "Берлингске тиденде" Хр.Г. о персонажах чеховской пьесы: "Они или зевают, или жалуются или плачут... Немного длинно, а в конце это становится утомительным"[7].

Критика отмечала прекрасную работу режиссера и актеров, но задавалась при этом вопросом: а нужно ли было вообще браться за Чехова? "Произведение большого художника, но не чуждо ли это нам, действительно ли это имеет к нам какое-то отношение?" — спрашивает Хр.Г. А В.Ц-г вторит ему: «"Дядя Ваня" — тяжелый спектакль, который, пожалуй, не сможет завоевать успех у постоянного круга зрительниц, требующих рыцарских пьес.

Драматически пьеса построена способом, опасным для любого другого, — и не такого гения, как Чехов. При всех способностях и таланте автора работа производит все-таки впечатление чужеродное, так как это душа чужого народа, а не наша собственная открывается перед нами на мгновенье». И, наконец, — откровенно ироническая статья: "Странные роли были в этой пьесе. Там был, например, профессор, которого играл Найендам. Весь первый акт ушел на то, чтобы рассказать о том, какой он скучный и неинтересный, и три последующие на то, чтобы доказать это... Это была типично русская пьеса. Как известно, все русские пьесы, даже самого легкого жанра, отличаются тем, что все персонажи в них пребывают в постоянном огорчении. Вчера были минуты, когда восемь персонажей на сцене были одновременно огорчены, и при этом у половины из них были бороды. Нет ничего, что произвело бы бóльший эффект, чем четыре русских бороды, дрожащих при этом от нервного потрясения"[8].

Итак, Чехов был воспринят как русский писатель-натуралист прошлого века, безусловно талантливый, безусловно поэтичный, но датскому зрителю малоинтересный. Спектакль шел 17 раз[9].

Тем не менее Торкильд Розе решается предпринять еще одну попытку ввести Чехова в репертуар датского театра. Два года спустя, в 1928 году, он возвращается к Чехову и работает над постановкой "Трех сестер". В ряде ин-

тервью перед премьерой режиссер говорил о том незабываемом впечатлении, которое произвели гастроли русской труппы: "Гастроли русских несколько лет тому назад в Копенгагене указали новый путь нашему восприятию искусства... То, что я увидел, убедило меня, что многое новое в искусстве придет к нам из России". О своей работе над Чеховым он сказал: «... но ее <пьесу> трудно играть, потому что она не типично русская. Чехов — западноевропейский писатель, он не так связан со своей страной, как другие русские писатели... Конфликт у Чехова необычен. Там есть, конечно, действие, диспозиция, но "Три сестры" — это, скорее, кусок жизни, чем театральная пьеса в обычном понимании, с драматическим напряжением и разрядкой». Но при этом режиссер не пытается найти новое решение пьесы: "...Мы пытались как можно ближе воссоздать ее <пьесы> первую постановку в Москве. Настолько точно, насколько это было возможно, мы следовали традиции... я вел переписку с Чеховой[1*] о постановке"[10].

10 января 1928 года состоялась премьера пьесы "Три сестры" на сцене Королевского театра. Режиссер — Торкильд Розе, перевод Айнара Томассена.

На этот раз критика отнеслась к спектаклю намного резче. Если после первой попытки режиссера был только задан вопрос о том, представляет ли Чехов интерес для датского зрителя, то на сей раз сразу же дан был отрицательный ответ. Причем неуспех спектакля объяснялся не столько непониманием пьесы режиссером, сколько сугубо русским характером самой пьесы, который могут понять и передать только русские.

«Это было роковой ошибкой со стороны Королевского театра сыграть "Три сестры" Чехова по-датски, а не по-русски... Если бы пьеса была сыграна на непонятном языке — как во время гастролей русских в театре "Дагмар" — тогда можно было бы сидеть и наслаждаться, как наслаждаешься звуком далекой и чуждой музыки... но вот пьеса предстала перед нами в трезвом и деловом датском варианте — и провалилась», — писал рецензент в газете "Б.Т."[11].

Но были и другие мнения. "Жаль, что приходится напоминать о гастролях русских. Именно потому, что слова были непонятны, удалось избежать калейдоскопа утомляющих подробностей, и тем чище проступала линия игры и ритм в живых картинах и музыка в разговорах, с меняющимся темпом и силой тона, паузами и мелодией языка, в которых слышна была смена настроений. Но здесь — несмотря на тщательную и тонко понятую режиссуру, что надо особо подчеркнуть — все не могло не идти намного тяжелее и со скрипом; человеческий материал — манеры, речь — не обладают той мягкостью и скользящей прелестью, наше общение друг с другом — той фамильярной доверчивостью, которые так подходили к игре русских; мы не можем так быстро переходить от смеха к плачу или ударяться с ходу в философствования и мечтания, как эти чувствительные и фантазирующие натуры. Но Розе тем не менее заслужил благодарность!" — писала другая крупная датская газета "Дагенс нюхедер"[12].

Интересна рецензия писателя Свена Ланге в "Политикен". В 1912 году именно в его обработке появилась "Чайка" на сцене театра "Дагмар", и он в принципе был настроен очень положительно по отношению к Чехову. Он писал: "Пьесы, как эта, не обладают в действительности ничем, что могло бы привлечь театральную публику: там мало действия, равно как и сильных чувств или значительных людей; они не волнуют сердце и так же мало пита-

---

[1*] Имеется в виду О.Л.Книппер-Чехова.

ют мысль. То, что им присуще, — тон, легкая, естественная игра в отношениях между людьми, жизнь, рождающаяся и разворачивающаяся во всей своей неизбежности, с недоразумениями и повторениями <...> со всеми несправедливостями и случайными прелестями, — все это могут сильно и правдиво показать и театры вне России. Но особенный отзвук трагического фатализма, свойственный всем этим случайностям, та странная печать вялости, соединенной со скрытой страстью, отличающая этих людей, их безграничное недовольство, помочь которому невозможно, их мрачная тоска — все это, сугубо русское в их образах и тоне, что невозможно описать, но что является дрожащей струной всего их маленького мира — все это не может быть показано нигде, кроме России, и никем другим, кроме русских. Режиссер, господин Розе, заслуживает всяческого признания за спокойный и естественный темп, характерный для постановки, за уверенность, с какой он владеет сценой и всеми движениями на сцене. Но он не сумел сделать единственно необходимое и единственно невозможное: переделать наших актеров в русских, сделать постановку русской"[13]. Автор разбирает также игру актеров, выделяя две крупнейшие звезды датского театра того времени — Поуля Роймерта (Вершинин) и Бодиль Ипсен (Маша).

"Долгая несомненная скука" — такими словами начинается статья критика Хр.Г. в "Берлинске тиденде"[14]. Но дело вовсе не в Чехове. Чехов прекрасен, спору нет, но в датском исполнении не остается ничего от камерной музыки, характерной для пьес Чехова — она "превращается в философию и истерику".

Общим для критических статей этого времени, посвященных Чехову, является опять полное отсутствие анализа чеховских пьес как социально-психологических, непонимание сути драматического конфликта, построенного не на одних событиях ("Дядя Ваня"), драматических отношений, основанных на трагических положениях, в которых соединены быт и бытие ("Три сестры").

Датский театр с конца XIX века до 30–40 гг. XX века представляет собой натуралистический театр. Несмотря на то, что в 20-е годы Копенгаген в силу политического нейтралитета становится ареной многочисленных гастролей авангардных европейских театров, таких как театр Рейнхарда, Гордона Крэга. Но новые художественные течения не находят своего отражения в самом датском театре.

Приходится признать, что несмотря на огромный успех гастролей труппы Художественного театра и на искреннюю попытку Торкильда Розе пьесам Чехова так и не удалось закрепиться на датской сцене вплоть до 1949 года.

За это время в датской культурной жизни произошли большие изменения. 30-е годы явились годами бурного развития датского искусства в области живописи, архитектуры, литературы и театра. Начинают издаваться новые художественные журналы, посвященные проблемам культуры и искусства, такие, как журнал "Критическое ревю" (1926–1928), под редакцией Поуля Хеннингсена. На страницах журнала разворачивались обширные дискуссии, критикующие современное состояние общественной и культурной жизни. Журнал "Линия" (1934) издавался абстрактно-сюрреалистическими художниками, в числе которых был один из выдающихся современных художников Дании Рихард Мортенсен. На страницах этого журнала датские сюрреалисты выступали со своей программой, печатались статьи современных европейских художников, таких как Кандинский, Клей, печатался французский поэт Поль Элюар. Огромную роль в развитии общества и культуры в Дании играл в 20-е годы так называемый культурный дебат. На страницах печати видные

ученые, политики, деятели культуры обсуждали современное состояние общества, роль и развитие культуры, проблемы мировоззрения и пути преобразования общества. В 30-е гг. внимание заостряется на социальных проблемах. В литературе не без влияния марксистских идей возникает новое художественное течение — социальный реализм, представителями которого были Ханс Кирк и Ханс Шерфиг. Растущий интерес к социальным и политическим проблемам, стремление освободиться от старых форм, создать свое новое оригинальное искусство было также характерно и для датского театра. Именно в 30-е годы датский театр переживает период обновления, новые датские драматурги, такие как Кьель Абелль, Сойя и Кай Мунк начинают восставать против узких рамок натурализма. Кьель Абелль (1901–1961) резко выступал против традиционной натуралистической театральной формы, называя ее "страшным проклятием натурализма", против канонизированных устаревших постановочных приемов. Театр должен быть местом свободного проявления фантазии для драматурга, режиссера, актера, утверждал он. Нужно не фиксировать внешний облик событий, а обнажать их скрытую суть, занимая при этом совершенно ясную позицию по отношению к изображаемым явлениям. Все эти положения нашли воплощение в пьеса Абелля "Пропавшая мелодия"; премьера ее состоялась на сцене частного копенгагенского театра "Риддерзален" в 1935 году. По сути дела это был переворот в датском театре. Социально-политическая активизация литературы и искусства в 30-е годы характерна также и для театра. Все большую роль начинают играть маленькие экспериментальные театры, в частности "Риддерзален" под руководством Пера Кнудсона. На сцене этого театра ставились острые политические ревю на тексты К.Абелля и П.Хеннингсена, а в 1936 году впервые в мире была поставлена пьеса Брехта "Круглоголовые и остроголовые". Для датской культурной жизни этого периода характерен значительно выросший интерес ко всему, происходящему вне Дании. Огромную роль в этом сыграли переводы современной зарубежной поэзии, сделанные датским поэтом и переводчиком Поулем Ля Куром, а в театре — творчество датских драматургов: К.Мунка и Сойи. Театр из второстепенного развлекательного средства становится выразителем общественно-политических и нравственных проблем, волнующих современность.

Вторая мировая война, фашистская оккупация, сложная мировая обстановка после войны, не принесшая долгожданного облегчения и ясности, способствуют бурному развитию экзистенциализма. Многие писатели и поэты "возвращаются" к Кьеркегору, усиливается интерес к психологии, центр тяжести переносится на "внутреннее я". Много говорится о "кризисе гуманизма".

Победа Советского Союза во Второй мировой войне вызвала новую волну интереса ко всему русскому. И не удивительно, что именно психологические пьесы Чехова находятся в центре внимания западных интеллектуалов. Таковы были предпосылки возвращения Чехова на датскую сцену. Естественно, что именно театр "Риддерзален" взял на себя эту задачу.

27 января 1949 года на его сцене состоялась премьера пьесы "Три сестры". Спектакль был встречен восторженно. Известный литературовед, профессор Копенгагенского университета Ханс Брикс писал: «Случилось нечто замечательное, нечто важное в "Риддерзален" вчера вечером»[15].

И далее он подробно анализирует пьесу, подчеркивая ее психологизм и драматизм, выступающий на отчетливой бытовой основе. Все восхищает его в этом спектакле: и постановка, сделанная известным датским режиссером Сам Безековым, и декорации, и игра актеров. Но более всего — возвращение

Чехова на датскую сцену, "на столичный небосклон". В большой статье, посвященной этому спектаклю, другой театровед Фредерик Шюберг подчеркивает не только психологическую сторону пьес Чехова, но и указывает на новаторство Чехова в построении диалога. Пьесы Чехова не являются только русским достоянием, заявляет он, но принадлежат и мировой драматургии. Он сравнивает пьесы Стриндберга и Чехова — в пользу последнего. Бурное, страстное развитие конфликта у Стриндберга, его ярко выраженное личное отношение к героям, его ненависть, протест, пламенное кипение страстей заменяются у Чехова глубоким знанием и пониманием человеческой натуры, проникновением во внутренний мир своих героев, созданием удивительно правдивой жизненной атмосферы. Поэтому так трудно играть Чехова на сцене, в его пьесах нет второстепенных героев; чтобы передать это чеховское настроение, его грусть, тоску и смирение, требуется прекрасная игра всего ансамбля. Таким образом, пьесы Чехова открывают новые возможности и перспективы для датского театра[16].

50-е годы — время закрепления Чехова на датской сцене. Бурное развитие науки и техники, начинающийся процесс профессионализации оказали влияние на культурную жизнь страны. Возникает новое поколение критиков, стремящихся от эмоциональных впечатлений перейти к всестороннему анализу произведений. Возникает интерес к культурному наследию прошлого, появляется огромное количество переводов. Особую роль начинают играть психология и философия. Не случайно, что именно в это время во всех странах Западной Европы усиливается интерес к пьесам Чехова. Происходит переоценка его творчества, подчеркивается его растущая актуальность. 24 января 1952 года на сцене "Фредериксберг театер" впервые в Дании состоялась премьера "Вишневого сада" (режиссер — Бьярне Хеннинг-Енсен, перевод Кнуда Сёндербу). Критика единодушно приветствовала спектакль. Известный театральный критик Харальд Энгберг писал, что сам факт появления этого спектакля, вне зависимости от того, хорошо или плохо он сыгран, имеет большое значение для датской театральной жизни. Чеховскую драматургию, как и раньше, он сравнивает с западными "драмами действия", наводнившими сцены датских театров.

"...Театр Чехова является вызовом всем нашим западным понятиям о драме, идея которых состоит в требовании рассказать как можно более захватывающую историю в как можно более острых ситуациях. Но в действительности в чеховских пьесах происходит бесконечно больше, чем в самых бурных западноевропейских драмах действия... Чеховский диалог — это не дуэль на словах, известная нам из западных социальных пьес, но сложная музыка, симфония русских голосов: с симпатией воспроизведенная путаная, наполовину распавшаяся речь патрициев, немногословие выскочек, крестьянская речь, мертвый книжный язык гувернантки, прекрасное революционное многословие студента и многоголосие народа, грубое, дерзкое, униженное, наглое".

Харальд Энгберг отмечает также оптимизм пьесы, пронизывающую ее веру в лучшие времена для людей. "Речь идет о людях переходного периода, какими мы сами и являемся. Пьеса актуальна в вечном смысле этого слова"[17].

Но вместе с тем критика отмечала слабую работу режиссера, не сумевшего создать чеховскую атмосферу на сцене, отсутствие внутреннего стержня в спектакле, отсутствие ансамбля. Говоря о прекрасной игре отдельных актеров (роль Раневской исполняла крупнейшая артистка датского театра Бодиль Ипсен), критика подчеркивала сложность задач, стоящих перед режиссером и актерами, берущимися ставить Чехова[18].



ВИШНЕВЫЙ САД
Телеспектакль
Литературный музей, Москва
Сцена бала из III действия

6 марта 1953 года на сцене другого копенгагенского театра "Аллесценен" состоялась премьера "Дяди Вани". Харальд Энгберг снова выступает с большой рецензией. В первую очередь он хвалит режиссера Инге Виид Мёллер, создавшую прекрасный спектакль, чутко уловившую чеховскую мелодию, "болезненно прекрасные мгновенья, когда душа говорила с душой о своем неизлечимом одиночестве, и была услышана". Критик пытается дать анализ пьесы как сугубо психологической, объяснить, почему первая попытка поставить "Дядю Ваню" была встречена настороженно. Причина — в той безнадежности и пессимизме, которыми, по его мнению, веет от пьесы, "скорее парализующей нашу веру в социальный прогресс, чем призывающей к действию". Но несмотря на всю безутешность, исходящую от пьесы, пишет критик, она "захватывает нас своей глубокой человечностью". Х.Энгберг называет пьесу самым сложным произведением Чехова и в этой связи приводит слова известного датского литератора и публициста 20-х годов Свена Ланге, считавшего "Дядю Ваню" художественным произведением высочайшей пробы, «более глубоким по психологии, чем "Вишневый сад", более необычным в изображении людей». В статье опять говорится об актуальности Чехова, "ибо проблемы жизни и счастья вечны"[19].

Но если Х.Энгберг в своих статьях подчеркивает общечеловеческий аспект чеховских пьес, их психологическую глубину в изображении характеров и чувств героев, их вечную актуальность, то другой театральный критик Карстен Нильсен относится к ним скорее как к очеркам из истории европейской

культуры, представляющим чисто исторический интерес, и, следовательно, не содержащим ничего актуального для современного зрителя[20].

В 1952 году появляется датский перевод большой книги о Чехове, написанной английским литературоведом Д.Магаршаком, "Чехов-драматург". В эти годы пьесы Чехова входят в репертуар театров всего мира. В Англии, Америке, Франции и Скандинавии они ставятся в трагическом стиле, прототипом которого являются постановки Станиславского и образцом — гастроли труппы Художественного театра в Европе и Нью-Йорке в начале 20-х годов. Магаршак резко протестует против такого одностороннего толкования чеховских пьес, он подчеркивает в первую очередь их комедийный характер, ссылаясь на все творчество Чехова в целом как сатирика, на его критические замечания по поводу постановок Станиславского. В книге используются письма Чехова, особый упор делается на то, что Чехов сам называл свои пьесы комедиями[21].

В связи с выходом книги Магаршака, а также первого сборника пьес Чехова на датском со вступлением и в переводе Айнара Томассена, в Дании развертывается дискуссия вокруг этих книг. Как же все-таки относиться к Чехову? Представляют ли его пьесы только исторический интерес? Являются ли они комедиями или трагедиями? Надо сказать, что возможность толкования пьес Чехова как сугубо комедийных вызвала большой восторг, и у этой теории оказалось сразу же много сторонников. Против такого — тоже одностороннего — подхода выступает магистр Оле Брандструп. В одной из своих статей "Новый Антон Чехов" он говорит о том, что нельзя преувеличивать значение комедийного элемента в пьесах Чехова, так же как и трагедийного. Новаторство Чехова заключается в создании нового психолого-натуралистического жанра драмы. События здесь сведены к минимуму, к цепи обыденно-бытовых случаев и фактов, на фоне которых и происходит раскрытие характеров героев. Чехов пришел к новой форме построения и ведения диалога, организованного рядом перебиваемых, обрываемых, немотивированно меняющихся тем. Все это привело к рождению нового типа драмы, настолько же динамичной по своей сути, насколько статичны драмы Ибсена[22].

В середине 50-х годов пьесы Чехова ставятся уже не только в копенгагенских театрах. 9 февраля 1955 года на сцене "Одензе театер" состоялась первая настоящая премьера "Чайки". Х.Энгберг, наиболее последовательно отстаивающий "интересы" Чехова в датском театре, выступил с большой статьей. В ней он приветствовал появление "Чайки" на датской сцене и очень хвалил постановку Хельге Рунгвальда. Режиссер сумел понять и раскрыть характеры героев, создать яркий драматический спектакль, уловить музыку чеховской пьесы, "которая не может быть сыграна отдельным солистом, но требует ансамбля". Особенно отмечалось исполнение артисткой Королевского театра Эльзе Хойгорд роли Аркадиной. Прекрасная Хойгорд помогла поднять уровень всего ансамбля, которому удалось достичь "согласованности между различными противоречивыми жизненными мелодиями, создающими чеховскую особенную, смертельно-трагическую и отчаянно-юмористическую музыку"[23].

Ободренный успехом режиссер и директор "Одензе театер" Хельге Рунгвальд в 1958 году ставит на сцене того же театра "Вишневый сад". Премьера состоялась 7 апреля. И на этот раз спектакль получил восторженную оценку критики. Режиссеру удалось создать прекрасный ансамбль, представление "приводит в движение нашу фантазию". Эльзе Хойгорд на этот раз исполняла роль Раневской. Но при этом в тоне критики сквозит и некоторая неудовлетворенность не столько самим спектаклем, сколько несколько тяжелым тра-

гическим стилем исполнения Чехова вообще. Отмечалась недооценка комедийного плана пьесы[24].

Бурное развитие различных течений внутри западного театра после Второй мировой войны оказало влияние и на датскую сцену. Театр абсурда, политический театр Брехта и возникшее в Англии движение "Молодая злость" вытесняют натуралистический театр, он подвергается резкой критике. В 50-е годы на датскую сцену приходит театр абсурда. Пьесы Ионеско, Беккета занимают существенное место в репертуаре датских театров во второй половине 50-х годов. Намечается поворот от устоявшихся традиций натурализма к новым формам, желание порвать с трагическим стилем игры, который датские театральные деятели связывают с натурализмом.

В 1960 году на сцене "Дет ню театер" была поставлена "Чайка". Этот театр, один из крупнейших в Копенгагене, не считая Королевского, стал играть большую роль в культурной жизни Дании после Второй мировой войны. Лучшие режиссеры и актеры были тесно связаны с "Дет ню театер", на сцене которого исполнялся преимущественно датский репертуар, пьесы К.Абелля и Х.Браннера, а в первой половине 60-х годов — политические пьесы современных датских драматургов. Ведущим режиссером этого театра долгие годы был Сам Безеков. Именно он вернул Чехова на датскую сцену в 1949 году. В его постановке шла "Чайка" в 1960 году (премьера состоялась 8 апреля). Этот спектакль заслуживает особого внимания. Перед нами первая попытка самостоятельного толкования Чехова на датской сцене. Для всех предыдущих чеховских спектаклей, независимо от их качества, общим было стремление подражать труппе Художественного театра. Сам Безеков хочет порвать с установившейся традицией, вернуть "Чайке" комедийный характер, убрать все сентиментальное. Появление книги Д.Магаршака, растущая известность Чехова как сатирика, постановки водевилей Чехова телевизионным театром (1953 г. — "Медведь", 1954 г. — "Лебединая песня")[25] безусловно оказали влияние на режиссера, так же как и антинатуралистическое настроение, овладевшее датскими театральными деятелями. В постановке заострено внимание на комедийном, смешном в облике и характере героев. Х.Энгберг в "Чехов без слез" писал: «"Чайка" в этом театре может сбить с толку любителей сентиментального Чехова с первой же реплики, обычно потрясающей нас своим русским унынием. На вопрос: "Отчего Вы всегда ходите в черном?" Маша отвечает: "Это траур по моей жизни. Я несчастна" с такой театральной интонацией, что всем становится ясно, что она, как и ее мать, является специалистом по несчастной любви.

Этот иронический подтекст не исчезает ни на минуту в течение всей игры...»[26]

"Чайка", с точки зрения режиссера, — не трагедия о несчастной любви и загубленной жизни, а ирония над тем, как искусство и слава пожирают человека. Отход от натуралистических традиций сказался в выборе легких, условных декораций. Спектакль был встречен критикой очень тепло. Но все-таки это было тоже одностороннее толкование Чехова.

100-летие со дня рождения Чехова широко отмечалось в датской печати. Появилось много статей, посвященных его творчеству, воспоминаний, связанных с постановкой его пьес[27]. Поэтому возвращение Чехова на сцену Королевского театра, главного театра Дании, в 1961 году вызвало многочисленные отклики в печати. К этому времени положение Чехова в Дании было уже совершенно иным, чем в начале 50-х годов: Чехов — признанный классик с мировым именем и нет больше необходимости доказывать его актуальность. Центр дискуссии перемещается на более существенные и профессиональные

проблемы. Как понимать его пьесы? Насколько совместим опыт современного западного театра с драматургией Чехова? Какими путями может идти современное прочтение чеховских пьес? В статье под названием "Неправильно понятый Чехов" магистр, позднее профессор по восточноевропейской истории, Бьярне Нёрретрандес пишет о том, что на протяжении многих лет творчество Чехова воспринималось односторонне и сейчас настала пора пересмотреть взгляды. Это касается как прозы, так и драматургии Чехова.

"Новые течения в современной западной драматургии, которая многим обязана Чехову, принуждают к более серьезному отношению к его драматургии. Только путем все более углубленного изучения его произведений, может быть, удастся достичь таких достоверных изображений, которые он сам был бы в состоянии вынести"[28].

В работе над постановкой режиссер Торбен Антон Свендсен старался освободиться от натуралистических традиций: "Идеи Чехова вечны, и его пьесы поэтому можно исполнять в той театральной форме, какой мы пользуемся сегодня. Ведь действие в первую очередь происходит в умах героев"[29].

30 сентября 1961 года — премьера "Трех сестер" на сцене Королевского театра (режиссер — Торбен Антон Свендсен, перевод Поуля Ля Кура). В этом спектакле были заняты лучшие актеры Королевского театра, такие как Бодиль Кьер (Маша) и Биргитте Призе (Ирина). Спектакль был более последовательным в своем стремлении отказаться от традиционного исполнения чеховских пьес путем использования приемов брехтовского театра.

"Сразу же еще до начала спектакля возникает чувство, что мы еще раз пришли смотреть Брехта. Передняя часть сцены была выдвинута вперед и на ней в беспорядке громоздилась мебель как в день переезда. Когда <...> занавес поднялся, то на заднем плане мы увидели знакомую столовую. В этом делении сцены на две части была своя идея. Таким образом подчеркивалось, что и частная жизнь, и светская жизнь у Чехова состоит из монологов и быстрых, тайных диалогов между не понимающими друг друга людьми", — писал Х.Энгберг в статье "Жаль людей, что они такие безнадежные"[30].

Другие критики отнеслись намного более резко к подобным экспериментам.

"Чисто технически постановщик устроил все таким образом, что оркестровая яма была застроена и действие частично происходило на переднем плане, т.е. между занавесом и рампой. Это означало, что декорации сразу открывались публике уже при входе в зал и их смена происходила на глазах у публики. Это явно против идеи Чехова и характера пьесы... Спектакль является <...> попыткой порвать с системой Станиславского. Но лучшее в нем было то, что оставалось от Станиславского", — писал Свенд Эрихсен в "Актуэльт"[31].

"Пьеса настолько прекрасна, что ее просто невозможно испортить, даже постановкой, которая в своем стремлении быть в струе — это всеми признанное, очень нужное снятие сентиментальности у Чехова — берется за менее значительное, за внешнее устройство, и при этом явно неверно. Эта детская находка — менять декорации при поднятом занавесе при возрастающей веселости ошарашенной публики, и эти уродливые декорации!" — писала Инге Дам в статье "Пропавшая жизнь"[32].

Вопрос о том, насколько допустима модернизация пьес Чехова, вызвал резкие разногласия среди критиков. Оле Брандструп, уже ранее выступавший против одностороннего толкования Чехова, пишет большую статью в защиту спектакля. Он называет спектакль во всех отношениях лучшей чеховской постановкой в Дании до настоящего времени. Особенно он хвалит режиссера,

который своей интерпретацией подчеркивает, что "...чеховская драма, можно сказать, выходит за рамки натурализма и по форме"[33]. Так же и Свенд Йохансен в "Ланд ог Фольк" считает постановку "блестящей", работу режиссера зрелой и талантливой[34]. Известный театральный критик Енс Киструп тоже называет спектакль победой Королевского театра[35].

С этого времени и вплоть до 70-х годов наблюдается значительный спад интереса к Чехову. Были попытки поставить Чехова на провинциальных сценах. Так, в Орхусе в 1962 году был поставлен "Бедный Дон Жуан"[36], в Одензе в 1970 году — "Три сестры"[37], но спектакли оказались малоудачными и интереса не представляют.

Охлаждение к Чехову в 60-е гг. объясняется в первую очередь не отсутствием интереса к этому писателю вообще, а теми тенденциями и направлениями, которые тогда доминировали в театральной и культурной жизни Дании. Наметившийся уже в 50-е гг. отход от натуралистического театра, возросший интерес к социальным и политическим проблемам, критическое отношение к складывающемуся "обществу благоденствия" выдвигают перед датскими художниками новые задачи. На смену "вечным" проблемам гуманистов, к которым также причислялся и Чехов, приходит злободневная сатира; на смену большим жанрам — ревю и сатирический мюзикл. Распространение идей театра абсурда и политического театра Брехта становится толчком для развития собственной драматургии. В области театра абсурда особенно известны пьесы Л.Пандуро "Ганнибалы в подвале" и "Чемодан" (1962), пьеса К.Рифбьерга "Развития" (1965) и др. В области политического театра–пьесы Эрика Кнудсена, представляющие собой смесь кабаре, ревю, водевиля в типично брехтовском стиле, и пьесы крупного датского драматурга Эрнста Бруун Ольсена. Огромной популярностью пользовались его пьесы "Любовь подростков" и "Бал буржуазии". Репертуар датского театра большей частью состоял из пьес — как собственных, так и зарубежных, — представляющих эти направления. Общее оживление театральной жизни способствовало также появлению новых театров в Копенгагене.

Во второй половине 60-х годов наблюдается, однако, некоторое охлаждение к театру абсурда. Ряд писателей возвращается к традиционным формам. Возобновляется интерес к человеку, к его месту в "обществе благоденствия" и возникающим в этой связи нравственным и психологическим проблемам. Старые проблемы оказываются действительно вечными. Это сказалось в первую очередь на репертуаре телевизионного театра. Огромную роль в этом повороте сыграли пьесы Л.Пандуро. В 1966 году Чехов вновь появляется на телеэкране. И с этого времени его пьесы и водевили входят в постоянный репертуар телетеатра. Как уже было сказано, Чехов ставился в ТВ-театре так же на протяжении 50-х годов, последняя постановка — "Три сестры" — была осуществлена в 1959 году. С начала 50-х годов чеховские водевили, пьесы и короткие юмористические рассказы входят также в репертуар радиотеатра.

В 1973 г. Чехов опять возвращается на сцены больших театров. 3 октября в Королевском театре состоялась премьера "Вишневого сада" в постановке Сама Безекова (перевод Кнуда Сёндербу). Если вспомним спектакль "Чайка", поставленный этим же режиссером в 1960 году, то увидим, что основным в работе режиссера при постановке спектакля было стремление лишить пьесу сентиментальности, заставить зрителя не плакать, а смеяться над ее героями; это было встречено в основном доброжелательно датской критикой в то время. С такими же идеями режиссер приступил к постановке "Вишневого сада". "Раз и навсегда Сам Безеков решил, что пьесы Чехова о крахе русской аристократии являются комедиями. Что изображение писателем полного непо-

нимания этой самой аристократией того, что ее время прошло, что новые времена, новые люди уничтожат ее, совершенно не трагично, а в высшей степени иронично. Какие-то ничтожные, лишние люди идут ко дну, ну и что? Они теряют деньги, поместья, социальное положение, но разве они заслужили что-либо лучшее? Как аристократия во время французской революции, они ничему не научились, ничего не поняли. Танцуя, смеясь, с песнями вальсируют они навстречу своему уничтожению: после нас хоть потоп", — так объясняет замысел режиссера Инге Дам и резко критикует его. Она пишет, что при такой односторонней трактовке пьесы она утратила "ту поэзию, то отчаяние и сочувствие, которые составляют саму суть четырех крупных драм Чехова"[38]. Единственным лирическим элементом в пьесе было начало спектакля.

«Сам Безеков был в таком восторге от концовки "Вишневого сада", что он посчитал нужным и начинать спектакль ею. Занавес поднимается под звуки траурной фортепианной музыки, все герои стоят неподвижно на сцене, как статуи, в то время как голос за сценой вещает нам, что жизнь прошла, как будто мы и не жили... Возможно, этой вступительной сценой режиссер хотел сказать, что вся пьеса должна восприниматься как последний сон Фирса, сон о прошлом, оставшемся позади, но во власти которого мы все еще находимся», — писал критик Енс Киструп[39]; дальше же спектакль развивается как чистый фарс.

Преподаватель института театроведения при Копенгагенском университете Х.Лундгрен не согласен с режиссером: «Делать комизм основной и доминирующей чертой "Вишневого сада" <...> совершенно неверно: все эти люди борются, каждый за свой "вишневый сад", все мучаются в этой борьбе, находясь под гнетом прошлого и испытывая страх перед будущим... Трагикомедия, другими словами, постоянно меняющаяся симфония, где каждый голос имеет определенное значение, а не скрещение мелодрамы и фарса, как в постановке Сама Безекова в Королевском театре. Уже в тот момент, когда в первом акте Раневская со своими спутниками подъезжает к дверям, возникает — с помощью звукового оформления— ассоциация с цирком Барнум и Бейли. И далее в том же духе... С Шарлоттой, как главным номером программы, <...> все представление принимает характер серии выдуманных цирковых номеров. Конечно, целью С.Безекова было, по-видимому, лишить текст сентиментальности (например, был выброшен монолог Ани в третьем акте, большая реплика Раневской о вишневом саде была превращена в своего рода вызубренный отрывок, который она декламирует дуэтом вместе со своим братом Леонидом и т.д.). Но когда он в третьем акте вводит попурри из печальных русских песен, так что возникает чувство, что следующим номером программы будет хор донских казаков, то что остается в таком случае от самой пьесы?

<...> Основным возражением против принципиальных тенденций и рабочей гипотезы Сама Безекова в работе над этой постановкой является и то, что они оставили совершенно равнодушными актеров. Внешняя сторона жизни временами слишком демонстративно выпячена, внутренняя сторона жизни удивительно бедна»[40].

Следующая постановка Чехова относится к 1976 году. 17 марта на сцене "Дет Ню театер" поставлены "Три сестры". Режиссер — Каспер Роструп, интересный, талантливый, молодой, но — совершенно противопоказанный пьесе. Именно ему принадлежат первые постановки тотального театра в Дании в начале 70-х годов (как тотальный театр были поставлены им "Нильс Клим" Хольберга и "Фауст" Гете). Трагедия трех сестер превратилась в скучную ме-

лодраму. Режиссеру ставили в вину не столько непонимание самого текста, сколько безразличное отношение к нему.

"Характерным для всей постановки является постоянное чувство того, что Роструп сам толком не знал, что же он хотел сказать этим спектаклем", — писал Х.Лундгрен. Спектакль, по словам критики, получился скучным и холодным[41].

Но следующие два чеховских спектакля, поставленные в 1976 г. и в 1978 г., представляют собой значительный интерес. Рассматривать их следует, на наш взгляд, на фоне общественно-политических сдвигов, происшедших в Дании за это время.

Шестидесятые годы в Дании называют "радостными шестидесятыми". За сравнительно короткий срок страна стала одной из самых богатых в Западной Европе: резко вырос жизненный уровень, в то же время повысилась социально-политическая активность, возникли новые левые партии. Критическая волна, захлестнувшая страну, нашла свое выражение в студенческом движении протеста против старых норм. Студенческие волнения конца 60-х годов были направлены против засилья бюрократии и носили ярко выраженный анти-авторитарный характер. Они повлекли за собой активизацию женского движения за равноправие. Но если 60-е годы в истории левого движения на Западе можно назвать годами борьбы и надежды, то 70-е годы принесли с собой разочарование. Наступивший экономический кризис только усилил состояние растерянности и депрессии. Из всех левых движений наиболее жизнеспособным оказалось женское движение и поэтому оно стало играть такую яркую роль в Дании в 70-е годы. В женщине начинают видеть надежду, силу, способную противостоять закостенелой капиталистической машине власти. Внимание датской литературы и театра концентрируется на чувствах и переживаниях женщины, как единственно достойных внимания. В этой связи и женские образы в пьесах Чехова получают новое толкование.

26 сентября 1976 года прошла премьера "Чайки" на сцене копенгагенского театра "Бристольтеатрет". В этот период "Бристольтеатрет" принадлежал к числу самых интересных и передовых театров Дании. Директору театра Мортену Грундвальду удалось собрать вокруг себя лучших датских актеров, на сцене театра ставились пьесы современных датских и зарубежных авторов; большое место занимал классический репертуар. "Чайку" поставил здесь известный датский драматург и режиссер Эрнст Бруун Ольсен. Он старается не просто "модернизировать" Чехова или заставить публику рыдать над горькой судьбой и загубленными жизнями чеховских героев, но занимает четкую, ясную позицию по отношению к ним, хочет передать всю глубину и проблематику чеховского текста, найти ответ на волнующие современного зрителя вопросы. Интересен тот факт, что в процессе работы над текстом режиссер, не знающий русского языка и не подозревающий о существовании самой проблемы перевода чеховских пьес, почувствовал несоответствие между проблематикой пьесы и языком перевода А.Томассена и потребовал нового перевода. На самом деле в старом переводе Томассена в текст пьесы многое было дописано переводчиком. Пьеса шла в новом переводе Самуэля Рахлина.

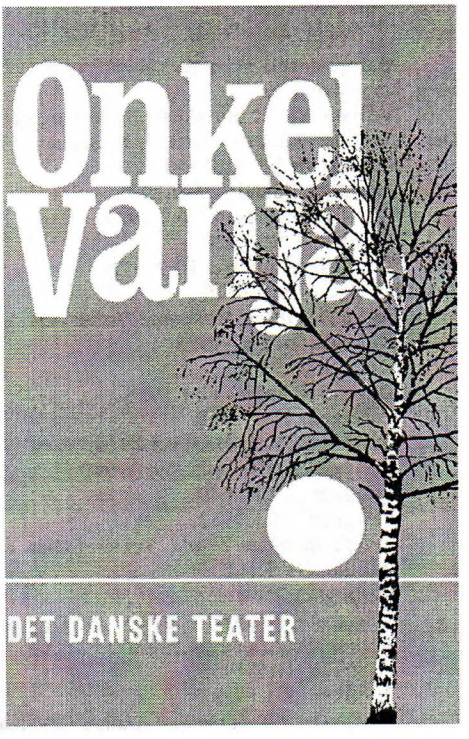
«Герои Чехова мечтают о лучшем будущем, в то время как они ходят и жалуются на свое горькое прошлое. И оплакивать его у них нет никаких оснований, хочет сказать Эрнст Бруун Ольсен своей постановкой "Чайки" на сцене "Бристольтеатрет". Потому что, пока они горюют и тоскуют, они забывают жить в настоящем, забывают действовать, забывают делать что-нибудь для окружающих их людей. В Советской России Чехов рассматривается как поэт, предсказавший революцию, так сказать, указавший на ее необходи-

мость. И в течение вечера, благодаря постановке Э.Б.Ольсена, не остается никаких сомнений в том, что должно случиться нечто кардинальное: что этих людей необходимо вырвать из мира их иллюзий, их эгоизма, их смехотворного самообмана. Режиссерское толкование, другими словами, носит печать абсолютных выводов. Уже одно это заслуживает внимания в датском театре» — писал Х.Лундгрен. Режиссер делает Нину основной героиней пьесы. «И Нина, так же как и другие герои в "Чайке", станет жертвой несчастной любви и разбитой жизнью мечты. Но в противоположность другим она не вздыхает и не жалуется на свою судьбу. Единственная из всех она действует — и расплачивается за свою мечту об искусстве и любви. Приспособление, смирение, самоубийство — это решения, выбранные другими. Но Нина вырывается. Она пробует реализовать свою мечту. И когда это не получается, она летит дальше — с подстреленными крыльями»[42].

Режиссер подчеркивает активное начало в пьесе, призывает к действию, к борьбе. "Маленькие" трагедии других героев не вызывают сочувствия у режиссера. Конечно, такое толкование пьесы ведет к односторонности в изображении этих героев. Так, Константин для него — слабый, беспомощный и самовлюбленный ребенок. На сцене его роль свелась к лишенному мыслей "отбарабаниванию" текста, так что не удивительно, что его самоубийство было поставлено на одном уровне с лопнувшей склянкой с эфиром. Аркадина (Лили Вайдинг) и Тригорин (Луи Мие-Ренард) изображены режиссером, что называется, без каких бы то ни было смягчающих обстоятельств. Ирина Николаевна — исключительно занятая собой самовлюбленная актриса, полностью лишенная всяких других свойств. И Тригорин — такой же фальшивый и циничный актер, как Ирина Николаевна, за показной беспомощностью которого скрывается тщеславие и бесчувственность. Сочувствие в пьесе заменено холодным наблюдением, поэзия чеховских образов постепенно бледнеет, лирический элемент пьесы отходит на задний план. И все же, несмотря на то, что здесь была своя односторонность, спектакль производил сильное впечатление.

Другой интересный спектакль был поставлен на сцене копенгагенского театра "Фолькетеатрет". 30 декабря 1978 года состоялась премьера "Дяди Вани" в постановке шведского режиссера Гуннель Линдблом. Целью режиссера было опять лишить текст той сентиментальности, о которой столько говорилось в связи с постановками Чехова. Основная идея спектакля — показать разрушающую силу авторитета, показать, насколько слепая вера в авторитеты губит, уродует и обезличивает людей. Таким образом, спектакль является глубоко современным, трагедия дяди Вани находит отзвук в сердцах современной публики, пережившей и сочувствовавшей идеям студенческих волнений, направленных против авторитетов. При подобной расстановке акцентов главным моментом в спектакле становится сцена в 3-ем акте, когда Серебряков объявляет о своем плане продажи имения. Прекрасно исполнял роль дяди Вани один из ведущих актеров датского театра Ове Спрогёе. Особенно отмечалась его игра в этой сцене, где он с болью и страстью бросает в лицо профессору обвинения и признается в своих заблуждениях. Эта сцена вырастает в сцену протеста, восстания против фальшивых авторитетов вообще. Одним из таких фальшивых авторитетов, с точки зрения режиссера, является и Астров. Мерилом его человеческой ценности становится его отношение к женщине. Режиссер не прощает ему его отношения к Соне. В то же время его положительные черты, его увлечение лесоводством, мечты о будущем полностью оттеснены на задний план. Вторая, но не менее важная тема спек-

такля — женщины. Настоящие герои пьесы, не создающие себе ложных иллюзий, пусть сдавшиеся, но не потерявшие себя, не побежденные — это женщины. Елена, так же как и дядя Ваня, стала жертвой слепой веры в авторитет. Так же как и Соня, она терпеливо несет свой крест. Но ни она, ни Соня не жалуются, не плачут, не распускаются, не обвиняют других в своих страданиях, хотя именно они и являются настоящими жертвами слепой веры в авторитеты мужчин. Таким образом, режиссер призывает публику к пересмотру собственных жизненных позиций, к переоценке ценностей. "Не сотвори себе кумира!" — настойчиво звучит со сцены[43]. В 1979 году "Чайка" шла также на сцене "Орхустеатрет" в постановке английского режиссера Микаэля Блэкмора. "Черной комедией" называет Х.Лундгрен эту постановку[44]. Идея режиссера состоит в том, что в пьесе нет положительных героев. Все эти люди занимаются самообманом. Они просто плохие актеры, как в жизни, так и на сцене. Даже Нина с ее высокими мечтами никогда не сможет достичь своей цели из-за отсутствия таланта. Уже в первом своем выступлении в театре Константина она по замыслу режиссера, настолько бездарна, что когда в сцене прощания она говорит о своей цели в искусстве, это звучит как трагикомический самообман.



«ДЯДЯ ВАНЯ». БУКЛЕТ
Копенгаген, 1969—1970
Литературный музей, Москва

Последняя к началу 80-х годов постановка Чехова в Дании была осуществлена в Копенгагене на сцене Бетти Нансен Театрет. Премьера состоялась 26 сентября 1981 года (постановка Гуннель Линдблом). Как и в своей предыдущей работе над Чеховым ("Дядя Ваня", 1978 г.), Г.Линдблом подходит к пьесе трезво и рассудительно. Исходным пунктом для нее является анализ прозы, писем и дневников Чехова. И ее отношение к его драмам определяется в первую очередь ее восприятием Чехова как рационального, лишенного сентиментальности писателя, не разделяющего упаднических настроений своих героев. "Вишневый сад" в ее трактовке получает яркую социальную окраску. Без жалости и сочувствия изображены представители "старого мира" — Раневская (Лили Вайдинг) и Гаев (Хольгер Юль Хансен). Они бездушны, эгоистичны и безответственны. Они ни на что не способны, и потеря имения — дело их собственных рук. Они могут только раздражать, а не вызывать сочувствие, и поэтому незачем оплакивать их судьбу. У них нет и не может быть будущего. Только Аня и студент Трофимов представляются режиссеру заслуживающими внимания в пьесе. Они чисты и свободны, и вся Россия будет их садом. Они представители нового поколения и это им принадлежит будущее. "Вишневый сад" в постановке Г.Линдблом — социальная комедия, не допускающая никаких лирических отступлений[45].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Материалы о русских гастролях в 1922 г. находятся в Teaterhistorisk Museum. Christiansborg, København.
[2] Villiam Bloch om skuespilkunst og sceneinstruktion, med introduktion af Kirsten Jacobsen. Det teatervidenskabelige Institut, Københavns Universitet, 1979.
[3] Masken. № 27. 31.3.1912.
[4] Sorø Amtstidende, 10.9.1926.
[5] Social-Demokraten, 10.9.1926.
[6] Politiken. 10.9.1926.
[7] Berlingske Tidende. 10.9.1926.
[8] Politiken. 10.9.1926.
[9] *Georg Leicht og Marianne Hallar*. Det kongelige Teaters repertoire 1889–1975.
[10] København, 10.1.1928.
[11] B.T. 11.1.1928.
[12] Dagens Nyheder. 11.1.1928.
[13] Politiken. 11.1.1928.
[14] Berlingske Tidende. 11.1.1928.
[15] Berlingske Aftenavis. 29.1.1949.
[16] Politiken. 30.1.1949.
[17] Politiken. 25.1.1952.
[18] *Kragh-Jacobsen Svend*. Teateraftener. København, 1980.
[19] Politiken. 7.3.1953.
[20] Berlingske Tidende. 7.3.1953.
[21] *Magarshack David*. Chekhov the Dramatist. New York, 1960.
[22] Berlingske Aftenavis, kronik. 12.6.1953.
[23] Politiken. 10.2.1955.
[24] Politiken. 8.4.1958.
[25] *Jeppesen Marguerite*. Dansk TV-teater oktober 1951 — juni 1975. En registrant. i "TV-teatret. Kunst, teknik, historie", red. John Chr. Jørgensen. København, 1976.
[26] *Engberg Harald*. Den unge vredes tid. Teaterkritik 1958–1968. København, 1970.
[27] Politiken, kronik. 4.4.1960.
[28] Berlingske Tidende, kronik. 30.9.1961.
[29] Politiken. 24.9.1961.
[30] Politiken. 1.10.1961.
[31] Aktuelt. 1.10.1961.
[32] B.T. 2.10.1961.
[33] Berlingske Aftenavis, kronik. 2.10.1961.
[34] Land og Folk. 1.10.1961.
[35] Berlingske Tidende. 1.10.1961.
[36] Jyllands-Posten. 7.10.1961; Aarhus Stiftstidende. 7.10.1962.
[37] Fyens Stiftstidende. 28.1.1970.
[38] B.T. 4.10.1973.
[39] Berlingske Tidende. 4.10.1973.
[40] Information. 4.10.1973; Politiken. 18.3.1976.
[41] Information. 17.3.1976.
[42] Information. 27.9.1976.
[43] Information. 21.12.1977—1.1.1978; Politiken. 31.12.1977; Berlingske Tidende. 31.12.1977.
[44] Information. 10.12.1979.
[45] Information. 28.9.1981; Weekendavisen. 2.10.1981.

ЧЕХОВ В ШВЕЦИИ

Обзор Л.Г.Григорьевой

Чехов писал из Мелихова своему давнему соратнику по работе в сатирических журналах Н.А.Лейкину: "Из Петербурга не мешало бы проехаться на выставку в Стокгольм, но, кажется, не поеду. На Стокгольм и на шведов хочется взглянуть, но выставка не улыбается мне. Все выставки одинаковы и все они утомительны" (4 июля 1897).

В Швецию Чехов не поехал, помешала болезнь. Вместо севера Европы нужно было отправляться на юг, в Биарриц. Но если бы писатель смог осуществить свое намерение, то непременно убедился бы, что в Швеции он отнюдь не безызвестен. Шведские издательства пристально следили за всеми новинками зарубежной литературы. Крупнейшее из них — Боньер выпускало серию "Новые фельетоны", в двух номерах которой за 1895 г. была напечатана "Палата № 6" в переводе Вальборг Хедберг[1]. Почти одновременно в серии "Лучшие зарубежные современные романы и новеллы" был издан сборник "Русские новеллисты", в который вошел рассказ "Враги"[2]. С этих произведений началось знакомство шведов с Чеховым.

На следующий год Боньер выпускает сборник "Три рассказа": "Именины", "Жена", "Палата № 6" (перепечатка) в переводе той же В.Хедберг. Печатая рассказы Чехова наряду с романами получивших к тому времени широкую европейскую известность русских писателей — "Преступление и наказание" Достоевского, "Обломов" Гончарова, "Евгений Онегин" Пушкина, "Война и мир" Толстого, — издательство считает необходимым сообщить своим читателям некоторые данные о новом авторе:

«...Антон Павлович Чехов родился 17 января 1860 г. в Таганроге, его отец и дед были крепостными. Окончив гимназию в Таганроге, Чехов изучал медицину в Московском университете, который закончил в 1884 г. В литературе он дебютировал в 1897 г. небольшими рассказами из народной жизни и юморесками в некоторых газетах. Затем он издал несколько сборников — "Юмористические рассказы" ("Пестрые рассказы". — *Л.Г.*) 1887, "В сумерках" 1887 и "Печальный народ" ("Хмурые люди". — *Л.Г.*) 1890. Позднее он опубликовал в журналах "Северный вестник" и "Русская мысль" большие работы: "Степь", "Скучная история". Последние из его произведений — "Палата № 6", "Дуэль" и "Записки неизвестного" ("Рассказ неизвестного человека". — *Л.Г.*) и многие другие. Если настоящий сборник рассказов Чехова заслужит одобрение в Швеции, то можно будет продолжить издание некоторых, названных выше произведений»[3].

Большой опыт в издании художественной литературы, отечественной и зарубежной, и на этот раз не подвел Боньер — Чехов пользовался успехом у читателя, поэтому сразу же за первым последовали сборники «"Мужики" и многие другие рассказы Антона Чехова» (1897)[4], и "Моя жизнь". "Рассказы"

(1899)[5] — оба в переводе Элин Шости. Теперь издательство в предисловии к "Мужикам" уже увереннее рекомендует своего нового русского автора: "Антон Павлович Чехов — относительно молодой русский писатель, ибо он родился в 1860 г. Он — большой художник и пишет свои рассказы так же хорошо, как французы, а знающие лучшие произведения современной французской литературы полагают, что она заслуживает большого одобрения..." Автор предисловия К.Д. аф Вирсен подчеркивает у Чехова искусство рассказчика — способность к наблюдению мельчайших оттенков жизни, мягкий юмор, чувствительность в сочетании с иронией.

Как видно из первых переводов, издательство Боньер с его вкусом к хорошей литературе восприняло Чехова как серьезного писателя, автора значительных повестей и рассказов, продолжателя традиции великих русских прозаиков.

В самом начале знакомства шведов с Чеховым большую роль сыграли шведские переводы, сделанные в Финляндии. Дело в том, что шведский язык на протяжении всего XIX века, а также в начале XX, оставался там языком государственного аппарата, интеллигенции, художественной литературы, театра. Наряду со шведами, и в настоящее время составляющими самое многочисленное в стране национальное меньшинство, им пользовались также и образованные финны. Посещавшие Финляндию русские писатели, начиная с Баратынского, воспринимали эту страну через призму шведского языка и скандинавской мифологии (понимание же национального своеобразия финской культуры пришло значительно позже, с начала XX века). Шведский язык в Финляндии выполнял на рубеже веков важную культурную миссию, сближая ее с другими странами Скандинавии, где родственность языков значительно облегчает знакомство с литературой и позволяет читать произведение на языке автора. Кроме того, посредством шведского языка скандинавам становилось легко доступна периодическая пресса Финляндии, бывшей тогда частью Российской империи. В Гельсингфорс из Петербурга новости, в том числе и литературные, доходили быстро. Уже в 1896 г. там выходит сборник "Черный брат" ("Черный монах")[6]. Следующим был сборник "Сатира и юмор. Из новой русской прозы" (1900) того же издательства Седерстрем, включавший около двадцати рассказов в переводе на шведский Рафаэля Линдквиста[7]. Тот же Линдквист перевел в 1901 г. рассказы М.Горького, в предисловии к которым упоминает и Чехова. Он пишет: "Лев Толстой и Антон Чехов — вот два европейских имени в русской художественной литературе за два последние десятилетия! Та облатка для причастия, которой старый Лев Толстой хотел насытить миллионы голодающих душ своей страны, создавая свои поздние произведения, равно как и горькие пилюли, которыми великий бичеватель и виртуоз рассказа Антон Чехов угощает своих читающих соотечественников, не были способны стать тем хлебом насущным, в котором так нуждалась интеллигентная Россия и которого она так долго ждала"[8]. За исключением Толстого и Чехова русская литература последней четверти XIX столетия представлялась Линдквисту бедной талантами, он считал, что тогдашние писатели не смогли сказать свое откровенное, воспламеняющее слово, ярко и убедительно прозвучавшее у Горького. Однако из этого отнюдь не следует, что высоко оценивая новаторство Горького, Линдквист противопоставляет его Толстому и Чехову, он отмечает начало нового этапа в русской литературе.

Весной 1902 г. О.Л.Книппер предложила Чехову посетить Финляндию, на что писатель ответил: "В Финляндию можно поехать, но не больше как на неделю и как можно подальше и поглуше, чтобы никто не мог приехать к нам, ни одна живая душа" (22 марта 1902 г.). Этот северный вариант, как и

предыдущий, остался неосуществленным, возможно, помешала болезнь О.Л.Книппер.

Но встреча писателя с Финляндией все же состоялась — на страницах выходившего в Гельсингфорсе на шведском языке журнала "Атенеум" — "интернационального иллюстрированного журнала по искусству, литературе и вопросам, вызывающим всеобщий интерес"[9]. В этом богато оформленном в стиле модерн ежемесячнике, рассказывающем не только о новинках финской, но и датской, норвежской, шведской, французской, а также и других литератур, печатались очерки о Белинском, Толстом, Вересаеве, Горьком, материалы из наследия Батюшкова и Пушкина.

Путешествуя по России, редактор этого журнала Венцель Хагельстам специально приехал в Ялту, где одновременно находились три великих русских писателя — Толстой, Чехов и Горький; причем, если журналист не смел и надеяться, что увидится с тяжело больным Толстым, то на сотрудничество с Горьким он возлагал большие надежды. С Чеховым он знаком не был и шел к нему не без опаски, памятуя о том, что писатель воздерживается от прямых выступлений в прессе по вопросам политики. В действительности, как это часто бывает, все сложилось иначе, чем предполагалось, — выздоравливающий патриарх русской литературы не только принял Хагельстама, но и с большим интересом побеседовал с ним о судьбах финского народа; зато встреча с Горьким не состоялась — именно в этот день он уехал в Нижний Новгород. Что же касается встречи с Чеховым, то она была подробно описана в "Путевых очерках" (Ateneum, 1902, №№ 8–9): «Впечатление от встречи с Львом Толстым, гениальным умом современности, ее совестью, теперь по непостижимым законам природы приближающегося к мрачной бездне уничтожения и лишь напряжением своего мощного духа удерживающегося на самом краю ее, — это тоскливое чувство еще более утвердилось во мне при посещении на следующий день Антона Чехова, великого сатирика, наряду с Максимом Горьким наиболее известного из ныне живущих писателей, а также наиболее ценимого после Толстого.

Чехов поселился в Ялте, где живет в своей собственной тихой вилле, в красивейшей части города, наверху, в горах, откуда открывается замечательный вид на море...

Чехов встретил меня в высокой прихожей внизу. Рядом находился его кабинет, комната меньших размеров с маленьким, скромным письменным столом и книгами вдоль стен, от пола до потолка. В домашней обуви и без воротничка, с милой, открытой улыбкой он протянул мне руку.

Чехов — врач по профессии, хотя он и занимался лечебным делом лишь короткое время. Однако его писательская натура вскоре предъявила свои права и он обратился к большому искусству. В нем есть что-то весьма аристократичное, хотя налет некоторой пресыщенности уже наложил отпечаток на его симпатичную, общительную натуру. Он высок и строен, движения его плавны и спокойны. Высокий лоб и интеллигентные, говорящие глаза. Он выглядел явно усталым, страдающим, говорил без аффектации, естественно, низким голосом и медленно, вероятно из-за того, что ему было трудно вести беседу по-немецки и по-французски.

Он пожаловался, что нездоров и что жена его уже несколько недель опасно больна. Он не может работать подолгу и не видит в такой ситуации вообще возможности для этого. С интересом и участием он коснулся событий в Финляндии и выразил откровенную и недвусмысленную симпатию к нашей стране и к нашему народу. Однако эту часть разговора, по понятным причинам, я не могу передать подробнее...

— Вы были у Толстого? — спросил он. Когда я ответил утвердительно на этот вопрос, то он был поражен, во всяком случае удивлен тем, что Толстой смог меня принять. — Ему конец, как ни печально и как ни глубоко наше горе, но это должно быть сказано. Все дело в возрасте и больше уже ничего не поделаешь. Он не переживет этого лета — прибавил он с мрачным выражением, подумать только, что теряет с ним Россия, весь мир...

Я согласился с его утверждением, что Толстой — это факел, светящий всему миру, выдающийся писатель современности, который теперь приближается к своему скорому концу. Но как счастливы мы были бы ошибиться!

...Затем мы заговорили об искусстве и литературе, которых коснулись лишь мимоходом. К моему глубокому изумлению Чехов знал мой журнал. Он сказал, что видел несколько номеров "Атенеума" и любезно обещал прислать мне что-нибудь оригинальное, написанное его рукой, как только будет в состоянии работать. Вообще-то он не особенно хорошо знает финскую литературу и искусство, что, впрочем, не удивительно, ибо он живет в Крыму, который редко покидает...

Мы заговорили о Горьком и я выразил сожаление, что не застал его. — Он не говорит ни на каком языке, кроме русского, — пояснил Чехов и подтвердил то, что я уже знал — Горький настоящий самоучка, да, он целиком и полностью "мужик", этот гениальный простолюдин, художник Божьей милостью.

Во время моего короткого посещения Чехова у меня сложилось приятное впечатление от этого благородного сатирика — писателя тонкой души и скромного, естественного, прямого человека.

Болезнь — неудобный, властолюбивый гость, раньше меня пробравшийся в этот дом, и безраздельно господствующий в нем, все же напоминала о себе, и я должен был уйти, чтобы не показаться назойливым.

— Благодарю вас за то, что вы навестили меня, — сказал Чехов на прощание и будьте уверены в том, что русские писатели искренние друзья ваши, а также ваших соотечественников...

Эти исполненные симпатии прощальные слова русского писателя сопровождали меня до парохода, который должен был увезти меня на Запад, прочь от этих идиллических вершин, сияющих своей нежной весенней зеленью подобно садам Семирамиды»[10].

В.Хагельстам не сообщает точной даты посещения Чехова, однако ее можно установить, ориентируясь на факты, а также на переписку писателя: так, например, известно, что О.Л.Книппер приезжала в Ялту 14 апреля "с 39°, совсем слабая, с сильною болью" (письмо к В.Г.Короленко 19 апреля 1902 г.), а уже 25 апреля 1902 г. М.П.Чеховой сообщалось: "Ольге гораздо лучше, она ожила, и есть надежда, что завтра или самое позднее — послезавтра доктор позволит ей ходить. Температура нормальная, ест много".

У Хагельстама встречается также упоминание о том, что он буквально на несколько часов разминулся с Горьким уехавшим в Нижний Новгород 23 апреля. Косвенным подтверждением может служить также письмо Ф.Д.Батюшкову от 25 апреля, отражающее те же настроения, что и в разговоре с Хагельстамом: "...Буду у вас сотрудничать с удовольствием, и остановка только за здоровьем. Уж очень я раскис в последнее время; никогда я так не болел, как в минувшую зиму, и только недавно стал поправляться, хотя за последние 4–5 дней кашель мой опять усилился". Сопоставляя эти данные, можно с большей достоверностью предположить, что беседа с Чеховым состоялась 23–24 апреля. Это вполне согласуется и со сроками, названными финским журналистом в письме к Чехову от 12 марта 1903 г., где он напоминает, что встреча

состоялась в мае (по старому стилю в апреле). В письмах в Россию Хагельстам употреблял двойную датировку, в то время как для себя пользовался, разумеется, европейской.

Однако письмо Хагельстама к Чехову, кроме информативной, имеет для нас большую ценность как важное свидетельство общественно-политических симпатий писателя. Оно проливает свет на содержание беседы в тот памятный ялтинский весенний день, по цензурным соображениям не изложенной более подробно. Финская проблема — проблема национальной независимости, свободы печати, развития национальной культуры, с которой Хагельстам приехал к известным русским писателям, не могла быть открыто названа в журнале, издающемся в пределах Российской империи, однако сам Чехов еще раньше довольно определенно высказывался о цензуре "в азиатской стране, где нет свободы печати и свободы совести" (VIII, 155). Свое мнение по поводу преследований финской печати писатель недвусмысленно выразил в письме к А.С.Суворину от 24 апреля 1899, газета которого поместила "Финские заметки", одобрявшие курс царского правительства на уничтожение конституционных прав и насильственную русификацию Финляндии. Чехов возмущался: «...никто не понимает в последнее время преувеличенного отношения к Финляндии, не понимает доноса на газеты, которые были запрещены и стали-де выходить под другими названиями, — это, быть может, и оправдывается целями "национальной политики", но это нелитературно» (там же, 156).

Опубликовав свои очерки, Хагельстам послал в Ялту номер журнала, к сожалению не сохранившийся ни в музее, ни в чеховском архиве. А затем последовало письмо:

«Гельсингфорс, 12/III–28/II–03

Господину писателю А.Чехову.

Дорогой господин Чехов.

Хотя я едва ли могу надеяться, что Вы еще помните меня по моему посещению в Ялте в мае месяце прошлого года, все же позвольте поблагодарить Вас за Вашу любезность и написать Вам по следующему поводу.

Финский писатель Конни Цилиакус, живущий уже несколько лет в Стокгольме, недавно основал северный культурно-политический журнал "Нордиск Ревю" и хотел бы привлечь также и русских сотрудников. Он дал мне поручение написать Вам и почтительно спросить, не пришлете ли Вы ему для этого журнала какую-нибудь статью. Характер журнала — прежде всего социально-политический и вероятно не будет одобрен цензурой в России и Финляндии. Это я сообщаю Вам для ориентации, если вы, возможно, захотите что-либо написать из того, что нельзя опубликовать в России, то "Нордиск Ревю" всегда к Вашим услугам.

Гонорар будет выплачиваться в размере 60 рублей за лист (16 страниц). Я с удовольствием получал бы Ваши статьи на мой адрес (Гельсингфорс) для дальнейшей передачи. Язык журнала, конечно, шведский, так что написанное Вами будет переводиться, о чем позаботится редакция. Первый номер выйдет в марте месяце.

Среди объявленных статей я упомяну "Значение революционного движения в России для всего цивилизованного мира" Георга Брандеса и "Значение французско-русского альянса для Европы" Прессенсе. Можно предположить, что этот журнал приобретает известность во всем мире и будет читаться благодаря этим, а также аналогичным статьям.

В моем журнале "Атенеум", который Вы знаете, я опубликовал сообщение о моей поездке на Кавказ и в Крым и имел нескромность послать Вам этот номер, хотя Вы, к сожалению, не знаете языка.

Если Вы будете так добры и напишете мне несколько строк по-немецки или по-русски в ответ, я буду очень благодарен Вам от имени господина Цилиакуса и моего собственного имени.

С глубочайшим уважением

преданный Вам Вентцель Хагельстам»[11].

Как видно из письма, предложения были весьма конкретные, касающиеся "политических" вопросов и уж конечно из тех, что не делаются необдуманно, без веских на то оснований. Ответ на письмо пока неизвестен, однако не исключено, что в архиве Хагельстама находились или даже еще сохраняются, относящиеся к чеховской тематике материалы.

Послать что-нибудь для "Атенеума" Чехов вероятнее всего не успел, да и журнал вскоре прекратил свое существование. Тем не менее путевые записки В.Хагельстама, рассказавшие прежде всего о Чехове-человеке, сыграли свою положительную роль — интерес к писателю возрастал; в 1907 г. в Гельсингфорсе выходит новый сборник "Эскизы", куда вошли рассказы Чехова в основном 80-х годов[12].

Не меньший интерес к Чехову был и в самой Швеции, о чем свидетельствует сборник "Антон Чехов. Русская любовь" ("Ариадна", "Володя большой и Володя маленький", "Попрыгунья", "Припадок")[13], выпущенный издательством Боньер в 1903 г. и вышедшая в 1908 г. книга "Дуэль. Кавказский рассказ"[14]. Всего за первое пятнадцатилетие знакомства Швеции с Чеховым было переведено около 50 рассказов и прежде всего больших, таких, как "Степь", "Мужики", "Палата № 6", "Именины", "Жена", "Черный монах". Для того времени это было совсем неплохим достижением. Примечательно, что известный историк литературы и культуры Альфред Енсен не включил чеховский текст в "Книгу для чтения в школе и дома", ибо Чехов принадлежит к писателям, "новеллы которых общеизвестны благодаря многочисленным переводам и легко доступны в шведских книжных магазинах"[15].

Накопленный переводной материал был уже так значителен, что ощущалась потребность в обобщении. В "Истории русской культуры" Альфреда Енсена[16] Чехов стоит в ряду таких писателей, как Короленко, Вересаев, Андреев, Горький. В главе "Новая новеллистика" Енсен в основном повторяет концепцию "бессильного героя" в русской литературе конца XIX в., внося, правда, в нее важную поправку: у писателей поколения, последовавшего за Тургеневым, Достоевским, Толстым, не хватало сил, а отнюдь не способностей и желания создавать значительные произведения. Источники пессимизма он предлагает искать прежде всего в общественных условиях, в реакции на либеральный реформизм 1860-х гг. Причем "свое наиболее прекрасное выражение в литературе этот пессимизм нашел в несравненном, величайшем русском новеллисте конца XIX века, необыкновенно симпатичном Антоне Чехове". В таком личностном подходе явно прослеживаются отзвуки статьи Хагельстама. В краткой характеристике писателя Енсен, первый среди шведов упоминает о поездке Чехова на Сахалин. В своей книге Енсен полемизирует с механическим подходом к истории русской литературы, он пишет: «Изображая русскую действительность, Чехов избегал больших, эпических тем и поэтому к нему не следует подходить с той же меркой, что к Достоевскому. Но в зарисовках, жанровых сценах, он был мастером, художником цельным, чье понимание комических сторон обыденной жизни постепенно переходит в глубокий, хотя и не без мистического налета юмор. Некоторые его рассказы ("Палата № 6", "Мужики", "Черный монах" и др.) являются превосходными штудиями русской души, даже в такой незначительной зарисов-

ке, как "Тоска", читатель находит сочувствие Чехова к "униженным и оскорбленным».

Далее Енсен отмечает, что из размышлений над банальностью жизни русского мещанства ("Моя жизнь") в маленьких городках у Чехова формируется вывод: так жить больше нельзя! Но именно потому, что настоящее так мрачно, нужно надеяться на светлое будущее: «Чехов сам верил в него, хотя и вкладывал эти надежды в уста безумцев и больных... Еще более наглядно эта мысль о торжестве справедливости выражается у Чехова в пьесах, герои которых стремятся сохранить свою веру в добро, без которой их жизнь теряет смысл. О торжестве справедливости в будущем говорят герои "Вишневого сада", эту веру Чехов разделяет вместе с Горьким».

Если до Енсена чеховские драмы в шведской критике лишь упоминались, то здесь впервые делается попытка как-то охарактеризовать их: "Немногие чеховские пьесы — пишет далее Енсен, — представляют собой примечательное явление в скудной русской драматургии. Они бедны действием и едва ли будут интересными для западной публики, однако они представляют собой прекрасно написанные русские семейные интерьеры и дают артистам возможность делать тонкие наблюдения над характерами". Это любопытное высказывание весьма характерно для западной критики того времени. В нем отражается недостаточное знакомство с русской драматургией и одновременно стремление рассматривать пьесы Чехова как явление исключительно русское, национальное, причем достаточно оригинальное. Но если ошибочные взгляды относительно русской драматургии XIX в. были довольно скоро преодолены, убеждение, что пьесы Чехова якобы "бедны действием", еще долго было тормозом на пути к пониманию новаторской сущности чеховской драматургии. Впрочем в 1920 г. Енсен уже не решился повторить утверждение о непригодности чеховских пьес для западного зрителя в своей книге "Славянские культуры и литературы XIX века"[17].

В годы Первой мировой войны вышел только один новый сборник "Русские силуэты. Новеллы Антона Чехова"[18], над которым работала известная переводчица Элен Рюделиус. Эта солидная книга в 230 страниц содержала около двадцати новых для шведского читателя рассказов, написанных главным образом в 80-х гг.

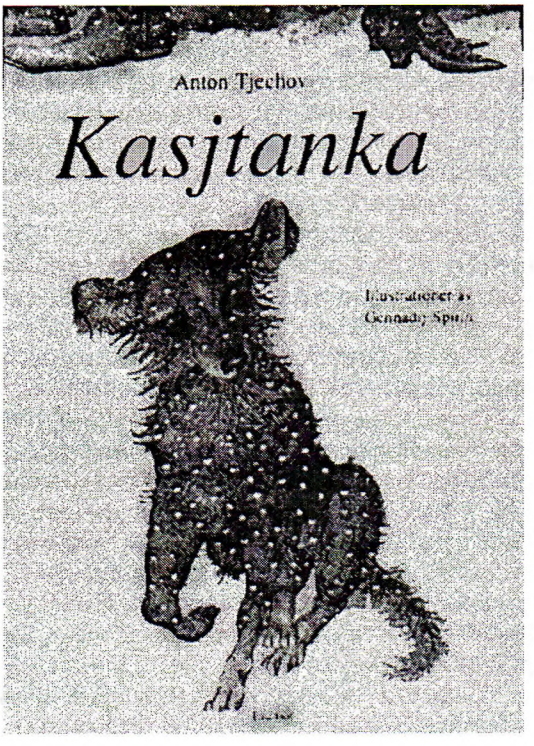
В революционный 1917 год Боньер выпускает отдельной книгой "Степь"[19] и перепечатывает сборник "Русская любовь"[20] в дешевом издании за 85 эре. Издательство поставило себе задачу дать широким слоям читателей образцы высокохудожественной и вместе с тем увлекательной литературы, "от которых невозможно оторваться вплоть до последней страницы" (одновременно в этой серии выходили "Казаки" Л.Толстого, "Антуанетта" Р.Роллана, книги Д.Лондона, Г.Банга, Г.Сенкевича, Г.Уэллса). Несмотря на дешевизну, на оформление не поскупились — художник сделал яркую, броскую рекламную обложку, изобразив на зеленом фоне знойную брюнетку восточного типа: сросшиеся черные брови, алый рот, нос с легкой горбинкой и огромные глаза — именно такой должна была представляться уравновешенным шведам обладающая знойным темпераментом Ариадна. Однако, несмотря на "завлекательную" внешность книги, верный своим строгим литературоведческим традициям Боньер снабжает сборник довольно серьезным предисловием А.Енсена, рассказывающим о писателе и его произведениях:

"Для друзей литературы, предъявляющих известные требования к ее качеству, славянские литературы имеют нечто необыкновенно притягательное не только художественным совершенством, свойственным правде. Это в особенности относится к русской художественной литературе, которая за срав-

нительно короткое время развития в качестве литературы национальной заняла выдающееся место. Причины этому, без сомнения, следует искать в ее реалистической направленности, а также в самой сущности этого реализма, ставящего себе задачу изображать человека так, как он есть, не идеализируя его, свободного от вариантов натурализма, с видимым проникновением изображающего дурное и низкое, ранящее нравственное и эстетическое чувство. Но идеализирующее приукрашивание, представляющее человека в неестественном, ложном свете, также чуждо русской литературе". К наиболее известным писателям автор предисловия относит Толстого, Горького и Чехова, "чье тонкое, многогранное искусство изображает русский народ в совершенно новых, оригинальных и трогательных образах". Однако Енсен считает, что Чехов черпал темы исключительно из своеобразия своей души и жизненного опыта — именно поэтому на его творениях "лежит отпечаток истинно национального искусства".

Приводимые в предисловии биографические сведения не всегда точны: "Чехов родился в Таганроге в 1860 году, по происхождению крестьянин... Уже будучи студентом он опубликовал в некоторых волжских газетах небольшие, взятые из жизни реалистические зарисовки и рассказы, привлекшие всеобщее внимание точностью рисунка, наглядностью в изображении среды и юмористической окраской..." Но в целом тон взят верный: "С глубоким сочувствием по отношению к низшим классам соединяет он острую наблюдательность, изображая с неустанным художественным реализмом, повседневную жизнь с ее заблуждениями, непорядками". Для автора предисловия Чехов — прежде всего мастер краткой, художественно завершенной новеллы: "В непревзойденно сжатой форме, исключающей всякие лишние, побочные детали выдвигает он на первый план существенное. Ясным, безыскусным языком умеет он живо изобразить кусок человеческой жизни, тип, индивидуальность или ситуацию так, что она незабываемо запечатлевается в памяти. Он склонен к аналитическому изображению души. Обладая восприятием психолога, острой логикой, опытным и умелым взглядом, он проникает в самые глубинные движения души, в самые скрытые ее процессы... Героем многих его рассказов является врач, он изображает нервнобольных, влияние нервных болезней на духовную жизнь, их разрушающее воздействие на человека, вплоть до мрачных пропастей безумия". К наиболее выдающимся анализам души Енсен относит "Скучную историю", описывающую последнее безнадежное влечение, вспышку любви к жизни и трепетную фазу уничтожения, рассказ "Черный монах" об ученом, страдающем манией величия и галлюцинациями, и "Палату № 6" —"историю человека, обуянного манией величия, и его врача".

Как видно из определений, анализ чеховского психологизма здесь еще неглубок и ограничивается поверхностными указаниями на наличие душевных заболеваний или отклонений, однако автор все же избегает соблазна причислить Чехова к натуралистам. Гораздо более важным ему представляется подчеркнуть сатирическую направленность чеховского творчества: «Русские писатели часто размахивали бичом сатиры, изображая свою страну и свое время. Именно отсюда исходит мощное стремление к новому, поддерживающее внутри интеллигентских кругов постоянное брожение, выражающееся в мучительной тоске по духовной свободе. Сатира была направлена против тогдашней действительности, против того, что отжило, против неслыханного угнетения и стремления удерживать народ в узде. <...> В своих многочисленных новеллах Чехов с беспощадным сарказмом разоблачает бессмысленные поступки, глупость, сумасбродство, но он смотрит на мир через призму



АНТОН ЧЕХОВ. «КАШТАНКА»
Стокгольм, 1994
Художник Г.Спирин
Обложка

добродушной усмешки и проникновенного юмора, которые примиряют читателя с остротой изображения. С улыбкой описывая комические ситуации, он находит выражение и для глубочайшей боли. Чехов — тонкий знаток детской души. Он способен даже понимать психологию животных, примером чего может служить рассказ "Каштанка". Глубокое и сильное чувство внутренней связи человека и природы проходит через все его творчество. Рассказ "Мужики", "Моя жизнь" и "Дуэль" оцениваются как произведения большого масштаба... В последней новелле мы видим декадентскую натуру, уступающую из-за беспринципной слабости своим низким побуждениям и ее противоположность — сильную, наделенную самосознанием личность. Дуэль между здоровыми силами и болезненной слабостью остается незавершенной, но шторм, который бушует внутри лишенной благородства человеческой личности, пробуждает в ней сознание своего лучшего "я" и побуждает к серьезной работе и самодисциплине. С точки зрения художественности этот примирительный конец можно, вероятно, посчитать слабым и не достигающим цели, но писателю делает честь мысль о том, что душевное благородство победит.

В драмах Чехова, напротив, отражается безнадежный пессимизм русского общества. "Иванов" и "Чайка" кончаются отчаянием, выстрелом самоубийцы, они как и "Дядя Ваня" демонстрируют безрадостные картины духовного и нравственного отчаяния. Что касается фарсов — то это произведения веселого настроения. Если понимать высокую нравственную задачу писателя как призвание нести перед народом зеркало правды, в котором он найдет свой собственный образ, отображенный сотней разных способов, но в соответствии с жизнью для того, чтобы будить в нем самосознание, благородные стремления, то Чехов решил эту задачу поистине возвышенным образом. Он заслужил благодарную улыбку своих соотечественников».

Одну из первых попыток осмысления творчества писателя представляет собой статья Вернера Хумбле "Антон Чехов", напечатанная в шведскоязычном "Финском журнале"[21]. И все же скромные достижения второго десятилетия XX в. не могут сравниться с количеством переводов, вышедших в 20–30-е гг.

"Антон Чехов, — писал Я.Хеммер в предисловии к изданию пьес, — пребывавший некоторое время скрытым от взоров молодыми именами на русском Парнасе, в последнее время был как бы открыт вновь. Его произве-

дения выходят новыми изданиями на многих языках, а его литературная деятельность стала предметом бесчисленных штудий. Пробуждение интереса к русскому новеллисту вполне объяснимо: теперь, через четверть столетия после смерти, Чехов предстает перед нами как писатель, равный великим классикам XIX века, он близок нам своей глубокой человечностью, тонким психологизмом и поразительно современным стилем, отличающим его произведения"[22].

Чехова издают много и охотно: в 1920 г. вышли сразу две книги — большой, в 307 страниц сборник "Черный монах и другие новеллы" в переводе Э.Рюделиус, содержащий прозу конца 80 — начала 90-х гг., а также последний рассказ "Невеста", — и более скромные по объему "Избранные рассказы"[23]. Два сборника, 1930 и 1938 г., посвящаются Чехову-юмористу[24] и, наконец, издательство Гебер выпустило в 1928 г. четырехтомник Чехова[25].

Расположение материала в нем отличается оригинальностью — первые три тома переводчик Яльмар Даль составил по тематическому принципу. Так, рассказы из жизни врачей были сведены в одну книгу, под рубрикой "Молодые умы" собраны рассказы из жизни детей, были выделены три крупных произведения — "Дуэль", "Палата № 6" и "Степь" — они дали названия отдельным томам. Следует отметить, что в это издание не вошло то, что появилось на шведском языке в последние годы. Я.Даль переводил либо впервые, либо брал для повторного перевода рассказы из сборников, выходивших на рубеже веков.

В четвертый том вошли пьесы "Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад" в переводе Я.Хеммера, причем первые три появились на шведском языке впервые[26].

Что же касается осмысления творчества Чехова, то оно в этот период было не столь интенсивным и ограничивалось в основном предисловиями к отдельным изданиям. Предисловие С.Агрелла к сборнику "Юмористические новеллы" можно считать типичным по содержащимся в нем наиболее распространенным ошибкам и упущениям: автор отрицает врачебную деятельность Чехова, не упоминает ни о его большой общественной деятельности, ни о поездке на Сахалин; недостаточное знание биографии писателя приводит ко многим неточностям в описании образа жизни Чехова.

Однако несмотря на некоторые (впрочем вполне объяснимые) недочеты, С.Агрелл дает в основном верную оценку Чехова как глубокого психолога и знатока жизни самых различных слоев русского народа: "Антон Чехов — без сомнения один из великих рассказчиков в русской литературе". Хотя С.Агрелл и видел в Чехове в основном новеллиста, но тем не менее именно он был первым шведским критиком, написавшим о новаторстве Чехова-драматурга: "По мнению многих, основной заслугой Чехова являются его богатые настроениями пьесы, развитие действия в которых целиком обусловливает рок. В них он предстает как открыватель новых путей в драматургической технике. Основное в них заключается не в словах и в сюжете, а в человеческих характерах, в воспоминаниях о прошедшей жизни, вспыхивающих последним бунтом, последними надеждами. Чеховские драмы — это высочайшее лирическое сценическое искусство"[27].

В годы Второй мировой войны возрастает интерес к Чехову как к представителю великой русской культуры, культуры народа, боровшегося против фашизма. Любительские театры получают возможность ставить и "малую драматургию" (переводятся с русского "На большой дороге", "Медведь", "Трагик поневоле", "Свадьба")[28]. В боньеровской серии "Рассказчики всего мира" отдельным изданием выходят "Три наброска" ("Загадочная натура",

"Мститель", "Произведение искусства", 1942) [29]. Отдельные рассказы включаются в популярные сборники: "Роман с контрабасом" — в антологию "Юмор всего мира"[30] (1943) и "Пари" — в "Русский сборник 1945 года"; издается сдвоенный том, содержащий "Новеллы" Чехова и "Отцы и дети" Тургенева[31].

В послевоенные 40–50-е гг. рассказы Чехова особенно часто печатаются в сборниках и антологиях, рассчитанных на широкого читателя, а также в газетах и журналах[32]. В 1951 г. Э.Гьетерберг впервые переводит "Каштанку", издававшуюся затем дважды в 1951 и 1955 гг.[33]

Большую активность проявляют в этот период переводчицы, сотрудничавшие с издательством "Форум" — Элен Рюделиус (сборники "Новеллы", 1946, 1954; "Три года и другие новеллы", 1949, 1955, пьеса "Чайка", 1947)[34] и Аста Викман (сборники "Моя жизнь", 1954, 1960, 1966, 1974 и "Дама с собачкой" 1955, 1962, 1969, 1970, 1971)[35]. В предисловиях и послесловиях к ним Чехов характеризуется как крупный писатель, тонкий знаток человеческой души, пессимистически смотрящий на жизнь: "В чеховских рассказах и пьесах, имевших столь исключительное значение прежде всего для новой англосаксонской новеллистики и драматургии в поле зрения находилась повседневная жизнь. Тонкий художник, Чехов как никто другой умел изображать все угнетающее, подавляющее и печальное в современной ему России. Люди в его рассказах бессильны, изолированы друг от друга. Но они не лишены права надеяться, они могут мечтать о том времени, когда человеческая жизнь не будет столь грустной, наполнится иным содержание и смыслом", — писала Э.Рюделиус[36].

Что же касается биографии писателя, то в ней по-прежнему повторялись старые легенды. Правда, уже упоминается поездка на Сахалин и книга о ней, но пока еще неясно — в романтическом ореоле как "путешествия по Азии". Чехова относили к импрессионистам, а также к предшественникам русских символистов.

Несмотря на то, что в послевоенные годы были переизданы, а частично и переведены заново пьесы Чехова[37], для шведов, имевших к тому времени довольно скромный опыт чеховских постановок, он оставался в основном новеллистом. В 1948 г. Яльмар Даль переводит книгу датского литературоведа Эйнара Томассена "200 лет русской литературы", где в разделе "Переходный период" говорится: "Абсолютно великим и наиболее продуктивным художником-писателем этого времени, так сказать, его Гомером, был Антон Чехов (1860–1904). И не потому, что он оставил что-то большое — цикл, произведение, он изображал русскую жизнь в отрывочных картинах, однако был непревзойденным мастером искусства новеллы, в своем роде сравнимым с Тургеневым и Толстым, и кроме того в свои последние годы он создал ряд тонких и своеобразных драм"[38].

Научное изучение творчества Чехова начинается на этом этапе в работах литературоведа-слависта Нильса Оке Нильссона, выступающего также в качестве переводчика чеховских рассказов. Он написал несколько предисловий к сборникам 50-х гг.: "В овраге" (переиздание перевода К.Э.Свеннига и К.Г.Мартинссона, 1957), "Учитель словесности и другие рассказы" (перевод С.Борелиус, 1958)[39], в которых впервые дал общий очерк жизни и творчества писателя, свободный от ошибок и недочетов своих предшественников.

Столетие со дня рождения Чехова было отмечено появлением в 1960 г. сразу нескольких сборников рассказов: "Новеллы" (в переводе Я.Даля), "Моя жизнь" и "Свирель" (перевод А.Викман); в сборниках рассказов были напечатаны "Шведская спичка", "История одного торгового предприятия", "Ни-

щий" и др., впервые был переведен сценический монолог "О вреде табака" (Магда Лангеман)[40].

Вышло также красиво оформленное юбилейное издание пьес Чехова (в переводе Ярла Хеммера)[41], особенно своевременное потому, что предыдущие были уже давно раскуплены. Итоги сделанному подвел рецензент журнала "Кларте" К.А. В статье "Чехов на шведском языке" он отмечает, что четырехтомник 1928 г. сыграл свою положительную роль, познакомив с творчеством Чехова в целом, но на современном этапе требуется новое, более полное издание, где рассказы должны быть расположены по хронологическому принципу, что даст читателю возможность представить себе картину развития Чехова как писателя. По его мнению, всяческой похвалы заслуживает инициатива издательства "Тиден" выпустить в серии русских классиков лучшие, ранее непереводившиеся рассказы. При этом поднимается важный вопрос — возможно ли в Швеции осуществить издание полного собрания сочинений Чехова? Он указал также на необходимость перевода пьесы "Иванов" и книги "Остров Сахалин", а также отдельного издания писем Чехова (в том же номере журнала в качестве примера приводится "Рассказ Егора" из книги "Остров Сахалин")[42]. Из всех этих проектов был осуществлен лишь последний — "Остров Сахалин" вышел, правда в несколько сокращенном варианте, отдельной книгой в следующем году[43].

Несмотря на то, что автор рецензии посчитал мысль о полном собрании сочинений Чехова в Швеции нереалистичной, все же за шестьдесят пять лет было сделано немало: переведено около двухсот произведений — больших и малых рассказов, водевили и четыре последние пьесы, причем многое переводилось по нескольку раз. И хотя Чехов в письме А.С.Суворину (19 января 1895) в шутку заметил, что "мелкие рассказы, потому что они мелкие, переводятся, забываются и опять переводятся", для Швеции это справедливо лишь отчасти: "Степь", "Палата № 6" и другие большие рассказы постоянно привлекают внимание переводчиков.

В юбилейный год шведский журналист Бертиль Вагнер посетил квартиру Чехова в Москве и подробно рассказал об этом замечательном музее на страницах газеты "Ню даг". Заботливо сохраняемая обстановка дома Чеховых, где все проникнуто теплотой и покоем человеческого жилья, сама атмосфера этого крохотного уголка старой Москвы рядом с Красной Пресней, бывшей местом революционных боев, помогло журналисту донести до читателя образ Чехова — русского писателя и гражданина:

"Персонаж одной из пьес Чехова как бы предсказывает предстоящую революцию 1905 года. Через год после смерти писателя загрохотали выстрелы царских пушек, направленных против баррикад на площади, названной позднее площадью Восстания, недалеко от того места, где жил Чехов. Но если бы он и дожил до 1905 года, то едва ли можно предположить, что он пошел бы на баррикады. И все же этот спокойный, тихий и болезненный человек был борцом. Время давало ему достаточно поводов доказать это — например, когда царь аннулировал результаты выборов Горького почетным академиком, Чехов и Короленко в знак протеста отказались от звания академика"[44].

О необходимости издания в шведском переводе писем Чехова писал О.Ханссон: "А ведь письма Чехова представляют величайший интерес как качественно, так и количественно. У литературных критиков вне России часто встречается бедный оттенками образ Чехова, изображаемого человеком симпатичным, но черным, как ночь, пессимистом. Издание избранных писем в известной мере поможет нам понять этого великого художника, страдавшего от косности и безысходности жизни в феодальной России... Как врач он

знал, что туберкулез обессиливает его самого. На этом фоне Чехов предстает как натура героическая, неустанный труженик, кормилец семьи, друг своих друзей, пессимист относительно настоящего и восторженный оптимист в смысле далекого будущего. Чеховский оптимизм не наивен, он куплен дорогой ценой. И, конечно, не случайно многие прогрессивно ориентированные люди в капиталистическом мире безоговорочно воспринимают произведения Чехова, для которых характерны объективность и реализм".

О.Ханссон в целом довольно высоко оценивает вышедшие к тому времени переводы произведений Чехова — три тома в "Форумбиблиотекет" и два тома "Тиденс рюска классикер", однако отмечает, что многое все же в них не вошло. "Печально — пишет он, — что не нашлось издательства, которое выпустило бы к юбилею книгу статей о Чехове"[45].

Этот указанный критиком серьезный пробел был восполнен вышедшими в 50–60-е гг. работами Н.О.Нильссона. В предисловии к сборнику повестей "В овраге", "Мужики" (1957) он отмечает, что углубление творчества Чехова в конце 80-х гг. было обусловлено не только внешними причинами (болезнь писателя и смерть брата), но и внутренними, — нельзя жить без убеждений. К попыткам обрести это новое сознание Нильссон относит увлечение толстовством и поездку на Сахалин, как "желание удовлетворить свою беспокойную совесть". «В горячих спорах конца столетия о судьбах русского общества он сознавал свое бессилие точно так же, как и профессор Николай Степанович в его собственной мрачной новелле "Скучная история". Совестью России, как Короленко и Горький, Чехов, вероятно, не стал. Его натура — более замкнутая, голос — негромкий, но его совесть художника более требовательная. Пафос был не для него: сочувствие или обличение лишь проглядывали между строк. Кроме того, все более ухудшающееся здоровье заставляло его постоянно жить на юге, на иностранных курортах или в Крыму, где он в последние годы обрел новое пристанище»[46].

В послесловии к сборнику "Три года и другие новеллы" (1957) Н.О.Нильссон также подчеркивает "медицинские" моменты в творчестве Чехова — его профессию и его болезнь: "Однако и там (в Ялте. — *Л.Г.*) он поддерживал тесный контакт с действительностью, он любил сажать розы и деревья, охотно завязывал знакомства. С меланхолией легочного больного и исполненной страха неутомимостью он соединял сильную волю к жизни и здоровый баланс. Нельзя идентифицировать писателя с героями его произведений и хотя можно усмотреть много общего в их репликах и его собственных высказываниях и настроениях, но все же не следует их отождествлять... Он не безучастен к своим героям и одновременно сохраняет по отношению к ним дистанцию. Они увидены глазами домашнего врача — дружелюбными, выражающими юмористическое сочувствие и понимание. Дружелюбие было в его натуре, а взгляд врача он приобрел на практике, объем которой некоторые, вероятно, склонны недооценивать — он выписывал до 800 рецептов в год, пока его собственное здоровье не заставило его изолировать себя в Крыму"[47].

В предисловии к сборнику "Учитель словесности и другие рассказы" (1958) Н.О.Нильссон развивает свою мысль о том, что Чехов в своих поздних произведениях создает несколько моделей действительности — в рассказе "Учитель словесности" он изображает "несчастного Сергея Никитина, у которого пробудилось сознание пустоты и тривиальности существования, он мечтает изменить свою теперешнюю жизнь и начать новую..."

Это устремление нашло наиболее яркое выражение в драмах. Нильссон проводит параллель с пьесой "Три сестры", персонажи которой также мечтают, но не предпринимают ничего, чтобы осуществить свои намерения. Другую, пессимистическую модель действительности исследователь видит в рассказе "Архиерей". По его мнению, Чехов утверждает в нем, что «единственно возможный поворот в жизни — смерть, тотальное уничтожение и забвение... Но написанный в 1902 г. "Архиерей" — не последнее слово Чехова. Последний его рассказ "Невеста", в котором героине наконец удается вырваться из заколдованного круга: она не только мечтает, но и действует. Рассказ примыкает к пьесе "Вишневый сад" с его основным мотивом разрыва со старым и стремлением к обновлению. Завоеванная в результате долгой личной борьбы вера, ощущение радости жизни, неудовлетворенность и бунтарские настроения, — эти мотивы становились все более действенными в русской литературе на рубеже веков не без влияния скандинавских писателей — Ибсена, Гамсуна и Стриндберга»[48].

Тема "Ибсен и Чехов" неоднократно привлекала к себе внимание шведских исследователей. Еще в 1947 г. М.Ламм опубликовал об этом статью в журнале "Эдда"[49], подробно останавливаясь на сходстве мотивов в пьесах Ибсена и Чехова и даже характеров обоих драматургов. Чехов для Ламма — самый талантливый ученик Ибсена, нужно изучать Чехова как великий пример драматургии будущего.

Взгляд на Чехова как на преемника и даже "ученика" Ибсена глубоко укоренился в скандинавском литературоведении. В 1975 г. вышел третий том "Истории норвежской литературы", где говорится: "Ибсеновская драма — это Рим современной драмы, куда ведут и откуда берут начало все дороги" — пишет М.Ламм. К числу "самостоятельных учеников" он относит Стриндберга, Г.Гауптмана, Юджина О'Нила, Б.Шоу, «в то время как русский Антон Чехов вдохновляется трагикомической меланхолией "Дикой утки" в таком произведении, как "Чайка"». М.Ламм считает, что "пьесы Ибсена, посвященные современности, были не только высшим достижением, но и поворотным пунктом буржуазной трагедии. Прямо или косвенно они предвосхищали новую современную трагикомедию, пьесу без героя, вероятно также и драму абсурда"[50]. Таким образом и Чехов становится причастным к рождению современной драмы абсурда, в особенности, французской и американской.

Теме "Ибсен и Чехов" Н.О.Нильссон посвящает отдельную главу в книге "Ибсен в России" (1958). В отличие от Ламма, он считает, что "сопоставление творчества Ибсена и Чехова в традиционном плане — тема литературоведчески несостоятельная, ибо прямое, тематическое или идейное влияние Ибсена на Чехова доказать едва ли возможно. Однако этот вопрос может представлять большой интерес, если к нему подойти с точки зрения современной драмы. И тогда оказывается, что по сравнению с ибсеновской, чеховская драматургия — это шаг вперед. Поиски новых форм у Чехова были отражением не только оппозиции традиционной драме, но и многому в драматургии Ибсена"[51].

О новаторстве Чехова Н.О.Нильссон пишет в статье "Интонация и ритм в пьесах Чехова"[52], связывая его с русской сценической традицией конца XIX в. Для него Чехов — не ученик европейских писателей — своих старших современников (Ибсен, Золя), а большой, самобытный художник, как в драматургии, так и в прозе. Предисловие Н.О.Нильссона к сборнику "Моя жизнь" вольно или невольно отразило дух беспокойных шестидесятых годов нашего XX века, отмеченных заметным ростом политической и социальной активности интеллигенции. Подчиняясь ему, шведский исследователь предлагает со-

временное прочтение рассказа, содержащего, по его мнению, радикальную программу действий: "Для решения проблемы нужды и неграмотности необходимы бóльшие усилия, более практический взгляд на вещи, иное понимание реальности. Место интеллигенции не среди работников физического труда. Нельзя выполнить свой долг, растворившись в них. В противоположность миллионам других, интеллигенция получила образование и воспитание, она должна попытаться применить их для блага масс". В подтверждение правильности такого толкования Н.О.Нильссон приводит строки из записной книжки Чехова о том, что сила и спасение страны в ее интеллигенции — в той части, которая честно мыслит и способна работать.

Н.О.Нильссон считает, что "Моя жизнь" принадлежит к тем поздним рассказам, в которых писатель расстается со своей манерой "объективного" описания, что было особенно важно для него раньше, и прямо обращается к читателю. С этой точки зрения "Моя жизнь" чрезвычайно важна для характеристики самого Чехова: «Здесь мы видим не пессимиста, не печального элегика, каким его часто представляют в Западной Европе, но человека с беспокойной совестью, приходящего в отчаяние от ужасов русской жизни, призывающего к сопротивлению, к борьбе. Человек никогда не должен уставать, останавливаться в своем стремлении сделать жизнь лучше. Он должен учиться побеждать свой эгоизм и самодовольство, которые держат его в плену, парализуют силы и способности. Как трудно понять это, как трудно вырваться из замкнутого круга, показывают многие рассказы Чехова последних лет. "Моя жизнь" занимает среди них центральное место»[53].

В работах Н.О.Нильссона конца шестидесятых годов преобладает более умеренная, академическая интонация. Однако и здесь, как, например, в предисловии к сборнику "Дуэль", он выдвигает на первый план поиски адекватного изложения — новой формы для рассказов "с тенденцией", которые были созданы после поездки на Сахалин: «В написанном в 1891 г. рассказе "Дуэль" Чехов попытался решить проблему другим путем, в жанре, который он считал не особенно для себя подходящим, а именно писать в так называемом традиционном русском стиле. Часто отмечалось, что "Дуэль" по изображаемой среде, сюжету, персонажам, стилю ассоциируется со многими известными русскими произведениями XIX столетия. Называли "Героя нашего времени" Лермонтова, "Отцов и детей" Тургенева, "Анну Каренину" и "Крейцерову сонату" Толстого. В рассказе Чехова легко различаются две линии действия, дополняющие и поддерживающие друг друга. Одна — отношения Лаевского и Надежды. Здесь речь идет о любви, о вине и ответственности. Другая описывает противоречия между слабым, бесхарактерным Лаевским и фон Кореном, ученым, презирающим рабское состояние слабых, которые, по его мнению, в силу закона естественного отбора должны быть "обезврежены". В этих двух типах сталкиваются два жизненных принципа — классический русский "лишний человек" и "восьмидесятник". Их конфликт приводит к дуэли хорошо известного русского типа»[54].

В работе "Исследование повествовательной манеры А.П.Чехова" Н.О.Нильссон продолжает сравнительное изучение прозы Чехова на материале двух его рассказов "Степь" и "Архиерей", написанных с интервалом в четырнадцать лет. Автор делает ряд оригинальных сопоставлений "Степи" с такими типологически отличающимися от нее произведениями, как "Что знала Мэйзи" Г.Джеймса и "Приключения Гекльберри Финна" М.Твена.

Что же касается рассказа "Архиерей", то Н.О.Нильссон пересматривает свою точку зрения, высказанную в 1958 году в предисловии к сборнику "Учитель словесности". Теперь он считает рассказ пессимистическим лишь

на первый взгляд: в основе образности рассказа лежит традиционное для русской литературы противопоставление жизни и смерти, по-разному претворяющееся, например, в творчестве Пушкина, Толстого и Бунина. Ключ к новому пониманию идеи рассказа дает, по мнению исследователя, анализ авторского видения природы: "Природа постоянно повторяет себя, и вследствие этого кажется бессмертной, однако человеческая жизнь — как утверждает рассказ — будет продолжаться вечно. Человек, осознавший это, не должен бояться безразличия природы, о котором не раз говорилось в более ранних рассказах Чехова. Являясь частью природы, человек должен у нее учиться мудрости жизни и смыслу смерти"[55].

Первой книгой, рассчитанной на широкого читателя, стала монография Х.Левандера "Антон Чехов" (1969)[56], содержащая наряду с подробным биографическим очерком анализ основных произведений. В конце книги дается хронологический обзор жизни и творчества Чехова и библиография на шведском и датском языках.

В первой главе "Человек" Х.Левандер подробно останавливается на биографии Чехова, иллюстрируя ее записями и заметками, письмами к родным и современникам. Он полемизирует с точкой зрения Лилиан Хеллман, высказанной ею в предисловии к изданию избранных писем Чехова, где она утверждала, что "невротический" характер писателя наложил отпечаток на всю его жизнь. Левандер противопоставляет этому мнению свое восприятие Чехова как человека жизнерадостного, любившего находиться среди людей, всегда готового взять на себя ответственность за своих близких. Врожденная чувствительность писателя вызывала у него обостренную реакцию на гнет и насилие, а суровое воспитание, полученное в отцовском доме, развило в нем способность к сопротивлению. Не будучи открытым бунтарем, Чехов избрал своим методом объективное описание, убийственную сатиру, остроумие и мягкую иронию. Апеллируя к человеческому достоинству, Чехов с отвращением относится к грубости, жестокости, бесцеремонности.

Из общественной деятельности Чехова внимание Левандера привлекает поездка писателя на Сахалин, он упоминает о знакомстве Чехова с Буниным, Горьким и Толстым, о значительной роли Художественного театра в эволюции чеховской драматургии.

Определяя метод Чехова, Х.Левандер подчеркивает, что писатель считал себя приверженцем научного, объективного натурализма. На этом основании автор книги сопоставляет Золя и Чехова, который, якобы был натуралистом и подобно своим французским современникам обогащал свое писательское мастерство импрессионистскими и символистскими стилевыми чертами и приемами, их утонченным психологизмом. В портретах чеховских персонажей проглядывает также родство с экспрессивной гоголевской манерой. У Толстого Чехов учился пользоваться деталями для создания "лейтмотива" образа.

Х.Левандер выделяет три основных типа рассказов у Чехова, в которых литературный мотив может быть разработан с упором на характер, на действие или на идею. Для молодого Чехова характерны рассказы с ярко выраженным действием — шутливые истории, зарисовки комических характеров, карикатурные и одновременно проникнутые стремлением раскрыть психологию изображаемого человека. В зрелом периоде, начиная со "Степи", преобладают новеллы настроения, почти лишенные интриги, которые и принесли писателю мировую известность. Однако, отмечает Х.Левандер, у раннего Чехова можно найти рассказы, в которых писатель пытается передать чувство счастья, восторга, хотя и недолгое, описать приподнятое настроение ("Шампан-

ское", "Свирель"). Эти мотивы нашли наиболее полное выражение в рассказах девяностых годов ("Студент", "Анна на шее"). В "Степи" также преобладает интенсивная эмоциональная атмосфера: пьянящее чувство родства героя с природой, обостряющее восприятие прекрасного и, одновременно, его страдание от сознания своего одиночества среди людей. Но "Степь" — это не пессимистическое произведение. Грусти и меланхолии здесь противостоит возмущение против грубости, активное восприятие действительности молодым, живым умом деревенского мальчика, жадно ищущего новых впечатлений.

Рассказ "Спать хочется", определяется Левандером как шедевр малой формы, повествующий о трагической судьбе, изображенной лаконично и одновременно глубоко трогательно, но без налета сентиментальности. Этот рассказ начинает "темный" период в его жизни, омраченный болезнью и смертью брата Николая. Продолжая линию "бессюжетной новеллы" в "Скучной истории", основная тема которой — противоречие между внутренним и внешним в человеке, между его внешним успехом и духовным убожеством, Чехов достигает высот своего повествовательного искусства и преодолевает "период душевного застоя". Левандер первый из шведских литературоведов раскрывает истинное значение для Чехова поездки на Сахалин, впечатления от которой отразились в рассказе "Гусев", написанном на обратном пути. Образ героя рассказа — Павла Ивановича с его гневным протестом против несправедливости начинает галерею портретов передовых людей в творчестве Чехова.

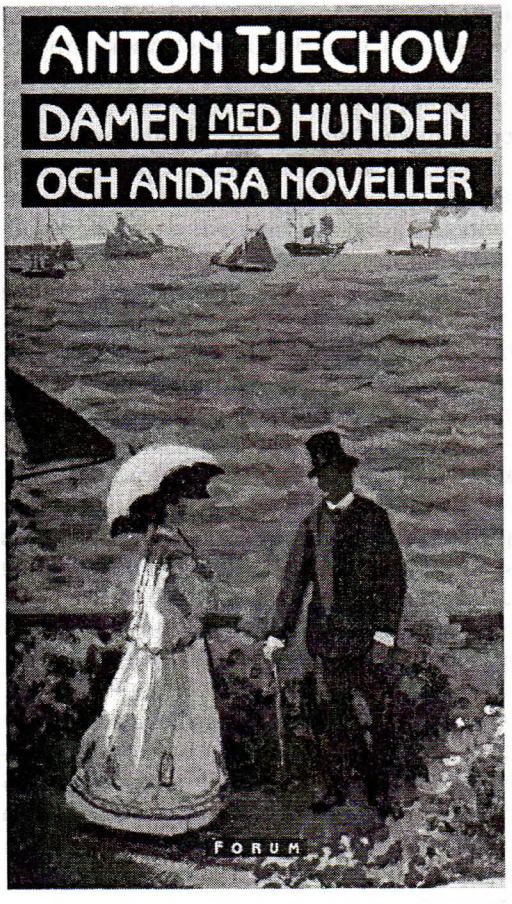
В чеховской новеллистике девяностых годов Левандер выделяет три основные темы: разоблачение социального зла, критический показ слабовольных, разочарованных интеллигентов и тему любви. Общественно критическая линия продолжается такими значительными произведениями, как "Палата № 6", рассказ, определяемый Левандером как художественный итог поездки на Сахалин, и "Мужики", в которых дана наиболее беспощадная критика существовавших в тогдашней России порядков.

В конце девяностых годов Чехов написал ряд рассказов из жизни русской деревни ("Убийство", "Мужики", "Новая дача", "В овраге"). В отличие от идеализировавших крестьянство Толстого и Достоевского, он изобразил крестьян людьми грубыми и жестокими, невежественными противниками образования, начинаний интеллигенции на селе. Едкую сатиру на чиновничество содержит рассказ "Человек в футляре" — один из наиболее критических рассказов Чехова, в котором он выступает достойным преемником Гоголя.

Особо выделяет Левандер значение женской темы в творчестве Чехова, изображавшего самые различные женские типы: здесь и деятельные, стремящиеся к самостоятельности, приобретению профессии ("Бабье царство", "На подводе") и пассивные, видящие смысл всей своей жизни в мечтательной любви ("Дом с мезонином"). По поводу "откровенно эротической атмосферы" в рассказе "Ариадна" Левандер замечает, что для русской литературы такой подход нетипичен.

Рассказ "Дама с собачкой", по мнению Левандера, вначале более всего напоминает манеру Мопассана, однако традиционный образ соблазнителя развивается у Чехова в совершенно ином плане. Писатель покидает своих героев как бы в самом начале пути к обретению друг друга и самих себя.

Последние рассказы Чехова "Архиерей" и "Невеста" автор книги характеризует как "лирическое, трогательное прощание с необыкновенно прекрасной жизнью". Если содержанием рассказа "Архиерей" являются размышления о смерти, то в "Невесте" настроения безнадежности отступают



АНТОН ЧЕХОВ. «ДАМА С СОБАЧКОЙ»
и ДРУГИЕ РАССКАЗЫ
Стокгольм, 1991
На обложке фрагмент картины К.Моне
«Терраса в Сент-Адресс» (1867)

перед стремлением к новой, прекрасной жизни. Конец рассказа, как и финал "Вишневого сада", свидетельствует о вере писателя в будущее, в возможности молодежи.

Третья часть книги Левандера посвящается Чехову-драматургу. Автор считает, что путь Чехова в драматургию был тернистым, ибо он находился в зависимости как от внешних факторов (театральная администрация, артисты, критика), так и от внутренних, личных, к которым относятся поиски новых форм. Соглашаясь с предшественниками, он пишет, что для молодого Чехова типичны драматические произведения, по своему характеру тесно связанные с новеллистикой — таковы разоблачающий убожество мещанского существования сценический монолог "О вреде табака", водевиль-монолог "Лебединая песнь" ("Калхас"). Продолжение гоголевской традиции в театре Левандер видит в имевших большой успех водевилях восьмидесятых годов "Медведь", "Предложение", "Свадьба".

Написанную в 1887 г. для театра Корша пьесу "Иванов" Левандер находит вполне традиционной и мелодраматической. Наибольший интерес, по его мнению, представляет фигура главного героя — Чехов подчеркивает его одиночество, изолированность от провинциального окружения, неспособность решать поставленные жизнью проблемы, преувеличенную чувствительность. Интересен также образ моралиста доктора Львова, которого автор книги считает русским вариантом Грегерса Верле из "Дикой утки" Ибсена. Анализируя концовку пьесы, Левандер утверждает, что сценические принципы Чехова еще находятся в процессе формирования, что Чехов колеблется между желанием удивить, шокировать зрителя в финале и одновременно стремлением придать концовке пьесы (а также и рассказов) спокойное течение, совсем как в реальной жизни, в результате чего появились такие моменты, как тихий отъезд, интерьер с шумящим самоваром и скрипом перьев и т.д. Лишь начиная с "Дяди Вани", Чехов, по мнению Левандера, находит форму психологической драмы настроения с говорящей тишиной, паузами, с выразительными монологами, с на первый взгляд обыденными, но полными скрытого смысла диалогами. Основной задачей пьесы становится раскрытие внутреннего мира персонажей.

Шедевром Чехова Левандер называет "Чайку", где такие элементы, как атмосфера, настроение, "эмоциональное поле" вокруг персонажей являются существенными компонентами структуры. Изображенная Чеховым с легкой иронией игра настроений составляет фон для трагических событий. Настроение Левандер считает наиболее важным моментом чеховской драматургии. Согласно наблюдениям Левандера, стремление "расщепить характер" свойственно Чехову почти в той же степени, что и Стриндбергу. Нервозность персонажей, ссоры и оскорбления, встречающиеся в "Чайке", не являются характерными для обычно спокойного стиля Чехова, а скорее напоминают Стриндберга, чью пьесу "Фрекен Юлия" он читал еще в восьмидесятых годах. Эмоциональная атмосфера пьесы создается и усиливается сценическими деталями, приобретающими символическое значение. Современники Чехова — Ибсен, Стриндберг и Метерлинк вели поиски в том же направлении.

Чехов, — считает Левандер, — один из первых среди современных драматургов показал, как обыкновенный, внешне малозначительный разговор, может послужить источником действия и одновременно освещать внутренние движения души. Этому способствует музыкальный ритм его зрелых пьес: персонажи являются по одному или по двое, разговаривают соло или дуэтом, постепенно число находящихся на сцене увеличивается, возникает целый ансамбль; затем они один за другим исчезают и на сцене остается влюбленная пара или одинокий, покинутый человек. Музыкальный рисунок дополняют звуковые эффекты, а также паузы. Наиболее последовательно эти приемы применяются в "Дяде Ване". Как и в "Чайке", основное внимание здесь уделяется развитию внутренней психологической драмы или, вернее, ряду психологических драм (дяди Вани, Астрова, Сони, Елены, а также таких второстепенных фигур, как Вафля). Другим театральным моментом в пьесе является ироническая критика русской провинциальной жизни. Чехов разоблачает в этой пьесе праздность, жизнь без труда, без обязанностей.

Наиболее мрачной и одновременно наиболее зрелой пьесой Чехова автор книги считает "Три сестры". Глубокий трагизм происходящего в семье Прозоровых, неспособных бороться с воинствующей пошлостью, как бы маскируется показом обыденных событий. Чехов продолжает изображать никчемность провинциального существования — ведь Андрей Прозоров также потерпел поражение в схватке с жизнью, как и дядя Ваня, Иванов и др. Эта мысль подчеркивается в пьесе символами — образами времени, течение которого почти не замечают окружающие, мотивом отъезда в Москву, символизирующим тоску по недостижимому идеалу. "В образе Тузенбаха, — пишет Левандер, — Чехов еще раз повторяет свою идею о необходимости работы для будущего. При этом писатель изображает барона с легкой иронией. Тузенбах прав, или почти прав..."[57]

Что касается "Вишневого сада", то Левандер считает, что эта пьеса — произведение в сущности примирительное, в ней нет ни целиком отрицательных персонажей, ни трагедий, ни душевных катастроф. Улыбаясь и болтая, проливая чувствительные слезы, герои пьесы как бы скользят по жизни. Это пьеса о печальном прощании с прекрасным, выносящая беспощадный приговор бездеятельности и безответственности. Левандер находит здесь образы из предыдущих пьес и повторение обычной чеховской сюжетной схемы: приезд — ожидание катастрофы или отъезда — отъезд. Однако в отличие от прежних пьес, писатель не стремится драматизировать события и характеры. Развязка не оставляет впечатления безнадежности, как в "Трех сестрах". Если

писатель в других пьесах высказывал свои взгляды косвенно, то в "Вишневом саде" он открыто дидактичен, охотно морализирует и яснее, чем до этого, высказывается о будущем России. Старое чеховское "евангелие труда" проповедует предприимчивый купец Лопахин и исключенный из университета студент-неудачник Трофимов, терпящий постоянную нужду, но свято верящий в добро. Здесь, как и в случае с Тузенбахом, писатель смягчает свое морализаторство, придавая ему иронический оттенок.

"Звук лопнувшей струны — это символ распада старых родовых гнезд и напряженного ожидания перемен. Но самым главным символом в пьесе является, конечно, сам вишневый сад, вмещающий в себя и уходящие в прошлое барские усадьбы и новую Россию, которая может погибнуть под деловитым топором Лопахиных, в то время как для Ани и Трофимова — это символ прекрасного, хотя и туманного будущего. Им, молодым, дано приветствовать новый мир... Смертельно больной Чехов, друг Горького, вложил в их последние реплики более, чем надежду на лучшую жизнь для обоих молодых людей, — свою мечту, предчувствие новой, лучшей России" — к такому выводу приходит Левандер[58].

В 60–70 гг. знакомство Швеции с Чеховым-новеллистом распространяется как вглубь — переводятся все новые произведения, — так и вширь — рассказы Чехова появляются на страницах популярных журналов[59]. Примечательно, что они входят в обращенные к широкой читательской публике серии, само название которых подчеркивает не только мировое значение, но и актуальность творчества писателей: "Двадцать мастеров нобелевского класса", "Лучшие новеллы мира", "Современная русская проза", "Знаменитые русские рассказчики от Чехова до Шолохова", "Живая литература"[60]. К числу курьезов можно отнести включение "Летающих островов" в сборник "Фантастический роман. Классическая утопия и межпланетные путешествия от Лукиана до Эдварда Беллами" (1972)[61].

Предпринимается интересная попытка издания Чехова на русском языке со словарем и пояснениями — сборник «"Произведение искусства" и другие рассказы» (1963)[62]. Выходит много переводов и, в особенности, переизданий наиболее удачных сборников 50–60-х гг.[63], наряду с уже известными — Я.Далем ("Дуэль", "Степь")[64], появляются новые энтузиасты — Хельга Бакхофф Малмквист выбирает для книги «"Ведьма" и другие новеллы» (1963, 1965, 1972) еще не переводившиеся рассказы Чехова. Она же выступает как автор краткого предисловия, в котором наряду с традиционным портретом Чехова-пессимиста содержатся интересные высказывания о Чехове — тонком стилисте, не до конца оцененном современниками. Переводчицу привлекает то, что делает чеховские произведения созвучными современности — "вечные и общечеловеческие проблемы, такие как людское одиночество, неумение и нежелание понять друг друга"[65]. Ею также выполнен перевод "Каштанки" (1968), иллюстрированный художником Бьёрном Нельштедтом[66].

Столь же разнообразно издается и драматургия: "Медведь" (1966, 1970), "Чайка", "Дядя Ваня" (1967, 1979), "Чайка", "Вишневый сад" (1966), "Три сестры" (1960, 1974), "Три сестры", "Вишневый сад" (1961, 1966)[67]. На переводах чеховской драматургии специализируется Ярл Хеммер, Астрид Бэклунд, Улла Бертельс. Таким образом основные пьесы оказываются переведенными за последние десятилетия по нескольку раз. Издания снабжаются режиссерскими указаниями, послесловиями.

В начале восьмидесятых годов на шведском языке вышла книга «"Рассказ неизвестного человека" и другие новеллы» в издательстве Вальдстрем и Виндстранд, совместно с советским "Прогрессом" (предисловие и перевод

Стаффана Даля). В сборник вошли девятнадцать рассказов, некоторые из которых уже были опубликованы в газетах, при этом особо обращалось внимание читателя на то, что здесь впервые напечатан перевод рассказа "Огни". Послесловие Даля отличается оригинальностью подхода: Чехова представляют его современники: Горький, Куприн, Бунин. Называя основные этапы творческого пути писателя, Даль ставит перед собой задачу показать Чехова с разных сторон — в семье, в обществе. Следует отметить, что здесь впервые в должной мере оценивается врачебная деятельность Чехова. Для того, чтобы приблизить Чехова к читателю, автор послесловия дает его собирательный портрет: "По единодушному свидетельству всех, высказывавшихся о Чехове, он был глубоко симпатичным и привлекательным человеком, внимательным, стеснительным, без претензий и деликатным".

С.Даль как бы доверительно делится своими впечатлениями о писателе, изучению творчества которого он посвятил тридцать лет: "Чтение Чехова оставляет неизгладимое впечатление: в его произведениях целая энциклопедия мудрости и знания людей! У него можно найти все. Меня просто поражало, как часто попадая в передряги, переживая всевозможные совпадения, оказываясь жертвой глупости действительной или мнимой, встречая самых разных людей — вдруг поражаешься: ведь именно это и описывал Чехов, ведь это прямо из такого-то рассказа! Чехов может дать неслыханно много людям всех времен. <...> Язык и стиль Чехова был предметом многих штудий и анализов. Переводить его — сложно, т.к. переводы Чехова быстро стареют. Переводить чеховские новеллы — это все равно что играть фортепианные сонаты Шуберта: легко потерять меру, чувство уважения и ответственности. Нужно быть точным, насколько это вообще возможно. Его внешне простой, проясненный, фантастически четкий стиль, не отягощенный украшательством, делает оригиналы всегда современными и живыми. Новички в русском языке начинают с Чехова — его короткие новеллы постоянно помещают среди текстов для начинающих... Ученые профессора славянских языков, накопившие остроумные наблюдения по поводу самых сокровенных тайн языка и его внешней структуры, завершают свой путь исследований размышлениями о тайнах языка и стиля Чехова"[68].

Из высказываний С.Даля следует, что в шведском чеховедении заполнены многие лакуны и что дальнейшая работа по изданию и изучению творчества Чехова обещает быть плодотворной.

* * *

В отличие от Чехова-прозаика, судьба Чехова-драматурга в Швеции была поначалу иной. Театры, прислушиваясь к мнению критиков, акцентировавших "русскую специфику" чеховской драматургии, довольно долго не отваживались к ней подступиться. Мало надежд на скорые перемены вселяла и появившаяся 25 января 1922 г. в газете "Социал-демократен" заметка: «Знакомство стокгольмской публики с пьесой "Дядя Ваня" состоялось относительно недавно <в конце 1921 г. — *Л.Г.*> посредством краткого эксперимента Бритты фон Хорн в т.н. "Интимном театре". К сожалению, силы, которая молодая директриса собрала вокруг себя, были слишком слабы для решения возлагаемой на них задачи. Я выражаю опасение, что у многих, как и у меня самого, создалось тогда впечатление, что пьесам Чехова, даже с выдающимися актерами в ведущих ролях не суждено большого успеха»[69].

Рецензент оказался плохим пророком. В том же 1922 г. в Швецию приехала на гастроли часть труппы Художественного театра, руководимая Качаловым. Швеция стала важным этапом на пути возвращения артистов на роди-

ну. Именно здесь произошло "размежевание" — верные своему долгу и театру мхатовцы всей душой стремились домой, в Россию, и слова трех сестер "В Москву! В Москву!" звучали не только на сцене.

Русских артистов ждали давно, шведские газеты регулярно сообщали об успешных гастролях в Дании. К приезду труппы в ежедневной прессе появились статьи о театре с портретами В.И.Качалова, М.Н.Германовой, А.К.Тарасовой, О.Л.Книппер-Чеховой: "Весь Копенгаген у ног русских актеров"[70].

Чеховские пьесы сразу же стали основным событием театральной жизни Стокгольма. Ожидали многого, но была и настороженность — как будут восприниматься постановки, идущие по-русски без перевода и почти без пояснений. Но опасения оказались напрасными. Спектакль "Дядя Ваня", сыгранный 24 января, в котором были заняты П.Е.Шатров (Серебряков), М.Н.Германова (Елена), Н.О.Массалитинов (Войницкий), прошел с большим успехом, затмившим также хорошо принятую, но показанную первой пьесу М.Горького "На дне". Вышедшие на следующий день столичные газеты были единодушны: "Заполнившая почти весь зал публика была восхищена представлением" ("Нюа Даглигт Алеханда"). "Пьеса исполнена мастерски, русские актеры показали, на что способно истинное искусство" ("Дагенс Тиднинг"); «Чеховский "Дядя Ваня" — настоящий успех» ("Социал-демократен")[71].

Восторженные рецензии на спектакль поместили и другие шведские газеты, вспомнившие в связи с этим постановку Бритты фон Хорн. Русский спектакль заставил уточнить оценки: если раньше в сыгранном молодой шведской труппой спектакле видели просто неудавшуюся попытку, то теперь, в сравнении, причины неудачи проясняются: «шведскую актрису фру Бьелинг в роли Елены восприняли как "неврастеническую куклу"», а исполнявшую эту же роль М.Н.Германову сравнивали с великой Дузе[72].

Следующий спектакль — 26 января "Три сестры" (М.Н.Германова — Ольга, О.Л.Книппер-Чехова — Маша, М.А.Крижановская — Ирина, Н.О.Массалитинов — Прозоров, М.М.Тарханов — Кулыгин, В.И.Качалов — Вершинин) шел при еще большем стечении публики, которая несмотря на плохой пояснительный текст в программе, живо воспринимала происходящее на сцене: "Таких аплодисментов, бурными волнами устремлявшихся из зала на сцену, я еще не слыхал в Драматическом театре. Публика была растрогана до слез. Аплодисменты шли от самого сердца. Это необыкновенное чествование продолжалось более четверти часа", — писал рецензент газеты "Стокгольмс-Тиднинген"[73].

Отдавая должное удивительной сыгранности ансамбля, сидевшие в зрительном зале задавались вопросом: Почему русские выглядят на сцене столь естественно? Критика видела причину и ответ в самой системе Станиславского: "Это был новый триумф режиссерского искусства Станиславского. Каждый вечер, когда видишь игру этой труппы, тебя охватывает безграничное восхищение гением, чей взгляд на природу художественного никогда не подводил и чья европейская известность столь честно заслужена"[74]. Вместе с тем, отмечает другой рецензент, именно чеховская драматургия представляет широкие возможности для раскрытия актерского мастерства: "Чехов удивительно умел индивидуализировать своих персонажей, а эти актеры удивительно умеют воплощать его индивидуальности. Без такого интимного психологического истолкования, без любовного внимания к мельчайшим движениям души, без проработки деталей, что делает Московский Художественный театр столь значительным, постановки пьесы, подобных чеховским, не смогли бы заинтересовать нас"[75].

"Три сестры" восхитили стокгольмскую публику, Хинке Берггрен писал о "грандиозных овациях": "А сыгранность! Какое совершенство, без дисгармонирующих тонов, одно не выпячивается за счет другого, все, как в настоящей жизни. Поэтому я не хочу выделять кого-либо особенно. Все выступавшие показывались по окончании последнего акта и все вызовы были достойны громовых оваций и благодарности"[76].

Наряду с краткими рецензиями появились и более подробные разборы спектакля, а также попытки анализировать чеховскую драматургию: «Что происходит в изумительно трогательных чеховских пьесах? Не так уж много, во внешнем плане, разумеется, — писал рецензент газеты "Дагенс нюхстер". И все же во многих ли человеческих жизнях случается больше, чем в "Трех сестрах"? Слезы и успокоение определяют существование большинства, но в один прекрасный день приходит счастье или просто предчувствие его, вторгается в застойную жизнь и снова исчезает... Работать и жить дальше — так говорится в пьесе, те же слова и в конце "Дяди Вани". В них заключается пессимистический оптимизм Чехова. Работа здесь играет роль душевного наркотика и щемящее прощальное настроение в конце пьесы нелегко забывается. Какой театральный эффект! Но все-таки это был театр. Пантомима душ захватила настолько, что на некоторое время можно было забыть о языке, оставшемся для нас закрытым миром. В "Трех сестрах", наверное, еще более отчетливо, чем в "Дяде Ване" раскрывается славянский характер — тип народной души, где слезы, смех и поцелуи возникают так быстро и так же беспричинно, где настроение меняется десять раз на дню и где традиционные понятия так разительно несхожи с нашими. Как и в прошлые вечера, мы имели отличную возможность восхищаться феноменальной игрой деталей, такой натуральной, такой правдивой, что искусство и природа как бы сливаются воедино. Когда думаешь, сколько труда она стоит, труда, который преодолевает себя настолько, что его не замечаешь, то охватывает глубокое уважение к этой работе. В настоящее время мы не можем дать ничего подобного»[77].

Эйнар Смит из газеты "Свенска Дагбладет" назвал "Три сестры" самым популярным спектаклем русской труппы, буквально очаровавшим публику. Искусство Чехова он сравнивал с серым рельефом на сером фоне. "Тем не менее, — писал Смит, — его характеристики отдельных персонажей достойны изумления, в своем поэтическом экстазе он насквозь человечен, и в этом ключ к драматическому построению каждого эпизода". Отмечая высокий уровень мастерства всей труппы, особенно в исполнении маленьких ролей, газеты называли мхатовцев "ансамблем без звезд"[78].

Стокгольмский успех повторился на гастролях в Гетеборге, 25 апреля пьеса "Дядя Ваня" шла в Лоренсбергтеатре. Менее многочисленный, но, может быть, более внимательный гетеборгский зритель пришел в театр несмотря на ехидный шепот некоторых критиков (таких, правда, было меньшинство), что восхищение русскими актерами в Стокгольме искусственное, что это, якобы, дань моде. Большинство же театральных обозревателей писало, что русские снова превзошли все ожидания и, несмотря на языковой барьер, сумели донести до сидящих в зрительном зале внутренний драматизм пьесы: "Это был не театр, а проникновение в жизнь, в самую сущность человека" — писала газета "Гетеборгс Моргонпост"[79].

Спектакль стал настоящим событием в театральной истории Гетеборга: "Казалось, перед тобой не актеры, месяцами, годами игравшие вместе на одной сцене, но люди, прожившие целую жизнь в одних стенах. Для гетеборгских любителей театра вчерашний вечер действительно стал праздником, который не скоро забудется, а для многих присутствовавших там актеров —

также и часом самопроверки, причем подавляющее большинство из них рассматривали такое испытание как большую удачу", — писала "Гетеборгс Тиднинг"[80].

"Можно надеяться, что наши собственные актеры на этих вечерах держат глаза открытыми", — вторила "Гетеборгс Постен"[81].

Чеховская драматургия была для шведов явлением новым, необычным, нуждавшимся в разъяснении: «Что же в конце концов создает сильное впечатление, так это, без сомнения, идеальная сыгранность ансамбля, где каждый инструмент действует согласно с остальными, поддерживая общую тональность. Это была игра созвездий, а не сияние отдельных звезд. В отблеске этих созвездий русская народная душа представляется именно такой, как ее видел Чехов с присущим ему тяжелым и горьким пессимизмом. Дядя Ваня и Соня — это боязливые души, люди, которых преследуют неудачи, чье стремление и тоска — бесконечны. Им не дано достигнуть своей цели, их бескорыстие никогда не вознаграждается, они обречены жертвовать всем и не получать ничего.

В драме идет речь о борьбе за жизнь и идеалы, но она заканчивается катастрофой, разбивающей как жизнь, так и идеалы. У этой долгой борьбы нет перспективы. Все остается так, как будто ничего и не происходило. Никто не получает ни того, на что надеялся, ни даже спокойного существования. Вынужденное смирение — вот цель и финал. Но с какой глубиной чувств в этой безутешности и с какой силой "дом Чехова" оживил все это на сцене!»[82]

«Разве "Дядя Ваня" — драма? — спрашивал критик газеты "Гетеборгс Моргонпост" и тут же отвечал: разумеется нет, если характеризовать драму по меркам классических правил. Это новелла, застывший роман, развивающийся за счет интенсивного настроения. Но за кажущимся бездействием и лирическим настроением угадывается напряженный мускул, пульсирующий нерв, от эпизода к эпизоду тянется скрытая нить, поэтому стоит лишь всмотреться повнимательнее — и все вдруг становится драматическим, обретает силу развития. Возможно, что драматичность такого рода — это окольный путь. Но разговор сейчас не об этом. Главное впечатление: это живая жизнь, это правда. Неприятная и ядовитая правда, мимо которой, хотя жизнь и не исчерпывается усталым и болезненным, все же нельзя пройти».

Газета "Гетеборгс Дагблад" искала разгадку тайны воздействия пьесы в национальном своеобразии: «Драма Чехова — очень тяжелая и горькая пьеса, но это не трагедия, ибо она разыгрывается не трагическими в собственном смысле слова персонажами. В ней нет "высоких слов" и патетики, а прозвучавшие выстрелы — просто мимолетный эпизод, в сущности, столь же тривиальный, как и другие, но зато конец звучит оптимистично. Можно быть усталым и нерешительным, но при том стремиться к искуплению страданий в будущем... Эта вера, как представляется, имеет тесную связь со славянским складом ума, с состоянием беспомощности и безнадежной хандрой, — все это так же наивно, как и сам склад ума».

Этот "русский элемент" объявляется непостижимым для европейского зрителя и западного театра: "Постоянное впечатление от пьесы — это тихое и все же изумительно интенсивное настроение, которое достигается непонятно как. Вероятно, это прежде всего — замечательная драма, содержание которой составляет обыденная, томительная русская деревенская жизнь. Драма, которую мы, жители Запада, едва ли сможем сыграть. Когда вспоминаешь русские пьесы, поставленные западноевропейскими труппами, то понимаешь, насколько они неестественны и как мало в них русского"[83].

По возвращении в Стокгольм труппа в конце апреля — начале мая сыграла в помещении Драматического театра в Нюброплас "Вишневый сад". В роли Раневской выступала О.Л.Книппер-Чехова, Ани — А.К.Тарасова, Гаева играл В.И.Качалов. Все стокгольмские газеты единодушно отмечали небывалый энтузиазм публики, гастроли русских были названы "эпохальными": «"Вишневый сад" — мастерский спектакль... Это наивысший тип реализма, который только можно себе представить, проникнутый человечностью и уверенностью, ему нет равных», — писала "Стокхольмс Нюа Даглигт Алеханда"[84]. "Кто осмелится критиковать русских? — вопрошал рецензент газеты "Хандельс ох Шёфарт"[85].

Критиковать не осмеливались, но оборотной стороной всеобщего восхищения оказалась надолго укоренившаяся в шведских театральных кругах убежденность, что силами своих артистов Чехова так же хорошо, как русские, сыграть невозможно: "Еще раз подтвердилось, — писал Эйнар Смит, — что только русские могут играть чеховскую драматургию... Жителям Запада в большинстве случаев трудно воспринимать сценическую поэзию такого типа, особенно нам, шведам, с нашим недостатком интереса к индивидуально-психологическому" [86].

И все же значение "русских гастролей" не ограничилось тем, что шведская общественность впервые увидела пьесы Чехова на сцене, они побудили шведов обратить более пристальное внимание на состояние собственного театрального искусства: "Невозможно не задумываться при этом о состоянии нашей сцены, о некоторых новоявленных нелепых требованиях, не сожалеть, что в нашей бедной зрителем стране ставятся только относительно короткие пьесы. Многие постановки осуществляются в спешке, что препятствует развитию национальной сценической культуры и противоречит лучшим устремлениям тех, кто живо интересуется театром"[87].

Труппа МХТ уехала, а боязнь ставить Чехова на сцене осталась надолго, и спектакль "Дядя Ваня" 1941 г. в стокгольмском театре "Бланш" был тем самым исключением, которое подтверждает правило, хотя режиссеру Харальду Хартланду удалось создать реалистический спектакль, имевший большой успех. Судя по отзывам газет, постановщик руководствовался мхатовской традицией. "Заглавную роль играл Хольгер Левандер, а Эстер Рок-Хансен играла красивую, равнодушную Елену, Хилдинг Кааве — профессора Серебрякова, Георг Рюдберг — интеллектуального деревенского врача Астрова... Это был один из тех театральных вечеров, которые долго будут жить в нашей памяти. Когда смотришь этот спектакль, становится понятной огромная популярность Чехова в России, где его книги за последние десятилетия изданы в миллионах экземпляров"[88]. Газета "Стокгольмс Тиднинген" писала, что "чеховские пьесы оказали огромное влияние на современную драматургию"[89].

О том, что спектакль стал действительно заметным явлением, свидетельствует тот факт, что он не подвергся переоценке и спустя много лет: в 1955 г. о нем с большой похвалой отозвался критик С.Юхансон[90].

Еще об одной попытке вспоминает О.Ханссон: «В двадцатые годы состоялись гастроли Художественного театра. Память и ошеломляющее впечатление были так сильны, что никакой шведский театр много лет не решался играть Чехова. Должны были наступить мрачные годы войны, чтобы Харри Роек Хансен и Пер Аксель Браннер взялись за постановку Чехова у нас для новой публики, впервые узнавшей о существовании еще одного драматурга, которого можно поставить рядом с Шекспиром, Стриндбергом и Ибсеном. В 1944 г. "Новый театр" сыграл "Чайку" с достойными памяти воплощениями Гунн Валгрен и Бенгтом Экеротом»[91].



ЧАЙКА
Стокгольм, Городской театр, 1968
Постановка Б.Лундьена
Нина — К.Экстрем, Тригорин — К.Ленартеон
Литературный музей, Москва

Тем не менее Чехов прочно утвердился на шведской сцене лишь после войны, когда в 1946 г. в стокгольмском Драматическом театре режисером Олафом Моландером был поставлен "Вишневый сад". Публика соскучилась по чеховским спектаклям и принимала пьесу "аплодируя от всего сердца", актеры играли с чувством и "живым драматизмом"; но многое из считавшихся образцовыми мхатовских постановок было уже забыто: у исполнителей главных ролей появилась напыщенность и декламация, а маленькие роли звучали и вовсе неубедительно. К тому же Чехова продолжали еще трактовать по-старому — как наблюдателя жизни средних классов и провинциального поместного дворянства. О методе Чехова в рецензии на спектакль писалось то же, что и много лет назад, — что пьесы его не драмы, ибо в них ничего не происходит, что писатель ограничивается зарисовками настроений. Исходя из этой точки зрения, режиссер О.Моландер осуществил постановку на полутонах, подчеркнув настроения печали и меланхолии, "где несказанное столь же важно, как и сказанное. Это воспринималось как наваждение"[92]. Однако Моландер, удачно ставивший Стриндберга, слишком увлекся деталями и бытовыми подробностями на сцене и не почувствовал юмора пьесы.

Как бы то ни было, но круг чеховских постановок постоянно расширялся: 25 ноября 1953 г. труппа из Мальмё показала на гастролях в Стокгольме "Чайку" режиссера Ларса-Леви Лэстрадиуса. Такого спектакля давно нехватало столичной сцене. Отзывы о нем напоминали размышления об игре русской труппы: "Все выступавшие были одинаково значительны, потому что в постановке главное — не отдельные люди, а состояние общества и классов в

период их распада. Несмотря на свои индивидуальные особенности, персонажи Чехова — это люди, похоронившие себя в безграничной мелáнхолии, в бессмысленном философствовании, в потоке слов и жалоб, в пессимизме, чьим логическим концом была пуля в лоб или веревка на шею. Для сценического воплощения этого предвидения нужно, чтобы актеры уяснили себе социальную ситуацию, прониклись мыслями, мечтами и представлениями друг друга... Прелесть этой постановки — в том, что никто из артистов не стремился блистать за счет другого. Сыгранность была полная и у зрителей создалось самое приятное из всех впечатлений, что здесь выступает труппа, а не та или иная звезда"[93].

Характеризуя эту постановку, театровед Ханс Руин пишет о том, что режиссер интуитивно уловил настроение, соответствующее характеру пьесы. Он считает, что персонажи в "Чайке" продолжают плеяду "лишних людей" в русской литературе и вместе с тем он находит, что это не только русский феномен. Нечто подобное Руин отмечает и во французской литературе середины XIX в. — тип, названный критиками "дилетантом". "Настроения тоски, меланхолии, недостаток воли характеризует также человека fin de siècle — образ, характерный для многих европейских литератур конца столетия. Эти параллели могут стать основой для более глубокого понимания чеховской драматургии шведским зрителем".

Попытки нового сценического воплощения Чехова были сделаны в провинциальных шведских театрах. В 1953 г. труппа в Гётеборге (городской театр) под руководством режиссера Кнута Стрёма показала живую, интересную инсценировку "Вишневого сада", осмысленного как трагикомедия. К.Стрём считал, что чеховские пьесы предоставляют самые широкие возможности для творческого поиска. Он старательно сохранил поэтическое настроение, комические элементы. Актерам удалось создать на сцене мягкость чеховской атмосферы, не впадая при этом в сентиментальность. В центре постановки неожиданно для многих оказалась актриса Герд Хагеман, создавшая яркий, богатый оттенками образ Раневской — "светской дамы, непрактичной помещицы и встревоженной матери. Все персонажи на сцене, — писал рецензент, — люди из плоти и крови, их судьбы не оставляют зрителей равнодушными"[94].

В год пятидесятилетия со дня смерти писателя его пьесы "Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры" прозвучали по радио, значительно расширив чеховскую аудиторию в Швеции.

В следующем 1955 г. в стране с успехом гастролировал Норвежский театр из Осло со спектаклем "Три сестры", поставленным известным финским режиссером Эйно Калима[95]. Но еще большее впечатление на шведов произвела постановка этой же пьесы в исполнении артистов финского национального театра, которую Э.Калима привез в Стокгольм в 1956 г. По отзыву газеты "Ню даг" это был великолепный праздник, которым публика была обязана прежде всего режиссеру. "Я люблю Чехова больше всех других писателей. Он — самый этичный, самый благородный. Его творчество учит, как надо жить, избегая пошлости" — заявил режиссер в интервью по поводу спектакля[96].

Теперь наступила пора и для главного в Стокгольме Драматического театра обратиться к Чехову. К этому шагу театр отнесся со всей ответственностью: "Дядя Ваня" был показан в 1955 г. сначала на малой сцене, и не безуспешно. В смысле художественном это было "прямое попадание" режиссера Пера Акселя Браннера, своеобразный реванш за неудачную постановку юношеской пьесы Чехова "Безотцовщина", шедшей под названием "Бедный Дон Жуан", осуществленной к 50-летию со дня смерти писателя.

Пьеса "Дядя Ваня" была осмыслена режиссером как трагедия бездеятельности. Игравший роль Войницкого актер Андерс Эк создал сложный, многоплановый образ. Он не только воплотил своего героя, но и произносил над ним свой приговор, показывая его трагедию как расплату за бесполезно прожитые годы. В своем запоздалом протесте Войницкий-Эк жалок, но одновременно он вызывает сочувствие, симпатию. Известная шведская актриса Гунн Валгрен создала трагедийный образ Сони. Она играет человека, стремящегося быть нужным людям и наталкивающегося на глухую стену непонимания. Соня в исполнении Валгрен — человек без будущего. Трагизм иного плана заложен в образе Астрова в исполнении Ярла Куне. Его Астров — натура талантливая, интеллектуальная, он занят настоящим делом, он как бы противостоит неудачникам Войницкому и Соне, а также решенным в комическом, даже сатирическом плане Серебрякову и Елене. Интересно, что П.А.Браннер не отказывается от комических эпизодов, используя их как разрядку в спектакле большой драматической напряженности.

Сравнивая "Дядю Ваню" в режиссуре Браннера как с русским, так и со шведским спектаклем 1941 г., критик Сам Юхансон отмечал слаженность ансамбля, избежавшего опасности "переиграть". Он подчеркивает, что на сцене были соблюдены все детали, в чем видит верность традиции Станиславского. Но главное для критика в том, что спектакль был задуман как "в высшей степени современный... В нем открылась новая сторона, те мысли, на которые раньше не обращали внимания. Ведь Чехов был не только своеобразным писателем, но и человеком, стоящим на уровне науки своего времени. В противоположность многим другим писателям старой России, он не смотрел недоверчиво на возможности развития. Наряду с недостатками в обществе, он видел также и возможность помочь ему, а реалистический взгляд на действительность позволил ему выступить пропагандистом плодотворных идей и прогрессивного общественного развития. Доктор Астров — рупор идей писателя — излагает свои теории о возможности изменения климата и увеличения плодородия почвы путем рационального ведения лесного хозяйства и новых посадок. Он как бы участвует в полемике сегодняшнего дня против пророков упадка, утверждающих, что оскудение земли зашло слишком далеко и она не может больше кормить людей. Чехов дает понять что старая помещичья аристократия осуждена на вымирание, а будущее принадлежит более закаленному и счастливому поколению. Дядя Ваня и Софья Александровна могут жить дальше с чувством, что их жизнь, вероятно, не так уж бессмысленна"[97].

В январе следующего года спектакль был перенесен на большую сцену, где также шел с успехом. Теперь, когда он нашел свою форму, стало возможным говорить о своеобразии режиссерского замысла: «Чеховского "Дядю Ваню" можно уподобить "Мизантропу" Мольера, — писал критик Л.Юсевсон. — Так же как и Мольер, Чехов называл свои пьесы комедиями. Он применял это определение к четырем своим шедеврам, распространявшим меланхолию в театральных залах всех западных стран. Это комедии в том смысле, что в них изображены люди, существование которых — фиглярство. Они, как куклы, приводимые в движение нитями судьбы, дергаются, чтобы наполнить свою жизнь содержанием и снова застывают, когда ослабевают закулисные нити. "Финита ля комедиа", — говорит Астров, когда конфликты приходят к развязке, оставляя после себя незаживающие шрамы, и жизнь возвращается в свое привычное русло. Режиссура П.А.Браннера находится в соответствии с двойным смыслом слова "комедия" у Астрова... Новым элементом в инсценировке, по сравнению с уже виденным стокгольмской публикой, была полнота жизни на сцене, более интенсивная драматическая на-

пряженность, более резкое противопоставление характеров людей, живущих в старом поместье»[98].

Газеты сообщали также, что в репертуар 1956–1957 гг. городского театра в Гётеборге включена "Чайка".

Ободренный успехом предыдущей постановки, П.А.Браннер ищет еще неигранной в Швеции пьесы и ставит в 1957 г. "Иванова". Для зрителей эта пьеса была неожиданностью — о ее существовании многие даже и не подозревали. Однако, если постановку "Дяди Вани" называли "абсолютным шедевром", то успех "Иванова" был гораздо скромнее: «Пер Аксель Браннер открыто придерживается традиции, и если в "Иванове" он не достиг такой же высоты, то дело, вероятно, в самой пьесе, богатой событиями и яркими характерами, но не столь тонкой, как поздние знаменитые драмы. С самого начала спектакля мы погружаемся в удивительный мир чеховских настроений. Это искусство сумерек: болезненное общество с его скрытыми неврозами и изоляцией, беспокойством излучает задумчивую поэзию упадка, подавляет тишиной домашнего уюта. Рюдберг играет Иванова — душу мятущуюся, скорее эгоцентричную, чем эгоистическую, человека, не умеющего дать счастье ни себе, ни окружающим. Однако ощущение опустошенности, обычно возникающее к концу чеховских пьес, здесь не абсолютно. Выстрел Иванова за кулисами звучит как интермеццо, а жизнь продолжает свой шумный бег где-то вдалеке, задержанная на мгновение, но не остановленная. И все же "Иванов" отражает менее сложный мир, чем поздние драмы»[99].

После этих успехов пьесы Чехова не сходят со шведских сцен: "Вишневый сад" идет в сезон 1958–1959 гг. в Стокгольмском Национальном театре, а на малой сцене Драматического театра П.А.Браннер подготовил новый эксперимент — "Три сестры".

"Режиссер, — писал рецензент З.Сивертц, — с годами становится чем-то вроде специалиста по Чехову"[100]. По общему мнению, П.А.Браннер создал впечатляющий спектакль, способный глубоко заинтересовать зрителя, наполненный интенсивной духовной жизнью, атмосферой общей влюбленности. Это прежде всего относили к Валгрен — Маше, игравшей трагедию любви настолько убедительно, что она находила отклик в зрительном зале. Две другие участницы трио: Бригитта Валберг и особенно Биби Андерсон — покоряли непосредственностью и очарованием молодости. Живость Биби Андерсон как бы проецировалась на образ барона, заставляя актера становиться более эмоциональным, "более эротичным", чем это задумано у Чехова. Новый оттенок попытался придать образу Андрея актер Андерс Эк. Он играет типичного инертного русского героя, флегматичность у которого внезапно сменяется порывом буйной веселости.

В основу упсальской постановки "Трех сестер", осуществленной в том же году руководителем Городского театра Акселем Хейккертом положена чеховская мечта о новом, достойном человека обществе. Режиссер подчеркивает склонность героев пьесы к размышлениям, приглашая зрителя также размышлять и анализировать. Вслед за Упсалой, "Три сестры" были поставлены в 1960 г. в Городском театре Мальмё режиссером Бенгтом Экеротом.

Освоив наиболее часто играемые пьесы, шведы обратились к ранней драматургии Чехова, но происходило это поначалу не на основных сценах. Режиссер Бернхард Крook поставил пьесу "У дороги" ("На большой дороге"), которая не только для публики, но и для критики была неожиданностью — на сцене возникла среда, знакомая по пьесе Горького "На дне". Несмотря на добротную, реалистическую постановку и старания актеров, спектакль все же вызвал у многих недоумение, растерянность.

С большим интересом ожидалась в Стокгольме постановка "Чайки" в драматическом театре знаменитым Ингмаром Бергманом в 1961 г. Вопреки предположениям, его подход оказался вполне традиционным. Бергман внимательно изучил опыт советских постановщиков, особенно И.Хейфица в фильме "Дама с собачкой". Бергман писал, что он "остался верным автору". В рецензии, озаглавленной "Скользящий полет чайки"[101], сам Юхансон спрашивает, не будут ли шведские зрители протестовать против непонятного им спектакля, как это сделали петербуржцы в 1896 году? Однако в Стокгольме до этого дело не дошло — слишком уж именитым и опытным оказался режиссер, сильную сторону которого рецензент видит в последовательном воплощении своего замысла, в тщательной работе с актером, продумывании роли до конца.

Основной упор Бергман сделал на ведущие женские образы. Во внешности Нины (Кристина Шолин) он подчеркнул национальные русские черты, хотя порой в ней проглядывало и нечто от Офелии. Совсем иной предстала Аркадина в исполнении Эвы Далберг. Это истеричная, крайне эгоистичная и одновременно ослепительно красивая женщина. Критика считала, что лирические роли в спектакле не вполне удались, да и весь спектакль нельзя считать стопроцентной удачей[102].

В необычной, политизированной форме был поставлен "Вишневый сад" в 1961 г. в Стокгольмском городском театре режиссером Бенгтом Экеротом. На первом плане у него — образ новой России, о социалистическом перевороте в полный голос говорит Трофимов, которому отводится более значительное, чем обычно, место. Для Экерота "Вишневый сад" — пьеса на редкость современная, проникнутая ожиданием революционных перемен. Его спектакль отвечал настроениям радикальной интеллигенции и молодежи 60-х годов.

По-новому подошел к постановке "Дяди Вани" режиссер Ульф Пальме в Уппсальском городском театре: спектакль получился многоплановый. Поэтичность и юмор оттеснили на второй план меланхолию. Основное в спектакле Пальме — вера во всемогущую и всепобеждающую силу полезного труда, с которым связывают свои надежды Войницкий и Соня.

Популярность пьес Чехова в Швеции середины 60-х гг. была велика и распространялась на большие и малые сцены всей страны: ставились водевили, инсценировки отдельных рассказов[103], а "большие" пьесы продолжали свое успешное шествие по провинциальным сценам. В 1965 г. "Три сестры" ставились в Норчёпинге. Режиссер Ларс Баррингер, не отказываясь от традиционного изображения на сцене настроений безнадежности, поставил, по мнению рецензента Н.Бейера, спектакль, созвучный современности, ибо "все мы мечтаем о собственной Москве, мы легко вживаемся в чеховский мир с нашей собственной меланхолией, безутешностью, тоской по более полной, полезной, исполненной смысла жизни"[104].

Что же касается самой постановки, то, как считает Н.Бейер, время, когда постановки МХАТ гипнотизировали шведских режиссеров своим совершенством, — прошло. Шведский художник Гуннар Линдблад создал свой вариант декорации "генеральского дома, где живут не только три сестры, но и тени прошлого. Однако актерам, игравшим в общем неплохо, все же не удалось донести до зрителей безмолвный диалог пьесы"[105].

Решившись однажды отойти от образцовых спектаклей в духе Станиславского и его последователей, новое поколение режиссеров и критиков второй половины 60-х гг. спрашивало себя: а что дальше? Этот вопрос отчетливо прозвучал в послесловии Херберта Гревениуса к переводу "Трех сестер" и "Вишневого сада". Гревениус писал, что традиционный чеховский театр стал

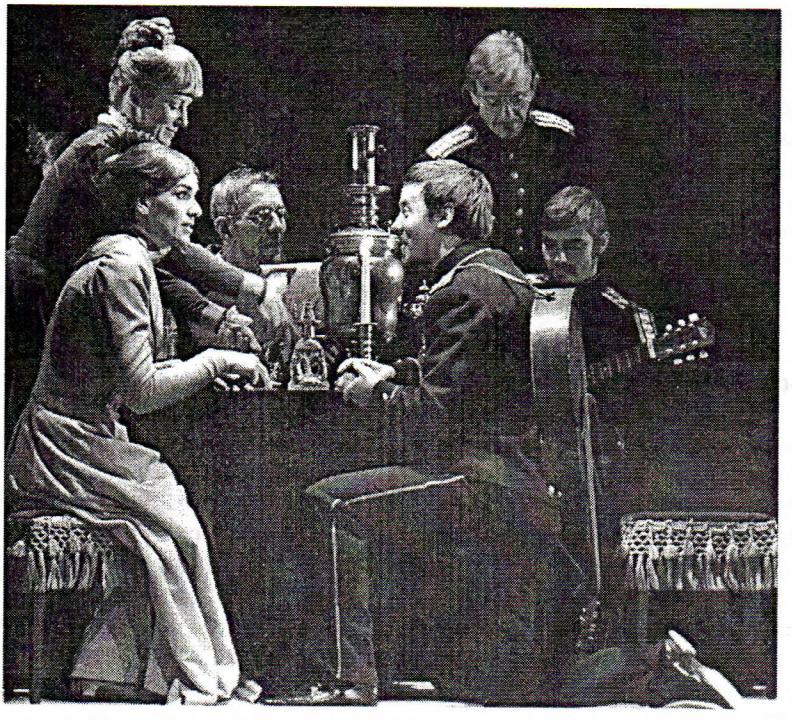
натуралистически детерминированным театром иллюзий. Постановки в театрах, кроме Художественного, постепенно теряли строгость формы, упрощались, основное внимание в них уделялось созданию поэтического настроения, доминирующим моментом которого оставалась меланхолия, нежность, мелодическая безысходность. Особенно характерным это было, по мнению Гревениуса, для немецких и английских постановок.

Однако Гревениус не соглашается с таким истолкованием чеховской драматургии. Основываясь на письмах Чехова относительно постановок его пьес в Художественном театре, он утверждает, что постановки Станиславского не соответствовали замыслу автора. Персонажи Чехова — обыкновенные люди из обыкновенной жизни, в которой все проще, чем это показывалось на сцене, меньше слез и высоких слов о необходимости трудиться. Кроме того, Чехов не был сторонником массы натуралистических деталей на сцене. Гревениус полагает, что в пьесах Чехова недооценивался фарсовый элемент, наглядно отражающий превратности жизни. К тому же Чехов отнюдь не ставил знак равенства между жизнью и сценой, не отрицал необходимости театральной условности. "Опасность кроется в том, — пишет Гревениус, — чтобы Чехова рассматривали исторически, привязывали его к определенной манере игры. Рафинированная партитура его пьес еще не раскрыла всех своих тайн"[106].

Долгожданное новое слово прозвучало из Гётеборга, где в Городском театре приглашенный финский режиссер Ральф Лонгбака поставил "Дядю Ваню". «В Гётеборге Чехова играют, как никогда не играли — писал рецензент И.Беркгрен. — Главное новшество заключается в том, что режиссер "раздраматизировал" Чехова... Чехов не хотел заставлять людей рыдать, он хотел показать, что люди живут плохо, неправильно, что они должны изменить себя и свою жизнь».

Ральф Лонгбака исходил в своей постановке из того, что показать социальные отношения людей не менее, а может быть, и более важно, чем их характеры. "Дядя Ваня" в его постановке в Хельсинки и в Гётеборге стали для рецензента убедительным доказательством, что "его способ прочтения чеховского текста в самом глубоком смысле слова более правилен и целесообразен, чем традиционный. Лонгбакка предоставляет актерам скромную поддержку в смысле декораций и деталей, придавая большое значение освещению, особенно в паузах. Каждый персонаж разработан у него до мельчайших подробностей. Он не прислушивается к публике, но все время требует от нее внимания. Он не искажает текст, критически относясь к изображаемой среде, а не к автору. Постановщик не считает Чехова меланхоличным".

Рецензент подробно описывает непривычные в чеховских спектаклях декорации, создающие единую на весь спектакль среду: «В пространство, замкнутое со всех сторон стенами из забрызганных белилами досок, шведская художница В.Оберг поместила вещественный мир "Дяди Вани": дерево в центре, качели, кусок заборчика, фрагмент фронтона. Буфет, обеденный стол, люстра, окно — все у той же стены. Вход через две двери, с правого и левого угла... На скамейке, окружающей дерево, сидит Эбба Ригдал — Марина и вяжет. Направо стоит накрытый к завтраку стол с чайными стаканами, самоваром и хлебницей с пирогами. Длинная скамья, по бокам два плетеных стула... Сценический свет серый, холодный, как бы модифицированный брехтовский свет от невидимых прожекторов. Персонажи заняли свои места и стоят неподвижно, как на фотографии. Затем свет прибавляется, становится теплее, более желтым. Актеры начинают двигаться».



ТРИ СЕСТРЫ
Стокгольм, Королевский драматический театр, 1969
Постановка К.Хьельма
Сцена из II действия
Литературный музей, Москва

Критик отмечает также новое прочтение т.н. "вторых ролей". "Телегин в исполнении Фольке Валдера — льстивый, бесхребетный человек, для которого важно только как-нибудь просуществовать, поесть досыта. Его взгляд буквально прикован к тарелке с пирогами. Улучив момент, он стряхивает пироги в салфетку и быстро прячет в карман, а затем делает вид, что занят разговором. В последнем акте он вытаскивает салфетку с пирогами и ест. Это неприятный персонаж, униженный бедностью, которого никто не любит. Он — жертва общественной системы, где слабые теряют свою индивидуальность и вынуждены вести зависимое существование"[107].

В поставленном в 1969 г. в Драматическом театре спектакле "Три сестры" режиссеру Кеве Хьельму не удалось, однако, достигнуть единства и широты общественного звучания. Отдельные роли начали как бы самовольно выступать на первый план, например, Наташа в исполнении Маргреты Бюстрем, играющей женщину, которая постоянно настороже: она боится своего происхождения, которое ставит ее ниже сестер, боится за прочность своего нового положения, обретенного с замужеством. Она бестактна, не может понять чувств других и чтобы упрочить свою "буржуазную надежность" стремится вытеснить слабых. В освещении М.Бюстрем этот образ открывает еще один план в пьесе.

Из провинциальных театров в начале 70-х гг. довольно много внимания Чехову уделяет театр в Упсале, где идут "Три сестры", "Дядя Ваня". В "Чай-

ке" режиссеру Палле Гандински удалось достигнуть полноценного звучания всех, даже самых незначительных, реплик. В 1974 г. там же режиссер У.Фредрикссон поставил "Вишневый сад". В 1976 г. в театре Норчепинга режиссер Б.Орнстайн поставила "Чайку", хотя и не особенно удачно. Относительные удачи и явные неудачи постановок в традиционном, а подчас и подражательном стиле еще раз доказали необходимость современного прочтения и сценического воплощения пьес Чехова. На этот путь встали стокгольмские режиссеры в середине 70-х гг.

В 1974 г. на малой сцене Драматического театра режиссером Гуннель Линдблум был поставлен спектакль "Дядя Ваня". Пьеса шла в новом переводе. Бережно следуя тексту, Г.Линдблом не предлагала изощренных сценических приемов, но и не навязывала зрителям прямолинейных решений. Рецензент Пер Люсакер так раскрывает идею спектакля: "Чехов изображает процесс распада класса русских землевладельцев, стремящегося быть тем, чем уже не является. Его представители мечтают о буржуазном существовании, но сами еще живут при феодальных отношениях, они тоскуют по городам, но вынуждены из экономических соображений оставаться в своих поместьях. Их ситуацию можно назвать колониальной: свои идеалы, свой образ жизни они заимствуют извне, они чужие в стране, да и в жизни вообще. Постепенно они становятся чужими для самих себя"[108].

Следующий шаг сделал режиссер и переводчик Ян Хоконсон, поставивший "Вишневый сад" как фарс. Этот полемически заостренный против традиционного понимания спектакль, показанный в 1975 г. на малой сцене Городского театра, натолкнул рецензента Л.Церна на следующие размышления: "Десятилетиями играли Чехова меланхолично, с сочувствием и горькой тоской, характерной для предреволюционного русского общества. Режиссеры твердили хором: Жалко человека! Теперь пошли одна за другой постановки, перевернувшие старые понятия и провозгласившие: Чепуха, не жалко! Да и о каких людях идет речь? Не надо говорить о человеке вообще, давайте говорить об угнетателях и угнетенных!

Инсценировка Яна Хоконсона порывает с романтической и консервативной традицией чеховских постановок... Хоконсон прочел пьесу как гротескный фарс, он строит спектакль на резких диссонансах, на контрасте между смехом и слезами, улыбкой и отчаянием. Его сценография является демонстрацией того, что он хочет сказать — ни дом, ни обстановка не соответствуют идеализированному представлению Ани и Любови Андреевны о прошлом. Этим контрастом режиссер подчеркивает, что они живут в мире иллюзий, как мертвые среди живых <...> гротескные и одновременно как бы застывшие. На главные роли режиссер взял комических актеров. Ивонна Ломбард играет Любовь Андреевну как молодящуюся особу, разыгрывающую диву и не замечающую, что выступает в кругу семьи, а не перед публикой. Она давно утеряла свой романтический ореол, заменив его вульгарной позой... Гаев — Бьерн Густафсон, выглядит ребенком-переростком". Однако, как отмечает рецензент, спектакль вышел неровным, сатира в нем заслонила людей, с их мыслями и чувствами. И все же постановка была расценена как интересная попытка сыграть Чехова без сентиментальности, хотя рецензент и не разделяет недоверия режиссера к психологизированию на сцене[109].

В начале 80-х гг. количество театральных рецензий на многочисленные чеховские спектакли переходит в качество — появляются обобщающие статьи о чеховской драматургии в специальном выпуске театрального журнала "Драматен"[110]. Новым явлением на шведской сцене стал спектакль Стокгольмского Драматического театра "Добро пожаловать, новая жизнь!" Режис-

сер Гуннель Линдблом[111] обратилась к пьесе датского драматурга Фредерика Дессау, чтобы показать шведскому зрителю Чехова — человека, писателя, врача, создателя нового, современного театра. Пафос пьесы, написанной на основе малоизвестного в Швеции эпистолярного наследия Чехова, еще и еще раз убеждает в необходимости новых переводов, изучения биографии и творчества Чехова.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Tschechof A.* Sjuksalen № 6. Berättelse. Öfvers. från ryskan av Valborg Hedberg. Sthlm.: Bonnjer, 1895. 85 s. (Nya följetongen. № 49–50).

[2] *Tschechof A.* Fiender // Ryska novellister. 1 Saml. Sthlm., 1895 (Samtidens fornämste utländska romaner och noveller i svensk godtköpsupplagor. № 10).

[3] *Tschechof A.* Tre berättelser. Öfvers. av V.Hedberg. Sthlm.: Bonnier. 1896. 212 s. В сообщении допущена неточность: "Пестрые рассказы" вышли в свет в 1886 г.

[4] *Tschechof A.* Musjikerna med flera berättelser. Öfvers. av E.S. <Elin Schosty>. Sthlm.: Bonnjer, 1897. 264 s.

[5] *Tschechoff A.P.* Mitt lif. Berättelser. Öfvers. från ryskan at E.S. <Elin Schosty> Sthlm.: Bonnier. 1899. 178 s. (Nya följetongen. № 13–16).

[6] *Tscechoff A.* Svarte Brodern. Berättelser. Öfversätning från ryska. Helsingfors: Söderström & Förlagsaktiebolag, 1896. 192 s.

[7] *Tschechof A.* Satir och humor. Ur Rysslands nyare diktning. I svensk tolkning av Rafael Lindqvist. Hfors.: Söderström & Co, 1900.

[8] *Maxim Gorkij.* Berättelser. Öfversatte af Rafael Lindqvist. Helsingfors, 1901.

[9] Ateneum. Internationel illustrerad tidskrift för konst, literatur och spöorsmål af allmänt interesse. Hlfrs.

[10] *Hagelstam W.* Österut. // Ateneum. 1902. № 8–9. S. 285–309.

См. также *Ludmila Grigorjeva.* Toukokuussa 80 vuotta sitten // "Punalippu", Petroskoi. 1982. № 11. P. 111; *Хагельстам Венцель.* На востоке. Путевые заметки. Перевод Л.Гренланд. Предисл. и примеч. Г.Шалюгина // Брега Тавриды. 1997. № 2–3 (31–32). С. 270–284. S. 184.

[11] РГБ. Ф. 331 (А.П.Чехов), карт. 4, ед. хр. 3. Оригинал письма на немецком языке. Перевод Л.Г.Григорьевой.

[12] *Tschechof A.P.* Skizzer. Öfvers. från ryskan av-h-. Hfors.: K.E. Holms Förlag, 1907. 150 s.

[13] *Tschechoff A.* Rusk kärlek. Noveller. Öfvers. Sthlm.: Bonnier, 1903. 224 s. (Adolf Bonniers Romanbibliotek. № 121).

[14] *Tschechof A.* En duell. Berättelse från Kaukasus. Öfvers. M. Drangel. Sthlm.: Wejmers, 1908. 116 s.

[15] Utländs vitterhet i svensk tolkning 2. Läsebok för skola och hem. Rysk litteratur av Alfred Jensen. Sthlm., 1912.

[16] *Jensen A.* Rysk kulturhistoria. Bd. 3. Den nya novellistiken. Sthlm., 1908. S. 268–271.

[17] *Jensen A.* Slavisk kultur och litteratur under nittonde århundret. Sthlm, 1920.

[18] Ryska silluetter. Noveller av Anton Tjechov. Övers. från ryskan av Ellen Rydelius. Malmö.: Framtiden, 1915. 233 s.

[19] *Tjechov A.* På stäppen. Sthlm.: Bonnjer, 1917. 160 s.

[20] *Tschechoff A.* Rysk kärlek. Noveller. Sthlm.: Bonnier, 1917. 159 s. Forord — s. 5–7.

[21] *Humble V.* Anton Tschechoff // Finsk Tidskrift. 1917. S. 132–137.

[22] *Tjechov A.* Tre systrar. Måsen. Onkel Vanja. Körsbärträdgården. Fyra skådespel. Övers. från ryskan av Jarl Hemmer. Sthlm.: Geber, 1928. 367 s.

[23] *Tjechov A.* Svarte munken och andre noveller. Overs. från ryskan av Ellen Rydelius. Sthlm.: Bonnier, 1920. 307 s.

Tjechov A. Valda brättelser. Sthlm.: Tr. Hasse & Tulberg, 1920. 97 s.

[24] *Tjechov A.* Humoristiska noveller. Med inledadde essay av Sigmund Agrell. Övers från ryska av Gunnar Möller. Lund.: Nils Sundquist förlag, 1930. 121 s.

Tjechov A. Valda noveller. Övers. av David Belin. Sthlm.: Ålen & Söner, 1938. 313 s. (Berömda berättares bästa. № 40).

[25] *Tjechov A.* Paviljong 6. En ledsam historia. Ett obehag. Fiender. Ett fall ur praktiken. Unga sinnen. Övers. från ryskan av. H. Dahl. Med en inledn. av Werner Söderhjelm. Sthlm.: Geber, 1928. 301 s.

Tjechov A. Stäppen. I rättsalen... Övers. från ryskan av. Hjalmar Dahl. Sthlm.: Geber, 1928. 248 s.

Tjechov A. En duell. Min hustru. Ariadna. Skräck. Människa i fodral. Övers. från ryskan av. Hjalmar Dahl. Sthlm.: Geber, 1928. 311 s.

Tjechov A. Tre systrar. Måsen. Onkel Vanja. Körsbärträdgården. Fyra skadespel. 367 s.

[26] "Вишневый сад" на шведский язык был переведен впервые в 1922 г.: *Tschechov A.* Körsbärträdgården. Komedi i 4 akter. Övers. från ryskan. Sthlm.: Heggström, 1922. 67 s.

[27] *Tsjechov A.* Humoristska noveller. Lund.: Nils Lundqvit, 1930. S. 5–6.

[28] *Tschechov A.P.* Studiodramatik: Vid landvagen. Björnen. Tragiker mot sin vilja. Bröllopet. Övers. från ryskan av Jura Tamkin. Sthlm., 1942. 76 s. (Studentteaterns bibliotek).

[29] *Tjechov A.* Tre skisser. En gåtefull natur. Hämnaren. Konstverket. Övers. H.Dahl // All världens berättare. En episk bukett sammanställd av Sigfrid Siwertz. Sthlm.: Bonnier, 1942.

[30] *Tjechov.* Roman med kontrabas // Humor från hela världen. En antologi utg. av Helge Åkerhielm. Sthlm.: Lars Hökerbergs förlag, 1943.

[31] *Tjechov A.* Vadet // Ryskt. Urval og övers. från ryska av A.Wickman. Sthlm.: Natur och kultur, 1945.

Tjechov A. Noveller. Efterskrift av E.N.Tigerstedt. Övers. av H. Dahl. Sthlm.: Natur och kultur, 1945. S. 247–453. Sammandb. med: Turgenev I.S.: Fäder och söner. (Modern världslitteratur. № 30).

[32] *Tjechov A.* Ravinen. Bönderna. Övers. av Carl Elof Svening och Carl G. Martinsson. Sthlm.: Tiden, 1949. 142 s. (Rysska klassiker).

Tjechov A. Kysen. Översättning av David Belin // Berömda berättare. Tolv noveller. Sthlm.: Folket i bild, 1948. S. 119–149

Tjechov A. En Ionyttj. Övers. Eddi Gjötterberg // Rysska berättare. Sthlm.: Bonnier, 1949.

Tjechov A. En gåtfull natur. Övers. H.Dahl // Berömda berättare om kvinner og kärlek. Ett novellurval av I. Arvidsson. Sthlm.: Folket i bild, 1955.

Tjechov A. Ljusstakarna // Berömda berättare. Ny samling klassiska och moderna noveller. Urv.Ivar Öhman. Sthlm.: Folket i bild, 1952.

Tjechov A. En äkta man. Novell // Ny dag. 8.4.1950.

Tjechov A. Damen med hunden // BLM. 1954. № 7.

Tjechov A. Roman med basfiol // Ny dag.7.8.1954.

Tjechov A. Roman med basfiol // Ny dag. 21.1.1956.

[33] *Tjechov A.* Kasjtanka. Från rysskan av Eddy Gjöterberg. Sthlm. Arbetarkultur, 1951. 60 s. То же: 1955.

[34] *Tjechov A.* Noveller: Stäppen. Lilla vännen. En egoist. På skjutsen. I Sibirien. Kärlek m. fl. Övers. från ryskan av Ellen Rydelius. Sthlm., 1946. 300 s. (Forumbiblioteket № 15). То же: Helsingfors, 1954, 1968. 245 s.

Tjechov A. Tre år och andra noveller. Övers. från ryskan av Ellen Rydelius. Sthlm.: Forum, 1949. 314 s. 1955, 1971.

Tjechov A. Måsen. Drama. Övers av E.Rydelius. Sthlm., 1947. 57 s. (Radiotjanstertens teaterbibliotek).

[35] *Tjechov A.* Mitt liv. Övers. av A.Wickman. Sthlm.: Tiden, 1954. 158 s. (Rysska klassiker. Utg. i samarbete med Ryska inst. vid Stockholms högskola. Urval och red. doc. N.Å.Nilsson); то же: 1960, 1966, 1974, 1977.

Tjechov A. Damen med hunden och andra noveller. Urval och övers. av Asta Wickman. Sthlm.: Forum. 1955. 197 s. (Forumbiblioteket. № 68); то же: 1962, 1969, 1970, 1971.

[36] *Tjechov A.* Noveller, Översättning från ryskan av Ellen Rydelius. Helsingfors: Mercators Tryckeri, 1954. (Forumbiblioteket. № 15).

[37] *Tjechov A.* Ett frieri. Skämt i 1 akt. Sthlm.: Eklund, 1956. 20 s. (För amatörscenen. № 14).

Tjechov A. Björnen. Skämt i en akt. Övers. D.Belin. Sthlm.: Bonnier, 1956. 15 s. (Uggleböckerna. — Enakterne för amatörer).

Tjechov A. Björnen. Skämt i 1 akt. Regianvisninger H.Abramson. Sthlm.: Bonnier, 1956.

Tjechov A. Måsen. Onkel Vanja. Til svenska av Jarl Hemmer. Övers. granskad av Ulla Barthels. Ny utg. Sthlm.: Geber, 1959. 158 s.; то же: 1969, 1979.

[38] *Thomassen E.* Övergangstiden // Rysk litteratur under 200 år. Sthlm., 1948. S. 300–310.

[39] *Tjechov A.* Ravinen. Bönderna. Övers. av Carl Elof Svening och Carl G.Martinsson. Sthlm.: Tidens klassiker, 1957. 123 s.; то же: 1965, 1974.

Tjechov A. Modersmålsläraren och andra berättelser. Övers. av Cecilia Borelius. Sthlm.: Tiden, 1958. 133 s.; то же: 1974.

[40] *Tjechov A.* Noveller. Övers. från ryskan av Hjalmar Dahl. Sthlm., 1960. 382 s. (Sohlmans klassikerbibliotek).

Tjechov A. Mitt liv. Herdepipan. Noveller i utvalg och övers. av Asta Wickman. Sthlm.: Bonnier, 1960. 212 s.; то же: 1969, 1977.

Tjechov A. Tändstikan // Humor världen runt. Red. av Marten Edlund. Sthlm.: Folket i bild, 1960. Övers. David Belin.

Tjechov A. Et affärforetags historie // Bökens map. Berättelser om böker. Saml. av Tage La Cour. Övers. N.Å.Nilsson. Sthlm.: Bonnier, 1960.

Tjechov A. Om tobakkens skadelighet. Övers. av Magda Lagerman. Göteborg: Zinderman, 1960. 31 s.

Tjechov A. Tiggeren. Konst // Ryska noveller. I urval och övers. av Hans Björkgren och Victor Bohm. Sthlm.: Geber, 1960.

Tjechov A. En äkta man. Novell // Arbetaren. 1960. Hf. 48. S. 14.

[41] *Tjechov A.* Tre systrar. Körsbärsträdgården. Till svenska av Jarl Hemmer. Övers. av Ulla Berthels. Sthlm.: Geber, 1960. 182 s.; то же: 1962, 1967, 1979. "Tre systrar" — 1974.

[42] Tjechov på svenska // Clarté. 1960. № 2. S. 20 (подп.: *K.A.*)

[43] *Tjechov A.* Sachalin. Till svenska och förkortad av H.Björkgren och Victor Bohr. Sthlm.: Geber, 1961. 234/1/ s.

Rec: *Eriksson L.-G.* Ett element av protest. BLM. 1962. № 7. S. 576–581.

[44] Ny dag. 28.1.1960. S. 4.

[45] *Hansson O.* Tjechov i Sverge // Ny dag. 29.1.1960. S. 2, 5.

[46] *Nilsson N.Å.* Anton Tjechov (1860–1904) // *Tjechov A.* Ravinen. Bönderna. Sthlm., 1957. 123 s.

[47] *Tjechov A.* Tre år och andra noveller ... Sthlm., 1957. S. 188.

[48] Ibid.

[49] *Lamm M.* Ibsen och Tjechov // Edda. 1947. Hf. 2–3. S. 119–120.

[50] Norsk litteratur historia. Bd. 3. 1975. S. 55.

[51] *Nilsson N. Å.* Ibsen und Tschechow. // *Nilsson N. Å .* Ibsen in Rusland. Sthlm., 1958. S. 231.

[52] *Nilsson N. Å.* Intination and Rytm in Čechov's plays // *Nilsson N. Å.* Anton Čehov. Sthlm., 1960. P. 163–180.

[53] *Tjechov A.* Mitt liv. Sthlm., 1960. S. 7.

[54] *Tjechov A.* Duellen. Sthlm., 1966.

[55] *Nilsson N. Å .* Studies in Čechov's Narrative Technique. "The Steppe" and "The Bishop". Sthlm., 1968. S. 109.

[56] *Levander H.* Anton Tjechov. Sthlm., 1969. 112 s.

[57] Ibid. S. 95–96.

[58] Ibid. S. 108–109.

[59] *Tjechov A.* Heliga enfald. Övers. Av Asta Wickman // Vi. 1961. № 19. S. 15–16.

Tjechov A. Damen med hundem. Folket i bild. 1961. №№ 24–25.

Tjechov A. Tag fast tjuven. Novell. Övers Asta Wickman // FIB. 1962. № 51/52. S. 14–15, 49–50.

[60] *Tjechov A.* Hos homeopaten // Ryska berättere. En antologi red. av Karin Pontoppidan – Sjövall. Sthlm.: Prisma, 1961.

Tjechov A. Med Anna om halsen. // 24 stora ryska berättare från Tjechov till Pasternak. Red. N.Å.Nilsson. Sthlm.: Folket i bild, 1961. Övers. Asta Wickman; то же: Berömda ryska berättare från Tjechov till Sjolochov. Sthlm.: Folket i bild, 1958, 1966.

Tjechov A. En ogärningsman // Kvinnehistorier från hela världen. Red Mårten.Edlund. Sthlm.: Folket i bild, 1961.

Tjechov A. En gåtefull natur. Övers. H.Dahl // Berättelser om kärlek. Sthlm.: Tiden, 1966.

Tjechov A. Paviljong 6. Övers. H.Dahl // Varlders bästa noveller. Sthlm.: Natur och kultur. 1961.

Tjechov A. Damen med hunden. Övers. A.Wickman // Tjugo mästare i Nobel klass. Sthlm.: Folket i bild, 1962.

Tjechov A. Att få sova. Övers. E.Rydelius // Fyra berömda novellister. Sthlm.: Bonnjer, 1971.

[61] *Tjechov A.* De flygande öarna // Den fantastiska romanen. Klassisk utopi och rymdfärd från lukianos till Edward Bellamy. Sthlm.: Gummelsons, 1972.

[62] *Tjechov A.* Konstverket och andra berättelser. Ungivna och försedda med ordlista och förklaringar av S.Rittenberg. Sthlm.: Nordstedt, 1963. 93 s.

[63] *Tjechov A.* Två noveller. Göteborg, 1964. 29 s.

Tjechov A. Biskopen och andra noveller. Övers. av Carl Elof Svenning, Carl G.Martinsson, Cecilia Borelius. Sthlm.: Tiden, 1979.

[64] *Tjechov A.* Duellen. Övers. av H.Dahl. Sthlm.: Tiden, 1966, 1973 (Tidens ryska klassiker).

Tjechov A. Stäppen. Övers. av H.Dahl. Sthlm.: Aldus/Bonnier, 1966. 131 s.

[65] *Tjechov A.* Häxan och andra noveller. I urval och övers. av Helga Backhoff Malmquist. Sthlm.: Prisma, 1963. 155 s.; то же: 1965. Inledning — s.10.

[66] *Tjechov A.* Kasjtanka. Övers. H.Backhoff Malmquist. Illust. av Björn Nelstadt. Sthlm.: Natur och kultur, 1968. 47 s.

[67] *Tjechov A.* Körsbärsträdgården. Övers. av Astrid Baecklund och Herbert Grevenius // Världens bästa dramer. Sthlm.: Natur och kultur, 1961.

Čehov A. P. Tre systrar. Körsbärsträdgården. Övers. av. Ulla Bertels. Sthlm.: Geber, 1962.

Tjechov A. Björnen // I en akt. 24 enaktere från Strindberg till Arvabal. Sthlm.: Aldus / Bonnier, 1966. То же: 1970.

Tjechov A. Måsen. Komedi i 4 akter. Onkel Vanja. Scener ur livet på landet i 4-a akter. Till svensk av Jarl Hemmer. Sthlm.: Geber, 1967. 158 s. То же: 1979.

Tjechov A. Måsen. Övers. av J.Hemmer. Körsbärsträdgården. Övers. A.Baecklund och H.Grevenius // Dramatik. Sthlm., 1966.

Tjechov A. Tre systrar. Körsbärsträdgården. Till svenska av A.Baecklund och H.Grevenius. Sthlm.: Natur och kultur, 1965. Efterskrift av H.Grevenius.

Tjechov A. Tre systrar. Körsbärsträdgården. Till svenska av J.Hemmer. Sthlm.: Geber, 1967. 182 s. То же: 1979.

Tjechov A. Körsbärsträdgården. Övers. av A.Baecklund och H.Grevenius. То же: 1966. 128 s.

[68] *Tjechov A.* En okänd människas berättelse och noveller. I urval och övers. av Staffan Dahl. Sthlm., 1981. 259 s. Wahlstrom & Widstrans. Progress. Moskva, 1981. S. 259. Efterskrift. S. 254–259.

[69] Sosial-Demokraten. 25.1.1922.

[70] Stockholms Dagblad. 20.1.1922.
Nya-Dagligt Allehanda. 25.1.1922.

[71] Dagens Tidning. 27.1.1922.
Sosial-Demokraten. 25.1.1922.

[72] Aftonbladet. 25.1.1922.
Dagens Nyheter. 27.1.1922.

[73] Stockholms-Tidningen. 27.1.1922.

[74] *F.M.* "Tre systrar" // Arbetaren. 27.1.1922.

[75] *R.G.B.* Ryssernas sista pramiär // Aftonbladet. 27.1.1922.

[76] *Berggren H.* Ryska gästespels fjärde föreställing. Storartede ovationer. Tjechovs "Tre systrar". // Folkets Dagblad Politiken. 27.1.1922.

[77] *B-n B.* "Tre systrar" på dramaten // Dagens Nyheter. 27.1.1922.

[78] *Smit E.* "Tre systrar" // Svenska Dagbladet. 27.1.1922.

[79] Göteborgs Morgenpost. 25.4.1922.

[80] Göteborgs Tidning. 26.4.1922.

[81] Göteborgs Posten. 26.4.1922.

[82] Göteborgs Morgonpost. 26.4.1922.

[83] Göteborgs Dagblad. 26.4.1922.

[84] Stockholms Nya Dagligt Allehanda. 1.5.1955.

[85] Handels-och Sjöfart. 26.4.1922.

[86] Svenska Dagbladet. 25.1.1922.

[87] Интернациональная литература. М., 1941. № 3. С. 203–204.

[88] Там же.

[89] Там же.

[90] *Johansson S.* Onkel Vanja på Lilla scenen // Ny dag. Sthlm. № 195. 15.11.1955.

[91] *Hansson O.* Tjechov i Sverige. Sthlm., 1960.

[92] *Hjorrad.* Tjechov på Dramaten // Ny Dag. 24.5.1946. S. 7.

[93] *Johansson S.* Tjechovs Måsen på Lilla Dramaten // Ny Dag. 18.11.1953. S. 6.

[94] *Granlid H.* Körsbärträdsgården. Teaterbrev från Götebirg // Ny dag. 28.11.1953. S. 3.

[95] *Thagaard A.* Teater i Oslo // Ord och bild. 1955. № 6. S. 335–344.

[96] Ibid.

[97] *Johansson S.* Onkel Vanja på Lilla scenen // Ny dag. 17. 11. 1955. S. 3.
Johansson S. Ivanov på Dramaten // Ny dag. 17.10.1957.

[98] *Josepson L.* Från Stockholms teatrar // Ord och bild. 1956. № 2. S. 89–90.

[99] *Janzon Å.* Teater i Stockholm. Ivanov // BLM. 1957. № 9. S. 803–804.
Bergman J. Damen med hunden — et rysk mästerverk // Chaplin. 1961. № 3 (18). S. 60–61.

[100] Siwertz S. Från Stockholms teatrar // Ord och bild. 1959. № 6. S. 471.

[101] *Johansson Sam.* Mås, i langsom glidflykt // Ny dag. 7.1.1961. S. 10.

[102] Ny dag. 18.01.1961. S. 15.

[103] Dagens Nyheter. 2.04.1965. S. 13.

[104] Dagens Nyheter. 1.02.1965. S. 15.

[105] Ny dag. 2.03.1965. S. 13.

[106] *Grevenius H.* Eftenskrift // *Tjechov A.* Tre systrar. Körsbärsträdgården... Sthlm., 1965. S. 186–192.

[107] Scen og salon. 1967. № 11. S. 12–13, 26.

[108] Иностранная литература. М., 1974. № 12. С. 279.

[109] *Zern L.* Körsbärträdsgården som fars // Dagens Nyheter. 3.10.1975. № 268. S. 10.

[110] Dramaten. 1982–1983. №№ 8–9. S. 8–15.

[111] *Forsberg N.* Tjechov tvingar oss till uppriktighet // Dagens Nyheter. 15.01.1983. S. 3.

ЧЕХОВ В НОРВЕГИИ

Обзор Л.Г.Григорьевой

Проблема восприятия Чехова в Норвегии не ограничивается творчеством одного писателя — на рубеже столетий Чехов входит в культурную жизнь этой небольшой, но уже имеющей богатую литературу страны как представитель великого направления русского реализма, продолжатель традиций Тургенева, Толстого, Достоевского, старший современник Горького. Но если Чехов-прозаик оставался для норвежцев писателем глубоко русским, национальным, то отношение к Чехову-драматургу было несколько иное. Отмеченное критикой типологическое сходство драматургии Чехова и Ибсена обусловило более непосредственное восприятие чеховских пьес в Норвегии, здесь русский писатель становится в какой-то мере "своим". Отсюда большой и постоянно растущий интерес норвежского театра к чеховским постановкам.

История переводов произведений Чехова имеет в Норвегии давнюю традицию: в 1894 году А.Коран и К.Фоссе перевели с русского «"Палату № 6" и другие рассказы». Эта книга, объемом в 171 стр., вышла в серии "Библиотека новеллы и романа Каммермейера"[1].

Затем в 1898 г. журнал "Рингерен" помещает в трех номерах новые переводы — "Искусство памяти" ("Лошадиная фамилия"), "Отцовские радости" ("Живая хронология"<?>) и "Она устала" ("Спать хочется")[2]. Эти переводы, еще весьма далекие от совершенства, имели успех у читателя, и в следующем, 1899 г. в журнале были напечатаны рассказы "Драма" в переводе Б.К. и "Токарь Петров" ("Горе") в переводе Ю.Н.[3]

Обращаясь к девятисотым годам, следует учитывать также и тот факт, что норвежцы могли читать Чехова в шведских и датских переводах. К этому времени в Дании уже были переведены в 1892 г. "Дуэль" и в 1894 г. "Палата № 6". Издатели отдавали явное предпочтение крупным произведениям, поэтому заглавие сборнику 1899 г., имевшему двойной адрес: Копенгаген — Кристиания, дала повесть "Моя жизнь". В него также вошли: "Мужики", "Шведская спичка", "Несчастье", "Событие", "Живая хронология", "Детвора", "Беспокойный гость" и др. Переводил рассказы В.Герстенберг[4].

Эта книга была задумана как довольно широкая панорама творчества Чехова. Издательство постаралось обставить эту встречу с датскими и норвежскими читателями как можно солидней, напечатав хороший портрет Чехова и снабдив книгу предисловием: «Антон Петрович (sic.! — *Л.Г.*) Чехов, которому теперь около сорока, — один из наиболее значительных русских писателей, он обладает самым драгоценным талантом рассказчика в России. За последние 14 лет он написал ряд больших и малых рассказов, темой которых является жизнь общины и крестьянства, отличающихся своей жизненной правдивостью и доскональным знанием материала. Чехов знает русского кре-

стьянина, изображает его достоверно, живыми красками. Он не скрывает его недостатки, однако в его описаниях всегда чувствуется большая симпатия к крестьянину — "мужику", в котором он справедливо видит истинного представителя народа. Совершенно удивительно его знание душевной жизни детей, в этом с ним не может сравниться ни один из русских писателей. Его соотечественники склонны сравнивать его с Ги де Мопассаном, особенно в смысле колорита его стиля, его острого психологического анализа и его способности сжимать ситуацию — другие же находят это сходство не столь разительным».

Это предисловие к датско-норвежскому сборнику, написанное, вероятно, самим переводчиком, пропустившим неправильно напечатанное отчество писателя (оно в то время было еще непривычным), наводит на мысль о том, что составитель взял за основу другую статью в скандинавской прессе, содержащую сходные оценки. Таким материалом вполне могла быть статья 1898 г. "Русский писатель Антон Чехов" из норвежского журнала "Самтиден"[5], написанная петербуржцем Алексисом фон Энгельстадом, критиком неглубоким, чьи суждения не шли дальше веяний тогдашней литературной моды. Так, например, он ставит в один ряд "подающих надежды талантов" Потапенко, Короленко, Боборыкина, а из молодых — Горького, Булыгина, Александровского, называя их всех "эпигонами периода величия русского романа". Чехов, по его мнению, писатель наиболее талантливый и вызывающий наибольший интерес. С большой похвалой отзывается он о Чехове-стилисте, мастере короткой новеллы, который уже вполне может выдержать сравнение со своим учителем, французским мастером Ги де Мопассаном. В рассказах Чехова Энгельстад видит глубокий пессимизм, меланхолию, которые, по его мнению, характерны для жизни русского общества.

Опубликованная без комментариев, эта статья сыграла определенную роль на первоначальном этапе восприятия Чехова в Норвегии. Авторы предисловий к сборникам переводов еще долго будут повторять эти оценки как "мнение некоторых русских критиков", якобы считающих Чехова учеником Мопассана. Однако, в отличие от А.Энгельстада, норвежские критики даже в самом начале знакомства с Чеховым не отрывали его от русской литературной традиции, о чем свидетельствует оценка творчества Чехова, данная А.Каханом в обзоре "Молодые русские писатели", опубликованном в журнале "Крингцё" в 1899 г.[6]

Автор статьи, по всей видимости, был хорошо знаком с современной ему русской литературой, относительно уровня развития которой у него было собственное мнение. Так, на жалобы некоторых критиков о том, что русская-де литература измельчала, он справедливо возражает: "Короткая новелла и маленький рассказ пишутся современными писателями с большим мастерством. Имена Короленко, Гаршина и Чехова хорошо известны за пределами России"[7]. Метод всех этих писателей А.Кахан определяет как реалистический, ибо "реализм — единственно приемлемая форма искусства в России", в стране, где "ораторской трибуной стал роман"[8].

Короленко и Чехов — вот два, по мнению автора статьи, ведущих русских писателя. Короленко — потому, что высказывает свое мнение относительно наиболее жгучих проблем современности, а Чехов — несмотря на то, что предпочитает своего мнения не высказывать. В противоположность "тенденциозному" писателю Короленко, продолжающему тургеневские традиции, Чехов представляется отнюдь не столь радикальным, но и не консервативным по своим взглядам. Он не "пишет сердцем", как Короленко, поэтому Чехов подвергся в свое время довольно жесткой критике. Однако то, что он в на-

стоящее время получил всеобщее признание как лучший писатель после Толстого, свидетельствует о победной силе его таланта... В настоящее время Чехов пишет рассказы, которые, по крайней мере косвенно, воздействуют так, как требуют вкусы его соотечественников — в них, наконец, появилась "идея". Его "Палата № 6" — это даже нечто большее, чем безжалостно правдивые картины жизни. Тем не менее Кахан причисляет Чехова к "гамлетовским натурам", к типу "лишних людей", выведенных Тургеневым в своих романах.

Основным достоинством Чехова критик считает реалистичность описаний: "То, о чем он рассказывает, производит впечатление реальной действительности, его образы живут, дышат и двигаются совершенно естественно. Стиль его можно назвать образцовым, в его рассказах звучит истинный юмор. Даже те, кому не нравятся его бестенденциозные рассказы, не могут не увлечься его безыскусственной и прямой манерой повествования. Он — непревзойденный мастер удерживать внимание читателя, не растрачивая его любопытства, в его рассказах почти ничего не происходит, все так обыкновенно и так занимательно. Он умеет подметить всевозможные мелочи и случайности, заставляющие читателя подумать — почему же я не увидел этого? <...> Вероятно, Толстой более глубок в своем анализе души, но в способности запечатлеть внешние обстоятельства Чехов его превосходит"[9].

В 1900 г. журнал "Кринггщё" также начал печатать чеховские рассказы. Они были помещены почти подряд в трех номерах — это "Отец семейства", "Длинный язык" и "Мальчики" в переводе Бетти Коран, которая подписывала свои первые переводы в "Рингерен" инициалами Б.К.[10]

Интерес к русской теме пробуждается в 1914 г.: в журнале "Верден ог ви" печатается рассказ "Муж"[11], в 1915 г. отдельными изданиями выходят "Палата № 6" в переводе Элизе Оттесен[12] и "Дуэль" в переводе Нильса Кьера[13]. Выбор для печати двух последних произведений показывает эволюцию первоначального отношения к Чехову как писателю развлекательному, юмористу: теперь Норвегия знакомится с Чеховым — глубоким психологом, беспощадным реалистом, изображающим кризисное состояние царской России, страны угнетения, подавленных свобод, бесправия. К Октябрьской революции 1917 г. и молодой республике Советов норвежское буржуазное государство отнеслось враждебно, прекратив на некоторое время всякие отношения с Россией, даже почтовую связь. Однако далеко не вся интеллигенция принимала участие в этом своеобразном бойкоте. Знаменитый ученый и общественный деятель Фритьоф Нансен стал во главе Нансеновского комитета помощи голодающим, приезжал в Петроград, беседовал с М.Горьким. Сложная как никогда политическая обстановка того времени потребовала от выдающихся представителей европейской культуры, деятелей науки и литературы, искусства взять на себя задачу сохранения и развития культурных связей между странами, и эту нелегкую задачу они с честью выполнили.

После того как блокада непризнания Советской России была прорвана, в Норвегии поднимается новая волна интереса к русской литературе: к чеховской теме возвращается журнал "Верден ог ви", напечатав в 1928 г. рассказ "Старость"[14]. Иногда рассказы Чехова печатались под произвольными заглавиями. Примером может служить перевод, помещенный в журнале "Тиденс Тегн": "Новогодний вечер. Путешественник рассказывает свою историю", оказавшийся известной новеллой Чехова "Шампанское. Рассказ проходимца"[15].

В тридцатых годах наступает черед чеховской драматургии: отдельными изданиями выходят переводы двух одноактных пьес: "Медведь" и "Юби-

лей" — в свободном переложении Ларса Буска[16], предназначавшихся для исполнения в театральных кружках молодежных союзов. О значительно возросшем интересе к русской культуре у нового, послевоенного поколения свидетельствует тот факт, что в третьем томе "Истории мировой литературы" Ю.Бинга уже есть небольшой раздел, посвященный творчеству Чехова[17].

Вторая мировая война и немецкая оккупация Норвегии заставили многих деятелей культуры более четко определить свои политические позиции. Разумеется, о переводах с русского в те времена не могло быть и речи — жестокому преследованию подвергались не только живые писатели-патриоты, но и книги, призывавшие бороться за свободную Норвегию: в число запрещенных авторов попадает и проповедник норвежской демократии первой половины XIX в. Хенрик Вергеланн, а вместе с ним и Максим Горький. Пять долгих лет оккупации норвежские писатели и переводчики участвовали в "стачке молчания", работая "для ящика письменного стола"; их произведения появились сразу же после освобождения страны. Необыкновенно возрос интерес к русской литературе — уже в 1945 г. выходит новый перевод "Дуэли", в 1947 — одноактная пьеса "Предложение", а в 1950 — "Чайка" в переводе Николая Геельмюдена. Вместе с неопубликованными переводами "Трех сестер", "Дяди Вани", "Свадьбы", "Вишневого сада", сделанными для отдельных театров, все эти работы составили основу для целого ряда блестящих театральных постановок[18].

В 1951 г. после многолетнего перерыва чеховские рассказы снова выходят в виде сборника "Новеллы" (в переводе и с предисловием Николая Геельмюдена), в который вошли весьма разнохарактерные рассказы ("Бабье царство", "Беглец", "Беззащитное существо", "В ссылке", "Ванька", "Толстый и тонкий", "Гусев", "Дочь Альбиона", "Человек в футляре", "Письмо", "По делам службы", "Поцелуй", "Припадок", "Злоумышленник", "Именины", "Каштанка", "Мечты", "Мужики", "На мельнице", "На святках", "Тоска", "Унтер Пришибеев"). Многие из них были переведены впервые, но качеством перевода критика осталась недовольна[19].

В середине пятидесятых годов начинается новый этап подготовки переводов, публикующихся сначала в периодике или мелкотиражных изданиях, они позволили накопить опыт и достичь более высокого художественного уровня. Чехов становится в буквальном смысле слова "писателем для народа" — его рассказы печатаются в популярных изданиях[20], а одноактная пьеса "Юбилей" выходит двумя изданиями для любительских театров[21]. Задачу пропаганды чеховского наследия берет на себя газета норвежских коммунистов "Фрихетен", помещая на своих страницах в 1955–1957 гг. переводы рассказов[22].

В 1956 г. выпускает отдельную книгу Чехова издательство "Фалькен", специализирующееся на доступной по цене популярной литературе. Перевод "Драмы на охоте" выходит под "завлекательным" названием — "Кто убийца?" с соответствующим оформлением: на обложке книжечки карманного формата в мягком переплете истекает кровью очаровательная женщина. Как это принято в изданиях такого типа, читатель находит здесь следующую справку от издательства: «Книга "Кто убийца?" написана гениальным драматургом и новеллистом Антоном Чеховым в молодые годы, когда он работал журналистом. Очевидно, что писатель, получивший впоследствии широкую известность, хотел создать пародию на криминальный роман своего времени, с его глубокомысленными разоблачениями убийцы в последней главе, жанр, популярный в наши дни. Но у Чехова эта история вырастает в нечто большее, чем драма с "треугольником": судебный следователь, которого любит тихая и милая Надежда, но которому нравится очаровательное дитя природы — жена

управляющего имением Ольга, в свою очередь влюбленная в богатого, декадентствующего графа. Ольгу убили. Но кто? Старый ревнивец, купивший ее? Или же она стала жертвой спившегося графа? Или?.. Напряженность действия и проникновенное описание человеческих характеров сплавились здесь в захватывающее произведение искусства»[23].

Норвежская пресса активно откликнулась на чеховский юбилей 1960 года. Не только коммунистическая "Фрихетен", но и крупнейшие буржуазные газеты, такие как "Афтенпостен" и "Дагбладет" опубликовали статьи о жизни и творчестве великого русского писателя[24]. Для широких кругов норвежских читателей истинное знакомство с Чеховым — большим писателем по сути дела еще только начиналось, поэтому в одном из номеров "Фрихетен"[25] Чехов был представлен почти исключительно в фотографиях — наглядных документах того времени: семья писателя, дом в Таганроге, в котором родился Чехов, Чехов и Горький, Чехов и Толстой, Чехов в Ялте. Публикации юбилейного года впервые четко противопоставили старое и новое восприятие творчества писателя: газета "Дагбладет" опубликовала статью Р.Скреде "Юморист и меланхолик"[26], ответом на которую послужила статья слависта М.Нага "Чехов — пассивный меланхолик или революционный гуманист?" в газете "Фрихетен"[27].

М.Наг полемизирует с традиционными определениями чеховского творчества как "меланхолического" или "объективного", указывая, что оба они, несмотря на свою кажущуюся противоположность, в конечном счете смыкаются в отрицании необходимости активного вмешательства художника в жизнь, стремления изменить ее. Чеховская новелла представляется М.Нагу литературным скальпелем — инструментом познания действительности. Норвежский исследователь прослеживает у Чехова "тенденцию к выбору мотивов, которые в своей скрытой символике обнажают не столько индивидуальные человеческие слабости, сколько специфические, типичные для того времени общественные феномены. В своей врачебной практике Чехов привык не только применять своеобразный философский скальпель, но и оценивать действительность. Его новелла — это целое общество в разрезе. Он производил операцию, целью которой было не только определение болезни, но также — и в этом заключается революционный гуманизм Чехова — лечение ее, устранение причин общественного зла".

В пьесах Чехова, начиная с "Чайки" и кончая "Вишневым садом", также прослеживается единое стремление: "Мечта о жизни, в которой человек сможет всесторонне раскрыть свои дарования, способности, и душа его обретет крылья для полета... Мечта пробуждает волю, волю к созданию общества, построенного на принципах социальной справедливости, открывающего пути человеческому счастью". Подчеркивая важность мечты для Чехова, ее активную сущность, М.Наг выступает против истолкования "Вишневого сада" как пьесы о погибшей мечте. Напротив, он видит в ней требование продолжения мечты, реализации ее в таланте, способностях, творчестве. Искусство Чехова объективно, ибо реалистически отражает действительность, но оно одновременно и "ангажированное", критическое, отрицающее всякое примирение со злом, — как в человеке, так и в обществе.

Со статьей "Чехов — человек и писатель" выступил Коре Сельнес[28], также подчеркивавший активную гражданскую и творческую позицию Чехова: «Он был борющимся гуманистом <...> наряду с французами он был одним из создателей искусства новеллы в мировой литературе. С необыкновенной теплотой сердца изображал Чехов "маленького человека", с его горестями и печалями, но он был беспощаден в осмеянии мещанства — среды, не имеющей

будущего». Отмечая большой успех чеховской драматургии в своей стране, Сельнес выражает возмущение тем, что новеллы Чехова еще недостаточно известны в Норвегии, что из богатого наследия писателя переведено еще так мало, а норвежские издатели не проявляют к нему интереса. Такое положение К.Сельнес считает нетерпимым — "это просто скандал!" — восклицает он.

Норвежское радио отметило юбилей постановкой "Трех сестер". Режиссеру Г.Кноопу удалось донести до слушателей не только своеобразие каждого персонажа, но и подчеркнуть в них общее — у каждого из них есть своя "мечта о Москве". Однако, по мнению рецензента, Кнооп, увлекшись "настроением", упустил из виду "самое важное у Чехова" — скрытый протест, затаенное беспокойство на грани взрыва. Кнооп слишком увлекся "объективным" и недооценил значения бунтарских элементов, — "ведь в конце трагедия трех сестер подымается до мощного crescendo, до крика о необходимости справедливости, воплощения мечты, хотя бы и через 20 или 200 лет. А в постановке Кноопа пьеса концентрируется на тоске и меланхолии..."[29]

Столетие со дня рождения А.П.Чехова отмечалось новыми постановками в норвежских театрах. Драматургии была посвящена работа профессора университета в Осло, слависта Гейра Хетсо "Драматургия Чехова. Ее развитие и своеобразие"[30]. Это был первый подход к теме, привлекший внимание целого ряда норвежских исследователей в 60–70 гг.

Творчеству Чехова как одной из наиболее интересных, но одновременно и наименее исследованных страниц норвежско-русских литературных связей посвящается глава в монографии известного слависта Мартина Нага "Ибсен в русской духовной жизни" (1967)[31]. Отмечая интерес Чехова к пьесам Ибсена, к постановкам пьес в театре, и в особенности в Художественном театре, норвежский исследователь тем не менее не становится на позиции тех, кто "напрямую" связывает Ибсена с Чеховым, ему гораздо ближе позиция Т.Шах-Азизовой, выраженная в статье "Ибсен, Чехов и Московский художественный театр"[32], в которой исследовательница "впервые конструктивно подходит к проблеме преемственности Ибсен — Чехов".

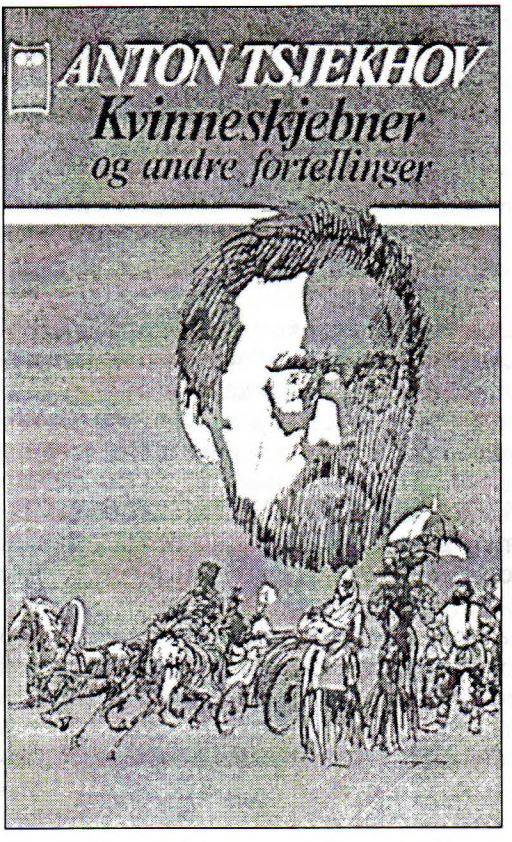
М.Наг, рассматривая творчество русского драматурга как следующую ступень развития мировой драматургии после Ибсена, считает, что Чехов продолжает Ибсена и одновременно порывает с ним, создавая нечто новое. Но это отнюдь не означает, что Ибсен на него "влиял".

В главе о Чехове М.Наг ставит своей задачей собрать как можно больше фактов о типологическом сходстве самых различных элементов в пьесах Ибсена и Чехова[33]. В работе 1973 г. "Аспект пространства и времени в драматургии Чехова" М.Наг подчеркивает амбивалентность отношения Чехова к Ибсену-драматургу и приходит к следующему выводу: «Анализ четырех последних драм Чехова показывает, что он воспринял ибсеновское наследие, расширил ибсеновский опыт, но одновременно создал и свой, чеховский, "антидраматический" вариант психологической, эстетической, структурной пространственно-временной модели»[34].

Сопоставлению отдельных мотивов в драматургии Ибсена и прозе Чехова посвящается статья М.Нага "Ибсен в трех новеллах Чехова"[35].

Труды норвежских филологов способствовали углублению понимания творчества Чехова, стимулировали появление новых переводов: в 1967 г. в серии "Современная пьеса" вышла отдельной книгой пьеса "Три сестры"[36].

Во второй половине 60-х гг. в Норвегии над произведениями Чехова трудится целая плеяда переводчиков-славистов, создавших в течение следующего десятилетия ряд серьезных научных работ. В 1966 г. заново переводит "Палату № 6" Эрлинг Санде, автор обширной библиографии "Чехов в Скан-



АНТОН ЧЕХОВ. «ЖЕНСКИЕ СУДЬБЫ» И ДРУГИЕ РАССКАЗЫ
Осло, 1974
Обложка

динавии" (1973) и одной из наиболее полных биографий писателя на норвежском языке[37]. Над сборником 1968 г., содержащим не переводившиеся до этого рассказы ("Дама с собачкой", "Невеста", "Отец", "Пари", "Студент", "Тиф", "Смерть чиновника", "Черный монах"), работали два таких известных исследователя русской литературы, как Г.Хетсо и А.Д.Перминов. С этого времени интерес к творчеству Чехова становится постоянным: один за другим выходят сборники "Свирель" (1970), "Новеллы" (1973), «"Дом с мезонином" и другие рассказы» (1974), «"Женские судьбы"[1*] и другие рассказы" (1974) — все они, включающие в себя по двадцать и более рассказов, преследуют цель показать чеховскую новеллистику во всем ее многообразии[38].

Новые театральные постановки потребовали исправленных, сделанных на высоком художественном уровне переводов, поэтому в семидесятые годы все "четыре великих пьесы Чехова" выходят отдельными изданиями: "Вишневый сад" (в переводе Н.Геельмюдена) и "Три сестры" (в переводе Э.Томассена), "Чайка" (в переводе К.Хельгхейма) и "Дядя Ваня" (в переводе К.Хельгхейма)[39].

Одновременно создается ряд работ о Чехове, рассчитанных на широкие круги образованных читателей: статьи М.Олен "Интересные и трогательные новеллы Чехова" (1974)[40], Э.Эгеберга "Чехов, время и смерть" (1975)[41], а также популярные статьи Г.Хетсо в различных изданиях, которые затем вошли в его книгу[42]. Большим событием в норвежской культурной жизни стала первая современная "История русской литературы 1700–1970" под редакцией Э.Колстад и Р.Стокке, в которой творчеству Чехова посвящается отдельная глава[43].

В эти же годы произведения русских классиков привлекают внимание исследователей социологического направления и прежде всего "женской темы" в литературе, что связано с развитием феминистского движения в странах Запада. Для методологической характеристики таких трудов характерно то, что рамки и инструментарий литературоведческого анализа используются для выяснения вопросов в основном внелитературных, хотя и могущих представить для литературоведения известную ценность. В своей книге "Два жен-

[1*] Такое название дано рассказу "Бабы".

ских характера в произведениях Чехова и некоторые аспекты его изображения женщин" (1975) М.Б.Нильсен[44] указывает на важную роль, которую играют отношения между мужчиной и женщиной в проблематике произведений Чехова. Рассматривая историю вопроса, М.Нильсен пишет: «Все возрастающий интерес к феминизму в последние несколько лет породил плодотворную дискуссию о литературе и о месте женщины в литературной традиции. Поэтому весьма симптоматично, что две женщины сравнительно недавно обратились к вопросу о месте женщины в жизни и творчестве Чехова: Каролина де Магд-Соэп "Женщина в жизни и творчестве А.П.Чехова" (1968) и Вирджиния Смит «Антон Чехов и "Дама с собачкой"» (1973). В общих исследованиях творчества Чехова эта проблема почти никогда не затрагивается...»[45]

Тем не менее многие критики отмечали большое значение тем любви и брака, женской эмансипации в творчестве Чехова. Правы те, кто считает, что Чехов показывает роль женщины не только в семье, но и в обществе в целом, рассматривая ее как независимую и равноправную личность. К двум характерным для творчества Чехова женским типам относятся Маша и Наташа из "Трех сестер", контрастирующие и освещающие друг друга. Маша — центральная фигура в пьесе, отличающаяся от других женских образов ярко выраженной индивидуальностью, оригинальностью, душевной тонкостью и глубиной. Ее особое место уже в первом акте подчеркивается различными деталями ее одежды, поведением, репликами, она носит черное платье, не принимает участия в общем разговоре, имеет привычку посвистывать, погружена в свои мысли. Ее оценки других героев заставляют зрителя проникнуться ее симпатиями и антипатиями. Маша не разделяет наивного оптимизма сестер, ей присуще ироническое и скептическое отношение к окружающему. Цитируемое ею начало "Руслана и Людмилы" Пушкина напоминает ей собственную жизнь, как бы скованную "золотой цепью". Она трезво смотрит на прошлое и будущее, понимает несовершенство своего воспитания и образования, образа жизни, не возлагая особых надежд на изменение судьбы, понимая неполноту и недолговечность счастья с Вершининым. Неудовлетворенность Маши своим существованием повлекло за собой некоторую резкость, жестокость ее характера, непримиримость по отношению к тем, кого она внутренне не принимает. Показательно, что Маша никогда прямо не обращается к Наташе, лишь комментирует ее слова и действия. Независимость суждений она подчеркивает своими поступками, открыто демонстрируя неприязнь к мужу и любовь к Вершинину, а в конце стойко перенося разлуку с любимым человеком.

Образ Маши связан с проходящим через всю пьесу символом перелетных птиц. Она вступает в разговор Вершинина и Тузенбаха о будущем в том месте, где они сравнивают людей с перелетными птицами, слепо следующими законам жизни и не имеющими определенной цели. Подобно другим чеховским героиням, Нине Заречной, Соне ("Дядя Ваня") и Наде ("Невеста"), Маша считает, что человек должен иметь веру, знать смысл своего существования. М.Нильсен находит перекличку с тем же мотивом в "Даме с собачкой": подобно Анне Сергеевне и Гурову, Маша и Вершинин вынуждены жить в "разных клетках". Образ птиц соотносится с темой счастья. Не случайно Вершинин рассказывает о заключенном, впервые обратившем внимание на птиц в тюрьме и забывшем о них на свободе. Это мотив, по мнению М.Нильсена, параллелен образу Москвы — символу недостижимого счастья. Со старой, потерявшей способность летать птицей сравнивает себя Чебутыкин, но в то время как он деморализован, равнодушен к окружающему, Маша находит в себе силы бороться с пошлостью и верить в будущее. Она считает,

что как птицам откроется в конце концов цель их полета, так и люди узнают, почему их жизнь так трудна: "Она умеет видеть свои собственные несчастья в более широкой перспективе и может разделить со своими сестрами надежду на лучшее будущее человечества"[46].

Сначала невеста, а затем жена Андрея Прозорова Наташа — воплощение всех с точки зрения Чехова отрицательных черт: вульгарности, жестокости, бесчувственности, тщеславия, лицемерия, расчетливости, хищничества, неверности: "Чувствуя себя ниже сестер, она пытается взять реванш, захватив власть в доме". Символично, что она убирает свечи во всех комнатах, как бы пытаясь погасить свет радости, ни одна свеча не должна гореть, кроме ее собственной. Ее благотворительность во время городского пожара смешна, так как она фактически "подожгла" дом сестер Прозоровых, а ее материнская любовь эгоистична и наивна, часто притворна, она использует сына как орудие для достижения власти и забывает о нем, уезжая с любовником.

Характерно, что резче всех ее критикует муж — Андрей, который одновременно пытается ее защитить, оправдать. Здесь сказывается стремление Чехова дать более многостороннюю картину заурядного характера, в формировании которого большую роль играет среда, скука провинциальной жизни, пошлость, убивающая в людях лучшие душевные побуждения.

Наташа противопоставлена самой природе, олицетворяющей для Чехова все прекрасное, светлое. Она пытается вырубить деревья, уничтожить сад, и на этом месте посадить "цветочки" с резким, неприятным запахом. Проследив развитие образа, выяснив его отношение к другим персонажам, М.Нильсен приходит к выводу о том, что победа Наташи над сестрами Прозоровыми иллюзорна. «Именно три сестры <...> в конце пьесы одерживают истинную победу. Они преисполнены надежд и веры в будущее, желания трудиться. Они поняли силу любви. В отличие от Наташи, в них не угасла "искра божия"»[47].

Почти все героини пьес Чехова мечтают об истинной любви так же, как, судя по письмам, мечтал он сам. Анна и Саша ("Иванов"), Нина ("Чайка"), Соня ("Дядя Ваня") в некотором смысле становятся жертвами любви, поскольку ни одной из них не дано взаимности. Мотив неразделенного чувства является во многих произведениях центральным: Анну и Сашу отвергает Иванов, Нину — Тригорин, Треплева — Нина, Соню — Астров.

Тема счастливой любви у Чехова встречается крайне редко, но когда она есть, то отнюдь не выступает чем-то идеальным, оторванным от реальности, своеобразной "вещью в себе". Истинная любовь дает героиням Чехова опыт короткого счастья, облагораживает, разрушает вульгарность, позволяет найти новые силы для борьбы. С точки зрения Чехова, любовь не может быть настоящей, не может сделать людей полностью счастливыми в условиях той жизни, которую писатель постоянно и последовательно критикует в своих произведениях. Чехов с неизменным презрением относится к самодовольному блаженству и всегда находится на стороне тех, кто выступает против него"[48].

Переходя к проблеме брака в творчестве Чехова, М.Нильсен обращает внимание на то, что писатель никогда не изображал семейную идиллию, подчеркивал прозаические аспекты жизни семьи. Счастливые семьи могут быть основаны только на любви. Но в описываемой им среде браки основаны только на расчете, хотя и не всегда грубом и материальном, в большинстве случаев — Саша и Ива́нов, Ирина и Тузенбах хотели связать свои судьбы без взаимной любви, из чувства долга или из желания изменить свое положение. Не приносят счастья браки, в истоках которых были иллюзии, принимаемые

за любовь (Елена и Серебряков, Андрей и Наташа, Маша и Кулыгин). Однако Чехов не исключает возможности счастливого союза, воплотив его идею в истории любви Анны Сергеевны и Гурова ("Дама с собачкой"). Как утверждает М.Нилсен, Чехов видел причины разрушенных браков прежде всего вовне, а не внутри характеров. Он отрицал различный моральный кодекс для мужчин и женщин, выступал за женское равноправие, женское образование.

Норвежская исследовательница не согласна с В.Смит, утверждающей, что в несчастливом браке Чехов склонен, как правило, винить женщину: "На самом деле Чехов демонстрирует удивительное сочувствие женщинам в их отношениях с мужчинами. Когда же эти отношения распадаются, он склонен винить в этом скорее внешние обстоятельства, чем женщину или мужчину"[49].

Материнство — одна из второстепенных тем чеховского творчества. Большинство героинь не имеет детей. Отсутствие детей у Анны, Елены Андреевны и Маши символизирует бесплодную атмосферу отношений между ними и их мужьями. Но часто в драматургии Чехова воспоминания о матери и о детстве выполняют функцию некоего контраста с настоящим со всеми его горестями и разочарованиями. Образ матери связывается с утраченным дорогим прошлым для сестер, Сони, Раневской. Живые же матери, появляющиеся на сцене, далеки от идеала — например, Аркадина в "Чайке" или мать дяди Вани. Идеал и реальность, — делает вывод автор, — у Чехова, как всегда, расходятся.

Тема несчастливого брака неизбежно ставит проблему супружеской измены, однако Чехов никогда не осуждает людей только за то, что они покушаются на святость брачных уз. В пьесе "Три сестры" он противопоставляет две пары: Наташу и Протопопова, у которых "пошлый романчик", унижающий человеческое достоинство, и Машу с Вершининым, которых связывает искреннее чувство, духовный контакт, внутренняя общность.

В заключение М.Нильсен делает вывод, что Чехов подходил к мужчинам и женщинам с одними нравственными мерками. Как и мужчины, женщины в его произведениях стремятся к труду, любви, счастью, активно отстаивают свою личность. Часто именно женщины наиболее ясно видят идеалы и часто лишь они, благодаря своим достоинствам, способны трудиться ради их достижения[50].

В начале 70-х гг. в Норвегии мы находим уже вполне сформировавшуюся школу русистики, группирующуюся вокруг "Славянско-балтийского" института при университете г. Осло, проводящую тематические семинары. Творчество Чехова находится в центре интересов участников и особенно его руководителя — профессора Гейра Хетсо. Результатом семинара 1970 г. стал сборник "Искусство рассказа у Чехова"[51], в который вошли работы Ю.Бертнеса, Э.Эгеберга, С.Фастинга, С.Гила, Г.Хетсо, А.Д.Перминова, И.М.Равнума, Э.Санде, Р.Стокке, Б.Вальдерхауга, преодолевающие традиционный взгляд на Чехова как на бытописателя, исследующие художественные качества его прозы более конкретно. Под "конкретными" разумеются исследования, идущие от текста, подкрепляемые конкретными примерами. Доказательность — строгая и последовательная — с такой меркой подходят авторы сборника к литературе о Чехове, опираясь на лучшие современные работы и русских, и европейских ученых[52].

Статья Г.Хетсо "Возрожденные любовью" посвящается анализу рассказа "Дама с собачкой"[53]. Основным мотивом в рассказе Чехова автор считает перерождение человека под влиянием любви — большого и глубокого чувства. Если в более ранних рассказах прекрасное погибает, столкнувшись с грубо-

стью, пошлостью, то начиная с "Дамы с собачкой", любовь в произведениях Чехова обретает способность к сопротивлению.

Исследуя композицию "Дамы с собачкой", Г.Хетсо приходит к выводу, что Чехов создает новый тип рассказа — без традиционного конца. В противоположность "Ионычу" и "Учителю словесности" — "внешнее" здесь не торжествует над "внутренним", над "другой жизнью", которую еще предстоит построить. Знаменательно, что герои не отступают, не теряют друг друга. По словам Томаса Манна, в "Даме с собачкой" Чехов создал "новеллу с универсальной перспективой".

Этот тип рассказа Чехов разрабатывает и в дальнейшем, вплоть до последнего своего рассказа "Невеста", для которого также характерна концентрированность на изображении "внутреннего мира героя и широкое использование приема контрастов". Прослеживая по главам процесс постепенного духовного взросления Нади, Г.Хетсо особо останавливается на "функциональной роли" ее духовного наставника Саши, удивительно похожего на Трофимова из "Вишневого сада" — у них одна судьба, одна цель: обличать пошлость и недостойное, праздное существование. В конце рассказа Надя, возвратившись домой, снова встречает Сашу, умирающего, побежденного той самой пошлостью, против которой он восставал. Однако для нее он уже стал частью прошлого, — так считает Хетсо, не соглашаясь с мнением советского литературоведа Я.Зунделовича, который писал, что Саша стоит на пути к действию, к борьбе. Для Нади уже немыслимо возвращение к старому, и Чехов показывает это, не жалея красок для изображения запустения в ее родном городке, измельчения людей и пустоты в доме. Девушка снова уезжает с радостным сознанием своей правоты в выборе жизненного пути.

С.Фастинг прослеживает эволюцию новеллистики Чехова на примере рассказа "Поцелуй"[54], написанного в так называемый "переходный период" в творчестве Чехова, когда писатель стал сотрудником "Нового времени" и получил возможность работать "уважая свой талант": "Суть эволюции чеховского рассказа, — пишет Фастинг, — состояла в развитии писателя А.Чехова из юмориста А.Чехонте, рассказы которого строились на несоответствии ожидаемого и результата, что и составляло сущность юморески". Эффект концовки достигался неожиданным поворотом событий ("Радость", "Орден", "Лошадиная фамилия" и др.). Фастинг одновременно отмечает, что некоторые юмористические рассказы имеют сатирическую окраску ("Толстый и тонкий", "Хамелеон", "Унтер Пришибеев"). "Переходный период" отмечен у Чехова наступлением трагического, когда в рассказах начинает преобладать смех сквозь слезы ("Горе", "Ванька"), появляются настроения меланхолии, печали. Изменяется композиция рассказа, фабула редуцируется до эпизода, основное внимание уделяется созданию атмосферы повествования, настроению. Действие как бы переносится "вовнутрь", в скрытый душевный мир персонажей. Примером такого рассказа может служить "Поцелуй", по форме связанный с ранним периодом, но уже заключающий в себе моменты, характерные для шедевров девяностых годов. Начатый как тривиальная история о любовных похождениях офицера, рассказ развивается отнюдь не в плане разработки банальной ситуации. Действие переходит в иной план — писатель обращается к анализу внутренних переживаний героя, у которого романтический эпизод с поцелуем пробудил радостные чувства и неясные надежды. Невозможность взаимопонимания между Рябовичем и другими офицерами намечает тему отсутствия контактов между людьми, которая будет в дальнейшем разрабатываться во многих произведениях Чехова.

Э.Эгеберг в статье "Ты не должен лгать"[55] видит пафос рассказа "Именины" в утверждении истины — "не лги". Однако исследователь считает этот рассказ интересным не только благодаря его идейному содержанию — морали, но и с точки зрения его структуры. Подробно рассмотрев движение сюжета на протяжении пяти глав, Э.Эгеберг пишет: несмотря на распространенное мнение, что "Именины" построены по принципу пятиактной драмы, злоупотреблять этим сравнением не стоит. Нарастание напряженности в отношениях персонажей указывает скорее на драматическую тенденцию, ибо герои рассказа — это лишь жертвы, страдающие под игом неправды: "Ложь господствует над людьми и делает их слепыми перед лицом катастрофы".

И.М.Равнум в статье "Палата № 6"[56] затрагивает некоторые аспекты идейного содержания рассказа. Он пишет: "Советские историки литературы охотно рассматривают разоблачение философии доктора Рагина как выступление против толстовства, отрицание непротивленчества". Профессор Скафтымов решительно выступил против этой точки зрения и напомнил тот факт, что Толстой восхищался этим рассказом. В советском литературоведении последних лет эта точка зрения нашла поддержку у Г.Бердникова в книге "А.П.Чехов. Идейные и творческие искания", указывавшего, что существует значительное различие между социальным равнодушием доктора Рагина и стремлением Толстого активно влиять на настоящее. Вместе с тем Равнум отмечает, что Г.Бердников не разделяет точку зрения Скафтымова на шопенгауровское происхождение взглядов Рагина. Согласно Г.Бердникову, Чехов хотел выступить против пессимизма и социальной пассивности, господствовавших среди русской интеллигенции восьмидесятых годов.

"Я думаю, — пишет Равнум, — что истолкование Г.Бердникова имеет под собой почву, хотя и выражено малоубедительно по двум причинам: во-первых, он не показывает, как сама по себе интересная мысль о шопенгауровском источнике рагинской философии не находит текстуального подтверждения, и, во-вторых, новая точка зрения обосновывается исключительно внешними, социальными факторами, а не анализом текста. Я хотел бы поддержать критика, который воспринимает образ Рагина как воплощение учения Толстого, а, с другой стороны, я не могу не согласиться с Г.Бердниковым, выступившим против того, чтобы выводить источник философского вдохновения Рагина из Шопенгауэра".

Равнум считает, что в этом рассказе Чехов не ставит своей задачей давать критику отдельных философских доктрин или взглядов определенных писателей, а высказывает собственные эстетические и моральные принципы. Кроме того, пишет он, писатель здесь выступает и против самого себя: «Как отмечает, но отнюдь не поясняет в своем анализе Г.Бердников, писатель сам был одно время увлечен учением Толстого об "универсальной любви". В "Палате № 6" мы видим, что пробуждение Рагина наступило не в результате влияния доктрины или учения, а под воздействием человека, показавшего ему, что такое настоящая жизнь. Восхищение Толстого этим рассказом, как показывает Г.Бердников, следует отнести за счет духовного обновления Рагина. Поэтому можно утверждать, что писатель Чехов пересмотрел некоторые аспекты своей ранней философии. Повесть "Палата № 6" можно считать критическим комментарием Чехова по адресу тех, кто верит в патентованные философские решения как таковые», — добавляет И.Равнум.

Э.Санде в статье "Существование в тюрьме"[57] обращается к рассказу "Черный монах". Он пишет: «"Черный монах" — одно из зрелых созданий писателя. Некоторые истолкователи довольствуются собственным замечанием писателя о том, что в этом рассказе описывается клинический случай ма-

нии величия. В большой биографии писателя Чехова, написанной В.Ермиловым, книге, считающейся нормативной как в России, так и за рубежом, категорически утверждается, что Чехов разоблачает здесь декадентство и что болезнь для Коврина — это такой же способ ухода от действительности, как и фантазии Треплева в "Чайке" <...> Еще сильнее пафос отрицания выражен у Г.Фридлендера, считающего, что писатель в этом рассказе осуждает пустую мечтательность и выступает за реалистический взгляд на жизнь, против "фантазий". Корней Чуковский называет Коврина незначительным и бесталанным человеком, вообразившим себя гением. Марк Слоним придерживается противоположного мнения: если сравнить Коврина со старым профессором из "Скучной истории", то очевидно, что Коврин все же нашел смысл жизни хотя бы в галлюцинациях и мечтах». Эта позитивная точка зрения, как считает Санде, находит поддержку у Г.А.Бялого.

Томас Виннер считает Коврина продолжателем линии Онегина, Печорина и Рудина, характерным представителем "лишних людей". Автор статьи находит "смелым и оригинальным" истолкование, данное Эльзой Триоле, видящей в рассказе отражение душевного кризиса самого писателя, потрясенного смертью от туберкулеза своего брата Николая.

Такое разнообразие толкований Э.Санде объясняет тем, что сам Чехов на упреки критики в отсутствии определенной позиции писателя по отношению к своему герою, заявлял, что он настаивает на праве художника "ставить проблемы", а делать выводы предоставляет читателю.

Обращаясь вслед за вышеназванными исследователями к традиции русской литературы, Э.Санде пишет, что главные герои в "Черном монахе", "Страхе", "Учителе словесности" в известной степени унаследовали от своих классических предшественников (Онегина, Печорина, Рудина) невротическую манеру поведения, но, главное, они лишены "дара благодетельного самообмана". Разочарование в своем призвании становится источником жизненной трагедии Коврина, Никитин страдает от того, что стремился к ложным идеалам, а Силин уже в самом начале рассказа — человек глубоко несчастный, убежденный в том, что жизнь гораздо более жестока, чем смерть.

Стейнар Гил в статье "Студент"[58] обращается к рассказу, занимающему важное место в творческих исканиях писателя. Он присоединяется к мнению Г.Бердникова, считающего этот рассказ наиболее лаконичным у Чехова. «"Студент", — пишет С.Гил, — заслуживает самого пристального внимания потому, что в нем впервые в полную силу звучит оптимистический тон, характерный для более поздних произведений писателя».

Вместе с тем автор статьи не соглашается с мнением З.Паперного, утверждающего, что встреча со вдовами дала возможность студенту прикоснуться к живой душе народа. С.Гил находит этот момент малосущественным, так как студент сам происходит из низов, провел детство в крестьянской избе и, следовательно, ему нет никакой надобности "идти в народ" для его изучения. С.Гил не видит подтверждения в тексте также и мнению Г.Якобсена, утверждающего, что в этом рассказе писатель высказал свое отношение к жизни. С.Гил приходит к выводу, что в "Студенте" главное — не философия, а непосредственное, чувственное восприятие и впечатление: "студент реагирует не головой, а сердцем". Кроме того, сама манера Чехова далека от дидактики — он не проповедует, не объясняет, а лишь показывает. Специфическую незавершенность действия, как бы незаметно сходящего на нет, Вирджиния Вулф считает одним из признаков поэтики Чехова.

С.Гил определяет рассказ "Студент" как пример гуманизирующей силы искусства, истинной человечности, призывающей проникнуться страданиями

ближнего. Он соглашается с А.Дерманом, утверждающим, что темой рассказа является молодость, ибо только в это время возможны такие порывы, такие внезапные прозрения, такие яркие вспышки чувства сострадания, которые способны "перебросить мосты" через столетия (вдовы и святой Петр). Не случайно Чехов употребляет в тексте слово "существо" — их связывают способность к сопереживанию, а не интеллект.

«"Мужики" — общественно-критический очерк среды» — таково название статьи Рангфрид Стокке[59]. Повесть, написанная в 1897 г., привлекала внимание многих исследователей.

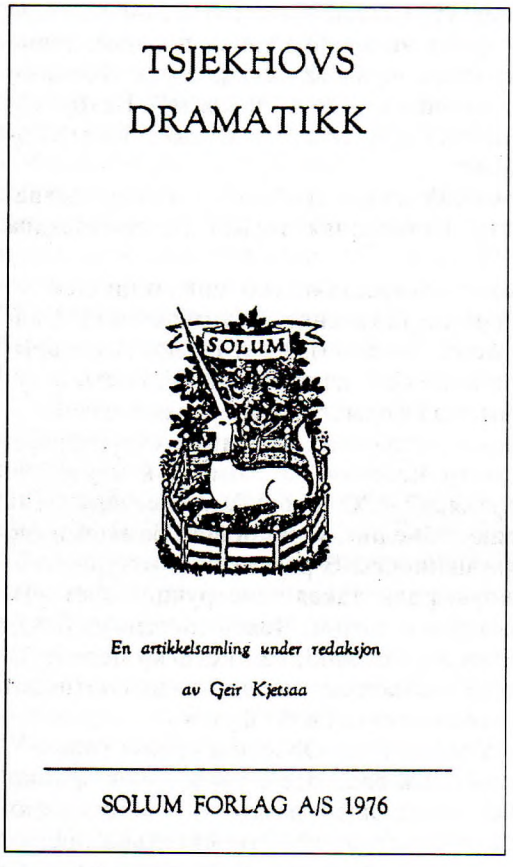
Р.Стокке считает, что взгляд Чехова на крестьянство оппозиционен не только всей русской литературной традиции (Тургенев, Златовратский, Салтыков-Щедрин, Глеб Успенский, Некрасов, Толстой), но и господствующим идеологиям того времени. Если писатели до него изображали бедность и нужду, то у Чехова человек показан, каким его сформировали условия жизни.

Б.Вальдерхауг в статье «"Крыжовник". Изучение рамочной структуры и рамочной функции в маленькой трилогии Чехова»[60] обратился к изучению рассказов "Крыжовник", "Человек в футляре" и "О любви", представляющих в жанровом отношении как бы трилогию, объединенную общей рамкой и одновременно имеющих самостоятельную ценность. В развитии символического плана трилогии "рамка" играет важную роль: такая конструкция дает возможность писателю "примерить" свои идеи к жизни. Чехов показывает, как труден путь от понимания горьких истин к действию, как нелегко перевести "фиктивное" в "действительное". Каждый из рассказчиков либо не соотносит рассказ со своей жизнью, либо не в силах покинуть свой "футляр".

А.Д.Перминов назвал свою статью «"Ионыч" — Обломов 1890-х годов»[61]. Деградация доктора Старцева изображается в рассказе с двух точек зрения: объективной, авторской, нарочито сухо излагающей факты, и — показывающей события глазами самого героя, т.е. субъективной. Относительно причин духовного падения Старцева существует несколько мнений: вызывается ли этот процесс пагубным влиянием среды или коренится в его личности, или же здесь действуют оба фактора вместе.

Хотя некоторые советские критики склонны рассматривать рассказ как беспощадное обнажение обоих этих факторов, Перминов полагает, что основную причину следует все же искать в другом — в собственной психологии Старцева, его слабой воле, боязни разделить жизненные заботы с другим человеком, а следовательно, со всеми другими людьми. Намеки на раннюю старость героя тонко уловил З.Паперный, анализируя концовки трех первых глав.

Перминов считает, что Старцев давно уже смирился с душевной "обломовщиной", а неудачно сложившиеся отношения с Екатериной Ивановной явились лишь поводом к самопознанию, к открытию в себе "обломовских" черт. Старцев — это Обломов девяностых годов, который подходит к жизни с мелкобуржуазными мерками, без идеалов. Перерождение доктора Старцева в "Ионыче" воспринимается как трагедия, гибель лучших черт и устремлений в человеке, как гибель личности. В этом плане автор статьи находит интересной мысль А.Ларсена, связавшего Чехова с европейско-американской традицией литературы второй половины XIX в. от Эдгара По до Бодлера, писателей, утверждавших, что смерть — это отнюдь не переход к иной, светлой, вечной жизни, но абсолютное уничтожение. Сознание этого подавляет волю к жизни, заставляет художника воспевать смерть. Наиболее ярким выразителем этих идей А.Ларсен считает Шпенглера, а из русских писателей — Гоголя, Толстого, Гончарова, Чехова, Горького, Андреева, Сологуба, Арцыбашева.



ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА
Сборник статей под ред. проф. Г.Хетсо
Осло, 1976
Титульный лист

Хотя Перминов и признает, что Ларсен несколько упрощает картину литературы XIX века, но он все же находит аналогичные настроения в "Ионыче", особенно в заключительных главах. «Отсутствие воли к жизни можно обозначить киркегоровским термином "болезнь смерти"» — заключает он.

Темой исследования Юстейна Бертнеса является композиция рассказа "Душечка", выросшего из заметок в записной книжке писателя.

Исследование различных аспектов драматургии Чехова, ее своеобразия и новаторства — тема следующего сборника статей "Драматургия Чехова", подготовленного коллективом авторов под редакцией профессора Г.Хетсо[62].

Сборник открывает обобщающая статья И.М.Равнума "Чехов и современный театр"[63], ставящая во главу угла проблему актуальности Чехова для европейского театра. Причину того, что пьесы Чехова, написанные на рубеже столетия, выдержали испытание временем и ставятся сегодня чаще, чем когда-либо, автор видит в том, что русский драматург не только порывает со старым театром, но и предвосхищает театр нового времени. Чехов по-новому подошел к таким важным формальным драматическим категориям, как действие и диалог, который вместо того, чтобы объединять, как в классической драме, героев пьесы — на самом деле разъединяет их. Так например, в "Трех сестрах" диалогов по сути дела совсем не существует, а есть лишь целый ряд монологических фрагментов. Диалог, как средство коммуникации и развития действия у Чехова теряет свое значение. В отличие от классической драмы монологи произносятся в присутствии других людей, являясь диалогами чисто формально. Такой прием используется также А.Миллером в пьесе "Смерть коммивояжера" (1949), где персонажи говорят как бы мимо друг друга. Эту линию, в ее более полном, законченном выражении, встречаем у С.Беккета в пьесе "В ожидании Годо" (1952), диалоги которой показывают полную независимость персонажей друг от друга.

И.М.Равнум отмечает, что чеховское влияние на театр современной драматургии распространялось по разным направлениям: "учеником Чехова" называл себя Б.Шоу. Настроение, тон, становящиеся своеобразными средствами коммуникации новой драмы Чехова еще в большей степени, чем у Шоу, получают распространение во французской драме у Жиродо и Ануя. Можно предположить, — пишет Равнум, — что "Чехов своим разрывом с такими

классическими драматическими формами как диалог, беседа, действие, а также своей тонкой регистрацией коммуникационного и языкового кризиса у современного человека, инспирировал ряд совершенно новых драматургов, таких как Адамов, Ионеско и Беккет.

Непосредственный анализ драматургии Чехова начинается статьей М.Б.Нильсен "Одноактные пьесы Чехова"[64]. Об одноактных пьесах в Норвегии почти не писали и задачей исследовательницы было прежде всего проследить историю написания пьес, дать их краткую литературоведческую характеристику. Рассмотрев последовательно пьесы "На большой дороге" (1885), "Лебединая песня, или Калхас" (1887), "Медведь" и "Предложение" (1888), "Трагик поневоле" (1889), "Свадьба" (1889) и "Юбилей" (1891–1902), "О вреде табака" (1888–1902), автор статьи приходит к выводу, что в них прослеживается связь с рассказами. Чехов берет ситуации и типы из рассказов и переносит их на сцену. М.Б.Нильсен считает, что одноактные пьесы не следует рассматривать как подготовительную ступень к большой драме — они имеют собственную художественную ценность. Здесь скорее можно говорить о том, что создавая одноактные пьесы, писатель учился "драматизировать", экспериментировал с диалогом как средством изображения среды и отдельных персонажей, искал пути перевода его в диалог внутренний. Чехов развивал театральную форму, чуждающуюся дешевых сценических эффектов, базирующуюся на диалогах, которые, однако, не превратились при этом в застывшую декламацию.

Статья К.Хельгхейма "Иванов"[65] также затрагивает еще менее известное в Норвегии произведение — пьесу Чехова, которая, в отличие от одноактных пьес, не появлялась в отдельных изданиях, поэтому исследователь самым подробным образом останавливается на анализе содержания и характеристике персонажей пьесы, истории ее возникновения. К.Хельгхейм усматривает явное родство второго акта "Иванова" с одноактными пьесами 1880-х гг., и прежде всего с "Предложением" и "Свадьбой", особенно в изображении среды. Что же касается главного героя, то Иванов — фигура отнюдь не фарсовая, он против своей воли вовлечен в фарс также, как и Платонов. Норвежский исследователь подчеркивает сходство характеров Иванова и Платонова, а также их функциональное сходство.

К.Хельгхейм считает, что пьеса "Иванов" состоит из двух слоев — в ней смесь фарса и трагедии, пронизывающих друг друга и одновременно не вполне уравновешенных, что особенно заметно в двух первых актах. Чехов видел нарушение равновесия между трагическим содержанием и бурлеском, свидетельством чего является его долгая работа над текстом пьесы. К.Хельгхейм обращает внимание на то, что именно фарсовые сцены подвергались сокращению в процессе переработки. Для современников Иванов был характером на сцене новым, своеобразным и во многом непонятным. Писатель не выразил четко своего отношения к нему как к положительному или отрицательному герою. В пьесе не было интриги в привычном понимании, поэтому не удивительно, что она осталась непонятной современной писателю критике. «Для современной театральной публики, — пишет К.Хельгхейм, — Иванов гораздо менее чуждый характер. В театре абсурда мы привыкли к пассивному герою, который не встречая внешнего сопротивления, все же погибает в конфронтации с самой жизнью. В "Иванове" содержится много тематически общего с поздними пьесами Чехова».

В статьях, посвященных хорошо известным и часто ставящимся драмам, авторы смогли сосредоточить свое внимание на отдельных моментах так, как это делает например Б.Вальдерхауг, анализируя систему отношений персонажей: «Отвергнутые и отвергающие в "Чайке"»[66].

Бьёрн Вальдерхауг считает "Чайку" самой знаменитой и самой непонятой пьесой Чехова: "Одним из наиболее традиционных заблуждений является укрепившееся издавна предвзятое мнение, что в пьесе мало действия. На самом же деле совсем нетрудно обнаружить в ней и искусно построенную интригу, движущую действие к логическому, и вместе с тем к наименее ожидаемому концу. Случайность и абсурдность, характеризующая отдельные сцены, на самом деле тесно связаны с интригой и через нее с тематикой пьесы. Темное и недосказанное в пьесе не содержит никакого мистического откровения, ее содержание — это ясная и здоровая информация о человеческих отношениях. Не следует забывать, что Чехов был врачом, а врач не может быть сентиментальным и темным".

Исходя из того, что по наблюдению многих исследователей основную роль в этой пьесе играют две сферы жизни — любовь и искусство, Б.Вальдерхауг делит персонажи на отвергнутых и отвергающих: Маша — Медведенко, Нина — Константин и Маша — Константин, — все они с самого начала страдают от неразделенной любви. Имеется другой тип отношений — отвергнутая любовь сына: Аркадина — Константин. С развитием действия отношения персонажей изменяются: Тригорин отвергает Нину, а Нина в свою очередь снова Константина. Этот разрыв обозначает для нее выход из круга "отвергнутых" и надежду на преодоление жизненной трагедии, в то время как для Константина — это конец: "Спокойно и основательно подготавливает он свое самоубийство. Когда Чехов приглушает эффект от поступка Константина, то он это делает не потому, что хочет подчеркнуть бессмысленность происходящего. Наоборот, по мнению автора статьи, это является основанием рассматривать его смерть как счастливое избавление. Комедия, как известно, должна иметь счастливый конец".

Темой, вмещающей в себя судьбы отверженных и отвергающих, Б.Вальдерхауг считает потребность в признании от окружающих, поэтому действия всех персонажей направлены на ее удовлетворение, причем трудность состоит в том, что стремления персонажей зачастую экстремальны, эгоистичны. Поэтому многие из них обречены оставаться в замкнутом круге отвергнутых и отвергающих: Маша отвергает Медведенко, но сама отвергнута Константином; Константин отвергает Машу, а сам отвергается Ниной и Аркадиной и т.д. Эта безнадежность делает людей злыми и мелочными, однако Чехов указывает выход из заколдованного кольца: это напряженный, целеустремленный, созидательный труд. Б.Вальдерхауг считает, что такой выход возможен для Нины, в которой он видит сходство с героиней последнего рассказа Чехова "Невеста", стоящей в самом начале сознательной жизни, ибо каждое начало предполагает возможность чего-то хорошего, лучшего, чем было до сих пор.

Статья С.Гила «Непрожитая жизнь в "Дяде Ване"»[67] посвящена проблеме времени в пьесе Чехова, которое понимается как "время, использованное для самовыражения, реализации своих способностей". Анализируя пьесу, С.Гил отмечает, что бытие всех персонажей какое-то половинчатое, ненастоящее, причем они не замечают этого, и появление профессора Серебрякова с женой служит своеобразным катализатором процесса осмысления ненужности их существования. Однако бунт Войницкого и попытки Астрова изменить жизнь свою и Елены остаются безрезультатными: в последней сцене — это квинтэссенция трагедии Войницкого и Сони, надеящихся на счастье в ином мире, "после того, как они доживут до конца свою непрожитую жизнь".

О многозначности чеховской символики пишет в статье «Символ и структура в "Трех сестрах"» Гейр Хетсо[68]. Не причисляя Чехова к писателям-символистам, Г.Хетсо указывает на то, что символы имели фундаментальное

значение для самой структуры чеховских пьес. Например, в "Чайке" и "Вишневом саде" основные символы выносятся в заглавие и на них строится все драматическое действие.

Г.Хетсо рассматривает не только "характеризующие" символы, но и те, которые играют в пьесе структурообразующую роль. В этом плане большое значение имеют ремарки, которые помогают создавать настроение. Так, в первом акте "Трех сестер" большое значение имеет авторское указание на то, что действие происходит в полдень, светит солнце, весело. Символ света трактуется как символ надежды на лучшее будущее. Образ Москвы также представляется сестрам окутанным солнечным светом. Солнце — это радость жизни, обрести которую надеется Ирина. Появление Наташи со свечой Г.Хетсо истолковывает как противопоставление маленького, личного света общему солнечному символу. Наташа — представительница темных сил, ревниво следит за тем, чтобы горела только ее свеча, она "поглотитель света". Природа — деревья, сад — также самым непосредственным образом соотносятся с солнечным светом. Символика света, последовательно проходящая через всю пьесу, является, по мнению Г.Хетсо, одним из структурообразующих ее элементов: в первом акте это солнце, во втором — свеча, в третьем — пожар и в четвертом — сад. Первый и последний символы обозначаются им как "добрые", два средних — как "злые". Все они находятся в непосредственной связи с символом Москвы: солнце пробуждает мечты сестер о возвращении в город своего детства, Наташина свеча — это сила, мешающая осуществлению их надежд, пламя пожара уничтожает их мечты, однако сад в последнем действии снова пробуждает надежды — сестры как бы прозревают: они начинают понимать, что искать свои идеалы следует в будущем, а не в прошлом: несмотря на то, что внешне "злые" символы казалось бы одержали победу над "добрыми", сестры отнюдь не сломлены. Напротив, они выходят из борьбы закаленными, с желанием бороться за лучшее будущее для тех, кто придет после них. Таким образом, символы приобретают основополагающее значение для всей композиции пьесы как драматической, так и эмоциональной.

«О пьесе "Вишневый сад" писалось так много, что трудно, если не невозможно сказать о ней что-либо новое», — утверждает Я.Бродаль в статье «Структура и общество в "Вишневом саде"»[69]. Только применение структуралистских методов в комбинации с традиционными литературоведческими понятиями может, считает он, дать интересный результат. Я.Бродаль не согласен с некоторыми исследователями, а также мхатовской трактовкой — эту пьесу следует рассматривать как типичный гибрид комедии и трагедии. Изучая расстановку персонажей, их отношения друг к другу, а также проблематику структуралистскими методами, Я.Бродаль приходит к банальному выводу о том, что основные персонажи живут в отрыве от общества, в идеальном вишневом саду.

Сборник заканчивает оригинальное исследование Э.Эгеберга "Имена персонажей в больших пьесах Чехова"[70]. Не ограничиваясь смысловым значением имени, отчества и фамилии, норвежский литературовед находит также и ассоциативные связи, возникающие между характером и именем персонажа. Э.Эгеберг исходит из правильного наблюдения, что по сравнению с юмористическими рассказами и водевилями, имена в больших пьесах не имеют столь явно характеризующей функции. Так например, имя главного героя пьесы "Иванов" подчеркивает его обыкновенность, типичность его судьбы. Скрупулезный анализ каждого имени приводит автора статьи к выводу о первоначальной заданности судеб в пьесе: так Анна Петровна — до замужества

Сарра Абрамсон вызывает ассоциации... со счастливой библейской супружеской парой и подчеркивает мягкий характер Анны, ее жертвенность, желание дать счастье своему мужу.

Среди попыток раскрыть этимологию фамилий у Э.Эгеберга есть и удачные наблюдения, такие, например, как раскрытие содержания малоупотребительного глагола "чебутыкать" (Чебутыкин), есть и не столь удачные — ассоциации фамилии Сорин с существительным "сор". Подобный метод иногда способен увести слишком далеко от предмета анализа: если толкование фамилии Тригорин как "три горы" кажется очевидным, то сопоставление с пушкинским Тригорским, "создающее впечатление сельской идиллии", выглядит натянутым.

Примером произвольного соединения этимологического и ассоциативного истолкования может служить "раскрытие" содержания фамилии дяди Вани — Войницкий. Автор статьи толкует в двух планах — как указание Чехова на принадлежность дяди Вани к старому дворянству (в противоположность разночинному происхождению профессора Серебрякова) и как указание на то, что он "воин" (дядя Ваня ведет "войну" не только против Серебрякова, но и против членов собственной семьи). Подобные сопоставления наталкивают на мысль о том, что Чехов якобы отдавал предпочтение дворянству перед разночинцами и явно преувеличивал роль "воинственности" дяди Вани.

Прямолинейным кажется также истолкование фамилии доктора Астрова от названия цветка астры, указывающего на его любовь к русской природе, и от значений "астрон" — "звезда", а также ассоциативных сопоставлений: "острый", "строгий", "страшный". Интересно отметить, что часто ассоциативные сопоставления, например Елена, Леонид (Желтухин в "Лешем") и "лень", представляются самому Э.Эгебергу слабыми, хотя и находят, по его мнению, отклик в характерах персонажей.

Переходя к символике имен в "Трех сестрах", Э.Эгеберг не удовлетворяется наблюдениями типа: "Вершинин — вершина — возвышенный мечтатель". Он дает развернутое толкование фамилии Прозоровых как "прозорливый" и одновременно "прозаический", если это относится к сестрам Ольге, Маше и Ирине, чьи имена у автора статьи ассоциируются с голубым, черным и белым. В приложении к Наташе, жене Андрея, эта же фамилия обретает, по мнению автора, звуковое сходство со словом "позор", а относительно генерала, отца сестер, "прозорливость" фамилии якобы подчеркивает его высокие военные качества.

Для наиболее полного раскрытия внутренней связи фамилии и характера персонажа Э.Эгеберг не ограничивается методом прямой ассоциации. Обратив внимание на то, что сложная фамилия немецкого дворянина, барона Тузенбаха (Николай Львович Тузенбах-Кроне-Альтшуллер) самим персонажем никогда не произносится, больше того, он увольняется из армии для того, чтобы заняться полезной деятельностью, Эгеберг делает вывод, что Тузенбах не кичится своим баронством. Все это, а также имя и отчество — Николай Львович — наводит далее автора на следующую мысль: "Имя и характер заставляет нас думать о другом великом русском, так желавшем освободиться от своего благородного происхождения и трудом достигнуть общности с русским народом — о графе Льве Николаевиче Толстом". Тем более, отмечает в сноске Э.Эгеберг, что согласно семейному преданию основатель фамилии Толстых был приехавший в Россию немец — Дик.

Э.Эгеберг приводит также целый ряд соображений о возможном литературном происхождении фамилий персонажей чеховских драм: учитель Кулыгин ("Три сестры") и механик-самоучка Кулигин ("Гроза"), Соленый ("Три

сестры") и вызвавший на дуэль Пушкина Соломирский. А судьба Вари ("Вишневый сад") имеет, по мнению автора статьи, поразительное сходство с ее тезкой из "Анны Карениной" Толстого.

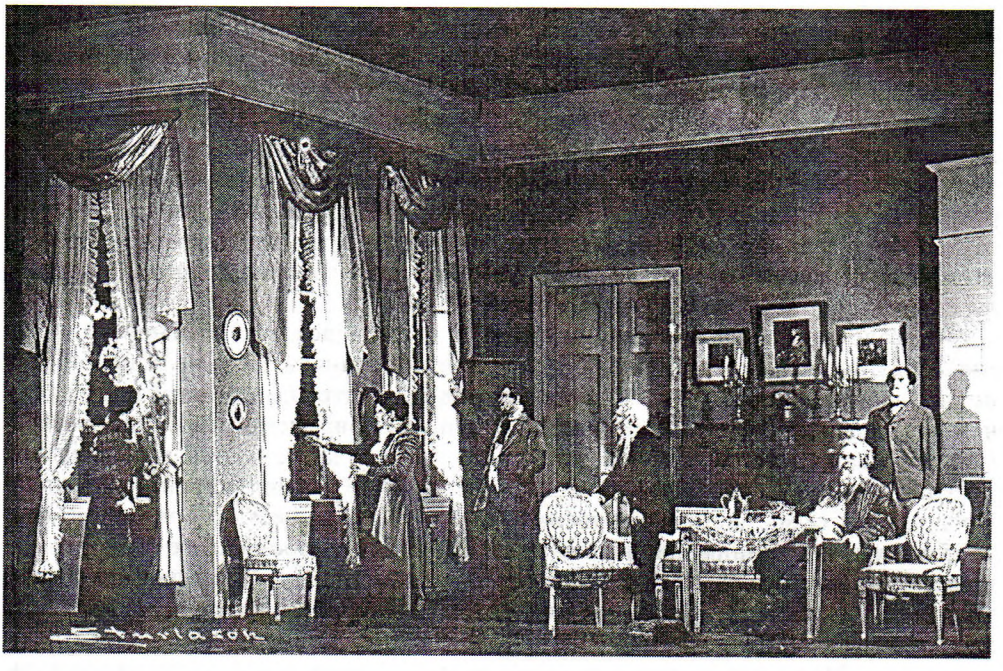
«Все имена "говорят", — пишет в заключение Э.Эгеберг, — но говорят по-разному и их язык не так легко истолковать. Устанавливать интерсубъективные ассоциации всегда сложно, в особенности, для иностранца. Некоторую уверенность при этом придают ассоциации с другими характеристиками из произведения, которые возникают у большей части зрителей или читателей. По счастью не случайно, какие именно ассоциации при этом актуализируются».

Углубленное исследование чеховской прозы касается в основном уже знакомых норвежскому читателю произведений. Научные публикации второй половины семидесятых годов не только подводят итоги, но и намечают дальнейшие перспективы: перевод и осмысление на современном этапе повестей Чехова. Первые шаги в этом направлении уже сделаны: в 1977 г. вышла отдельным изданием книга "Три года" в переводе и с предисловием Г.Хетсо. Представляя современному норвежскому читателю повесть, напечатанную в 1895 году и воспринимавшуюся в свое время как "разоблачение грубости и прямолинейности нового купечества", Г.Хетсо видит в ней сегодня иные черты, привлекающие современного читателя — тончайший анализ отношений между некоммуникабельными натурами, людьми "тонкокожими", которые страшатся банальности повседневной жизни. Такие люди склонны искать счастья в романтической любви и крушение их надежд воспринимают драматически. «Как писатель любви Чехов — непревзойденный мастер в русской литературе. "Три года" — одно из прекраснейших его произведений»[71].

В следующем году еще раз переводится "Дама с собачкой"[72], а в 1979 г. отдельным изданием выходит повесть "Моя жизнь" в переводе и с предисловием Э.Санде[73].

Говоря о восприятии чеховской прозы в Норвегии, не следует упускать из виду особую роль пропагандиста культуры, которую играло радио в стране с весьма значительной географической разбросанностью населения, живущего в основном в небольших городах, поселках и хуторах. Чеховская проза звучала по норвежскому радио как правило в виде инсценировок: в 1958 г. были переведены П.Гисдалем и обработаны для радио А.Баудишем юморески "Загадочная натура", "Сирена", "В почтовом отделении". В шестидесятые годы по радио были инсценированы рассказы: "Муж, который продал свою жену" ("Живой товар"), "Драма", "Шведская спичка", "Егерь", "Страхи", "Дочь Альбиона" и др. Эти передачи рецензировались в периодике и несомненно способствовали росту популярности Чехова в самых широких слоях населения[74].

У чеховской "большой драматургии" в Норвегии интересная судьба: начавшись в 1929 г. постановкой "Дяди Вани", она долго была связана с одним коллективом — Норвежским театром в Осло. В спектакле приняли участие ведущие актеры: главную роль играл Холанд, Елену — фру Хольтер, профессора Серебрякова — Тринде, доктора Астрова — Твейто. Все они, отмечает историк театра Н.Слетбек[75], составляли ровный, хороший ансамбль, однако отсутствие опыта игры в чеховских спектаклях не позволило им выйти за рамки "бедного поэзией реализма", создать "особое чеховское настроение". Некоторый успех в этом направлении наметился лишь в последней сцене между Драблесом, игравшим обедневшего помещика Телегина, и Тордис Маурстад, исполнявшей роль молодой, тоскующей Сони. Именно здесь впервые по-настоящему раскрылось дарование молодой актрисы. Несмотря на "шеро-



ВИШНЕВЫЙ САД
Осло, Норвежский театр, 1949
Постановка Ю.Боргена
Слева направо: Варя, Раневская, Гаев, Фирс, Симеонов-Пищик (сидит)
Сцена из I действия
Литературный музей, Москва

ховатости" постановки, этот день стал знаменательным для норвежского театра. Пьеса шла также и в сезоне 1930 г. Вслед за этим спектаклем, 31 декабря 1931 г. состоялась премьера "Предложения". Несмотря на успех, первые опыты надолго, в течение почти целого десятилетия, оставались пока единичными попытками.

Театр снова обращается к Чехову в 1940 г., когда над страной уже нависла зловещая тень немецкой оккупации: премьера "Трех сестер" состоялась 8 апреля. В постановке пьесы, ставшей действительно "гвоздем" театрального сезона, принял участие руководитель театра Кнут Хергель. "Это была редкая удача, какой не было ни до, ни после в Норвежском театре. Персонажи на сцене зажили, задышали атмосферой пьесы гениального и требовательного русского мастера. Гармоническому трио сестер (актрисы Мюрвольд, Хергель, Маурстад) было доступно выражение самых интимных чувств — нежная и задумчивая Ольга, привлекательная, но замкнутая Ирина, необычайно драматичная Маша, которая в особенности привлекала публику своим по-женски горячим, бунтарским протестом против «"разумного" брака и его последствий. Также трогательна была в исполнении фру Маурстад настоящая любовь ее героини к Вершинину — Норлунду, несчастливо любящему подполковнику»[76].

Гуманистическая направленность спектакля помогала людям сохранять веру в будущее. Несмотря на то, что оккупанты требовали ставить "своих"

нацистских авторов, пьеса русского писателя шла в сезон 1941 г. вместе с "Возчиком Геншелем" Гауптмана и острым сатирическим "Оловянщиком-политиканом" Хольберга, высмеивающим ничтожество "фюреров" — мещан, возомнивших себя вершителями мировых судеб.

"Темное время" оккупации привело в упадок норвежский театр, и должны были пройти годы, пока он возродился снова. После войны в "Норвежский театр" приходит известный писатель Юхан Борген, который в 1949 г. осуществил постановку "Вишневого сада", ставшего первой премьерой этого сезона. Это был спектакль, исполненный элегического настроения, величественный гимн прекрасному. Актеры были прежде всего трогательны, взывали к сочувствию (в роли Раневской выступила Т.Маурстад, Лопахина — Э.Эйен). Пьеса имела большой успех и шла каждый вечер в течение трех недель.

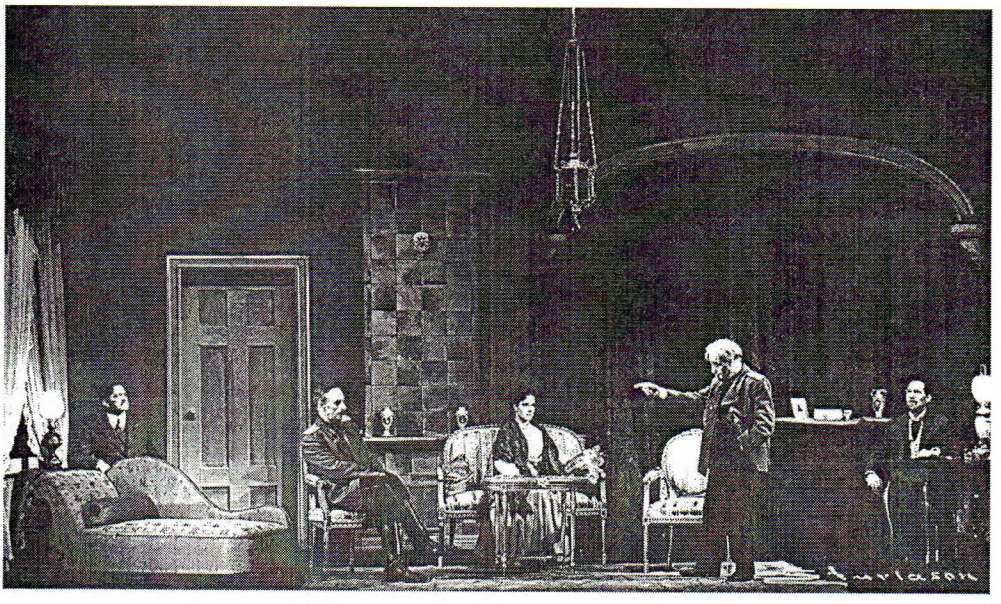
Чеховские спектакли Норвежского театра привлекали публику, газеты внимательно следили за подготовкой новых и заблаговременно сообщали о них читателям. Новый спектакль 1954 г. "Три сестры" известного финского режиссера Эйно Калима снова стал вершиной театрального сезона. В постановке, осуществленной в традициях Станиславского, главенствовали "поэтическая грусть и меланхолия — одно из самых прекрасных настроений в жизни <...> и юмор, бросивший свой примиряющий и полный боли свет на вечную печаль — ведь Чехов сам называл свои пьесы комедиями"[77]. Пьеса прошла пятьдесят раз.

Одна из ведущих актрис театра Тордис Маурстад становится настоящей чеховской героиней. Сезон 1957 г. она открывает в роли Аркадиной — пьеса "Чайка" была поставлена режиссером Тормондом Скагестадом. В 1961 г. "Чайка" снова появляется на сцене Норвежского театра, но уже в более удачной постановке Герхарда Кноопа, создавшего спектакль совершенно нового плана с двумя ведущими актерами — Марит Боллинг в роли Нины, в которой подчеркивалась эмоциональность героини, переходившая, впрочем, иногда во взвинченность, и Каммермейера — Треплева, игравшего утонченного интеллигента. Различные компоненты постановки сливаются у Кноопа в мелодичное оркестровое произведение: "Он обладает ярко выраженной способностью схватить тот особый чеховский тон. Ритм и паузы — все было правильно настроено и большинство актеров органически входили в постановку"[78].

Рецензент спектакля М.Наг отмечал "необычайно русскую, наивную и убедительную" манеру игры ведущей пары. Внимательное прочтение "Чайки" Г.Кноопа "давало простор для раскрытия и других образов". "Эта пьеса так богата, что порой кажется, что она включает в себя целых три драмы Ибсена... Шапки долой перед Норвежским театром! Это был такой правдивый спектакль, что мы, не задумываясь, могли бы рекомендовать его для показа в самой Москве!"[79]. Пьеса прошла 41 раз.

Старейшая сцена страны — Национальный театр, который можно смело назвать домом Ибсена и Бьёрнсона, на протяжении столетия показывающий лучшие образцы норвежской драматургии, обратился к Чехову сравнительно поздно — 29 ноября 1950 г. на основной сцене была показана "Чайка". В противоположность постановкам Норвежского театра успеха спектакль не имел и был снят с репертуара, пройдя всего 9 раз.

Причину неуспеха театровед А.Реннеберг видит прежде всего в том, что режиссер У.Хавреволл поставил "добросовестно проработанный спектакль", лишенный специфического чеховского звучания. Ведущие роли были отданы двум способным, но еще очень молодым и неопытным актерам, которым оказалось не по силам взять на себя основную нагрузку главной пары в пьесе: "Пелле Кристенсен играл Константина лирично, но без той интенсивности



ТРИ СЕСТРЫ
Осло, Норвежский театр, 1954
Постановка Э.Калимы
Слева направо: Тузенбах, Вершинин, Ирина, Маша, Чебутыкин, Кулыгин
Сцена из III действия
Литературный музей, Москва

переживания, которая привела его к смерти. А дебютантка Мария Андерсен в роли Нины была в первых актах девически влюбленной, а в качестве зрелой, опустошенной актрисы она выглядела скованной и неопытной"[80].

Второй попыткой показать пьесу Чехова на сцене Национального театра был "Вишневый сад" (1959). Эта попытка также закончилась неудачей, хотя было дано семнадцать представлений — они проходили, правда, при полупустом зале. И опять был налицо просчет режиссера, уделившего основное внимание деталям в ущерб целостности спектакля. Зритель опять увидел не "поток жизни", а "грамотную постановку", не побуждавшую к сопереживанию[81].

Тем не менее попытки поставить Чехова в "Национальном театре" не прекращались — поиск был перенесен на малую сцену. Потребовалось снова около восьми лет, чтобы "Три сестры" заняли место в репертуаре 1967 г. На этот раз консультантом был приглашен опытный Герхард Кноп, уже имевший положительный опыт постановок в Норвежском театре и на телевидении. Но и он не смог справиться с традиционной инертностью восприятия чеховской драматургии в этом театре, "вдохнуть жизнь в постановку... Атмосфера, внутренняя психологическая напряженность по-прежнему отсутствовали"[82]. И все же слаженная игра актеров в какой-то мере "спасала" спектакль, который удержался в репертуаре довольно долго — пьеса прошла сорок один раз.

В конце 50-х гг. география чеховских постановок в Норвегии расширяется: в 1956 г. Бергенский театр Национальная сцена осуществил интересную постановку "Дяди Вани". Режиссеру Агнес Мовинкель удалось поставить спектакль, "отмеченный высоким накалом чувств, проникнутый настроениями напряженного ожидания, отчаяния, бунта, безнадежности, самоотречения

и фатализма"[83]. Необычной в спектакле была и трактовка образа доктора Астрова, выдвинувшая его на первый план наряду с главным героем — дядей Ваней. Пассивности большинства персонажей режиссер противопоставляет активность Астрова — человека, у которого еще остались идеалы, не исчерпана до конца жажда жить, сажать леса, побуждать к действию тех, кто еще не потерял способности радоваться жизни.

В постановке "Трех сестер" в Трондхеймском театре (1969) заметно стремление к современному прочтению: "Режиссер Эва Шельд поставила полный очарования спектакль об обыкновенных людях, таких, которых мы видим ежедневно на улицах большого города с их современной проблематикой — люди смотрят и не видят друг друга, говорят — и не слышат. Поставив во главу угла проблему взаимопонимания, Э.Шельд удалось создать созвучный современности, полный внутреннего очарования спектакль, захватывающий зрителя до такой степени, что даже аплодисменты кажутся чем-то грубым, нарушающим атмосферу углубленного, проникновенного сопереживания. А игра актеров вполне заслуживает аплодисментов!" — писал критик Н.Х.Хольме[84].

Если проследить историю чеховских постановок в Норвегии с начала тридцатых до конца шестидесятых годов, то можно выделить в основном два направления. На Национальной сцене ставили Чехова в традиции Станиславского, беря за образец спектакли МХАТ. "Русский" Чехов пользовался большим и долговременным успехом. По другому пути пошел "Норвежский театр", ставивший Чехова так же, как и свои знаменитые ибсеновские спектакли. И каждый раз такие попытки были неудачными: "В Норвежском театре ибсеновская традиция постановок была тормозом по отношению к функциональному толкованию Чехова, сознательно порвавшего с драматическим театром (типом ибсеновской драмы) как по форме, так и в изображении человека, и создавшего антидраматический театр (без действия, с персонажами, лишенными ярко выраженных качеств и т.д.). И вот такой Чехов ставился, как Ибсен! Это с самого начала было неправильным"[85], — писал М.Наг.

Интересно отметить, что "ибсенизм" вошел в плоть и кровь норвежского театра столь глубоко, что так или иначе давал о себе знать даже в удачных постановках, особенно в женских ролях, где за "бунтарством", "стремлением к самостоятельности" чеховских героинь проглядывала неизменная Гедда Габлер, будь то излишне взвинченная Нина Заречная или протестующая против "разумного брака" Маша.

М.Наг отмечает еще и третье направление: "В другой период, до конца 70-х годов, норвежские театры начали попытки актуализировать Чехова в той или иной форме, в чем, однако, не достигли большого успеха. Ни национальный, ни интернациональный путь к значительным художественным открытиям не привели"[86]. К интернациональным можно отнести уже упоминавшуюся постановку "Трех сестер" 1969 г. в Трондхеймском театре, а также "Вишневого сада" в 1971 г. в Национальном театре, пригласившем режиссера Яна Кацера, который принес с собой совершенно новое для норвежцев понимание чеховской драматургии: "В своей режиссуре Ян Кацер хотел показать, что Чехов был прежде всего комедиограф, в противоположность поэтически-грустному основному тону Станиславского. Однако несмотря на оживленную аранжировку ему не удалось достичь комического эффекта, пробудить чувства норвежских актеров. Пьеса потеряла свою поэтическую атмосферу и одновременно не приобрела человечности". Мнения публики и прессы разделились. "Вишневый сад" был сыгран двадцать раз — результат сам по себе неплохой для норвежских условий, где делающая кассовые сборы пьеса идет

ежедневно, однако критика отмечала, что "основная сцена в четвертый раз отступила перед величайшим русским драматургом"[87].

В начале 70-х гг. делаются попытки "осовременить" Чехова, "переставить акценты". Примером такой постановки может служить спектакль "Дядя Ваня" в Ставангере, поставленный в юбилейном для театра 1972 г. (25 лет со дня основания) приглашенным режиссером С.Безековым. «Центральной фигурой спектакля становится врач, — пишет рецензент газеты "Дагбладет" Од Трагорд, — он начинается с небольшого пояснительного пролога и кончается эпилогом. Своей удачей эксперимент больше всего обязан прекрасной игре Пера Сундерланда в роли Астрова... Некоторое недоумение вызвало экспериментирование режиссера, показавшего подготовку сцены к спектаклю, раскрывшего кулисы для зрителя, который вначале увидел актеров как бы еще не начавших спектакль — сидящих на стульях, без костюмов, детали которых развешены по стене, актеры выбирают нужные каждому из них и уходят с ними за сцену. Доктор Астров в исполнении Пера Сундерланда циничен, исполнен сарказма. Он видит насквозь всех, не исключая и самого себя, он знает, что идет к катастрофе. Но его образ неожиданно приобретает теплое подводное течение, когда он обнаруживает интерес к окружающим: он дразнит и высмеивает и вызывает смутные догадки у тех, кого пытается пробудить к жизни. Ощущение почти такое, как будто в воздухе носится надежда на улучшение. Великолепна сцена, где он читает свой блестящий экологический доклад о непостижимом стремлении человека уничтожать природу. Это — своеобразное объяснение в любви к Елене, любви горячей и безнадежной. Сцена проникнута теплотой человеческих чувств и юмором. Интересно сыграна Моной Хофланд Елена — холодная натура, но вместе с тем жизнерадостная, стремящаяся к полнокровной жизни и одновременно пугающаяся ее. Она задумана как образ, родственный Гедде Габлер, может быть даже излишне близкий к ней»[88].

В середине 70-х гг. наступает время синтеза — Чехов осмысливается как в свете его национальной среды, его времени, так и в духе современности. Примером такого развития является, по мнению М.Нага, блестящая постановка "Трех сестер" на телевидении в 1972 г. Перед спектаклем режиссер С.Уднес сделал следующее заявление: «Мы хотели передать чеховские характеры. Мне кажется, что многие прочтения "Трех сестер" слишком перегружены бесплодным теоретизированием и стандартными пророчествами. Работая над этой постановкой, мы считали своей самой важной задачей передать чеховский текст, показать историческую обстановку, осмыслить пьесу и наполнить ее нашими живыми чувствами»[89]. Попытка показать пьесу целиком, без сокращений, перенеся на телеэкран принципы театрального спектакля встретила разноречивые отзывы. Так, например, на К.Сюверсена телепьеса произвела впечатление марафона, — "три часа черной меланхолии и мучительной тоски"[90]. Но в той же газете "Арбейдербладет" через день появилась статья, которая, напротив, оценила спектакль как захватывающе интересный, как большое событие в норвежском телевизионном театре[91].

В рецензии на постановку "Трех сестер" Мартин Наг[92] высоко оценивает этот спектакль. Он считает, что главное его достижение состоит в "освобождении от ибсеновской традиции". Чехов предстает «как национально русский и одновременно как интернациональный литературный феномен, конкретно-исторически обусловленный и одновременно актуальный. "Три сестры" были как бы пропущены через призму 1973 года». «Этот прекрасный спектакль актуализирует также следующий вопрос: как расценить "Трех сестер" в свете марксизма?» М.Наг считает пьесу произведением исторически конкретным,

отражающим политическую обстановку тогдашней царской России и прежде всего невозможность активной общественной деятельности для интеллигенции. Что касается самого писателя, то он ко времени создания "Трех сестер" находился в зените своих творческих сил, сформулировал свою эстетическую и этическую программу. Далее М.Наг предлагает вывести из конкретного анализа пьесы, ее стиля, структуры, композиции, заключение о том, воздействует ли произведение "политически-эстетически прямо или косвенно?"

По мнению М.Нага, в "Трех сестрах" писатель стремился показать различные типы русских женщин того времени: светлую мечтательницу и одновременно своенравную Ирину, полную жизни, зрелую женщину — Машу, нежную к Вершинину и жестокую к своему мужу, эмансипированную учительницу Ольгу, страдающую от сознания, что она могла быть более счастливой в роли домохозяйки, — все они имеют как симпатичные, так и менее симпатичные черты. Но именно эта их парадоксальность и создает образ главного, целого — женщин 1899 года.

Трое офицеров представляют, с точки зрения М.Нага, также основные мужские типы этого времени: порядочный Вершинин одновременно оказывается безвольным мечтателем, а не человеком дела, Тузенбах выглядит беспомощным, но у него прекрасные намерения — работать, и пустой фразер Соленый, копия провинциала à la Лермонтов, "сердитый молодой человек образца 1899 года". М.Наг отмечает, что все они, женщины и мужчины, живут в мире иллюзий, выражением которых является мечта о Москве, которую норвежский исследователь склонен рассматривать скорее как символ трагикомический.

Какую же мораль, пишет М.Наг, можно косвенно вывести из пьесы Чехова, что же читается между строк? "Не дай мечте завладеть тобой. Мечтать — это искусство. Изучай его. Ты должен реализовать свои силы там, где ты находишься, на периферии или в центре, в маленьком обществе отдаленного края или в столице. От тебя зависит превратить местную среду в национальную и даже в интернациональную, богатую возможностями, активную культурную среду". М.Наг считает такую мораль не только прогрессивной, но и в настоящее время революционной.

По мнению М.Нага, все шесть основных образов пьесы являются "продуктами определенного общественного порядка", хотя и частично ответственными субъективно за свои судьбы. Они обладают свободой выбора, но предпочитают стремиться к ложным буржуазным и мелкобуржуазным идеалам, каковым и оказывается стремление в Москву. Вообще М.Наг анализирует пьесу Чехова с точки зрения марксизма. "Три сестры" — это символическое разоблачение жизненной и общественной формации. Параллельно здесь присутствует и другой, основополагающий принцип общества будущего по Марксу: отдельный индивид, освобождающий себя в активной творческой деятельности в ограниченной среде по отношению к другим, таким же свободным людям.

Он считает, что три сестры, живя в сегодняшней Норвегии, были бы участницами женского движения.

Семидесятые годы дали ряд интересных, ярких спектаклей: прежде всего это "Дядя Ваня", поставленный в Трондхейме С.Безековым в 1973 г. после привлекшего к себе внимание спектакля в Ставангере. В своей рецензии писательница Иоханна Бугге Ульсен образно передает царившую на сцене атмосферу заколдованного царства: "действие как бы застывает в безнадежности, в бесплодном ожидании. Персонажи живут в последние десятилетия старого русского общества, их время истекает, они неспособны войти в но-

вое, не могут предпринять ничего, чтобы изменить свою судьбу, они бессильны... Какое-то диффузное, аквариумное впечатление производит сцена с ее упрощенной обстановкой и рассеянным светом — тишина и нереальность. Здесь живут люди, осужденные на поражение, они любят, страдают, зная, что у них нет будущего... Много дядей Ваней прошли по норвежским сценам. Но едва ли кому-нибудь удалось создать столь верный, и столь трогательный образ как Эльстеру Шенбергу — так показать безнадежную любовь, меланхолию, бессильную ярость по поводу истраченной впустую жизни"[93].

В поставленной в 1974 г. в Норвежском театре "Чайке" были продолжены поиски новых форм и путей истолкования чеховской драматургии. В этом спектакле, по мнению рецензента, «удачно продолжаются меланхолические настроения прежних постановок. Правда, активность людей, "которые не жили", "жизнь которых прошла", направлена против окружающих. Обижая друг друга, они как бы защищаются от собственных бед. Все образы в этой пьесе драматичны, между ними постоянно существует напряженность. То, насколько эти люди несчастны, показывает их неразделенная, неудачная любовь. Вместе с тем из их жизни ушло нечто очень важное — поэзия и мечта, способная связать распадающиеся отношения. В символике этой пьесы есть нечто родственное "Дикой утке" Ибсена: выстрел в чайку звучит как символ разбитых иллюзий»[94].

Долгожданный успех пришел к Национальному театру лишь в 1977 г. На сей раз критика была единодушна: «"Дядя Ваня" — удачная чеховская постановка» ("Фриспрог"), "Тонкая и настоящая чеховская постановка" ("Бергенс Тиденде"), газеты отмечали великолепную игру актеров, глубокое проникновение в сущность основного образа — "Бессильная жизнь" ("Натионен"), "Жизнь, истраченная попусту" ("Моргонбладет"), "Пока не наступит тишина" ("Афтенпостен") — все они подчеркивают преемственность традиций Московского Художественного театра. Театральный обозреватель Э.Пьерсдорф считает знаменательным сам факт постановки, "ибо в мире не так уж много хороших пьес, а это одна из них. Тот, кто серьезно относится к жизни и одновременно видит ее комические стороны, должен посмотреть ее"[95]. Как и в других чеховских пьесах, действие происходит в деревне, в имении, постепенно приходящем в упадок, но все еще жизнеспособном. Жизнь в нем внешне вполне идиллическая: старая няня ставит на свежем воздухе самовар, а слуга, похожий на крепостного, потчует гостей водкой. Но под благополучной внешностью кроется болезнь. Живущие здесь люди ненавидят друг друга и самих себя, они не могут ни отважиться на активные действия, ни отказаться от них. Они замкнуты в себе и одновременно агрессивны, совершают жалкие поступки. Если бы они не были все вместе так комичны, то выглядели бы печально. В пьесах Чехова важно все — видимое и невидимое, страх и умолчание, бегство и преследование, люди, которые ничего не говорят, ничего не слышат, целиком погруженные в себя со своими гитарами и журналами... Чехов мастерски передает сложность и невыносимую тяжесть зашедших в тупик отношений. Однако Э.Пьерсдорф считает, что объяснение этих сложностей привело бы к возникновению новых неясностей. Как в пьесе, так и в постановке это излишне, ибо в ее основе лежат простые, изначальные идеи.

То, что чеховский текст воспринимается так ясно и просто, является заслугой автора нового перевода К.Хельгхейма, текст пьесы звучит вполне современно, ему соответствуют костюмы и обстановка на сцене. Особую роль в постановке играют звуковые эффекты — шум ветра, стук счетов — все мелкие детали вплоть до скрипа половиц. Настроение страха и отчаяния поразному воплощается в образах пьесы: клоунада дяди Вани — это его манера

защиты. Когда он говорит: "Я страдаю", то выглядит как человек, который предельно правдив.

С пугающей достоверностью изображается на сцене страх профессора, его сочувствие самому себе, его стремление к самоутверждению. "Откровенно говоря, — пишет автор рецензии, — я не мог себе представить, что этот образ может иметь столь глубокое человеческое содержание.

В докторе Астрове есть нечто деревенское, но его близость к земле совсем не вяжется с его сознанием вины, а в его наивности есть нечто привлекательное. В глубине характера Сони режиссер разглядел и подчеркнул настроения безнадежности и глубокого отчаяния, в Елене же он выдвигает на первый план подвижность натуры, жизнерадостность, способность к сочувствию".

Каждый новый чеховский спектакль — это всегда испытание, результат которого трудно предсказать. Прошлые удачи не дают гарантий последующего успеха — так получилось в Трондхеймском театре с поставленной в 1977 г. "Чайкой", заслужившей самые нелестные отзывы критики[96]. Однако это совсем не означает прекращения поиска: наряду с новой постановкой "Вишневого сада" в Осло (1979) и водевиля "Предложение" (Осло, 1979) большим событием стал спектакль Рогланд-театра по рассказу "Дама с собачкой", поставленный в том же году. Норвежская театральная критика оценивает полувековой опыт постановок пьес Чехова как исключительно плодотворный, имеющий большое будущее.

Хорошо знавший современную литературу Чехов высоко ценил Бьернсона, пристально следил за пьесами Ибсена на русской сцене и в особенности в Художественном театре. Можно предполагать, что именно литература формировала отношение Чехова к северной стране, которую он хотел увидеть. В 1901 г. он писал своей жене О.Л.Книппер: "Этак ездить с места на место и на все глядеть гораздо приятнее, чем сидеть дома и писать, хотя бы для театра. Мы, т.е. я и ты, поедем вместе в Швецию и Норвегию. Давай? Будет о чем вспомнить под старость" (2 февраля, Рим). И далее: "... За границу поедем, но не в Италию, не в Ниццу, а давай махнем в Норвегию, на Север, а оттуда в Данию" (6 декабря, Ялта). Болезнь помешала осуществиться этим планам, Чехов так и не увидел страну фиордов, где он был и остается одним из любимейших русских писателей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Tchechoff Anton.* Sugestue № 6 og andre fortællinger. Overs. fra russisk af A.Kaaran og K.Fosse Kragerø, Dybvad, 1894. 27 s. (Cammermeyers Novelle — og Roman bibliothek. № 164–165).

[2] *Tchechoff Anton.* Hukommelseskunst. Oversatt af J.S. // Ringeren. 1898. № 33.
Tchechoff Anton. Faderglæder. Oversatt af J.S. // Ibid. № 38. S. 13–14.
Tchechoff Anton. Hun var traet. Oversatt fra russisk af B.K. // Ibid. № 40. S. 12–13

[3] *Tchechoff Anton.* Et drama. Oversatt fra russisk af B.K. // Ibid. 1899. № 49 S. 550–552.
Tchechoff Anton. Dreieren Petrov. Oversatt af J.N. // Ibid. S. 586–588.

[4] *Tschekhof A.* "Mit liv" og andre fortællinger. Oversatt fra Russisk af W.Gerstenberg. København-Kristiania, 1899. 309 s.

[5] *Engelstad A.* En russisk fortæller — Anton Tschechow // Samtiden. 1898. S. 470–472.

[6] *Cahan A.* Yngre russiske forfattere // Kringsjaa. XIV. 1899. S. 393–396.

[7] Ibid. S. 393.

[8] Ibid. S. 394.

[9] Ibid. S. 395.

[10] *Tschekhof A.* Familie-far. Oversat fra russisk af Betti Kaaran // Kringsjaa. XVI. 1900. S. 708–711.
Tschekhof A. En løbsk tunge. Oversatt af Betti Kaaran // Ibid. S. 766–768.
Tschekhof A. Gutter. Oversatt af Betti Kaaran // Ibid. S. 910–915.

[11] *Tschechov A.P.* Aegtemanden // Verden og Vi. 1914. № 16.

[12] *Tsjekov Anton.* 6. avdeling. Overs. av Elise Ottesen. Kragerø: Helge Eriksen, 1915. 124 s.

[13] *Tsjekov Anton.* En tvekamp. Oversatt av Nils Kjær. Kristiania: Helge Erikson, 1915. 123 s.

[14] *Tschechov A.* Alderdom // Verden og Vi. 1928. № 8.

[15] *Tsjekov A.* Nyttårsaften. En vandringsmann forteller sin historie // Tidens Tegn. 1928. № 6; *Tsjekov A.* Påskè // Ibid. № 82. S. 14; *Tsjekov A.* En venn i nøden // Ibid. № 228. S. 16.

[16] *Tsjekov Anton.* Bjørnen. Skjemtespel i ei vending. Fritt ums. til norsk av Lars Busk. Oslo: Noregs Forlag, 1930. 32 s. (Skodespel åt ungdomslag); *Tsjekov Anton.* Festarøl. Skjemtespel i ei vending. Fritt umsett til norsk av Lars Busk. Oslo, 1930.

[17] *Bing J.* Verdens-litteratur-historie. III. 1934. S. 554–558.

[18] *Tsjekov Anton.* Duellen. På norsk ved Vidda Solvang. Oslo: Ekko, 1945. 147 s.

Tsjekov Anton. Frieri. Skuespill i en akt. Utg. av Folkets brevskole. Flisa, 1947. 16 s.

Tsjekov Anton. Måken (Cajka). En komedie i 4 akter. Overs. av. Nicolai Geelmyden. Oslo: Gyldendal, 1950. 88 s. (Gyldendals moderne skuespillserie).

[19] *Tsjekov Anton Pavlovitsj.* Noveller. Overs. fra russisk og med forord av Nicolai Geelmyden. Oslo: Gyldendal. 1951. 250 s. (Gyldendals moderne skuespillserie).

[20] *Tsjekov Anton.* Funksjonærens død // Folkets Jul. Oslo: Norsk Forlag Ny dag, 1955. S. 39–40.

[21] *Tsjekov Anton.* Festarøl. Skjemtespel i ei vending. Fritt oms. til norsk av Edv. Os. 2 oppl. Oslo: Norsk forlag, 1955. 31 s. (Skodespel for amatørteatret).

[22] *Tsjekhov A.* Konstverket // Friheten. 19.III.1955.

Tsjekhov A. Hevnen // Ibid. 27.X.1956.

Tsjekhov A. Kameleonen // Ibid.10.III.1956.

Tsjekhov A. Alderdom // Ibid. 22.XI.1957.

Tsjekhov A. En uhyggelig natt // Ibid. 15.III.1957.

Tsjekhov A. Den bedratte ekteman // Ibid. 25.X.1957.

[23] *Tsjekov A.* Hvem var morderen? Til norsk ved Kåre Selnes. Oslo: Falken, 1956. 192 s. (Falkenbøkene).

[24] *Lunde M.* Anton Tsjekhov — rytmen, atmosfæren og poesien. 1860 // Aftenposten. 28.I.1960. S. 3; то же: Dagbladet. 7.I.1960. S. 4.

[25] Anton Tsjekov 100 års minne // Friheten. 15.1.1960. S. 6.

[26] *Skrede R.* Humorist og melankoliker // Dagbladet. 15.I.1960. S. 3–4.

[27] *Nag M.* Tsjekov — passiv melankoliker eller revolusjænaer humanist? // Friheten. 5.2.1960. S. 6.

[28] *Selnes K.* Tsjekhov — mennesket og dikteren // Ibid. 19.II.1960. S. 6.

[29] *Nag M.* Tsjekovs "Tre søstre" // Ibid. 27.I.1960. S. 3.

[30] *Kjetsaa G.* Čechovs dramatikk. Dens utvikling og egenart. Oslo, 1962.

[31] *Nag M.* Tsjekhov //*Nag M.* Ibsen i russisk åndsliv. Oslo: Gyldendals Norsk Forlag, 1967. S. 109–121.

[32] Вопросы театра. М., 1965.

[33] Более подробно работы норвежских исследователей, посвященные этой проблеме, рассматриваются в неопубликованной пока статье З.С.Паперного "Спор с Ибсеном".

[34] *Nag M.* Om "tid" og "rom" — aspektet i Tsjekhovs dramatikk // Edda. 1973. Hf. 5. S. 301–310.

[35] *Nag M.* Ibsen i tre Tsjekhov-noveller // Svantevit. Århus-København. 1977. № 1. S. 51–54.

[36] *Tsjekhov Anton.* "Tre søstre". Overs. av Carl Fredrik Engelstad. Oslo: Gyldendal, 1967. 76 s. (Gyldendals moderne skuespillserie).

[37] *Tsjekhov Anton.* 6. avdeling. Overs fra russisk av Erling Sande. Innledning av Asmund Brynilsen. Oslo: Dreyer, 1966. 261 s. (Russisk bibliotek. № 3).

Sande E. Čechov i Skandinavia. Bibliografi med register. Trondheim, 1973.

[38] *Tsjekhov Anton.* Damen med hunden og andre noveller. Et utvalg under redaksjon av Geir Kjetsaa og med innledning av Aleksei D.Perminov. Oslo: Dreyer, 1968. 116 s. (Russisk bibliotek. № 8). То же: 1971.

Tsjekov Anton. Hyrdefløten. Til norsk ved Ove Hestvold. Oslo: Ansgar, 1970. 216 s.

Čechov A.P. Noveller. Til norsk Leif Hellerud. Oslo: Samlarens bokklub, 1973. 285 s.

Tsjekhov Anton. Huset med arken og andre noveller. Utvalg og overs. veg Erling Sande. Kragerø: Solum Forlag, 1974. 157 s.

Tsjekhiv Anton. Kvinneskjebner og andre fortellinger. Utvalg og oversettelse veg Alf.B.Glad. Oslo, 1974. 148 s.

[39] *Čechov A.P.* Kirsbærhaven. Til norsk Nikolai Geelmyden. Oslo, 1973. 127 s.

Čechov A.P. Tre søstre. Oslo, 1973. 139 s.

Tsjekhov Anton Pavlovitsj. Måken: Skuespil i fire akter. Overs. og forord ved Kjell Helgheim. Lysaker: Solum forlag, 1976. 108 s.

Tsjekhov Anton. Onkel Vanja. Oversettelse og forord veg Kjell Helgheim, 1977. 88 s.

[40] *Aalen M.* Artige og gripende Tsjekov-noveller // Vort land. 18.IV.1974.
[41] *Egeberg E.* Tsjechov, tiden og døden // Ergo. 1975. № 2. S. 80–87.
[42] *Kjetsaa G.* Novellekunst og poetisk drama. Oslo, 1975.
[43] *Helgheim K.* Anton Pavlovič *Čechov* // Russisk litteraturhistorie 1700–1970. En samling artikler red. av Ellinor Kolstad og Ragnhild Stokke. Oslo, 1974. S. 151–159.
[44] *Nielsen M.B.* Two women characters in Čecov's work and some aspekts of his Portrayal of Women. Oslo, 1975. 39 s.
[45] Ibid. S. 1.
[46] Ibid. S. 16.
[47] Ibid. S. 22.
[48] Ibid. S. 24.
[49] Ibid. S. 28.
[50] Ibid. S. 37.
[51] Čechov Anton Pavlovič. Čechovs novellekunst. En samling analyser under redaktion av Geir Kjetsaa. Oslo; Bergen; Tromsø: Universitersforlaget, 1971. 166 s.
[52] См: *Чуковский К.* О Чехове. М., 1957; *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958; *Дерман А.* О мастерстве Чехова. М., 1959; *Ермилов В.* А.П.Чехов. М., 1959; *Паперный З.* А.П.Чехов. Очерк творчества. М., 1960; *Бердников Г.П.* А.П.Чехов. Идейные и творческие искания. М.; Л., 1961; *Fridlender G.* Anton Tjechov. Sthlm., 1968; *Slonim M.* From Chekhov to the Revolution. New York, 1962; *Winner T.* Chekhov and his prose. New York, 1966; *Triolet E.* L'istoire d'Anton Tschekhov, sa vie et son œuvre. Paris, 1954; *Jacobsen G.* Novelle "Der Student". Versuch einer Analyse // Anton Čechov. 1860–1960. Essays. Edited by T.Eekman. Leiden, 1960; *Larsen A.* Den kongelige konst. Oslo, 1962.
[53] Сборник, указ. в примеч. 51. S. 9–23.
[54] Ibid. S. 23–34.
[55] Ibid. S. 34–46.
[56] Ibid. S. 46–60.
[57] Ibid. S. 60–73.
[58] Ibid. S. 73–88.
[59] Ibid. S. 88–100.
[60] Ibid. S. 100–109.
[61] Ibid. S. 109–123.
[62] Tsjekhovs dramatikk. En artikkelsamling under redaksjon av Geir Kjetsaa. Lysaker: Solum forlag, 1976. 166 s.
[63] Ibid. S. 9–26.
[64] Ibid. S. 26–44.
[65] Ibid. S. 44–61.
[66] Ibid. S. 61–72.
[67] Ibid. S. 97–105.
[68] Ibid. S. 105–124.
[69] Ibid. S. 124–143.
[70] Ibid. S. 143–165.
[71] *Tsjekhov Anton.* Tre år. Forord og oversettelse ved Geir Kjetsaa. Oslo, 1977. 107 s. S. 5–6.
[72] *Čechov Anton Pavlovič.* Damen med hunden. Oversatt av Sverre Amudsen // Sirene. 1978. № 5. S. 28–31; № 6. S. 8, 18–23.
[73] *Tsjekhov Anton.* Mitt Liv. Innledning og oversettelse ved Erling Sande. Lysaka, 1979. 127 s.
[74] Russisk kvartett. Fire humoresker av Anton Tsjekhov. Bearbeidet for radio av Paul Baudisch. Oversatt av Paul Gjesdahl. Oslo, 1958; Mannen som solgte sin kone. Oversatt av Paul Gjesdahl. Oslo, 1961; Dramaet. En radiofirtelling. Oslo, 1965; En fyrstikk under sengen. Oversatt av Finn Havrevold. Oslo, 1965; Jegeren. Horspill av Eva Malmquist. Oversatt av C.C.F.Drytz. 1967; Redselen. Oversatt av Hans Stormoett. Oslo, 1968; Trio. Tre hørespill av Liane Aukin. Oversatt av Hans Stormoett. Oslo, 1968.

Рецензии:

Friheten. 16.1.1965. S. 10.
Nag M. Frieriet på scene 7 // Friheten 6.10.1977. S. 10.

[75] *Stetbak N.* Det norske teatret femti år 1913–1963 // *Sletbak N.* Det norske samlaget. Oslo, 1963. S. 135.
[76] Ibid. S. 214–215.
[77] Ibid. S. 277.
[78] Ibid. S. 270.
[79] Ibid. S. 316.
[80] *Rønneberg A.* Nationaltheatret 1949–1974. Oslo: Gildendal, 1971. S. 53.
[81] Ibid. S. 127.

[82] Ibid. S. 223.
[83] *O<lssen> J.B.* Tsjekhov. Onkel Vanja // Friheten. 30.XI.1956. S. 7.
[84] *Holme Nake H.* "Tre søstre" på Trondelag // Arbeiderbladet. 9.IX.1969.
[85] *Nag M.* "Tre søstre" i marxistisk lys // Arbeiderbladet. 11.IX.1973.
[86] Ibid.
[87] *Rønneberg A.* Op. cit. S. 274.
[88] *Thagaard A.* Fin Tsjekhov med humor og spenning. // Dagbladet. 9.IX.1972. S. 5.
[89] Dagbladet. 3.X.1973. № 229. S. 4.
[90] Arbeiderbladet. I.X.1973. № 226. S. 9.
[91] Ibid. 3.X.1973. № 228.
[92] См. примеч. 85.
[93] *Olssen Bugge J.* Onkel Vanja // Friheten. 1973. 4–9 juni. № 235. S. 3–4.
[94] Tsjekov på det Norske Teatret. "Måken" i sorgmunter tolkning // Dagbladet. 5.IX.1974. № 205. S. 4.
[95] *Pierstorf E.* "Frem for de stygge skuespillerinne!" // Dagbladet 10–11.III. 1977. № 59. S. 4; *Anderssen O.* Inntil stillheten senker seg // Aftenposten. 11.III.1977; *Fasting K.* Fin og ekte Tsjekov-forestilling // Bergens Tidende. 11.III.1977; *Ørjasæter J.* Det kraftlose opprør // Nationen. 12.III.1977.
[96] Dagbladet. 10–11.III.1977. № 59. S. 4.

ЧЕХОВ В ФИНЛЯНДИИ

Обзор Лийсы Бюклинг (Финляндия)[1*]

ПЕРЕВОДЫ. СПЕКТАКЛИ. КРИТИКА.

1880-е — 1917 г.

В Финляндии 1880-х годов для контактов с русской литературой были благоприятные условия. "Можно сказать, что по мере знакомства финнов с блестящей плеядой русских романистов, — писал историк финской литературы, — французский натурализм во многом отступал на второй план и уже не воспринимался в Финляндии в качестве непревзойденного художественного образца. <...> Особый авторитет получил в Финляндии, как и в Европе в этот период, русский реалистический роман"[1].

В составе Российской империи Финляндия занимала особое положение. По Фридрихсгамскому миру, которым завершилась русско-шведская война 1808–1809 гг., Финляндия была отторгнута от Швеции и присоединена к России. Закончилось шестивековое пребывание Финляндии в составе шведского государства, и началась новая полоса ее развития. Хотя присоединение Финляндии было насильственным актом, но ей была предоставлена автономия, что существенно отличало ее положение от положения многих национальных окраин царской империи. Представителем верховной власти в Финляндии являлся царский генерал-губернатор, однако Финляндия сохраняла свои законы, имела свой сейм и сенат, свою таможню, финансы, армию. Несмотря на ограниченность автономии и частые ее нарушения царизмом, новое положение Финляндии с 1809 года создало определенные предпосылки для более успешного развития финской нации и ее культуры.

Впервые Чехов вместе с Гаршиным был упомянут в книге Георга Фразера "Русская литература пореформенного периода XIX века" среди многих современных писателей. Фразер писал: «Мы не должны забыть о "Рассказах" Чехова (А.Чехонте), которые недавно вышли в свет. <...> За сборник "В сумерках" Чехов был награжден Пушкинской премией»[2].

Финский читатель познакомился впервые с творчеством Чехова на страницах периодической печати. Первый перевод ("Шампанское") вышел в 1890 г. в газете "Выборгские известия" ("Viipurin Sanomat"). Были опубликованы рассказы "Устрицы" и "Хамелеон" ("Uuden Suomettaren Juttu-tupa" — Приложение к газете "Новая Финляндка", 1891), "Орден" (там же; "Itä-Karjala", "Вос-

---

[1*] Фрагменты обзора с разрешения редакции опубликованы в кн.: Чеховиана. Полет "Чайки". М., 2001. С. 318–326 ("Чайка" Антона Чехова в финском театре — столетие сценической истории); The Bulletin of the North American Chekhov Society. Fall 2002. Vol. X. № 2. P. 5–12 (Finnish Criticizm of Anton Chekhov).

точная Карелия" 1899), "Герой-барыня" ("Uuden Suomettaren Juttu-tupa", 1891), "Панихида" (там же, 1892), "Старость" (там же, 1898; "Kansan Toveri" — "Товарищ народа", 1900), "Шило в мешке", "В суде" ("Uuden Suomettaren Juttu-tupa", 1899), "В цирюльне" ("Vuoksi" — "Вуокса", 1900; "Inkeri" — "Ингерманландия", 1903), "Смерть чиновника" ("Kansan toveri", 1900), "Отец семейства" ("Uusi kuvalehti" — "Новый иллюстрированный журнал", 1901), "Моя жизнь" ("Inkeri", 1900), "Кошмар", "Мальчики" ("Uuden Suomettaren Juttu-tupa", 1901), "Рассказ госпожи NN" ("Kanerva" — "Вереск", 1903), "Толстый и тонкий" ("Poimintoja" — "Выборки", 1903), "В почтовом отделении" ("Lukutupa" — "Читальня", 1903), "Длинный язык" ("Uusi Kuvalehti", 1901), "Тоска" и "Кошмар" ("Uuden Suomettaren Juttu-tupa", 1901), "На даче" ("Inkeri", 1903; Сборник рассказов "Ulkomaista kertomuskirjallisuutta" — "Зарубежная проза". Mikkeli, 1904), "Загадочная натура" и "Неудача" ("Poimintoja", 1903), "Шило в мешке" ("Uusimaa" — "Нюланд", 1903), "На кладбище" ("Helsingin kaiku" — "Эхо Хельсинки", 1904).

В 1890-е гг. на сцене Гельсингфорсского Русского Александровского театра исполняли водевили Чехова — "Медведь" (1890 г., труппа артиста Императорского театра А.А.Нильского; 1897 г., труппа Н.И.Мерянского и труппа М.Чернова); "Предложение" (1895 г., труппа Н.И.Мерянского).

Первый сборник рассказов «"Черный монах" и другие рассказы» вышел в Хельсинки на шведском языке в 1896 г.; в него вошли: "Скучная история", "Спать хочется", "Тиф" и "Черный монах" (под общим заглавием: "Черный монах и другие рассказы" — Svarte brödern m.fl. berättelser. Helsingfors, 1896).

Первая постановка пьесы "Чайка" была осуществлена в Гельсингфорсском Русском театре в самом конце XIX столетия — 2/14 декабря 1899 г. труппой актеров под руководством актрисы Александринского театра Н.С.Васильевой. Она стремилась воссоздать принципы постановки МХТ. Незадолго перед этим "Чайка" была поставлена Васильевой в Минске, как говорилось в афише, "по мизансценам Московского Художественно-общедоступного театра"[3]. До 1917 г. все чеховские пьесы шли в Русском театре, очень мало посещавшемся финнами ("Три сестры" и "Дядя Ваня", 1903 г., "Вишневый сад", 1904 и 1912 гг., и "Иванов", 1912 и 1913 гг.).

Перед премьерой "Трех сестер" в "Финляндской газете" появилась заметка, в ней писалось: "Чехов давно уже признан певцом тоскующих, неудовлетворенных натур, и действительно его тонкий психологический анализ, его мягкое, но сильное и жизненное перо беллетриста и драматурга правдиво изображают эти достойные жалости и сочувствия типы. <...> Чехов, рисуя томительное существование и безотчетное мучение своих героев, уже одною картиною их жалкой жизни умеет вызвать у читателя или зрителя глубокое, проникнутое состраданием внимание к этим несчастным людям, не знающим идеала, не нашедшим пути. <...> Не следует ли задуматься над тем, какие условия и причины были виной их страдальческого существования?"[4]

В рецензии на "Вишневый сад" в постановке труппы И.А.Панормова-Сокольского говорилось: «Пьеса написана в обычных для Чехова серых тонах и производит тяжелое, гнетущее впечатление... Ни благородные, пылкие слова "вечного студента" Трофимова, ни жизнерадостное, полное надежды щебетание Ани не рассеивают дымки уныния, которой окутана вся эта вещь»[5].

В 1904 г. "Дядя Ваня" промелькнул также в Национальном театре на гастролях знаменитой финской актрисы Иды Аалберг на немецком языке, но не обратил на себя особого внимания.

В первые годы XX века, еще при жизни Чехова, в Финляндии вышло несколько отдельных книг на финском и шведском языках. На финском языке:

"Судьба врача, или Палата № 6" (1900, "Lääkärin kohtalo, eli Sali № 6", перев. Э.Маннстена) и сборник "Избранные рассказы русских писателей", в который вошли "Толстый и тонкий", "Загадочная натура" и "Неудача" (1903, Venäläisten kirjailijoiden valittuja kertomuksia, перев. С.Гренберга). На шведском языке: сборник "Сатира и юмор. Из современной русской литературы" ("Satir och humor ur Rysslands nyare diktning", перев. Р.Линдквист. Гельсингфорс, 1900). В него вошли: "Альбом", "Брожение умов", "В бане", "В номерах", "В почтовом отделении", "В цирюльне", "Дамы", "Дорогая собака", "Загадочная натура", "Злой мальчик", "Месть", "На кладбище", "Надлежащие меры", "Неудача", "Сирена", "Случай с классиком", "Средство от запоя", "То была она!", "Тссс!..".

Статьи о русской литературе печатались в журналах "Valvoja" ("Наблюдатель") и "Aika" ("Время"), в шведоязычном журнале "Finsk Tidskrift" ("Финский журнал"), в газетах. В 1901 г. была напечатана рецензия И.Каламниуса (Кианто), будущего писателя, о повести "Палата № 6". Отметив социальную тенденцию и психологизм в обрисовке персонажей, он пишет: "В повести заметны и тенденция и художественное преувеличение, но справедливой, несомненно, является ее основная идея, которая призывает к пробуждению и просвещению России"[6].

В 1902 г. в журнале "Ateneum" были опубликованы путевые очерки критика Венцеля Хагельстама. В очерке "На восток" он рассказывает о встречах с Л.Н.Толстым и Чеховым в Крыму летом того же года. Хагельстам ставит Чехова на первое место среди прозаиков его поколения. Чехов показался финскому гостю симпатичным, интеллигентным, даже аристократическим, но усталым. Выразив свою симпатию к финскому народу, Чехов признался, что он плохо знает финскую литературу, но обещал послать кое-что в журнал "Атенеум". Прощаясь с Хагельстамом, Чехов заверял его в том, что русские писатели — "верные друзья финнов"[7].

После смерти Чехова в финских газетах появилось несколько некрологических статей. Автор заметки, опубликованной на следующий день после смерти писателя в крупнейшей финской газете "Uusi Suometar" ("Новая Финляндка"), писал: "Его картины простые, незатейливые, но одновременно и тонкие и, самое главное, правдивые. Чехов нашел свои темы в жизни деревни и провинциальных городов. Незаметный, неиссякаемый юмор, подчас сатира, и верное изображение человеческих чувств — характерные черты его творчества"[8]. В двух номерах газеты "Kansan Lehti" ("Народная газета") была перепечатана на финском языке статья из газеты "St.Petersburger Zeitung". В ней впервые в финской печати приводятся краткие сведения о жизни и творчестве Чехова. Его представляют как продолжателя Тургенева и Гончарова в русской литературе; Горький, в свою очередь, продолжает Чехова, но уже с тенденцией, которая была чужда Чехову[9].

В 1906–1919 гг. вышло в общей сложности семь изданий на финском языке. Активизировались и исследователи творчества Чехова. В 1906 г. был опубликован сборник "Kertomuksia I" ("Рассказы I"), в который вошло семнадцать рассказов. В предисловии к этому сборнику переводчик Р.А.Сеппянен цитирует мнение одного немецкого критика о том, что Чехов был "рассказчиком милостью Божьей"; в последний, третий, период творчества Чехов уже не был "равнодушным фотографом жизни", а его краски становятся более светлыми, так как он "видит рассвет светлого будущего".

В 1907 г. появилась статья "Русские писатели I", подписанная инициалами Й.А. (было высказано предположение, что автор — известный писатель-толстовец Арвид Ярнефельт). Утверждая, что творчество Чехова нужно рас-

сматривать в контексте политической ситуации России, автор пишет: "Он описывает серую жизнь и страдания под повседневным давлением. Почти всему его творчеству свойственна тонкая грусть. Увидев везде только пустоту и пошлость, писатель тихо плачет — и вместе с ним плачет и читатель". Поставив Чехова на самое первое место среди прозаиков его поколения, автор пишет, что Чехов, подобно Мопассану, умеет сгущать бытовые настроения. Его любимые темы — "мелкие случаи, настроения, страдания серого будничного дня", его основная черта — глубокое сострадание. Но у позднего Чехова начинали звучать более оптимистические ноты, и он устами своих героев призывал перевернуть жизнь. Сопоставляя Чехова с Толстым, автор отдает все преимущества старшему мастеру, мотивируя свое суждение так (это и дает основание предположить, что автор — толстовец А.Ярнефельт): "У Чехова нет умения возвышаться на более высокую точку зрения по отношению к своему собственному творчеству; он не может уловить вечные законы, скрывающиеся за изображаемыми событиями"[10].

На шведском языке вышел сборник рассказов Чехова "Эскизы", в который вошли: "Без заглавия", "В почтовом отделении", "Женское счастье", "Злой мальчик", "Кривое зеркало", "Лошадиная фамилия", "Маска", "Мыслитель", "Неосторожность", "Надлежащие меры", "Ночь перед судом", "Пари", "Пассажир 1-ого класса", "Рассказ госпожи NN", "Роман с контрабасом", "Тайна", "Шампанское", "Шведская спичка", "Шуточка" (под общим заглавием "Skizzer" — "Эскизы". Helsingfors, 1907, перев.: — h-).

В 1908 г. была опубликована книга "Рассказы современных русских писателей", в которую, помимо рассказов И.Потапенко, И.Бунина и М.Горького, вошли и четыре ранее уже опубликованных рассказа Чехова: "В бане", "Толстый и тонкий", "Ванька" и "На кладбище". В том же году вышли отдельными книгами водевили "Предложение" (переизд. 1912 и 1921) и "Медведь" (оба — перев. Р.Силванто). В 1908 г. вышел еще один сборник на финском языке (в Мичигане, США) под заглавием "Холодная кровь".

В 1909 г. был опубликован сборник рассказов "Двадцать", в который вошли: "Надлежащие меры", "Страшная ночь", "Брак по расчету", "Роман с контрабасом", "Тайна", "Хороший конец", "Злой мальчик", "Кривое зеркало", "Кухарка женится", "Смерть чиновника", "Пересолил", "Маска", "Шуточка", "Лошадиная фамилия", "Рассказ госпожи NN", "Недоброе дело", "Шампанское", "Пари", "Пассажир первого класса" и "Тяжелые люди" (1909, переизд. 1929, перев. Р.Силвала). В журнале "Valvoja" был опубликован рассказ "Спать хочется" в переводе Яло Калимы (1909).

В рецензии, появившейся в журнале "Aika", критик отмечает, что сборник содержит шедевры. Критик считает, что Чехову, этому веселому юмористу и наблюдателю жизни, не удалось создать цельные образы. Но у него есть смелость указать людям на пустоту их жизни и на никчемность их дел — и советовать им улыбаться на всё. За улыбкой Чехова скрывается "острая боль", ощущение тщетности жизни и беспощадности смерти[11].

В эти годы наиболее активно пропагандировал творчество Чехова литературовед Вильё Таркиайнен. Под впечатлением повести Горького "Супруги Орловы" он писал: "если Достоевский более глубоко проникал в человеческую душу, изображая русскую нищету, то Чехов создал несравненно более яркую и целостную форму рассказа"[12].

С драматургией Чехова финны познакомились в конце первого десятилетия XX века. В 1909 г. был опубликован "Дядя Ваня" (перевод с немецкого В.Таркиайнена). Особенной проницательности не проявил критик, который считал, что только финал, монолог Сони, поднимал до поэтической высоты

эту пьесу, лишенную литературного достоинства и являющуюся только болезненным потоком слов; "типичная русская философствующая пьеса" — вот общее его впечатление от "Дяди Вани"[13]. В 1914 г. в переводе Р.Силванто вышел отдельной книгой "Юбилей".

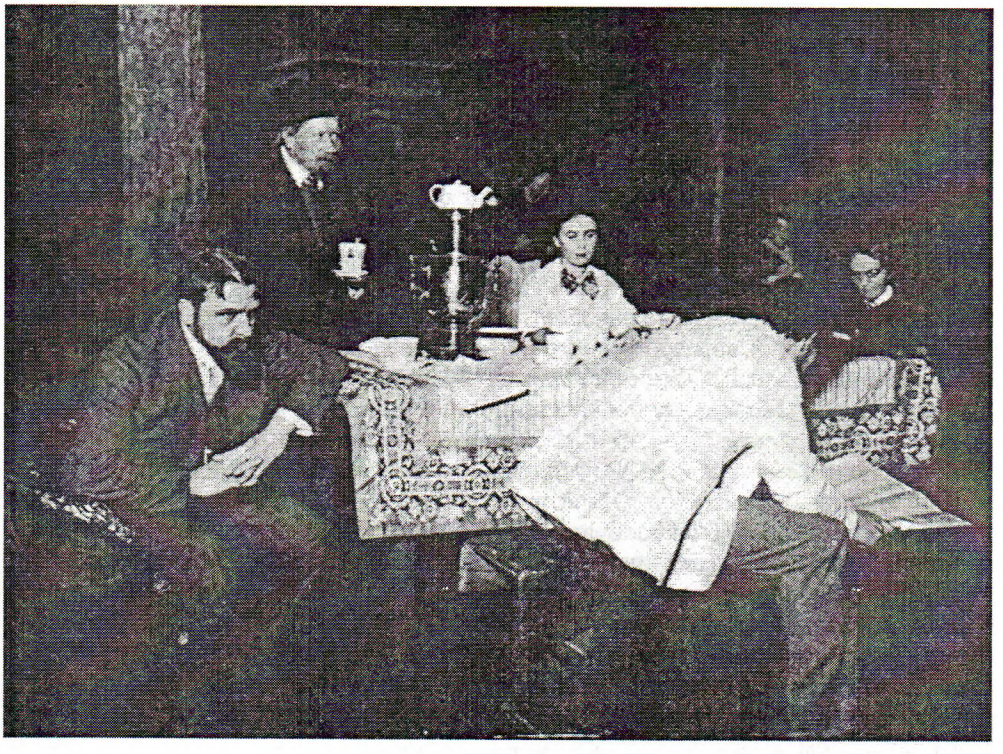
Назовем еще четыре сборника рассказов, вышедших до 1917 года в переводе Рейно Силванто. Два из них вышли в 1911 г. Один — под названием "Русская любовь" ("Загадочная натура", "Володя большой и Володя маленький", "Ариадна", "Верочка", "Володя", "Припадок" и "Попрыгунья"). Возможно, сборник был составлен по образцу одноименного сборника, вышедшего в Швеции, Стокгольме в 1903 г. Второй — "Три рассказа" ("Маленькая трилогия"). В следующем году был издан сборник рассказов под названием "Браки", в который вошли рассказы "Ненастье", "Аптекарша", "Страх", "Супруга", "Анна на шее", "Дама с собачкой" (как и предыдущий сборник, переиздан в 1929 г.). Наконец, в 1913 г. вышел сборник "Бабы", в который вошли, помимо этого рассказа, — "В потемках", "Беззащитное существо", "Месть", "Произведение искусства", "В цирюльне", "В почтовом отделении", "Знакомый мужчина", "Хамелеон", "В потемках", "Радость", "Дочь Альбиона", "Зиночка", "Драма", "Женское счастье", "Винт", "Толстый и тонкий", "Выигрышный билет", "На чужбине", "Длинный язык", "Клевета", "Шило в мешке", "Капитанский мундир" и "Орден".

Имя Чехова промелькнуло в трех обзорах В.Смирнова о новинках русской литературы, появившихся в журнале "Valvoja" (в 1908, 1909 и 1914 годах). Сосредоточивая главное внимание на Максиме Горьком и Леониде Андрееве, он отзывается резко отрицательно о драмах Чехова с их "слабым" драматическим развитием и "эскизно" изображенными характерами.

В обзоре о послечеховской русской литературе В.Хумбле не забыл напомнить о популярности творчества Горького и Чехова на рубеже веков не только в Финляндии, но и во всей Западной Европе[14]. О признании, которого удостоился Чехов по-настоящему только после его смерти, писал шведский русист А.Йенсен[15]. В 1913 г. фольклорист и славист Вилхо Мансикка предпринял попытку углубленного изучения творчества Чехова. Он выступил с докладом "О мировоззрении и личности Чехова" на заседании Академии наук Финляндии[16].

Первая чеховская театральная постановка на финском языке была осуществлена в 1910 г. в Выборге, где показали "Вишневый сад" (перев. Р.А.Сеппянен, реж. Э.Кивиярви, пом. реж. Г.Александров). Рецензент русского журнала "Театр и искусство" писал, что не только главные, но и небольшие роли были сыграны рельефно, с тонким психологическим чутьем. "Сравнивая постановку москвичей с постановкой "Maaseututeatteri" ("Областной театр". — *Л.Б.*), можно сказать, что тут много общего, но в то же время много и своего[17]. В финской же печати отмечалось, что этот "удачный" спектакль был поставлен по русскому образцу, несколько чуждому финскому вкусу[18].

Хельсинкская публика по-настоящему познакомилась с Чеховым-драматургом, когда "Дядя Ваня" (1914) и "Вишневый сад" (1916) были поставлены в Финском Национальном театре. Постановщиком был Эйно Калима (1882–1972), впоследствии получивший известность как лучший истолкователь чеховской драматургии в Северной Европе. По образованию Калима был литературоведом-русистом; во время стажировки в Москве в начале века его самым большим театральным впечатлением был МХТ и его чеховские постановки[19]. "Переживание" и "правда внутреннего чувства" — ключевые слова Калимы в его работе критика и режиссера. Среди финских режиссеров того



ДЯДЯ ВАНЯ
Хельсинки, Национальный театр, 1914
Постановка Э.Калимы

времени невозможно было найти другого, до такой степени проникнутого духом русской культуры, как Калима. Консультировавший режиссера в период подготовки спектакля профессор К.И.Арабажин в журнале "Театр и искусство" писал о тонкости художественного понимания Калимой драматургии, о том, что "он весь проникнут любовью к искусству и неподдельным преклонением перед гением Чехова"[20].

Накануне премьеры "Дяди Вани"в газете "Uusi Suometar" появилась заметка знатока чеховской драмы (видимо, самого Э.Калимы). В "Дяде Ване" Чехов продолжает темы литературы XIX века, в особенности Тургенева, писал он, но в новое историческое время: «Дух разрушения пронесся над русской провинцией. <...> Кое-где еще остались духовно богатые, хорошие люди, которые обречены тихо увядать, как Дядя Ваня, но эти "тихие похороны" происходят не без душевного бунта и сердечных ран. Тонкое психологическое чутье, глубокое знание жизни и поэтичность придают изображению сельской жизни особую ценность и притягательность, выгодно отличающую пьесу от многих современных технически искусных, но внутренне бедных драм»[21].

Наиболее проницательным ценителем новаторской драмы Чехова оказался литературовед, переводчик "Дяди Вани" В.Таркиайнен. Он назвал Чехова строгим реалистом и наследником Пушкина, и привел слова Д.Мережковского о том, что Чехов довел до крайности лучшие качества русской литературы — простоту, естественность, свободу от условностей. В пьесах Чехова, в этих "повестях в форме диалога", финский критик находит исполненные трагизма

события и глубокие человеческие чувства. Он пишет: "В целом эта пьеса, ее монотонная грусть и тоска, горе и возбуждение, жажда жизни и безнадежная усталость воздействуют на зрителя как тоскливая народная песня в русской степи". В финале пьеса переходит рамки бытовой картины, "и маленький кусочек повседневной жизни становится почти символом человеческой жизни в целом"[22].

Финские критики встретили спектакль "Дядя Ваня" благожелательно, но в целом он заинтересовал узкий круг любителей интимно-психологического театра. Все критики признавали жизненность и значительность содержания пьес Чехова, но некоторые отказали им в драматичности. Жизнь, запечатленная Чеховым, далека от финской публики и чужда ей, считал один критик, но "Дядя Ваня" привлекает постановкой серьезных проблем ("как вынести страдания?"), реалистическим изображением быта[23].

Самый проницательный из критиков, Олаф Хомен, находит, что русская драма — в отличие от европейской — лишена законченной формы, что она скорее эпическая, чем действенная; "коллективный человек" играет в ней большую роль, чем индивидуальность. "Чехов сумел передать то, к чему стремились современные европейские символисты Метерлинк, Ведекинд и Гамсун. В чеховских пьесах перед зрителями предстают обнаженные души, сама сущность жизни человека". Отметив, что для русской драмы типично изображение широкого общественного фона, Хомен видит в чеховской пьесе дисгармоническое общество, которое изнутри "бурлит, ломается, рассыпается до самого основания". "В этих картинах есть нечто, что хочется назвать поэзией мировой истории", — заключает критик свой тонкий анализ[24]. Так после первого представления пьесы Чехова критика уловила своеобразие его стиля — сочетание реализма с философией жизни и близость символизму.

Финские рецензенты отметили хороший ансамбль актеров и поэтические декорации (художник Карл Фагер, кое-где отступивший от московского образца). "Передо мной настоящий помещичий сад, вполне дворянская обстановка дома, передо мной русские люди близкой нам эпохи. Передо мной настоящий Чехов", — писал о постановке "Дяди Вани" К.И.Арабажин в журнале "Театр и искусство" (см. примеч. 20). Все критики сходились в том, что несомненными достижениями спектакля были Астров (Урхо Сомерсалми) и Соня (Айли Сомерсалми). Арабажин писал, что в финском актере "не было той красивой барской осанки, которая помимо воли, может быть, проглядывает в Астрове-Станиславском, но был несомненный русский интеллигент с печатью таланта, с широкими запросами души и обреченный на жалкую роль поневоле плохого земского доктора нашей глухой провинции".

Хотя чеховская драматургия была еще непривычна для финской театральной публики и спектакль быстро сошел со сцены, в исторической перспективе Калима достиг очень многого — так оценивает значение этого спектакля историк финского театра Р.Коскимиес. Калима показал актерам новые приемы мастерства и начал приучать зрителей к восприятию современной эстетики театра. С "Дяди Вани" 1914 г. для Национального театра начался новый период его истории, длившийся несколько десятилетий[25].

Через два года Калима поставил "Вишневый сад". Режиссер сам создал уже ставшими классическими переводы "Дяди Вани" и "Вишневого сада"[26]. Перед премьерой в газетной заметке сообщали: «"Вишневый сад" Антона Чехова — лебединая песня, в которой мелодия особого чеховского искусства получила самое яркое выражение. В этой поэтической пьесе мастер русской литературы XIX века создал художественную картину того, как обессиленное и разрушающееся, но эстетически привлекательное дворянское общество отсту-



ВИШНЕВЫЙ САД
Хельсинки, Национальный театр, 1916
Постановка Э.Калимы

пает перед новыми, более энергичными общественными силами»[27]. После премьеры В.Таркиайнен писал: "Пьеса полна лирического чувства. Его подводное течение ощущается во всем, и это придает будничной картине тепло и блеск. Хотя надежды рушатся и герои обманываются в своих ожиданиях, и хотя действительность оставляет в памяти чувство безмерной пустоты, даже сквозь эту пустоту воображение поэта рисует золотые сны о лучших днях и счастливых людях"[28].

По мнению О.Хомена, для режиссуры яркое национальное своеобразие Чехова создало трудности, которые связаны с воплощением не внешних приемов, а с характером мышления драматурга. Русский художник рассматривает не злободневные вопросы, а общие жизненные проблемы. "Все персонажи чеховских пьес — великие философы, они думают чувствами. Ответов у Чехова нет, и положение людей не меняется". Но пьесы Чехова вызывают интерес своим своеобразием, которое Хомен определяет как "широкий и живой гуманизм особого рода". "Нечто великое и прекрасное заключается в страстной потребности правды и справедливости, от которой вряд ли свободен хоть один из этих людей, жизнь которых окружена предчувствием гибели", — продолжает Хомен. "Может быть, потребность справедливости и требование правды, которые теперь представлены в русской драматургии, как бесплодное бунтарство, когда-нибудь дадут свои плоды". Но сам спектакль не произвел на Хомена особого впечатления. Он критикует в постановке Калимы избыток на-

циональных акцентов, некоторую вялость исполнения, отсутствие того легкого и ироничного тона, который отличает пьесу[29].

Высказывалась в критике мысль и о чуждости чеховских характеров и обстоятельств финнам, что, может быть, и определяет зрительское восприятие его пьес. Но общечеловечность настроения пьес Чехова преодолевала эту трудность[30]. Писали и о впечатлении, которое производят бытовые картины Чехова: "Но из этого быта он извлекает такую удивительную атмосферу и ощущение реальности, что они неудержимо действуют на чуткую душу. <...> Подобно живописи или музыке, чеховское искусство очаровывает зрителя и создает перед ним духовные образы. Оно облагораживает, возвышает человека, возбуждает в нем добрые чувства". Далее автор этих слов замечал, что Чехову свойствен некоммуникабельный диалог: "Каждый человек живет лишь своей жизнью, почти независимо от других <...> Каждый говорит, в сущности, только самому себе, даже не ожидая ответа". Но цельность пьесы при этом не нарушается: "Несмотря на это, общее впечатление — цельное и художественное в самом глубоком и прекрасном смысле"[31]. При этом критик снова указывает на Московский Художественный театр как на ключ к пониманию финского спектакля. Достижение присущей чеховской пьесе "утонченности чувства" и "сильной ведущей мелодии" удается лишь при полном взаимопонимании автора, режиссера и исполнителей.

Среди немногих финских критиков, познакомившихся с МХТ, был поэт В.А.Коскенниеми. Он считал "Вишневый сад" в постановке МХТ лучшим режиссерским спектаклем, увиденным им. Из всех рецензентов только он обратил внимание на сатирические черты "Вишневого сада". "Из его мелких и недраматических событий вырастает большая, в какой-то мере сатирическая по тональности драматическая поэма, лебединая песня старого помещичьего времени...", — заключает критик[32].

В целом финская критика отзывалась о драматургии Чехова и спектаклях Национального театра положительно. Одни рецензенты подчеркивали их значение в изображении русской жизни, другие видели в них психологическую драму, третьи — философскую.

В 1917 г. в финско-шведском журнале "Finsk Tidskrift" появилась статья В.Хумбле, в котором были изложены основные идеи книги А.А.Измайлова "Чехов. 1860–1904" (1916). С именем Чехова автор связывает целый период в социальной и психологической истории России. Хумбле, служивший в русской армии во время Русско-японской войны, рассказывает о панихиде, устроенной в память Чехова в штабе генерала Куропаткина в Лаояне. Биографию Чехова, написанную Измайловым, он хвалит за достоверность и за создание правдивого образа писателя — честного, но не "святого" человека. Как "мастер русского языка" Чехов даже превосходит Тургенева и Толстого, считает Хумбле. И все же, заключает Хумбле, если Достоевский и Толстой были гениями, Чехов был "очень талантливым писателем"[33].

1917–1945 гг.

После того, как Финляндия отделилась от России и стала самостоятельным государством, интерес к русской литературе уменьшился. С 1918 по 1944 гг. вышло только восемь отдельных изданий, драматургия Чехова сошла с финских сцен — за исключением некоторых русских любительских спектаклей. В январе 1926 г. в Хельсинки в Русском Драматическом кружке шли "Юбилей" и "Трагик поневоле". В мае 1926 г. в Териоки был устроен большой весенний бал и разыгран "Юбилей" Чехова. В финском переводе были изданы "Ненуж-

ная победа" (перев. В.Эломаа, 1919) и "Мужики" (перев. Й.Г.Вуориниеми, 1919) Через два года вышли отдельными изданиями "Дуэль" (перев. Э.Маннстен) и "Палата № 6" (новый перевод В.Эломаа, 1921). Прошло десять лет, и в 1929 г. вышли вторым изданием четыре сборника: "Двадцать", "Русская любовь", "Браки" и "Бабы" (все переводы — Р.Силванто).

Финская критика 1920–1930-х годов Чехова почти не упоминала.

В 1929 г. Рафаэль Коскимиес, впоследствии профессор Хельсинкского университета, предпринял попытку углубленного изучения творчества Чехова. Отмечая, что произведения Чехова читаются сегодня в Европе с живым интересом, Коскимиес, с одной стороны, сопоставляет его с Тургеневым по утонченности, и, с другой стороны, считает, что "русский гений" Чехова превосходит Мопассана. "Этот мастер новеллы — из числа по-настоящему живых писателей; воздействие его творчества поразительно сильно и прочно; теперь его имя славится в Европе". Далее Коскимиес пишет, что Чехов в совершенстве владеет формой новеллы, о чем свидетельствуют все рассказы сборника "Двадцать", являющиеся шедеврами. Даже в коротком рассказе Божьей милости художник умеет ставить художественную проблему, которую всегда решает с точностью математика. В связи с мировоззрением в творчестве Чехова критик отмечает, что типично чеховский герой остро осознает несовершенство мира, слабость людей, несостоятельность их нравственных идеалов. Автор подкрепляет свои выводы ссылками на рассказ "Страх". Такое мироощущение он связывает с характером самого Чехова, с его честным и высоким строем души, умением замечать ложь и обман. Коскимиес сравнивает Чехова с Гоголем как сатириком, обличающим социальные пороки общества. Хотя Чехов успел увидеть только начало рекламной индустрии, характерной для Америки, его сатира на пустые сенсации очень современна в рассказах типа "Попрыгунья". Ярчайшим образом чеховская критика человеческих отношений выступает в его рассказах о любви. И здесь заметно глубокое знание психологии. Он часто описывает чувственную любовь "in casu" как отдельные случаи, не обобщая их ("Ариадна" и "Супруга"). В сжатой форме чеховский мир чувств выражен в таких лирических рассказах, как "Шуточка" и "Рассказ г-жи NN", где описаны незаметное рождение мечты и надежды в сердце человека. Чеховское мироощущение наиболее полно выражено в таких тонких рассказах, так же как и в его пьесах, которые передали читателям представление о великом художнике, внутренний взор которого окутан печалью, возникшей из страдания, заканчивает свой анализ Коскимиес[34]. Статья Коскимиеса — наиболее серьезное из всего, что было написано о Чехове до исследований 1960-х годов.

В 1937 г. в труде по теории литературы Коскимиеса Чехов упоминается в главе об основных формах повествования. Впоследствии Коскимиес возвращается к Чехову во многих рецензиях.

В межвоенные годы пьесы Чехова не ставились на сцене Национального театра. Но Эйно Калима, художественный руководитель этого театра в 1917–1950 гг., в некрологе Станиславскому писал о сильном, почти религиозном впечатлении от чеховских спектаклей в МХТ. "В этих, по видимости бытовых, но глубоко реалистических и психологических пьесах звучала такая горячая тоска по ясному мировоззрению, по настоящей, полной жизни, что зритель в душе почувствовал дыхание большой трагедии"[35].

Последовала пауза почти на двадцать лет, и только после Второй мировой войны появился в свет двухтомник Чехова "Избранное" (перев. М.Лехмонен, 1945). В первый том вошли сорок рассказов и первая часть повести "Степь"; во второй вошли рассказы, уже появлявшиеся в печати ("Попрыгунья", "Воло-

дя большой и Володя маленький", "Мужики", "Человек в футляре", "Крыжовник", "Дама с собачкой"), а также впервые переведенные на финский язык ("Дом с мезонином", "Ионыч", "Случай из практики", "Душечка", "Архиерей", "Невеста"). В 1946 г. была издана книга "Первый любовник", в которую вошли рассказы 1883–1888 гг. (перев. Л.Суомалайнен).

1945–1960-е гг.

После Второй мировой войны интерес к Чехову возродился благодаря возвращению к русской классике и ее этическим ценностям. Появились первые спектакли: "Чайка" была поставлена в театрах Ювяскюля и Турку (1945 и 1946), "Вишневый сад" — в Куопио и Турку (1952). Новые переводы пьес распространялись в ротапринте по финским театрам двумя театральными агентствами : "Чайка" (1945, перев. Яло Калима), "Дядя Ваня" (1951, перев. Э.Калима), "Три сестры" (1946, перев. Э. и Я.Калима), "Вишневый сад" (1946, перев. Э.Калима) и "Иванов" (1958, перев. с французского А.Лаакси).

В сороковые годы Эйно Калима мог вернуться к дорогим для него воспоминаниям о Москве начала века. Важную роль в новом понимании Чехова сыграл увиденный финским режиссером спектакль Вл.И.Немировича-Данченко "Три сестры" во МХАТе в 1945 г., когда Калима ездил в Москву впервые после тридцатилетнего перерыва. В Финском Национальном театре Калима поставил "Три сестры" в 1947 г. Н.Лухоу писал о финской премьере: «Чехова совершенно обошли в репертуаре наших театров. Возможно, это объясняется тем, что его темы, обстановка и персонажи — русская интеллигенция на рубеже веков — считались слишком далекими от нас. Или тем, что его пьесы трудно играть, что "чеховская атмосфера" так же неуловима, как настроение этих людей, которые не противопоставлены друг другу автором, но, погруженные в себя, проходят мимо друг друга в статичной ситуации, которая кажется ограниченным бытом, но открывает внутреннее душевное состояние и действие, по терминологии Станиславского. <...>

Чехова трудно играть. Но вчера мы увидели, как душевно артисты исполняли свои роли и Эйно Калима создал из этой кажущейся мозаики единое целое, пережитое и созвучное пьесе. <...> Калиме удалось самое трудное: он сочетал иронию трезвого отношения к людям с грустной симпатией и печалью. Калима создал чеховское настроение: пассивность, неудовлетворенность, философствование, смешную неадекватность довольных персонажей в кругу сестер — все это выступало в его режиссуре, которую можно назвать импрессионистической». Артисты, прежде всего Рауха Рентола (Маша), Эва-Каарина Воланен (Ирина), В.Сийвола (Андрей), Й.Ринне (Вершинин), создали ансамбль, которому суждена была долгая жизнь. Декорации М.Варена были оформлены по образцу недавно увиденного Калимой спектакля во МХАТе[36].

Этот чеховский цикл Калимы, начавшийся постановкой "Трех сестер" в Национальном театре, продолжался до начала шестидесятых: были поставлены все большие пьесы Чехова в разных вариантах. После ухода на пенсию с поста директора Национального театра Калима ставил все чеховские драмы по нескольку раз — в Финляндии, Швеции и Норвегии[37].

"Вишневый сад" режиссер ставил пять раз — три раза на сцене Национального театра (в 1916, 1953 и 1963 годах), а также в Шведском театре. В 1954 г. в Рабочем театре г. Тампере Калима создал утонченный спектакль. "Главный тон спектакля — тихий лиризм, с которым сливаются мелодии трагедии и тонкого комизма, создавая единое целое", — писал критик В.Вейстяя[38].

Чехов больше подходит к финской сцене, чем к другим зарубежным театрам, так как "русская ментальность" ближе нам, считал он.

С годами понимание Калимой стало все тоньше и глубже, постепенно он отказался от грусти и сумеречности первых спектаклей. О премьере "Вишневого сада" в 1963 г. другой критик писал: "Пьеса построена на законах, близких к законам поэзии. Чехов обладал острым интеллектом и чувством юмора. Ему чужда патетика и слащавость, его трагический юмор возникает из его персонажей, представляющих весь диапазон психологии и социологии человека". Самым совершенным исполнителем была Раневская — Эва-Каарина Воланен, а самым неожиданным — Лопахин — Хейкки Саволайнен, "интересный человек переходного периода, сильный и слабый одновременно", эта "умно сыгранная роль" придала спектаклю значительность[39].

В первую пору для режиссера и зрителей особенно актуально было человеколюбие писателя, его знание человеческой души. Калима прежде всего передавал специфически русскую атмосферу — чуткость, поэтичность, славянскую задумчивость. Финскую ментальность Калима считал более близкой к славянской, чем скандинавскую. Финских артистов режиссер считал почти идеальными исполнителями чеховских ролей, особенно, если бы им добавить эмоциональности. Чехов познакомил финнов с строем русской души, и психологией русского человека, вместившего в себе "мировую душу" человека нашего столетия.

Самой совершенной считали "Чайку" (1950) в постановке Калимы. Калима создал классическую модель чеховского мира, где за невысказанностью и грустью людей оставалась поэзия уходящего времени и тепло русской усадебной жизни (художник — Матти Варэн). В Национальном театре сформировался ансамбль "чеховских актеров", понимавших режиссера почти без слов. После новой постановки "Чайки" (1961) критик писал: "Чеховские спектакли — самые замечательные театральные вечера в послевоенном финском театре"[40]. Национальному театру нельзя отказать в смелости — он показал "Чайку" в Москве в 1962 г. По мнению Н.Абалкина, финский театр верно ощущал Чехова и сумел создать на сцене чеховскую атмосферу. В "Чайке" "мощно, жизнеутверждающе прозвучала поэтическая чеховская мелодия", — писал он. Но, заметил он, при более глубоком и более точном знании русского прошлого можно было бы избежать некоторых досадных неточностей в воспроизведении реальной обстановки в "Чайке". Это — косвенное доказательство принципа "поэтического реализма", осуществленного Калимой, не стремившегося к правдоподобию. Сценический успех пьесы Абалкин связывал главным образом с исполнением роли Нины актрисой Эвой-Каариной Воланен[41]. В том же году финский спектакль был показан в Париже, где его видел художник Юрий Анненков, уловивший в Треплеве — Тармо Манни сходство с первым мхатовским исполнителем роли — В.Э.Мейерхольдом[42].

Под влиянием Калимы возникло несколько спектаклей. Так, когда Матти Кассила ставил "Вишневый сад" в театре г. Пори, приехавший из Хельсинки критик Соле Юкскул писала: "Многое было от чеховских спектаклей Калимы в атмосфере спектакля, в его тихой и нежной грусти и светлом лиризме. Но Кассила упрощал психологию героев и подчеркивал сатиру в пьесе"[43].

В Финляндии, как и в России, долгое время авторитетом в истолковании Чехова считали МХАТ (вплоть до середины шестидесятых годов). "В финском театре Чехова играют лучше, чем в других городах Европы, за исключением Москвы", — признавался шведский критик Ивар Харри. Чеховский цикл Калимы стал легендой, надолго определившей восприятие русской классики в Финляндии.

В 1950 г. Игорь Вахрос, впоследствии профессор русского языка и литературы Хельсинкского университета, напечатал статью под названием "Проблема лишних людей Чехова". Прослеживая творческий путь писателя, Вахрос представляет его как последователя традиции, берущей начало в творчестве Пушкина и ссылается на мнение современников Чехова, считавших его "поэтом лишних людей". К концу жизни Чехов отказался от пессимизма; особенно ярко требование об улучшении жизни ощущается в последних пьесах. В конце своего социологического анализа Вахрос неожиданно подчеркивает религиозное начало в творчестве Чехова, ссылаясь на слова Ю.Соболева о поисках писателем общих идей и "Бога живого человека"[44].

В 1950-е годы чеховский рассказ стал предметом дискуссии в контексте европейской литературы. Так, в 1953 г. профессор А.Сараяс опубликовала статью "О новелле", где она прослеживает историю жанра и замечает, что в финской литературе образцом стали как английская новелла и "близкий ей чеховский рассказ", так и более знакомые финнам немецкая и французская новеллы. Ссылаясь на слова Поля Клоделя о "полиморфизме", противоречивости персонажей Достоевского, Сараяс отмечает, что в жанре рассказа Чехов осуществил принцип "полиморфизма" в изображении человека[45].

Пятидесятая годовщина смерти писателя отмечалась во всех больших финских газетах. В ведущей газете "Хельсингин Саномат" ("Известия Хельсинки") была напечатана статья Эйно Калимы. По его мнению, Чехов прежде всего — художник, непревзойденный прозаик и новатор драматического искусства, высоко ценивший красоту, свободу и гармонию в жизни. "В свойственном ему импрессионистском реализме, — писал о Чехове Калима, — изображение действительности сгущается и переступает рамки реализма, и с ним сочетается что-то потустороннее, роковое; это — исповедь одинокой души"[46]. В одной юбилейной заметке отмечали, что Чехов является самым известным и популярным русским писателем в Финляндии[47]. 13 июня 1954 г. в Национальном театре был устроен вечер памяти Чехова. На нем выступали Эйно Калима, режиссер Миа Бакман и руководитель Русского театра-студии Ирина Батуева.

Так как все сборники рассказов Чехова на финском языке давно уже были распроданы, настала пора новых публикаций. Много новых переводов появилось в 1957–1963 гг., некоторые из них в переиздании. В книгу "Попрыгунья" вошел, кроме названного рассказа, "Человек в футляре" (1957, перев. Р.Силванто и Э.Валкейла). В рецензии на книгу отмечалась характерная для Чехова тонкость и обдуманность деталей[48].

В 1959 г. вышел двухтомник "Избранные рассказы I-II" (1959, 1960, 1963, перев. Ю.Конкка. Составитель В.Кипарский). Автор предисловия к первому тому — В.А.Коскенниеми. В 1959 г. впервые на финском языке появились: "Житейская мелочь", "Тайный советник", "Страхи", "В пансионе", "Агафья", "Ночь на кладбище", "Любовь", "Событие", "Актерская гибель", "Беглец", "Воры", "В ссылке", "Гость", "Дома", "Дорогие уроки", "Княгиня", "Лев и солнце", "Мститель", "Неприятная история", "Отец", "Папаша", "После театра", "Поцелуй", "Свадьба с генералом", "Сирена", "Сонная одурь", "Справка", "Учитель словесности", "Черный монах".

В это десятилетие репутация Чехова окончательно утвердилась в сознании финнов. "Крупнейшим писателем рубежа веков" называет Чехова автор "Основного курса по литературоведению" У.Купиайнен. Отмечая пессимизм писателя и богатство его тематики, он пишет: «Чехов является одним из самых значительных импрессионистов в европейской литературе. Он не построил свои рассказы и пьесы на основе сюжета, а создал своеобразную "чеховскую

атмосферу" через описание бытовых мелочей. В пьесах Чехова внешнее действие доведено до минимума. Он один из создателей современной "бездейственной драмы". В своих рассказах Чехов описал прежде всего бесконечную трагедию повседневности и духовное одиночество человека. Гениальность Чехова не такого маштаба, как гениальность Толстого или Достоевского, но в своей области он уникальный и непревзойденный мастер»[49].

К концу 1950-х гг. появляются статьи, в которых творчество Чехова освещается в контексте творчества других писателей: Т.Саастамойнен пишет об эссе Томаса Манна о Чехове (кстати сказать, это эссе было опубликовано на финском языке только в 1985 г.), а в статьях Л.Олкинуоры и А.Матсона творчество Чехова сопоставляется с творчеством финских писателей Т.Пекканена и Э.Маннеркорпи[50].

Приведем фрагмент из статьи А.Матсона "Основа искусства Чехова": "Россия, о которой Чехов писал в своих рассказах и пьесах, исчезла навеки, но в его произведениях нет ничего устаревшего. Можно сказать, что сегодня его творчество выступает ярче, чем в момент его возникновения, потому что только теперь, когда окружающая сорная трава увяла, его тихое искусство четко выделяется. С уходом более шумных соперников Чехов встал на принадлежащее ему место как четвертый большой русский писатель рядом с Гоголем, Достоевским и Толстым". В «"Черном монахе" Матсон находит сходство со сверхреализмом Кафки. "Черный монах" — символ смерти, и тема рассказа — воздействие болезни на интеллектуальную работу. Так как этот рассказ во многом соприкасается с биографией самого Чехова, его можно считать исповедью». Даже за счет здоровья гений должен помочь человечеству стремиться к цели, мудрости и счастью, так как "гений служит Божьему делу, он — неутомимый искатель правды". В конце статьи Матсон пишет о чеховской драме: "Секрет чеховского искусства в той одержимости, с которой он выполнил свою миссию. Он служил вечной правде <...> и именно из этого источника возникает сила его драмы". В драме наиболее полно выражено мировоззрение Чехова, заключает он[51].

1960–1970-е гг.

Юбилейный 1960-й год был отмечен широко в финской печати. В 1960 году вышли "Дуэль" (перев. Юхани Конкка) и впервые сборник больших пьес — "Четыре пьесы" (1960, 1963, перев. Эйно и Яло Калима). В предисловии Э.Калима пишет: "Удивительно, что Чехова-драматурга всё выше ценят в мире. Каким-то волшебным образом он, мастер новеллы, стал главной фигурой в современной драме. <...> Чехов смотрел на людей и жизнь с точки зрения вечности; человек всегда был для него более важным, чем гражданин. <...> В своих пьесах Чехов является прежде всего художником. К своим персонажам он относится как врач к пациентам. Он знает, что причины поведения людей очень многообразны, часто противоречивы, и проявляет тайные движения сменяющихся настроений и мыслей своих персонажей. Чехов остро ощущал конфликтность жизни и ее роковой, беспощадный ход, и он научился принимать ее удары без ропота. Он — веселый собеседник — был беспредельно одинок, душевно чист и благороден"[52].

В 1961 г. вышел двухтомник "Большие рассказы" (перев. Улла-Лийса Хейно). В первую книгу включены рассказы: "*Счастье*", "Степь", "*Огни*", "*Скучная история*", "Дуэль", "Дом с мезонином"; во вторую книгу — "*Бабье царство*", "*Три года*", "*Моя жизнь*", "Мужики", "Крыжовник", "Дама с собачкой",

"*В овраге*" (выделены курсивом названия произведений, с которыми финны знакомились впервые.) Один из наиболее вдумчивых критиков, Р.Коскимиес в рецензии "Последний классик" писал, что хотя переводы Хейно не всегда совершенны, они часто передают "неподражаемую поэзию" оригинала. "Новая техника" Чехова выдвигает на первый план ситуацию и яркие жизненные картины. Споря с другим известным литературоведом, проф. В.А.Коскенниеми, недавно заявлявшим о "западничестве" Чехова, Коскимиес подчеркивает его "русскость", которая видна в его "сочном русском слове", напоминающем о Гоголе[53].

В сборник "Лишние люди" вошло 24 рассказа, уже ранее появившихся в печати (1964, 1983 гг., перев. Ю.Конкка). В серии "Литература для школы" вышел сборник «"Вишневый сад" и шесть рассказов» (1965, 1974, 1979, перев. Э.Калима и Э.Конкка). Сборник "Пестрые рассказы" (1969, 1989, перев. Э.Конкка) отнюдь не представил одноименный чеховский сборник, в него вошло 25 рассказов, опубликованных уже в двухтомнике 1959 г.

В книгу "Повести" (1968, перев. У.-Л.Хейно) вошли "Счастье", "Степь", "Скучная история" и "Дуэль". Такое обилие переизданий побудило критика Х.Марттилу требовать новых переводов и пересмотра издательской политики[54].

Драматургия Чехова распространялась для театров в виде ротапринтных изданий: "Платонов" (1966, перев. Анникки Лаакси) и "Вишневый сад" (1969, перев. Маркку Лахтела).

Биография Чехова, написанная Софи Лаффит ("Чехов". Париж, 1963), вышла в финском переводе в том же 1963 г. Тенденциозность книги Лаффит вызвала возражения Калимы. Он по радио утверждал если не религиозность, то духовность писателя и отвергал обвинения его в "женоненавистничестве". Разумеется, финны черпают сведения также из источников, опубликованных на европейских языках.

В 1969 г. появилось в печати исследование (серия лекций, прочитанных в Хельсинкском университете) профессора литературы Ирмели Ниеми о современной драме. Подвергая придирчивому разбору "Три сестры" и "Вишневый сад", автор заключает, что действие в пьесах Чехова — это попытки заполнить пустоту в ожидании. Она пишет далее: «Но эта пустота в "Трех сестрах" полна жизни, которая имеет свое непосредственное, внутреннее значение. Все персонажи двигают тему в сложном контрапункте, словно в музыкальном произведении. Никто не знает, являются ли эти темы, представляемые ими, окончательным ответом на вопрос о смысле жизни, но трагическая смелость чеховских людей в том, что они верят в возможность ответа...»[55]

В 1970-е гг. вышло несколько переизданий сборников, изданных в 60-е гг. В 1970 г. вышел сборник "Большие рассказы" ("Бабье царство", "Три года", "Моя жизнь", "Мужики", "Крыжовник", "Дама с собачкой" и "В овраге") (перев. У.-Л.Хейно). В сборник "Степь и другие повести" вошло четыре рассказа из сборника 1961 г. (перев. У.-Л.Хейно, в 1971 г.). В том же 1971 году появился, наконец, сборник с новыми для финского читателя рассказами — «"Рассказ неизвестного человека" и другие рассказы». В книгу вошли также: "Неприятность", "Соседи", "Скрипка Ротшильда", "Студент", "Убийство", "На подводе", "О любви" (перев. Марья Коскинен). В переиздание этого сборника вошли: "Огни" и "Дом с мезонином" (перев. У.-Л.Хейно), "Ариадна" (в новом переводе Коскинен). В 1973 г. вышли "Из Сибири" и "Остров Сахалин" (Sahalin, перев. Вальдемар Меланко). П.Тамми отмечал, что "Из Сибири" представляет большую художественную ценность, чем "Остров Сахалин". В этом очерке Чехов рассматривает те же проблемы маленького человека в тисках

бюрократии, как и в рассказах[56]. Тогда же переизданы были сборники: "Дама с собачкой", в который вошли также "Моя жизнь" и "В овраге" (новое переизд. 1990, перев. У.-Л. Хейно) и "Счастье", куда вошли также "Степь", "Мужики" и "Крыжовник" (перев. У.-Л.Хейно).

В 1975 г. в серии "Великие русские писатели" вышел двухтомник "Рассказы мастера" с восемнадцатью рассказами и повестями (перев. У.-Л.Хейно и М.Коскинен).

В 1978 г. был переиздан сборник «"Жена" и другие рассказы», куда вошли, кроме названного рассказа, впервые переведенного на финский язык (перев. М.Анхава), ряд прежде изданных рассказов. Этот сборник считался интересной новинкой сезона: "адская атмосфера" в "Жене" напомнила повести о браке Толстого и Стриндберга[57].

По-прежнему драматургия Чехова распространялась по театрам ротапринтными экземплярами: новые переводы "Лешего" (1971) и "Чайки" (1976, оба перевода Маркку Лахтела), "Трех сестер" (1977, перев. Эса Адриан). В 1974 и 1979 гг. был переиздан сборник «"Вишневый сад" и шесть рассказов».

В 1979 г. вышла подборка "Из записной книжки" (перев. Мартти Анхава), вызвавшая рекордное число отзывов — четырнадцать.

Наконец, в 1977 г. в переводе М.Анхавы вышло первое популярное исследование о Чехове — "Перечитывая Чехова" И.Эренбурга.

Современный финский театр Чехова создан усилиями трех поколений режиссеров. Первое пришло в театр в 60-е годы, второе — в 80-е годы, третье — в 90-е годы. Начался чеховский "бум": "Чайка" была поставлена в шести театрах, "Дядя Ваня" — в девяти, "Три сестры" — в трех и "Вишневый сад" — в четырех.

Молодым режиссерам приходилось преодолевать чеховский канон Калимы, чтобы выразить себя и свое время. Но для многих режиссеров его постановки были сильнейшим переживанием их молодости. В 1955 г. молодой человек, ставший впоследствии выдающимся театральным деятелем, Ральф Лонгбакка (род. в 1932 г.), полюбил раз и навсегда Чехова на спектакле Калимы "Дядя Ваня". "Когда я видел этот прекрасный, глубоко музыкальный и чрезвычайно тонкий спектакль, он заставил меня изменить свое мнение о штампованности финского театра. Чеховские спектакли были для меня — и для многих других — самое прекрасное в нашем театре того времени"[58].

Процесс преодоления канона начал Лонгбакка, "сильнейший аналитик финского театра", который в начале режиссерского пути прославился своим толкованием современной западной драматургии, в особенности пьес П.Вайса и Б.Брехта. Новизна его первых чеховских спектаклей "Дяди Вани" (1961) и "Трех сестер" (1962) (Шведский театр, Турку) была еще умеренной. Хотя режиссер оценил персонажей более критически, чем Калима, в знак уважения к старому мастеру он посвятил спектакль "Три сестры" ему. Он стремился сочетать брехтовский анализ с чеховской симпатией, показать, что проблемы чеховских героев не частные, а общественные.

Спектакль "Чайка" (1966, Шведский театр, Хельсинки) был лишен традиционной чеховской атмосферы, декорации — упрощенные (волшебное озеро было скрыто за белыми березами). Если Калима подчеркивал гуманизм Чехова, тему любви, Лонгбакка выделял социальное неравенство людей. Любви у него было мало, больше "разговоров о литературе". Лиризм и поэтичность — были заменены трезвым анализом. "Победителем" здесь, как и у Калимы, вышла Нина, состраданием завоевавшая веру в свое призвание. Ломка традиций была явной, хотя и не радикальной[59].

В семидесятые годы были созданы спектакли, которые дали повод для бурной дискуссии.

В 1971 г. Георгий Товстоногов (Большой драматический театр, Ленинград) поставил "Три сестры" в Национальном театре. Режиссер считал. что общее историческое прошлое Финляндии и России дало финским артистам некоторое преимущество перед другими западными актерами в толковании Чехова. Это была горячая пора чеховского театра в Финляндии. Возникло сравнение с традицией Эйно Калимы. В то же время товстоноговский спектакль совпал по времени с новым прочтением "Трех сестер" режиссером Лонгбаккой в Лилла-театре (Хельсинки). В Национальном театре Товстоногов сумел показать дом Прозоровых с невиданной на финской сцене обстоятельностью и в непривычно медленном темпе. Новым было то, как режиссер подчеркивал конфликт между московской интеллигенцией и грубым провинциальным мещанством, и показал, как в их столкновении утонченность этой интеллигенции сдавала позиции. Товстоногов подчеркивает связь внутреннего и внешнего существования людей — они представители своего класса, но также и живые люди, отмечала К.Велтхейм и заключала, что "социально-критическая точка зрения проливает новый свет на причинно-следственные связи у Чехова"[60].

"Трактовка русского режиссера не опрокидывает наше понимание Чехова, а его чеховский театр является самым интересным, богатым, а также самым современным в своем реалистическом жанре. Его бестенденциозное видение людей и судеб в пьесе привлекает современного зрителя", — писала М.Савутие[61].

"Открытый горизонт декораций имеет символический смысл: трактовка Товстоногова открыта внешнему миру, а в прекрасных постановках Калимы мир замкнут в доме, куда вести из внешнего мира изредка поступают", — писал А.Лаурила. "Три сестры" стали ареной творческого спора двух режиссеров. В своей книге "Встречи с Чеховым" Ральф Лонгбакка рассказал о многочасовой беседе с Товстоноговым после прогона спектакля в Лилла-театре. «Наша беседа превратилась в своего рода дуэль двух толкований Чехова, — писал Лонгбакка. — С одной стороны было толкование Товстоногова, более или менее связанное со Станиславским, с другой стороны, моя попытка применять к Чехову брехтовский анализ, метод диалектического реализма. Наша беседа коснулась прежде всего трактовки образов, и замечания Товстоногова относились к "отрицательным" персонажам, прежде всего к Наташе и Кулыгину, которые, по его мнению, были (в постановке Лонгбакки. — *Л.Б.*) показаны в слишком "положительном" свете. Я сказал, что я стремился рассматривать всех героев многосторонне и хотел анализировать их противоречия, а не оценивать их с моральной точки зрения. А Товстоногов настаивал на том, что Кулыгин глуп и что Наташа отвратительна в своей мещанской злобе». Лонгбакка указал на то, что в пьесе есть оправдание для поведения Наташи, которое нельзя рассматривать только как злое. Финский режиссер заметил у сестер некоторые, как он выразился, "военно-феодальные" черты, такие, как высокомерие. В конце беседы Товстоногов воскликнул: "С кем вы стоите, наконец?!"

Впоследствии финский режиссер познакомился со сценическим анализом "Трех сестер" в книге Товстоногова "Круг мыслей", которую издали на финском языке в 1981 г., и ссылался на нее в своей книге о Чехове[62].

Действительно, в спектакле Лилла-театра акценты были смещены. Лонгбакка стремился совместить беспощадность к героям с авторской симпатией к ним. Товстоногов же относился к персонажам без сентиментальности, но и



ТРИ СЕСТРЫ
Хельсинки, Ком-театр, 1979
Постановка К.Корхонен

без обвинительного сарказма. Разница была в том, что у Лонгбакки присутствовала комедийность, которой не было в спектакле Национального театра. Лассе Пэюсти, исполнитель роли Вершинина в Лилла-театре, считал, что Товстоногов следует русской традиции, в его спектакле образы — "классические", а Лонгбакка разбил систему образов. Впоследствии Лонгбакка стал рассматривать сестер более критически, замечал их слабость и неумение жить, обнаруживались изменения, которые они переживали вместе с обществом[63].

В 1978 г. новая постановка "Чайки" Лонгбакки стала доказательством зрелого режиссерского видения (Городской театр Хельсинки). Видимо, "Чайка" требует времени для настоящего полета — так же как в постановках Калимы в Национальном театре, так было и в этот раз у Лонгбакки: второй спектакль

получился более совершенным, чем первый. Характеры были многосторонние и жизненные, появился юмор в обрисовке лиц и ситуаций. Художник (Каарина Хиэта) опять не создал вида на озеро, он был "перенесен" в зрительный зал, а зрители пьесы Треплева сидели у рампы; музыка — соната для скрипки Баха — была камертоном к спектаклю. Акценты были ясно расставлены между живым и мертвым искусством. Спектакль исследовал вопрос об ответственности художника и его мировоззрении. Поэтому режиссер сурово трактовал Треплева (Яркко Рантанен) и Тригорина (Эско Салминен), но с сочувствием отнесся к Нине (Эйя Ахво). В спектакле была подлинно трагична судьба Треплева, который особенно запомнился молодому Йоакиму Гроту, будущему режиссеру "Чайки". М.Савутие писала: "Зритель благодарен театру за продуманный, зрелый и вызывающий раздумья спектакль. Театр у нас не потерял своего значения! Об этом свидетельствовали долгие аплодисменты на премьере"[64].

Лонгбакка писал о своем отношении к Чехову: "Трудно объяснить, почему мы любим какого-то человека или писателя. В Чехове сильно привлекает меня сочетание горячности и холода. Он интеллектуальный и эмоциональный человек, который как будто издалека наблюдал жизнь и одновременно сердцем переживал свое время. Меня также привлекает его честность и самокритика, интересует его влияние на современный ему театр. Все люди театра согласны: ставить и играть в чеховских пьесах — большой праздник. Все роли в его пьесах хороши. Чехов прежде всего требует предельной честности, отсутствие которой на сцене сразу будет заметно". При этом Лонгбакка видел общее в чеховской эпохе кризиса культуры и исторического перелома с современной эпохой[65].

Финский посланник Чехова в Скандинавии (кем был и Калима в 1950-е гг.) Лонгбакка поставил все большие чеховские пьесы по два раза, и в Финляндии (семь спектаклей), и в Швеции, Гётеборге (четыре спектакля).

Новаторским был спектакль "Три сестры" (Ком-театр, 1979 г.) в постановке Кайсы Корхонен (род. в 1941 г.), впервые разрушивший идеал актерской игры в чеховском театре, сформировавшийся в спектаклях Калимы под воздействием старого Художественного театра. Корхонен, режиссер левых убеждений, поставившая с успехом пьесы Горького, теперь отошла от театра социальных проблем к театру страстей: "Мне нужно было поставить эту пьесу по внутренней необходимости. Это не было увлечением какой-либо художественной идеей. Здесь дело касалось лично меня. Я была возбуждена, мне было страшно, но я чувствовала свое право на постановку. <...> Никакого быта или конкретной обстановки или исторической картины. Пещера человеческой души, сердце, матка, кожа, инстинкты". По мнению Корхонен, пьесу читали как "метафору нашей жизни"[66].

Мнения о спектакле резко разошлись. Корхонен вспоминала, что один критик назвал его удачно: "операция без наркоза". "Я сочла за комплимент, — писала она, — что меня критиковали за оригинальничание и грубость. Зрители хорошо принимали спектакль, он был им близок. Впервые в моем спектакле рампы как будто и не было между актерами и зрителями. Те, кто приняли условия игры, сопереживали с происходящим на сцене. <...> Я увидела много потрясенных людей; я отдала им что-то ценное. Это были лучшие минуты в моей профессиональной жизни"[67].

Проф. Ирмели Ниеми сравнивала способ этой постановки "Трех сестер" с методом "фиксирования эмоциональных вспышек" в "Записных книжках" Чехова, недавно изданных на финском языке: "однородный творческий про-

цесс направлял переработку записей в произведениях и переложение текста пьесы в постановку". Приведем отзыв О.Кучкиной, появившийся в московской прессе: "... на сцене, в скудной декорации (только белые стулья), в четкой графичности мизансцен, в почти математической выверенности характеристических проявлений — жили люди. Да, жили! Молчаливая, сильная и красивая Маша (Мария-Леэна Коуки). Бледный, не отрывающий от нее взгляда Кулыгин (Пекка Милонофф)..." Несколько возмущаясь внешним видом актеров — они были одеты в лохматых костюмах из невыделанной кожи как знаках их обнаженности — и восхищаясь музыкой небольшого оркестра, сидящего на сцене (композитор — Э.Оянен), автор отзыва заключала: "Никаких согласий, никаких гармоний нет в этом спектакле. Только видимость их. И затем — жесткий, беспощадный анализ, вскрывающий дисгармонию и несогласия.

Жестокий Чехов?

А нет ли основания и для такого Чехова — в этом мире, в этом времени?"[68]

1980-е гг.

Восьмидесятые годы были не только периодом переизданий, но и значительных новых переводов, которые расширили знания финнов о Чехове — прозаике, драматурге и авторе замечательных писем.

В 1980 г. вышла "Драма на охоте" (перев. и автор предисловия В.Меланко). В том же году были переизданы "Чайка" и "Три сестры" (перев. Э. и Я.Калима). Переиздана была и книга «"Попрыгунья" и другие рассказы» (1957, 1980). В 1983 г. вторым изданием вышли "Лишние люди" (1964, 1983, перев. Ю.Конкка). Новые переводы пьес появились в ротапринте: два перевода "Дяди Вани" (1982, перев. Э.Воутилайнен, и 1988, перев. Э.Адриан); "Три сестры" (1984, перев. М.Анхава; пьеса вышла отдельной книгой в 1985); "Вишневый сад" (1984, перев. Э.Адриан); "Иванов" и "Леший" (оба — 1985, перев. Э.Адриан); "Платонов" (1986, перев. Э.Адриан). В 1985 и 1986 гг. был переиздан уже в четвертый раз двухтомник рассказов 1961 г. под названием «"Лошадиная фамилия" и другие рассказы» и «"Поцелуй" и другие рассказы» (перев. Ю.Конкка).

В эти годы впервые выходят сборники писем: Письма 1877–1890 гг., Письма 1891–1898 гг. и Письма 1899–1904 гг. (Хельсинки 1982, 1986 и 1990, ред., перев. и автор комментариев Мартти Анхава). Собрание на финском языке — второе по объему (после собрания на немецком языке), изданное на европейском языке. Выход в свет первого тома вызвал двадцать рецензий. В ведущей финской газете Х.Марттила сравнивал письма с театром одного актера, где Чехов играет роли автора, путешественника, врача, просветителя, благотворителя, Дон Жуана и главы большой семьи. Письма Чехова, считает он, являются органической частью его художественного творчества[69]. Специально письмам Чехова 1890-х годов посвящена статья Эйлы Пеннанен[70].

В 1989 г. были переизданы "Дуэль" (перев. Ю.Конкка) и сборник "Пестрые рассказы".

Переводчик Мартти Анхава, автор трех эссе о Чехове, писал: "Предполагаем, что письма Чехова отражают его личность. Критиками отмечались оригинальность мышления, гуманизм, жизнерадостность, юмор. Однако личность писателя остается неразгаданной..." Анхава писал, что Толстой и Чехов могут быть сближены острым ощущением лжи, которую они наблюдали в жизни. Он

подчеркивал "гносеологический аспект" чеховского мировоззрения: «Строгие требования Чеховым правды и знаний не дали ему успокоиться, он был обречен на неуверенность и сомнения до конца жизни. В детстве он разочаровался в официальной религии, но не стал атеистом. В основе его внутреннего конфликта была, с одной стороны, чуткость к правде, заставляющая его описать "ложь", причиняющую несчастье людям (нужно исследовать все значения слова "ложь" у Чехова), и, с другой стороны, проницательность, которая, вместе с жизненным опытом, неукоснительно доказала, что никаких однозначных ответов и "правд" не существует»[71].

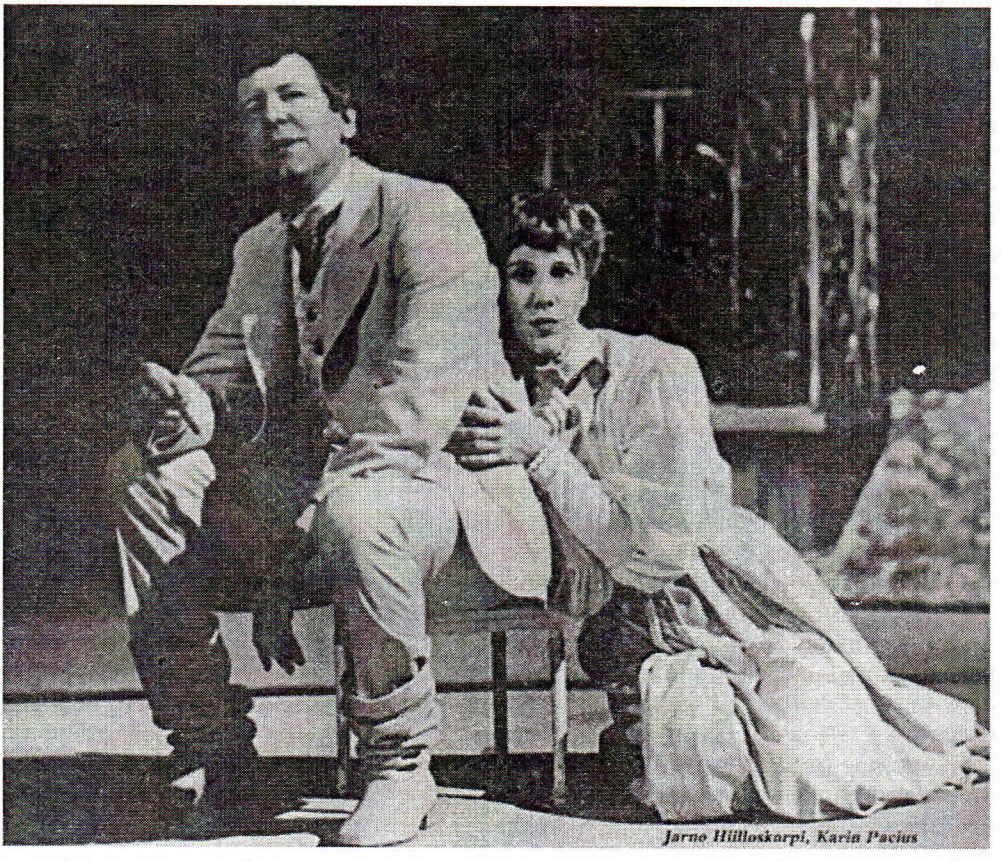
Исследования, посвященные Чехову, появляются в эти годы одно за другим. В 1984 г. книга В.Лакшина "Толстой и Чехов" вышла на финском языке (перев. Марья Итконен-Кайла). В изданных в 1984 и 1986 годах сборниках статей критиков Соле Юкскул и Майи Савутие появилось много рецензий о чеховских спектаклях[72].

В 1986 г. вышла книга уже неоднократно упомянутого Ральфа Лонгбакки "Встречи с Чеховым" (книга вышла на шведском языке, на финском в 1987 г.). Книга содержит подробный анализ больших пьес Чехова. (На русском языке отрывок из книги опубликован в журнале "Театр", 1985, № 1. С. 143–147.) Лонгбакка пишет, что в наше время, когда Ибсен и Стриндберг вызывают только эпизодический интерес и социальная драма натурализма кажется устаревшей, драматургия Чехова поразительно актуальна и созвучна меняющемуся миру. К Чехову можно подойти через Беккета и Брехта, а когда театр интересуется социальными проблемами, он их также находит у Чехова; когда лозунгом театра становится экзистенциализм, близкие ему проблемы театр находит у него же: «Чехов стал "совестью театра", так как он требует от режиссеров и актеров предельной честности, <...> Он ставит перед театром проблемы, а не предлагает правильных решений — поэтому его пьесы укоренены и в своем времени, и вневременны; они и провинциальны и всемирны. Подобно Шекспиру, Чехов стал "зеркалом всех времен"». В свой сборник стихов Лонгбакка включил стихотворение "Дорога на Сахалин"[73].

В статье Пекки Сухонена "Яркий свет на наше представление о Чехове" прослеживается история финского восприятия Чехова (которая нами рассмотрена в начале обзора). Заголовок статьи указывает на значение публикации чеховских писем для финнов. Утверждая, что образы Чехова не являются "типическими" — на что было указано уже в начале века финским критиком В.Мансикка — автор статьи предлагает структуральный метод как ключ к творчеству Чехова[74].

Попытка структурального анализа была предпринята в исследовании П.Тамми о "Степи"[75]. В шведском увиверситете г. Турку (Або академия) вели исследования структуры чеховских рассказов; результаты были опубликованы в книге К.Давидссон и М.Бьёрклунд о структуре "Шуточки" и "Счастья"[76]. В 1989 г. вышла на русском языке статья о построении "Шуточки" Карин Давидссон "Чехов на рубеже века"[77].

Театральные сезоны 1983–1985 гг. были во многом посвящены Чехову. Осенью 1983 г. в Хельсинки "Вишневый сад" был поставлен одновременно в двух театрах: в Национальном театре Анатолием Эфросом (Москва), в Лилла-театре — Кайсой Корхонен. Постановка осуществлена в двух редакциях, шведской и финской (аудитория шведского театра в Хельсинки двуязычна; новый финский перевод — Э.Адриан). В Лилла-театре появился интимный, символический спектакль, обрамленный своего рода театральной рамой. Он начинается с пролога: молодой актер гримируется под Фирса, зритель погру-



ВИШНЕВЫЙ САД
Хельсинки, Национальный театр
Премьера 9 ноября 1984 г.
Постановка А.Эфроса

жается в сценическую иллюзию, откуда он вновь возвращается в жизнь. Финскому зрителю замедленный ритм и задушевная атмосфера спектакля оказались более близкими, чем трактовка А.Эфроса. Контрастом тихой грусти Раневской и Гаева (в исполнении Элины Сало и Аско Сарколы) звучали молодые голоса и откровенная любовь Ани и Пети.

Несмотря на вольность трактовки некоторых образов в духе раннего Горького, Корхонен не порвала с традицией. Она писала в программке к спектаклю: «Я люблю Чехова. Даже больше: я уважаю его больше других писателей, в самом деле, он меня даже пугает. Когда я читаю Чехова, у меня такое чувство, как будто рядом со мной сидит чрезвычайно проницательный, критический человек, который своим присутствием застает меня врасплох. Наверно, такое ощущение называется совестью. <...> Ставить Чехова — значит, надо ставить мир писателя, а не только пьесу. О, если бы я могла ставить "Дуэль" или "Попрыгунью" или "Палату № 6"! Чехов — это целая картина мира. Его творчество открыто, безгранично. Мир Чехова современен, потому что его суть — страсти человека, общие для всех».

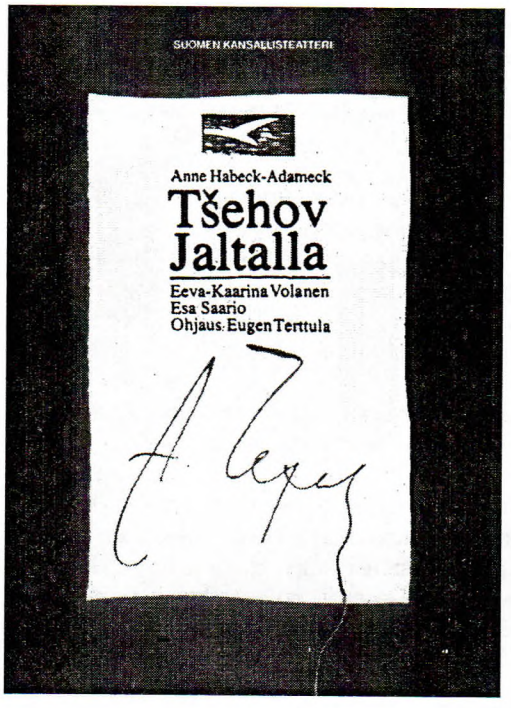
В то же время в Национальном театре Анатолий Эфрос готовил нам сюрприз... Он сделал упор на Чехове-современнике, отбросив все, что есть типично русского в "Вишневом саде". Он старался оттенить общечеловеческую сущность пьесы и не захотел играть ее в слишком медленном темпе. Профессор Тимо Тиусанен писал: "Мы познакомились с новым для нас Чеховым. Новым и одновременно знакомым. Новое в том, как события истолковались через полнокровный темперамент и своеобразное видение режиссера, знакомое — в чеховской поэзии дисгармонии, когда сердца разбиваются, а люди не слушают друг друга <...> Сценическое оформление В.Левенталя очень красиво. Оно несколько неожиданно, но весьма удачно совмещает все места действия. <...> И режиссер готовит нам еще одну неожиданность: действие разворачивается бурно и свободно по всей сцене. Я впервые видел постановку чеховской пьесы с таким сильным драматическим зарядом"[78].

А.Эфрос писал о работе в Финском Национальном театре так: «Меня многие предупреждали, что финны по своему характеру несколько медлительны и чересчур спокойны. Между тем, герои "Вишневого сада" чаще всего открыто драматичны и даже эксцентричны — так, во всяком случае, я их представляю. Не помешает ли моему замыслу финская сдержанность? Нет, она не помешала. Да я не заметил никакого различия между финскими актерами и нашими. <...> Если в натуре человека есть что-то манящее, какой-то скрытый магнит, то это — актер. В нашем "Вишневом саде", мне кажется, все исполнители имели такой магнит»[79].

В 1983 г. по переписке Чехова с Ольгой Книппер на сцене Национального театра была поставлена пьеса Анны Хабек-Адамек "Чехов в Ялте" (перев. с немецкого Х. и М.Анхава). Справедливо заметил А.Киннунен: "Письма Чехова стали частью театральной традиции"[80].

В 1984 г. Хельсинки познакомились с тремя чеховскими пьесами, до сих пор почти неизвестными у нас. Премьеры состоялись одновременно на трех сценах Городского театра: "Иванов" (режиссер — К.Корхонен), "Платонов" (Р.Лонгбакка), "Леший" (Г.Шамбеки, Венгрия). Целью театра было дать "картину мира молодого Чехова и его времени", сказал директор театра Р.Лонгбакка. Критик писал о "Платонове": «Новый перевод Эсы Адриана создает прекрасные предпосылки для нового прочтения Лонгбакки. С помощью современного перевода, местами даже в разговорном стиле, на сцене возникают настоящие люди, грубые в своих действиях, сентиментальные в тоске, иногда даже жестокие в ярости. <...> Молодой драматург создает поразительно сложный образ героя. Кажется, что он был сотворен как реплика к нашей сегодняшней дискуссии о роли мужчин. Герой разоблачен, без оговорок, с комизмом <...> Но, несмотря на все достоиства "Платонова", пьеса откровенно мелодраматична»[81].

В 1986 г. три ранние пьесы были изданы в сборнике "Безотцовщина" (перев. Э.Адриан). В предисловии Р.Лонгбакка писал: «Темы первых чеховских пьес созвучны нашему времени. Анализ пессимизма, усталости, проблем "лишних людей" поразительно актуален. Чеховский универсализм, с одной стороны, укорененность в своем времени и, с другой стороны, вневременность, достигли в этих пьесах совершенства». "Чеховский ренессанс", который возник в 1960–1970-х гг. отчасти как "бунт против Станиславского", Лонгбакка связывает с постановками ранних чеховских пьес: «В этих "диких растениях" ранней драматургии колебания между реальностью и гротеском более резкие, чем в пьесах зрелого Чехова»[82].



А.ХАБЕК-АДАМЕК. «ЧЕХОВ В ЯЛТЕ»
Хельсинки, Национальный театр, 1983—1984
Программа

Профессор эстетики Аарне Киннунен часто обращается к драматургии Чехова в своей книге о теории драмы (1985). В контексте мировой драматургии, утверждает он, чеховские пьесы являются "открытыми", так как в них коренные проблемы персонажей остаются неразрешенными. Киннунен указывает на отличие чеховской драмы от классической: "Действие словно продолжается <после финала пьесы. — *Л.Б.*>, его можно истолковать как длительное объяснение знаков, идентификацию ситуации. Только в далеком будущем произойдет большая развязка, которая представляется в ироническом свете, или действующие лица примиряются с трудностями: со злом, с тоской, с бессмысленностью жизни, с невежеством, с неумением работать или действовать. <...> Мнимым сюжетом является уничтожение вишневого сада. Оно ведь начинает новую эру, но не решает проблему смысла жизни"[83].

Справедливо противопоставляя Чехова Беккету, Киннунен отмечает, что в отличие от Беккета у чеховских персонажей есть будущее и они объясняют социальные и психологические изменения рационально. Таким образом, Чехов является интересным промежуточным явлением между шекспировской драмой и драмой абсурда. По мнению исследователя, существует два "единства действия": первое представлено шекспировской драмой, в нем существует связь между действием и событием, а второе представлено отчасти Чеховым и в полной мере Беккетом; в современной драме сила события так сильна, что действие стало бессмысленным. Киннунен пишет далее: "Чеховские персонажи живут в мире, где постоянно кажется, что тайна жизни узнаваема и достижима. Они колеблются между верой и неверием, за исключением тех, кого эти вопросы не интересуют"[84].

В 1988 г. восстановилась связь с русским театром Чехова. В Национальной опере была поставлена одноактная опера В.Флейшмана "Скрипка Ротшильда" (режиссер — Георгий Ансимов, Ленинград). В Лилла-театре состоялась премьера спектакля Камы Гинкаса "Театр сторожа Никиты". Эта инсценировка "Палаты № 6" была решена в стиле "жесткого Чехова", характерного для русского театра 60-х гг. У режиссера получился спектакль с четкой концепцией — "спектакль тяжелого веса", по определению финского критика Ф.Термана. (Отзывы о спектакле из финской и шведской прессы см. в журнале "Театральная жизнь", 1989, 2.) Актерские работы Маркуса Грота в роли Громова и Аско Сарколы в роли Рагина были также отмечены в русском театроведении[85].

К концу восьмидесятых годов громко заявило о себе новое режиссерское поколение. Оно относилось к Чехову без ложного пиетета, но с бóльшим интересом к "полюсам" его сценического мира. На место социального анализа пришла идея театрализации чеховского мира и — одновременно — более задушевного отношения к его персонажам.

Остро тенденциозный спектакль был поставлен на шведском языке в 1989 г. в маленьком театре Марс. Постановка "Чайки" Йоакима Грота (род. в 1953 г.) — попытка найти "неожиданности" в давно известном тексте. Стиль спектакля был определен двумя обстоятельствами: прочтением ее как комедии и попыткой определить финские штампы "русскости" ("как мы воспринимаем Россию"). Цитируем часть отзыва Н.Песочинского: "Русский характер предстает в спектакле крайне эмоциональным, даже истеричным, с резкими переходами настроений. <...> Пошлость жизни вошла в спектакль из водевилей Чехова. Проблема таланта режиссера не интересует, он смотрит отреченно на всех персонажей, кроме Сорина и Треплева. <...> Треплев и Сорин, персонажи лирические, видят, как несчастливы все их близкие. И пошлый фарс как бы переворачивается в восприятии зрителей своей драматической стороной"[86].

Постановка Йоакима Грота — реплика по адресу финской сценической традиции и самостоятельное прочтение "Чайки". Это был "постмодернистский" — как его называли в финской прессе — спектакль, "спектакль цитат".

1990–1997 гг.

В 1990-е годы (ко времени написания этой статьи) новых переводов появилось мало. Переизданием была "Дама с собачкой" (1973, 1990). Ротапринтом вышли "Три сестры" (1990, перев. Лаури Сипари).

Трудности, которые таит перевод произведений Чехова, огромны. В 1991 г. Марией Янис было предпринято в диссертации сравнение трех переводов "Трех сестер". Материалом послужили переводы Эйно и Яло Калимы (1946), Эсы Адриана (1977) и Мартти Анхавы (1985). Исследовательница установила, что первый перевод братьев Калима передает точно структуру, размер и звуковой строй чеховского диалога, тогда как в последующих переводах есть стремление придать диалогу оттенок разговорного языка. Янис заявляет, что "в интерпретации Калимы пьеса предстает перед нами как серьезная, поэтическая картина жизни трех сестер", а "перевод Адриана дает иную интерпретацию пьесы: на ее основе можно поставить спектакль, критически воспроизводящий тот мир и образ жизни, которые представлены в пьесе"[87].

В 1993 г. вышла диссертация о технике повествования в "Степи" Мартины Бьёрклунд. В этой работе автор анализирует такие темы, как пространственная и временная структуры "Степи"[88].

В 1994 г. была издана книга профессора эстетики А.Киннунена о теории комического, в которой автор ссылается и на Чехова. На примере профессора Серебрякова А.Киннунен показывает, что Чехов, как многие хорошие писатели, использует плоские анекдоты для характеристики своих героев[89]. "В художественных произведениях — у Чехова и Шекспира, у Киви <финского классика. — *Л.Б.*> и у других мастеров комедии — юмор используется отлично, они, так же как голландские художники, изображая безобразного человека, превращали его в красивого". Взаимодействие начала и конца в комедии помогает выявить особенности комического, пишет автор книги: это видно в "Трех сестрах", в монологе Андрея из второго действия, где "надежда и радость окружены тоской". Хотя "Три сестры" — некомическая пьеса, она помогает понимать роль комического в усилении трагического. Диалектика на-

стоящего и будущего выражена в последнем монологе Вершинина: "В метафизическом видении Вершинина история видится как прогресс, как светлое будущее. Если нам не совсем ясно, верит ли он сам своим словам, ясно то, что писатель ему не верит. Пророчество Вершинина предстало в наши дни в беспощадном свете иронии судьбы, и еще дальше отодвинулось то светлое будущее, которое Вершинин предвидел. К просвещению присоединяли труд, и к труду просвещение, но результат — только хаос, страшнее прежнего. Таким образом реальная история предопределяет восприятие содержания произведения"[90].

В 1990-е годы чеховскую драматургию ставят финские режиссеры разных поколений, а также — Римас Туминас из Литвы, Кама Гинкас и Олег Табаков из Москвы.

Удачной попыткой придать дыхание современности классическому тексту были "Три сестры" (в новом переводе Л. Сипари) в постановке Й.Пеннанена (род. в 1946 г.), знатока русского языка и культуры, в Театре рабочих г. Тампере в 1990 г. Оригинальный подход к Чехову нашел Арто Кахилуото (род. в 1959 г.), поставив "Дядю Ваню" в летнем театре. Молодые актеры Студенческого театра играли спектакль под открытым небом, на лоне природы. "Нашему театру редко удавалось воплотить комизм Чехова так весело и так содержательно, — писал критик. — Режиссер следует мыслям, но не театральной традиции пьесы"[91].

На реминисценциях из "Трех сестер" поставлена пьеса режиссера Р.Лонгбакки "Ольга, Ирина и я" (Шведский театр г. Турку, 1993). Его действующие лица — исполнители главных ролей в "Трех сестрах" — собираются через тридцать лет после постановки, чтобы подвести итоги своей жизни.

В 1995 г. в Лилла-театре Кама Гинкас поставил спектакль "Жизнь прекрасна!" по юмористическим рассказам и повести "Дама с собачкой". Здесь трагедия любви была показана в острой трагикомической форме. Отрывки из юморески "Руководство для желающих жениться" задают спектаклю тон легкомысленного приключения на набережной. «В узком черном пальто, в черном котелке и с зонтом в руке, — писал в мае 1995 г. в "Московском наблюдателе" Р.Должанский, — Гуров (Аско Саркола) похож на Беликова, человека в футляре. Он совсем не герой-любовник, этот высокий, худой человек в очках, мельком вдруг чем-то напоминающий и самого Чехова. Поживший и обмякший, он не способен зажечься внезапной страстью. Анну Сергеевну играет эстонская актриса Керт Томинг. Она произносит часть текста на финском языке, часть — на эстонском, что подчеркивает провинциальные корни героини. <...> Гинкас не выдумывает за Чехова диалоги. Весь текст рассказа разложен на реплики, артисты играют персонажей, и рассказывают о них. Такое двойное, зыбкое отстранение Гинкасу необходимо, потому что он ставит не частную лирическую историю, а, можно сказать, экзистенциальную драму».

Весной 1996 года в Хельсинки гастролировал Городской театр Пори с "Чайкой" (постановка Йотаркки Пеннанена, 1995 г., перев. Л.Сипари). В этом интимном, вдумчивом спектакле создан тесный мирок одиноких людей, которые ищут и не находят близости. В программке к спектаклю сказано: «Большинство персонажей "Чайки" духовно разбиты, и эту внутреннюю пропасть они пытаются заполнить чем-то. Это передается как эстафета от одного к другому: талант, который не находит дороги, так как цель неизвестна. Талант и любовь, сосредоточченая на себе. Нина принимает решение, но нашла ли она дорогу?» Одновременно с финской "Чайкой" состоялась премьера "Чайки" в постановке Камы Гинкаса со студентами Театральной академии (шведоязычный курс) в Хельсинки.

Спектакль был поставлен в помещении театра Вирус, на старом заводе. Гинкас и художник Сергей Бархин создали интерьер, который одновременно являлся и экстерьером с его реальностью — землей, березами. Сцена была и местом для действия и взаимодействия человека с природой. Впервые в истории "Чайки" на финской сцене нам открыли "вид на озеро": из большого окна был виден морской залив, за окном возникала "Мировая душа" треплевской пьесы; потом окно заколотили, и в него с трудом пролезла и вылезла Нина в последнем акте. Свет, звуки и красота природы участвовали в действии, жизнь деревьев, которые вросли даже в потолок, голоса птиц оттеняли жестокость происходящего. Треплев зажигал маленькие огоньки на земляном полу — символы его прекрасного театра; дотла догорал занавес перед окном его театра. "Так дотла догорают и люди в этом символическом спектакле", — писал критик[92]. В последнем акте вечер потемнел, наступила ночь на сцене, как в истории, рассказанной Чеховым. Финал спектакля был необычайно жестоким, как в античной трагедии. «Режиссер не предлагает ни рецепта для выживания, ни облегчения, а ставит вопрос о смысле жизни — кто я? В новейшем финском спектакле Чехов стал писателем-экзистенциалистом, который задает философские вопросы: "Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?"»[93]

Первый чеховский спектакль 1997 г. — "Вишневый сад" в постановке актера Маркуса Грота, исполнителя русских ролей в спектаклях Гинкаса. По замыслу скромный и традиционный спектакль Ком-театра соединял выпускников Театральной академии с опытными актерами, которые играли "без финских чеховских штампов". "Без преувеличения: в этом спектакле присутствует весь спектр жизни. Поэтому даже ее финал светлый, а не грустный. История вишневого сада подходит к концу, но эти очаровательные люди продолжают свою жизнь"[94].

В 1998 г. "Дядя Ваня" оказался "пьесой молодых", когда два 28-летние режиссера поставили ее в Хельсинки. Первым был Эса Лескинен в Груп-театре, который показал мир почти уничтоженный экологической катастрофой. Диаметрально противоположной была интерпретация Кристияна Смедса. В маленьком Такомо-театре "Дядю Ваню" (с подзаголовком "Русские эскизы") играли пять актеров. Чеховская меланхолия отступает, когда лесной народ, одержимый мраком, вьюгой и водкой, бьется в тоске о пол и стены. Но также безудержно он умеет радоваться, петь и влюбляться. В финале выражается кредо спектакля: хрупкая человеческая жизнь предстает в свете вечности. Из всех виденных нами спектаклей это самый увлекательный и оригинальный. В конце тысячелетия Чехов оказался актуальным, потому что он изображает время потрясений и тревогу людей перед неизвестностью. Но у писателя есть и тайное предвидение будущего, которое так остро почувствовало молодое театральное поколение.

ВЛИЯНИЕ ЧЕХОВА НА ФИНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Кто из финских писателей испытал на себе прямое или косвенное влияние Чехова, — вопрос, пока не исследованный. Сошлемся на некоторые наблюдения финских литературоведов. Многие писатели обязаны Чехову в большей или меньшей степени с начала века. Влияние чеховского рассказа на творчество финских писателей рассматривается в самых общих чертах в "Истории финской литературы", в которой отмечено, что "открытый" рассказ Чехова стал известным у нас только в начале XX века[95].

Такой мастер рассказа и драмы, как Мария Йотуни (1880–1943), обязана Чехову многим. На это указали современные критики после премьеры ее пер-

вой пьесы "Старый дом" (1910). Отмечалось, что, с одной стороны, Йотуни следовала драматургическим принципам Ибсена, но, с другой стороны, ее пьеса является поэтическим истолкованием настроений с присущими русской драматургии чертами. По наблюдению Эйно Лейно, "тоска жизни окружает персонажей со всех сторон" в "Старом доме", в котором "много страдающих, тоскующих персонажей". Более проницательно писал Э.Калима: "В диалогах чувствуется знакомая нам атмосфера чеховских пьес. Отрывочные реплики лишь частично адресованы собеседнику: почти всегда они являются монологами измученной души, которая стремится к общению с другой страдающей душой"[96].

Особенно заметно стало влияние Чехова на финскую литературу с тридцатых годов. Прозаики разных направлений испытывали его воздействие. Художественные приемы, использованные в рассказе лауреата Нобелевской премии Э.Ф.Силланпяя (1888–1964) "Дочь хозяина" (1928), восходят к приемам Чехова, а ситуация, на наш взгляд, напоминает рассказ "Бабье царство". Справедливо писал о воздействии Чехова на Силланпяя А.Лаурила, автор монографии о писателе: «Силланпяя построил этот "чеховский" рассказ так, чтобы доказать незначительность слов и необходимость духовного контакта. <...> Гармония старого дома и красота летней ночи нерушимы, но настоящей, долгожданной радости не будет. Существуют такие явления и чувства, которые улетучиваются, если их хотят высказать словами, – это мысль, важнейшая для автора»[97]. Это мнение подтверждает также и современный исследователь П.Раяла. По его мнению, "Дочь хозяина" является "самым утонченным чеховским рассказом Силланпяя"[98].

О творчестве мастера короткого рассказа Пентти Хаанпяя в "Истории финской литературы" (1934) говорится, что в своих рассказах и романах о странниках и босяках, помимо местных проблем, он "обращается и к гораздо более широкой проблеме лишних и бездомных людей, которых часто изображают в русской литературе". По мнению одного из авторов "Истории...", знатока Чехова В.Таркиайнена, именно Антон Чехов является ближайшим "родственником" Хаанпяя в мировой литературе[99].

Большей частью чеховское влияние на наших писателей отмечалось в самой общей форме. Так, в 1936 г. Л.Вильянен писал о сборнике рассказов Тойво Пекканена (1902–1957) "Бессмертные", что в его лаконичном стиле и внутреннем строе можно обнаружить влияние "кого-то из европеизированных писателей русской литературы, например Чехова"[100].

Вопрос о воздействии Чехова на финских писателей сохранял свою актуальность и в 1950-е годы. Появилось несколько работ, посвященных специально этому вопросу. В 1956 г. в журнале Parnasso вышла статья "Чехов и Пекканен" Л.Олкинуоры. Заявляя, что в восприятии финнов первое место занимает чеховская драматургия, Олкинуора переходит к анализу некоторых рассказов русского и финского писателей. Он заметил тематическое сходство "Дома с мезонином" и "Домика на берегу моря" Пекканена. Общим для этих рассказов является "общественная точка зрения": герои обоих рассказов сталкиваются с действительностью, и это открывает им глаза на состояние общества. В мышлении Чехова и Пекканена много общего, пишет Олкинуора: «Они остро воспринимают трагизм общественной несправедливости, но они слишком хорошо знают и понимают жизнь, чтобы осуждать кого-либо. Много общего и в структуре повествования: начало рассказа построено на "жизненном-случае"; он заканчивается обобщением». Ссылаясь в качестве примеров на чеховского "Ваньку" и рассказы Пекканена "Елки" и "Дальний берег", автор статьи указывает на тему разрушения детских иллюзий. Тематическое сходст-

во можно обнаружить также в рассказах "Враги" Чехова и "Два мира" (1931) Пекканена, в которых описано отсутствие взаимопонимания из-за предрассудков и несходства характеров героев. Противопоставляя Чехова и Пекканена Мопассану и Йотуни, Олкинуора отмечает, что сочетание объективности с глубоко личным тоном характерно для писательской манеры русского мастера и финского прозаика. Называя Чехова и Пекканена "критическими скептиками", критик заключает: "Они рассматривают человека весьма критически и приходят к нерадостным и пессимистическим выводам. Но, несмотря на это, неколебимая вера в человечность и будущее развитие человека свойственна их творчеству"[101].

Литературовед Алекс Матсон, строивший свои теории на опыте русской классической литературы, в статье "Размышления о рассказе" предпринял попытку определить свойства прозы Мопассана, Чехова и Кафки. Он попытался найти параллели к ним в творчестве Юхи Маннеркорпи (1915–1980), завоевавшего известность в пятидесятые годы. По мнению Матсона, чеховскому рассказу свойственен драматизм, он строится на ситуации с моментом сгущенной значительности. Из разных типов чеховских рассказов Матсон выделяет "Черный монах" как символический, или "кафкианский" рассказ. Переходя к анализу сборника рассказов "Круглая пила" (1956) Маннеркорпи, Матсон указывает на характерные "чеховские" особенности в них. В частности, монолог "Ключ" напоминает своим драматизмом чеховскую пьесу"[102].

Из литературы 50-х годов можно привести еще один пример — роман "Хомяки" (1957) Вейкко Хуовинена (род. в 1927 г.). Критик Пекка Таркка обнаружил в нем влияние русской литературы, которую, как он полагал, писатель "за последнее время прилежно изучил", так как в романе "сильно чувствуется мягкость и нежная симпатия в изображении человека, которые нам знакомы по призведениям Гоголя, Гончарова и Чехова"[103].

Приведенные высказывания вполне соответствуют тому, что нам известно о восприятии Чехова послевоенным поколением финских писателей. В пятидесятые годы увлечение Чеховым охватило не только финский театр, но и литературную среду.

Известный писатель Вейё Мери (род. в 1928 г.) тоже отдал дань уважения русскому писателю. Оглядываясь на пройденный им писательский путь в очерке "50 лет", он отмечает, что прекрасными учителями его поколения были Чехов и Джеймс Джойс. «Когда у эстетов пятидесятых годов спрашивали, что они считают задачей искусства, они ссылались на "равнодушие" Джойса или на Чехова», — писал он[104]. Имя Чехова возникает у Мери в самых неожиданных местах — например в эссе о кино, в котором он сравнивает знаменитые чеховские слова о выдавливании из себя раба с самовоспитанием финского писателя Майю Лассилы. Мери указывает на Чехова как на своего учителя и тогда, когда говорит о краткости: "Только тогда произведение будет завершено, когда всё лишнее выброшено". В статье "Как писались мои пьесы" Мери рассказывает о пьесе "Младший брат", которая неосознанно для самого автора возникла под влиянием "Трех сестер" . Обращаясь к проблеме мировоззрения в письмах Чехова в очерке "Новейшие монологи", Мери пишет: "Толстой, Чехов и Флобер показывают нам нашу слабость и ничтожность; для нас же все наши трагедии и комедии являются очень важными и серьезными. Это — и наша судьба, и настоящая история человечества"[105].

Такого же мнения о чеховской эстетике, как Мери, придерживается и Эрно Паасилинна, который считает русского писателя образцом правдивости. В связи с выходом в свет перевода "Острова Сахалин" он пишет: "Самообладание Чехова всегда сдерживало патетику, субъективность, слишком твердые суж-

дения и гнев; — у него преобладает только фактический материал, явления и вещи как таковые представлены несколько холодно, без комментариев, объективно — вот свойства чеховского стиля"[106].

Вышло несколько путевых очерков, посвященных чеховским местам. Естественно, что их авторами являются писатели, испытывающие влияние Чехова. В советское время не все поездки оказались осуществимыми, и не случайно очерк Юхани Пелтонена называется "Наконец в Мелихове" — только третья попытка поехать в чеховское имение оказалась успешной[107].

Чеховская тема появляется в сборнике "Москва — Хельсинки" (на русском и финском языках). Мотивы "Трех сестер" переплетаются с жизнью современной Москвы в рассказе Даниэля Каца "Одинокому становится грустно". Актер Вели-Пекка Мазарин, которому предстоит играть Вершинина в маленьком финском театре, едет в Москву в поисках русской атмосферы и родного дома своей бабушки. На мосту через реку Яузу он видит человека в военной форме, вылитого Вершинина, которому задает мучившие его вопросы о будущем человечества. Но в ответ "Вершинин" только показывает рукой на рыболовов у берега реки и на поющих девочек. "Так это ответ? Или, может, вопрос? А впрочем, всё равно", — подумал Мазарин. Дом бабушки не найден, и финал рассказа остается открытым — подобно чеховскому рассказу[108].

Более подробно чеховские темы обсуждаются в радиопьесе Марьи-Лены Миккола "Ноябрь в Москве". Действующие лица — инженер Веса и его молоденькая свояченица Мерья, которая хорошо знает произведения Чехова. Для Мерьи жизнь и творчество Чехова служат тем мерилом, которым она оценивает нечистый образ жизни взрослых. В Доме-музее Чехова она говорит Весе, цитируя Чехова: «"Как скучно вы живете, господа!"[1*] Здесь он имел в виду как раз — вас». В беседе о "Доме с мезонином" с переводчиком Мерья предлагает оригинальный анализ взаимоотношений героев: "Художник боялся Лиды. В рассказе много намеков на этот страх перед женщиной. Мисюсь же вообще была не женщина, а суррогат какой-то. <...> Это так характерно для мужчин. Ищут брода там, где помельче"[109].

Постоянный интерес и внимательное вчитывание в Чехова характерно для большинства современных писателей. Сошлемся на сборник интервью "Как возникали мои книги?"[110] Своим любимым автором — среди других классиков — считают Чехова Лена Крун, Яркко Лайне, уже названный Ю.Пелтонен и Йони Скифтесвик. Ану Кайпайнен говорит о возникновении своей комедии "Балет роз" в 60-е годы: "Когда я размышляла о комедии, мне случайно попалась фраза Чехова о том, что пьесу надо писать плохо и дерзко. Этому я и научилась"[111]. О том, как Чехов учил его строить рассказ, сообщает Антти Туури в связи со своим сборником "Один год жизни" (1975): «К своему удивлению, я обнаружил, что рассказ допускает временные сдвиги и как даже в рамках короткого рассказа можно перемещаться во времени. У Чехова я украл фразу "прошло семь лет", она хорошо подошла к моему рассказу, который я назвал "Четырнадцать лет". Мне не нужно было рассказывать события семи лет, так как читатель мог сам представить их себе».

Наиболее близок к чеховским мотивам, пожалуй, мастер короткого рассказа Мартти Йоенполви (род. в 1936 г.), который печатается с шестидесятых годов. Это замечено во многих рецензиях. Йоенполви был сопоставлен с Че-

---

[1*] Эти слова — не прямая цитата из Чехова, а контаминация фраз, приписываемых Чехову в мемуарах М.Горького и А.Сереброва (Тихонова). См.: А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 450, 595.

ховым и Мопассаном в рецензии английского переводчика Херберта Ломаса. (Мнение Ломаса приводит П.Таркка в своей рецензии на сборник рассказов Йоенполви "Долго цвели яблони" (1984)[112] Как мы обнаружили, многослойный ялтинский сюжет отражен в рассказе "Страх перед красивым местом" из сборника рассказов Йоенполви "В здоровом теле", 1990. Йоенполви искусно использует современный сюжет — поездку в Ялту финской туристической группы — для развертывания нескольких мотивов, прямо или косвенно связанных с чеховскими местами и персонажами. Ялта озадачивает, но не привлекает рассказчика, Пийртамо, который бродит по ее пыльным улицам и по набережной. Только в предпоследний день он пытается отыскать Дом-музей Чехова — и находит только музей, но не белую дачу. Появляется и надолго исчезает сосед рассказчика по номеру Корпела, неуклюжий чудак, настоящий "недотепа". Рассказ "Дама с собачкой" составляет тот литературный фон, на котором развертываются события финского рассказа.

Философский уровень текста сгущается в кульминации рассказа, во внутренних монологах Пийртамо. Обращаясь к памятнику Анне Сергеевне, героине рассказа "Дама с собачкой", он говорит о том, что жизнь на земле находится под постоянной угрозой и что чеховское видение новой, прекрасной жизни, переместившись в наше настоящее, в сущности, исчезло. "Больше нет красивых, воодушевляющих к жизни смертей. Существование стало обстоятельством, жизнь покупается и продается в розницу". "Но мир все еще красив, Анна Сергеевна, — продолжает Пийртамо. — Я тоскую по нашему общему времени, по природному времени. Я хочу <...> просить прощения и признаться, что участвовал в неправедных делах". И герой мечтает о вечном забытьи, о превращении в памятник, окруженный белыми крокусами. В финале рассказа возникает трагический момент: в день отъезда у Корпелы идет горлом кровь. Так в этом ялтинском рассказе Йоенполви переплетаются темы смерти и жизни[113].

Подведя итоги, можно сказать, что ни в одной северной стране Чехов не переводился так часто, не ставился столь усердно на сцене, не оказал столь сильного влияния на писателей, как именно в Финляндии.

ПРИЛОЖЕНИЕ

I. БИБЛИОГРАФИЯ

ЧЕХОВ В ФИНСКОЙ КРИТИКЕ. КНИГИ И СТАТЬИ О ЧЕХОВЕ (1915–1994)

Aaltonen Jorma. Kaksi yhteiskuntatutkijaa (Topelius, Tšehov). Kaltio, 1989.

Anhava Martti. Professori, piispa ja tyhjyys. Helsinki, 1989.

Björklund Martina. Narrative Strategies in Čechov's The Steppe. Åbo. Åbo Akademi University Press, 1993.

Davidsson Karin och Martina Björklund. A.P.Chekhovs Lyckan och Ett litet skämt. Åbo, 1984.

Dondysh Boel. A.P.Čechov. Berättelser i svensk oversättning. En bibliografi. Ryska institutionen vid Åbo Akademi. Åbo, 1987.

Dönsberg Anna & Järvi-Herlevi Anna-Maija. Att fånga Måsen i flykten. Iscensättning av Måsen på Åbo Svenska Teater 1988. Åbo Akademi, Åbo, 1989.

Ehrenburg Ilja. Tšehovia lukiessa. Helsinki, 1977 (перевод с русского).

Haaveesta vai pakosta. Näkökulmia teatteriohjaajan työhön. Toim. *Anneli Ollikainen*. Helsinki, 1986.

Homen O. Från Helsingfors teatrar. Helsingfors, 1915.

Homen O. Från Helsingfors teatrar. II. Helsingfors, 1918.

Hyvönen Annikki. Eino Kalima Tšehov-ohjaajana. Helsinki, 1986.

Jänis Marja. Kirjallisuutta ja teatteriteksti. Tutkimus näytelmien kääntämisestä esimerkkiaineistona Anton Tšehovin Kolmen sisaren käännökset. University of Joensuu, Joensuu, 1991.

Kalima Eino. Sattumaa ja johdatusta. Porvoo; Helsinki, 1962.

Kinnunen Aarne. Draaman maailma. Juva, 1985.

Kinnunen Aarne. Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys. Porvoo; Helsinki-Juva, 1994.

Korhonen Kaisa. Uhma. Vimma. Kaipaus. Helsinki, 1993.

Koskimies Rafael. Anton Tshehov novellistina. Uusi Suomi, sunnuntailiite 1929. — R. Koskimies. Kirjallisia näköaloja. Helsinki, 1936.

Koskimies Rafael. Suomen Kansallisteatteri II. 1917–1950. Helsinki, 1972.

Koskimies Rafael. Yleinen runousoppi. Helsinki, 1937, 1962.

Kupiainen Unto. Kirjallisuustieteen peruskurssi. Hämeenlinna, 1957, 1960.

Laffitte Sophie. Anton Tšehov itsensä kuvaamana. Helsinki, 1963 (перевод с французского).

Lakšin Vladimir. Tolstoi ja Tšehov. Helsinki, 1982 (перевод с русского).

Långbacka Ralf. Möten med Tjechov. Helsingfors, 1986.

Långbacka Ralf. Kohtaamisia Tšehovin kanssa. Helsinki, 1987.

Lüchou Nils. Teaterstaden Helsingfors under tre decennier. Tammerfors, 1960.

Mann Thomas. Tšehov. Totuudesta ja kauneudesta. Esseitä kirjallisuu-desta ja filosofiasta. Helsinki, 1987 (перевод с немецкого).

Matson Alex. Novellitaiteen valotusta // Parnasso. 1957. № 2.

Matson Alex. Tshehovin taiteen perusta // Aamulehti 14.12.1957. Mielikuvituksen todellisuus. Helsingissä, 1969.

Meri Veijo. Tätä mieltä. Keuruu, 1989.

Miten kirjani ovat syntyneet? Toim. Ritva Haavikko. Porvoo; Helsinki; Juva, 1991.

Mustakallio Marja. Anton Tšehov, Ylioppilas. Yön ja päivän kartta. Novelleja ja tulkintoja. Toim. Kirsti Mäkinen. Porvoo, 1993.

Niemi Irmeli. Nykydraaman ihmiskuva. Helsinki, 1969.

Olkinuora Lauri. Tšehov ja Pekkanen // Parnasso, 1956. № 7.

Paasilinna Erno. Yksinäisyys ja uhma. Helsinki, 1984.

Palmgren Marja-Leena. Kohtauspaikkana Jalta // Huomioita Tšehovin ja Gorkin kosketuskohdista. Historia — teoria — praksis. Pentti Karkaman juhlakirja. Toim. A.Roininen ja K.Sallamaa. Oulun yliopisto. Oulu, 1986.

Panteleimon. Tšehovin muistoissa // Ortodoksinen kulttuuri. 1988. № 4.

Pennanen Eila. Tšehov 1890-luvulla // Parnasso. 1987. № 7.

Pihlajaniemi Johannes. Långbackaa lukiessa (Anton Tšehov) // Parnasso. 1988. № 2.

Saastamoinen Tyyne. Thomas Mannin näkemys Tšehovista // Parnasso. 1956. № 3.

Sarajas Annamari. Novellista. Parnasso // 1953. № 4.

Sarajas Annamari. Vuosisadanalku Maria Jotunin tuotannossa. Orfeus nukkuu. Juva, 1980.

Savutie Maija. Kohti elävää teatteria. Helsinki, 1986.

Suhonen Pekka. Loistavaa valoa Tšehov-kuvaamme // Parnasso. 1984. № 4.

Suomen kirjallisuus VIII. Toim. Pekka Tarkka. Helsinki, 1970.

Tammi Pekka. Three Remarks on Chekhov's Step': Point of View, Subtext, and Their Conjunction. Scando-Slavica. 33. 1987.

Tarkianen Viljo; Kauppinen Eino. Suomalaisen kirjallisuuden historia. Helsinki, 1934, 1967.

Tarkka Pekka. Sanat sanoista. Arvosteluja ja kirjoituksia 1957–1984. Keuruu, 1984.

Troyat Henri. Anton Tšehov. Porvoo, 1980, 1992 (перевод с французского).

Uexkull Sole. Kriitikko teatterissa. Helsinki, 1984.

Vahros Igor. Tšehovin 'tarpeettomien ihmisten' ongelma. Suomalainen // Suomi. 1950. № 7; *Vahros Igor.* Docendo discimus. Toim. Ben Hellman et al // Slavica Helsingiensia supplementum I. Helsingin yliopisto, Helsinki, 1987.

Vapaavalta Pirkko. 'Mäenlaskun hurma' — 'Leikkiäko vain?'. Tšehovia kääntäjän ja tulkitsijan valossa (armoilla?). Virke, 1993, 2.

Viljanen Lauri. Taisteleva humanismi. Hämeenlinna, 1936.
Virtanen Simo. Tšehov oli myös lääkäri // Terveys. 200. 1989. № 3.
Yön ja päivän kartta. Novelleja ja tulkintoja. Toim. Kirsti Mäkinen. Juva, 1993.

Дополнительная литература (на русском языке). 1962–1997 гг.

Абалкин Н. Гости из Суоми // Театр. 1962. № 10.
Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983.
Анненков Юрий. Всеволод Мейерхольд. Дневник моих встреч. Т. 2. М., 1991.
Арабажин К.И. Финский театр и "Дядя Ваня" // Театр и искусство 1914. № 50.
Бюклинг Л. МХТ в жизни и творчестве Э.Калимы // Русско-финские театральные связи. Отв. ред. А.Я.Альтшуллер. Л., 1989.
Бюклинг Л. Драматургия Антона Чехова в оценке финской критики в начале XX века // Аспект. 1987. № 1.
Бюклинг Лийса. Театральные связи. (Чехов в Финляндии) // Чеховские чтения в Ялте. М., 1994.
Давидссон Карин. А.П.Чехов на рубеже XX века // Studia Russica Helsin-gien-sia et Tartuensia. Под ред. Л.Бюклинг и П.Песонена. Slavica Helsingien-sia 6. University of Helsinki, 1989.
Должанский Роман. "Дама с собачкой" в Хельсинки // Московский наблюдатель, 1995. Май.
Карху Э.Г. История литературы Финляндии от истоков до конца XIX века. Л., 1979.
Маннинен Сиско, Хайкара Арья. Переводы произведений А.П.Чехова в Финляндии. Анализ отзывов в финской прессе. Дипломная работа. Университет Ювяскюля, 1988.
Москва — Хельсинки. Сост. Л.В.Карелин. М., 1984.
Песочинский Н., Таршис Н. Два чеховских спектакля // Русско-финские театральные связи. Л., 1989.
Семеновский В. Шведская птичка. ("Чайка" в Хельсинки) // Московский наблюдатель. 1997. № 1–2.
Эфрос А.В. "Вишневый сад" в Хельсинки // Русско-финские театральные связи. Л., 1989.

II. ЧЕХОВ НА СЦЕНЕ ТЕАТРОВ ФИНЛЯНДИИ (1890–1997)

1890	Медведь. Русский Александровский театр (Хельсинки). Труппа артиста Императорского театра А.А.Нильского.
1895	Предложение. Русский Александровский театр. Труппа Н.И.Мерянского.
1897	Медведь. Русский Александровский театр. Труппа Н.И.Мерянского.
	Медведь. Русский Александровский театр. Труппа М.И.Чернова.
1899	2/14 декабря. Чайка. Русский Александровский театр. Труппа актрисы СПб. Императорского театра Н.С.Васильевой.
1902	Трагик поневоле. Русский Александровский театр. Труппа К.К.Витарского.
1903	Три сестры. Русский Александровский театр. Труппа К.К.Витарского.
	Дядя Ваня. Русский Александровский театр. Труппа Белозерской.
1904	Медведь. Русский Александровский театр. Труппа Белозерской.
	Трагик поневоле. Русский Александровский театр. Труппа Белозерской.
	Дядя Ваня. Гастрольная труппа финской актрисы Иды Аалберг (на немецком языке). Гастроли в Финском Национальном театре.
	Вишневый сад. Русский Александровский театр. Труппа И.А.Панормова-Сокольского.
	Иванов. Русский Александровский театр. Труппа И.А.Панормова-Сокольского.
1905	Предложение. Русский Александровский театр. Труппа И.А.Панормова-Сокольского.

1908	Предложение. Русский Александровский театр. Труппа З.А.Малиновской.
	Хирургия. Унтер Пришибеев. Русский Александровский театр. Труппа З.А.Малиновской.
	Юбилей. Русский Александровский театр. Труппа З.А.Малиновской.
	Вишневый сад. Русский Александровский театр. Труппа С.А.Трефилова.
1909	Медведь. Русский Александровский театр. Труппа В.С.Генбачева-Долина.
1910	Калхас. Русский Александровский театр. Труппа В.С.Генбачева-Долина.
	Вишневый сад. Выборг. Постановка Эркки Кивиярви и Г.Александрова.
1912	Предложение. Русский Александровский театр. Труппа М.Э.Трояновой.
	Вишневый сад. Русский Александровский театр. Труппа М.Э.Трояновой.
	Иванов. Русский Александровский театр. Труппа М.Э.Трояновой.
1913	Иванов. Русский Александровский театр. Труппа М.Э.Трояновой.
1914	Свадьба. Русский Александровский театр. Труппа Н.Н.Шухмина.
	Дядя Ваня. Финский Национальный театр. Реж. Э.Калима.
1916	Вишневый сад. Финский Национальный театр. Реж. Э.Калима.
1917	О вреде табака. Русский Александровский театр. Труппа Н.Н.Шухмина.
1945	Чайка. Театр Ювяскюля. Реж. Н.Карло.
1946	Чайка. Шведский театр г. Турку. Реж. Б.Ландстрем.
	Предложение. Театр рабочих Каяни.
1947	Три сестры. Финский Национальный театр. Реж. Э.Калима.
	Медведь. Театр Кюми.
1950	Чайка. Финский Национальный театр. Реж. Э.Калима.
1951	Дядя Ваня. Городской театр Лахти. Реж. Э.Калима.
1952	Дядя Ваня. Русская театральная студия. Реж. Э.Калима.
	Вишневый сад. Театр Куопио. Реж. Л.Рейман (Таллинн).
	Вишневый сад. Городской театр г. Турку. Реж. Х.Айрамо.
1953	Дядя Ваня. Городской театр Кеми. Реж. У.Лаури.
	Вишневый сад. Финский Национальный театр. Реж. Э.Калима.
	Медведь. Финский театральный институт.
1954	Дядя Ваня. Городской театр Йоенсуу. Реж. В.Маннинен.
1954	Утро писателя. Финский театр рабочих.
1954	Вишневый сад. Рабочий театр г. Тампере. Реж. Э.Калима.
1955	Дядя Ваня. Финский национальный театр. Реж. Э.Калима.
1956	Вишневый сад. Театр г. Пори. Реж. М.Кассила.
	Три сестры. Финский Национальный театр. Реж. Э.Калима.
1957	Дядя Ваня. Театр г. Тампере. Реж. Э.Калима.
1958	Вишневый сад. Шведский театр (Хельсинки). Реж. Э.Калима.
1958/59	Иванов. Городской театр Йоенсуу.
1960/61	Дядя Ваня. Театр рабочих Варкаус. Реж. П.Хюттинен.
1961	Чайка. Финский Национальный театр. Реж. Э.Калима.
	Дядя Ваня. Шведский театр г. Турку. Реж. Р.Лонгбакка.
1961/62	Иванов. Народный театр Хельсинки.
1962	Три сестры. Шведский театр г. Турку. Реж. Р.Лонгбакка.
1963	Вишневый сад. Финский Национальный театр. Реж. Э.Калима.
1964/65	Иванов. Театр г. Тампере.
1965/66	Лебединая песня. Театр Рийхимяки
	Лебединая песня. Театр Рованиеми.
1966	Дядя Ваня. Финский Национальный театр. Реж. Э.Калима.
	Чайка. Шведский театр (Хельсинки). Реж. Р.Лонгбакка.
1966/67	Платонов. Студия Городского театра Хельсинки.

1967/68 Медведь. Театр рабочих Каяни.
Медведь. Театр рабочих Рийхимяки.
1968/69 Медведь. Театр рабочих Каяни.
1969 Три сестры. Театр рабочих г. Тампере. Реж. М.Маянлахти.
1971 Три сестры. Финский Национальный театр. Реж. Г.Товстоногов (Ленинград).
Три сестры. Лилла-театр. Реж. Р.Лонгбакка.
1974 Вишневый сад. Городской театр г. Турку. Реж. Р.Лонгбакка.
1975 Три сестры. Городской театр г. Оулу. Реж. П.Лиски.
1977 Дядя Ваня. Театр рабочих г. Тампере. Реж. М.Маянлахти.
Дядя Ваня. Группа-театр. Реж. Р.Сийкала.
Дядя Ваня. Театр г. Сейняйоки. Реж. А.Ниеминен.
1978 Чайка. Городской театр Хельсинки. Реж. Р.Лонгбакка.
1979 Три сестры. Ком-театр. Реж. К.Корхонен.
1980 Дядя Ваня. Шведский театр (Хельсинки). Реж. П.Котканиеми.
1982 Три сестры. Театр телевидения. Реж. Т.-М.Нисканен.
1983 Три сестры. Городской театр Котка. Реж. К.Нуотио.
Вишневый сад. Финский Национальный театр. Реж. А.Эфрос (Москва).
Анне Хабек-Адамек. Чехов в Ялте. (Ein Augenblick ist mein Gewesen.) Финский Национальный театр. Реж. Э.Терттула.
Вишневый сад. Лилла-театр. Реж. К.Корхонен.
1984 Дядя Ваня. Городской театр Хельсинки. Реж. Г.Доливо.
1985 Вишневый сад. Городской театр Ювяскюля. Реж. М.Поскипарта.
Три сестры. Городской театр г. Турку. Реж. Т.-Б.Орсмаа.
Три сестры. Городской театр Йоенсуу. Реж. С.Лухтала.
Майкл Фрейн. Дикий мед (Платонов). Театр г. Тампере. Реж. Э.Лаппалайнен.
Сон Каштанки. Пенни-театр. Реж. К.Вийникайнен.
Дядя Ваня. Городской театр Раума. Реж. Й.Саволайнен.
1986 Иванов. Городской театр Хельсинки (большая сцена). Реж. К.Корхонен.
Платонов. Городской театр Хельсинки (малая сцена). Реж. Р.Лонгбакка.
Леший. Городской театр Хельсинки (третья сцена). Реж. Г.Шамбек (Будапешт).
Три сестры. Городской театр г. Оулу. Реж. Р.Холмберг.
1987 Чайка. Финский Национальный театр. Реж. К.Нуотио.
1988 Театр сторожа Никиты. Лилла-театр. Реж. К.Гинкас (Москва).
Чайка. Студия Театра рабочих г. Тампере. Реж. Кайса Корхонен.
1989 Чайка. Марс-театр. Реж. Й.Грот.
Платонов. Театральный институт. Реж. К.Лахти.
Платонов. Отделение актерского искусства Тамперского университета. Реж. К.Корхонен.
1990 Три сестры. Ком-театр. Реж. П.Милонов.
Три сестры. Театр рабочих г. Тампере. Реж. Й.Пеннанен.
1991 Дядя Ваня. Студенческий театр на Мустиккамаа. Реж. А.Кахилуото.
1992 Дядя Ваня. Городской театр Вааса. Реж. Р.Туминас.
1993 Вишневый сад. Шведский театр (Хельсинки). Реж Г.Доливо.
1994 Три сестры. Театр г. Эспоо. Реж. Т.Ойттинен.
Неоконченная соната. Городской театр Хельсинки. Реж. О.Табаков (Москва).
1995 Три сестры. Театр Марс. Реж. Й.Грот.
Жизнь прекрасна! (Дама с собачкой.) Лилла-театр. (На финском языке.) Реж. К.Гинкас (Москва).
Чайка. Театр г. Пори. Реж. Й.Пеннанен.
Вишневый сад. Городской театр Котка. Реж. Т.Ойттинен.

1996 Чайка. Театральная академия. Реж. Кама Гинкас (Москва).
Анюта. Театральная академия. Реж. Р.Леппякоски.
1997 Вишневый сад. Театральная академия, Ком-театр. Реж. М.Грот.
Иванов. Городской театр Лахти. Реж. В.Сандквист.
Промежуточная неделя, или Дни и ночи. (Спектакль по мотивам "Чайки".) Театральная академия. Реж. Р.Леппякоски.
1998 Вишневый сад. Театр г. Тампере. Реж. Т.Савола.
О вреде табака и Лебединая песня. Q-театр. Реж. Э.Сэдерблюм.
Чайка. Груп-театр. (Летний театр на острове Свеаборге.) Реж. А. аф Хеллстрэм.
Большой цирк Антоши Чехонте. Буря-театр. (Летний театр.) Реж. А.Валтонен.
Три сестры. Камин-театр. Реж. М.Грот.
Дядя Ваня. Груп-театр. Реж. Э.Лескинен.
Дядя Ваня. Русские эскизы. Такомо-театр. Реж. К.Смедс.
1999 Вишневый сад. Новый театр. Реж. И.Ларин (Петербург).
Чайка. Национальный театр. Реж. Р.Лундан.
Три сестры. Национальный театр. Реж. В.Фокин (Москва).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Карху Э. Г.* История литературы Финляндии от истоков до конца века. Л., 1979. С. 380–381.

[2] *Fraser G.* Vitterheten under nittonde seklets reformtid i Ryssland. Helsingfors, 1888. C. 101.

[3] Исполнитель роли Треплева П.П.Гайдебуров вспоминает, что Васильева оказалась в числе немногих, кто в театральном мире отнесся к новаторству Чехова и МХТ с интересом (*Скарская Н.Ф., Гайдебуров П.П.* На сцене и в жизни. М., 1959. С. 11).

[4] Финляндская газета. 1903. 2/15 февраля.

[5] Там же. 1904. 27 ноября/10 декабря.

[6] Valvoja. 1901. С. 439–440.

[7] *Hagelstam W.* Österut // Ateneum. 1902. № 3 (8–9). С. 285–309. По-русски опубликовано Г.Шалюгиным в журнале "Брега Тавриды": Симферополь. 1997. № 2–3 (31–32). С. 274–283. Перевод со шведского Л.Гренланд, с сокращениями. См. также в наст. книге обзор Л.Г.Григорьевой "Чехов в Швеции" (с. 555–591).

[8] Uusi Suometar. 16.7.1904 (б/п).

[9] Kansan Lehti. 19–21.7.1904 (б/п).

[10] *J. A.* Venäläisiä kirjailijoita // Aika. 1907. № 17. С. 695–698.

[11] Рецензия за подписью *H. J-nen.* // Aika. 1909. № 17–18. С. 672–673.

[12] *T(arkiainen) V.* Gorki. Orlovit // Valvoja. 1909. С. 602.

[13] Рецензия за подписью *I.H.* // Valvoja. 1909. С. 131.

[14] Finsk Tidskrift. 1911. №. 126.

[15] Ibid. № 265.

[16] Suomen tiedeakatemian esitelmät ja pöytäkirjat. Helsinki, 1913.

[17] *Русский зритель* <рец.> // Театр и искусство. 1910. № 40. С.733.

[18] *Paranne E.* <рец.> // Viipuri. 23.9.1910.

[19] См. воспоминания *Калимы*: Sattumaa ja johdatusta (Случайное и провидческое). Porvoo; Helsinki, 1962.

[20] *Арабажин К. И.* Финский театр и "Дядя Ваня" // Театр и искусство. 1914. № 50. С. 958.

[21] Uusi Suometar. 1914. 27 октября (б/п).

[22] Helsingin Sanomat. 1914. 27 октября.

[23] Uusi Suometar. 1914. 29 октября (подп.: *F.T.*).

[24] Hufvudstadsbladet. 1914. 31 октября.

[25] *Koskimies R.* Suomen Kansallisteatteri II. 1917–1950. Helsinki, 1972. С. 330.

[26] В недавнее время переиздан его перевод "Чайки" с предисловием Кирсикка Мюринг (Хельсинки, 1998).

[27] Uusi Suometar. 1916. 28 марта (б/п).

[28] *V.T. (Tarkiainen V.)* <рец.> // Helsingin Sanomat. 1916. 30 марта.

[29] Hufvudstadsbladet. 1916. 30 марта.

[30] Uusi Suometar. 1916. 30 марта.

[31] *Krohn H.* <рец.> // Valvoja. 1916. С. 330–334.

[32] *Koskenniemi V. A.* <рец.> // Aika. 1916. С. 264.
[33] *Humble W.* A.A. Izmajloff. Anton Tschehoff. // Finsk Tidskrift. 1917. № 82. С. 132–137.
[34] *Koskimies R.* Antón Tshehov novellistina // Uusi Suomi, sunnuntailiite 1929. То же: *Koskimies R.* Kirjallisia näköaloja. Helsinki, 1936. С. 268–279.
[35] *Kalima E.* K. Stanislavski, nykyaikaisen näyttämötaiteen uudistaja // Naamio. 1938. № 6.
[36] *Lüchou N.* <рец.> // Nya Pressen. 28.11.1947. То же: Teaterstaden Helsingfors under tre decennier. Tammerfors, 1960. С. 308–311.
[37] Так, например, "Дядю Ваню" режиссер ставил четыре раза — в г. Лахти, в Русской театральной студии, в Финском Национальном театре, в г. Тампере (в 1951, 1952, 1955, 1957 годах). В Русской театральной студии с помощью актеров-любителей он поразил зрителей трагедией одиноких людей (1952).
[38] Kansan Lehti. 5.12.1954.
[39] *Savutie M.* <рец.> // Kansan Uutiset. 4.4.1963.
[40] *Savutie M.* <рец.> // Там же. 20.1.1961.
[41] *Абалкин Н.* Гости из Суоми. // Театр. 1962. № 10. С. 173–179.
[42] *Анненков Ю.* Всеволод Мейерхольд // *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Т. 2. М., 1991. С. 8.
[43] Helsingin Sanomat. 1956. 31 октября.
[44] *Vahros I.* Tshehovin 'tarpeettomien ihmisten' ongelma // Suomalainen Suomi. 1950. № 7. То же: *Vahros Igor.* Docendo discimus. Helsinki, 1987. С. 207–212.
[45] *Sarajas A.* Novellista. // Parnasso. 1953. Апрель.
[46] Helsingin Sanomat. 1954. 15.6.
[47] Ilta-Sanomat. 1954. 18 июня (б/п).
[48] *Laitinen K.* <рец.> // Helsingin Sanomat. 1957. 5 января.
[49] *Kupiainen U.* Kirjallisuustieteen peruskurssi. Hämeenlinna, 1960 (2-е изд.). С. 132.
[50] *Saastamoinen T.* Thomas Mannin näkemys Tšehovista // Parnasso. 1956. № 3; *Olkinuora L.* Tšehov ja Pekkanen // Parnasso. 1956. № 7; *Matson A.* Novellitaiteen valotusta // Parnasso. 1957. № 2.
[51] *Matson A.* Tshehovin taiteen perusta // Aamulehti. 1957. 4 декабря. То же: *Matson A.* Mielikuvituksen todellisuus. Helsingissä, 1969. С. 47–53.
[52] *Kalima E.* Anton Tšehov näytelmäkirjailijana // *Tšehov Anton.* Neljä näytelmää. 1963 (2-е изд.). С. V–XII.
[53] Uusi Suomi. 1961. 15 октября.
[54] Ibid. 1969. 28 июля.
[55] *Niemi I.* Nykydraaman ihmiskuva. Helsinki, 1969. С. 69.
[56] Kanava. 1973. С. 60–61.
[57] *Ahokas P.* <рец.> // Turun Sanomat. 1978. 6 июня.
[58] *Långbacka R.* Kohtaamisia Tšehovin kanssa. Helsinki, 1987. С. 8.
[59] *Savutie M.* <рец.> // Kansan Uutiset. 1966. 16 января.
[60] *Veltheim K.* Uusi Suomi. 1971. 11 сентября.
[61] Kansan Uutiset. 11.9.1971.
[62] *Långbacka R.* Op. cit. С. 199–200.
[63] Ibid. С. 200.
[64] Kansan Uutiset. 1978. 18 декабря.
[65] Haaveesta vai pakosta. Helsinki, 1986. С. 133–134.
[66] *Korhonen K.* Uhma. Vimma. Kaipaus. Helsinki, 1993. С. 184–191.
[67] Ibid. С. 190.
[68] *Кучкина О.* Зеленый цвет — цвет надежды // Сб. Москва — Хельсинки. Сост. Л.В.Карелин. М., 1984. С. 200–202.
[69] *Marttila H.* <рец.> // Helsingin Sanomat. 1986. 14 декабря.
[70] *Pennanen E.* <рец.> // Parnasso. 1987. № 7. С. 406–410.
[71] *Anhava M.* Professori, piispa ja tyhjyys. (Профессор, архиерей и пустота). Helsinki, 1989. С. 142–143 (статья "Два введения в проклятые вопросы"). Два других эссе Анхавы о Чехове, вошедшие в тот же сборник, напечатаны первоначально в журн. "Парнассо" ("О характере одного писателя") и в газ. "Хельсингин Саномат" ("Стук действительности").
[72] *Uexkull S.* Kriitikko teatterissa. Helsinki, 1984; *Savutie Maija.* Kohti elävää teatteria. Helsinki, 1986.
[73] *Långbacka R.* Denna långa dag, denna korta liv. Lovisa, 1989.
[74] Parnasso. 1984. № 4. С. 216–224.
[75] *Tammi P.* Three Remarks on Chekhov's Step': Point of View, Subtext, and Their Conjunction. // Scando-Slavica. 1987. № 33.
[76] *Davidsson K.* och *Björklund M.* A. P. Čechovs Lyckan och Ett litet skämt. Åbo, 1984.
[77] Slavica Helsingiensia 6. University of Helsinki. 1989.

[78] Одновременно настала пора пересмотреть традиционные представления о Чехове-прозаике и драматурге. На спектакль Эфроса ссылался уже упомянутый П. Сухонен в статье о первом сборнике писем Чехова: «Неужели этот остроумный молодой Чехов смог потом стать автором того "Вишневого сада", который так поэтично поставил Калима. Неужели Калима так сильно повлиял на восприятие Чехова нашим поколением, что "Вишневый сад" на сцене Национального театра кажется почти истеричным?» (См. примеч. 74.)

[79] *Эфрос А. В.* "Вишневый сад" в Хельсинки // Русско-финские театральные связи. Л., 1989.

[80] *Kinnunen A.* Draaman maailma. Juva, 1985.

[81] *Kajava J.* <рец.> // Helsingin Sanomat. 1984. 20 марта.

[82] *Långbacka R.* Esipuhe. Anton Tšehov // *Tšehov A.* Isättömyys. Helsinki, 1986. С. 6–7, 10.

[83] *Kinnunen A.* Op. cit. С. 118.

[84] Ibid. С. 118–119, 131, 194–195.

[85] *Песочинский Н., Таршис Н.* Два чеховских спектакля // Русско-финские театральные связи. Л., 1989. С. 142.

[86] Там же.

[87] *Jänis M.* Kirjallisuutta ja teatteriteksti. Joensuu, 1991. С. 275–276.

[88] *Björklund M.* Narrative Strategies in Cechov's The Steppe. Åbo. Åbo Akademi University Press, 1993.

[89] *Kinnunen A.* Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys. Porvoo; Helsinki; Juva, 1994. С. 91.

[90] Ibid. С. 92, 224, 275.

[91] *Kajava J.* <рец.> // Helsingin Sanomat. 1991. 1 июля.

[92] *Kajava J.* <рец.> // Ibid. 1996. 26 февраля. Полифонический строй этого спектакля был подробно анализирован. См. рецензию В.Семеновского // Московский наблюдатель. 1997. № 1–2. С. 67–70.

[93] *Kajava J.* <рец.> // Helsingin Sanomat. 1997. 20 февраля.

[94] *Kajava J.* <рец.> // Helsingin Sanomat. 1997. 26 февраля.

[95] Suomen kirjallisuus VIII. Helsinki: Toim. Pekka Tarkka, 1970. С. 78.

[96] Цит. по: *Sarajas A.* Vuosisadanalku Maria Jotunin tuotannossa // Orfeus nukkuu. Juva, 1980. С. 189.

[97] *Laurila A.* F. E. Sillanpää vuosina 1888–1958. Helsingissä, 1958. С. 218.

[98] *Rajala P.* Yön ja päivän kartta. Novelleja ja tulkintoja. Juva: Toim. Kirsti Mäkinen, 1993. С. 180.

[99] Suomalaisen kirjallisuuden historia. Helsinki, 1967. С. 348.

[100] *Viljanen L.* Taisteleva humanismi. Hämeenlinna, 1936. С. 554.

[101] Parnasso. 1956. № 7.

[102] Parnasso. 1957. № 2. С. 70–75.

[103] *Tarkka P.* Sanat sanoista. Arvosteluja ja kirjoituksia 1957–1984. Keuruu, 1984. С. 59.

[104] *Meri V.* Tätä mieltä. Keuruu, 1989. С. 216.

[105] Ibid. С. 141, 149, 246.

[106] *Paasilinna E.* Alaston totuus // *Paasilinna E.* Yksinäisyys ja uhma. 1984. С. 26.

[107] Helsingin Sanomat. 1983. 13 марта.

[108] Москва — Хельсинки. Сост. Л.В.Карелин. М., 1984. С. 101.

[109] Там же. С. 50.

[110] Kuinka kirjani ovat syntyneet? Helsinki, 1991.

[111] Фраза Чехова из письма к Ал.П.Чехову (11 апреля 1889 г.) звучит так: "Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок".

[112] *Tarkka P.* Op. cit. С. 271.

[113] *Joenpolvi M.* Kauniin paikan kammo // Terveessä ruumiissa. Jyväskylä, 1990.

ПРОЗА ЧЕХОВА В США
(1960 — начало 1980-х гг.)

Обзор Дэвида Максвелла (США)
Перевод Е.Е.Палиевской

В статье, написанной для тома 68 "Литературного наследства" ("Чехов"), вышедшего в 1960 году[1], профессор Томас Виннер подробно рассказал о судьбе произведений Чехова в Америке с начала века до 1950-х гг. Настоящее исследование представляет собой обзор переводов, диссертаций, докладов на конференциях, книг и статей американских ученых о чеховской прозе, появившихся после публикации статьи Виннера.

В своей статье профессор Виннер зафиксировал довольно медленный процесс развития интереса к произведениям Чехова в США. Согласно Виннеру, знакомству американского читателя с Чеховым препятствовали недоброкачественные переводы, которые представляли его произведения читателю[2]. Ко времени написания Виннером этой статьи многочисленные публикации пьес и рассказов Чехова в недорогих изданиях уже свидетельствовали о популярности писателя в Америке. Однако было ясно, что рано еще говорить о доступности прозы Чехова американской публике, и Виннер закончил свою статью критическим, но обнадеживающим замечанием: "Надо надеяться, что и те чеховские произведения, которые имеются до сих пор лишь в переводах Констанс Гарнет, в скором времени появятся в более совершенных переводах того же уровня, что переводы Старка Янга, которые одновременно ближе к оригиналу и к духу американского языка"[3].

Надежда, выраженная в заключение профессором Виннером, в некоторой степени оправдалась. Так, в 1983 г. в Соединенных Штатах было уже двадцать два доступных издания сборников чеховских рассказов. Некоторые из них — факсимильные переиздания уже публиковавшихся переводов, стиль которых, по мнению американского читателя, давно устарел; другие взяты из британских изданий. Тем не менее, появление ряда новых выпусков сборников чеховских рассказов в Америке и их частое переиздание говорит о растущей популярности прозы Чехова в США. Несмотря на то, что многие из них включают старые переводы миссис Гарнет (в которых британский вариант английского языка начала века совершенно не подходит для американского читателя), появились новые переводы, более близкие по тону и стилю чеховскому тексту.

Одним из наиболее популярных и исчерпывающих является "Портативный Чехов"[4] под редакцией и с предисловием А.Ярмолинского. Впервые из-

данный в 1947 году, он остается образцовым текстом для изучения творчества Чехова в американских университетах; к 1976 году "Портативный Чехов" переиздавался уже 29 раз. Пять рассказов в сборнике приводятся в переводе Констанс Гарнет, остальные двадцать три — в переводе профессора А.Ярмолинского. Кроме того, в издание включены две пьесы — "Медведь" и "Вишневый сад", а также избранные письма Чехова. Чувствуется, что профессор Ярмолинский пытался показать американскому читателю основное и характерное в творчестве Чехова. Рассказы отобраны, начиная с ранних ("Ванька", "Несчастье" и "Унтер Пришибеев"); далее идут те, что написаны в 1887–1897 гг. ("Поцелуй", "Именины", "Гусев", "На подводе") и некоторые из поздних рассказов Чехова ("маленькая трилогия", "Дама с собачкой" и "В овраге"). Перевод, в целом, адекватный, хотя несколько устаревший на взгляд современного американского читателя.

В довольно большом предисловии профессор А.Ярмолинский дает читателю немало сведений о жизни и творчестве Чехова. Исходя из того, что большинство читателей были мало знакомы с Чеховым в то время, когда книга впервые выходила в свет, он создает в предисловии полезный и содержательный контекст для последующих рассказов и пьес. А.Ярмолинский рассказывает о важных событиях жизни Чехова и анализирует основные темы, проходящие через все его творчество. Автор останавливает внимание также на репутации Чехова как писателя-гуманиста и подчеркивает его верность объективности в искусстве. А.Ярмолинский замечает, однако, что, несмотря на это, в творчестве Чехова прослеживается позиция автора:

"В его произведениях чувствуется осуждение жестокости, жадности, лицемерия, глупости, высокомерия, лени — всех тех рабских черт, от которых он сам избавился с таким трудом, всего того, что унижает человека и не дает ему полностью проявить себя. Несмотря на то, что писатель заявлял о своей объективности, и на то, что его отношение к злу выражалось скорее не в активной ненависти, а в отвращении, в его книгах явственно сквозит негодование и чувствуется критика жизни"[5].

В заключение А.Ярмолинский отмечает огромное влияние, которое оказали рассказы Чехова как на писателей, так и на читателей Америки: «Незадолго до последней войны Сомерсет Моэм, весьма компетентный обозреватель, заметил: "Сегодня большинство честолюбивых молодых писателей ориентируются на Чехова". Без сомнения, именно влияние русского писателя помогло американской читающей публике воспринять довольно неопределенный по форме тип рассказа, в котором говорится об одиночестве человека, нравственно неустойчивого создания, заброшенного в неизвестно кем созданный мир... Каковы бы ни были превратности литературной моды, люди будут всегда возвращаться к писателю, который, кроме всего прочего, был, как никто, гуманистом до мозга костей»[6].

Сборник под редакцией известного литературоведа Эдмунда Уилсона «"Мужики" и другие рассказы»[7] впервые увидел свет в 1956 году и оставался образцом более десятилетия. Все девять рассказов, включенные в сборник, были написаны в последнее десятилетие жизни Чехова, в тот период, когда, по мнению Уилсона, «он создавал, в основном, произведения, как пьесы, так и рассказы, которые, по всей вероятности, должны были представлять своего рода анализ русского общества, "Человеческую комедию" в миниатюре»[8]. На основе этих рассказов ("Бабье царство", "Три года", "Убийство", "Моя жизнь", "Мужики", "Новая дача", "В овраге", "Архиерей" и "Невеста") мистер Уилсон делает вывод о том, что Чехов хотел показать напряженное состояние русского общества в конце XIX века: "Напрашивается вывод, что Че-

хов, предки которого были крепостными вплоть до реформы 1861 года, хорошо знавший жизнь низших классов, намеренно шел вразрез с идеализацией крестьянства у Толстого и крестьянской идиллией у Тургенева, а также (как, например, в рассказах, связанных с религией) противопоставлял святым Достоевского нечто более земное и прозаическое. В общем, это — картина феодального общества, пытающегося догнать современность, но находящегося еще где-то на полпути"[9].

В 1960 г. Энн Данниген выпустила сборник "Антон Чехов. Избранные рассказы", в который вошло двадцать рассказов, в том числе двенадцать ранних, не публиковавшихся прежде на английском языке (как, например, "Он понял!" и "Ниночка")[10]. Сборник Данниген дал возможность американскому читателю, уже привыкшему относиться к Чехову как к пессимистическому летописцу старой России, обнаружить в нем иронию и юмор. В кратком предисловии профессора Эрнеста Симмонса, наиболее известного из англоязычных биографов Чехова, выделены основные факты жизни Чехова и прослежена связь между его ранним и поздним творчеством.

Один из наиболее представительных сборников рассказов Чехова "Образ Чехова"[11], составленный и переведенный Робертом Пейном, был впервые издан в 1963 году и с конца 1970-х годов переиздавался семь раз. Пейн включает по меньшей мере по одному рассказу, представляющему каждый год из двадцати трех (кроме двух) лет творчества Чехова в жанре рассказа. Этот сборник помогает читателю проследить хронологическое развитие мастерства Чехова, его сюжетов и тем. В своем предисловии "Образ Чехова" Пейн старается развеять впечатление о Чехове как о человеке суровом, замкнутом, непривлекательном; впечатление, навеянное, по словам Пейна, знаменитым портретом Чехова, выполненным в 1898 году Бразом: "То, что отличало его от других — жадный интерес в глазах, страстная жажда познания, полнота ощущений, всегда ему присущие — как раз и не отражено на портрете Браза"[12]. Признавая объективность Чехова, Пейн высказывает довольно интересную мысль: "... в большинство своих рассказов он вкладывал себя. Удивительно, в скольких рассказах он присутствует сам; вероятно, немалую роль в этом сыграло то, что он так стремился отсутствовать. Он — и мальчишка в магазине, и владелец щеглов, и крестьянин, шагающий через поле, и семейный врач, и умирающий архиерей. Мы видим его в разном обличье, но, как правило, ему не удается скрыться... Чехов совсем не был сторонним наблюдателем, он постоянно изображал себя"[13].

В 1963 году вышло в свет и издание "Антон Чехов. Семь повестей"[14] в переводе Барбары Макановицкой. В сборник входят семь довольно объемных произведений Чехова: "Дуэль", "Палата № 6", "Бабье царство", "Три года", "Моя жизнь", "Мужики" и "В овраге". Пять из них были опубликованы прежде в издании Эдмунда Уилсона, но если этот сборник уже нельзя было достать через несколько лет, то сборник Макановицкой неоднократно переиздавался за последние два десятилетия (последний издатель — Нортон). В сборнике имеется также предисловие биографического характера и краткие предисловия к каждой повести, которые не представляют особого интереса для специалистов, но будут небесполезны для широкого читателя.

Несмотря на то, что сборник Дэвида Магаршака «"Дама с собачкой" и другие рассказы»[15] был выпущен в свет в Великобритании, он — один из наиболее популярных сборников произведений Чехова в Америке. Правда, не совсем понятен здесь принцип отбора двенадцати произведений — в сборнике представлены некоторые из ранних рассказов ("Горе", "Агафья"), отдельные повести Чехова ("Скучная история", "Палата № 6"), ряд наиболее из-

вестных поздних рассказов ("Душечка", "Дама с собачкой"). Краткое вступление Магаршака, не претендуя на критический анализ творчества Чехова, тем не менее знакомит читателя с некоторыми интересными и занимательными случаями из биографии, имеющими прямое отношение к содержащимся в сборнике произведениям.

В 1965 году Энн Данниген выпустила еще один сборник произведений Чехова «"Палата № 6" и другие рассказы»[16]. В дополнение к предыдущему изданию в него были включены значительные по размеру зрелые вещи Чехова, в том числе "Палата № 6", "Дуэль", "Моя жизнь" и "Скучная история". Сборник завершается послесловием Руфуса Мэтьюсона, одного из наиболее проницательных и компетентных американских исследователей творчества Чехова. Анализируя рассказы, вошедшие в сборник, Мэтьюсон старается указать то, что, ему кажется, "составляет главный принцип построения повести, соотношение ее основных рабочих частей... Этот принцип — очень тонкое соотношение тональностей — гармонии и дисгармонии, или переходов одного в другое, — развитие и повторение мотивов, тонкое и образное изображение фона. И все это делается без наклеивания ярлыков, без открытой тенденциозности"[17].

Существенный вклад в издание рассказов Чехова на английском языке был внесен Арнольдом Хинчлиффом в 1972 году с выходом в свет «"Грешника из Толедо" и других рассказов»[18]. В сборнике Хинчлиффа — двадцать рассказов за 1881–1895 годы, многие из которых раньше не издавались на английском языке (например, "Шведская спичка", "Невидимые миру слезы", "Грешник из Толедо"). Перевод Хинчлиффа, в основном, точный и современный, хотя временами несколько затрудненный.

Один из лучших сборников чеховских рассказов, выпущенных в Соединенных Штатах, — "Рассказы Антона Чехова"[19] под редакцией профессора Ральфа Мэтлоу. Сборник входит в серию "Литературоведческих изданий", рассчитанную на студентов университетов (изд-во "Нортон")[1*]. Кроме тридцати четырех рассказов в книге "Литературоведческих изданий" содержатся выдержки из писем Чехова и, в качестве образца, девять работ американских, западноевропейских и советских литературоведов. В сборник не включены повести, но их нетрудно достать в других изданиях. Сюда вошли перепечатанные из более ранних изданий переводы Констанс Гарнет и других, некоторые переводы — новые, выполненные самим профессором Мэтлоу. В целом, сборник рассказов, писем и критических работ дает прекрасную возможность серьезному читателю ознакомиться с творчеством Чехова.

Ясно, что сейчас основные рассказы Чехова и многие малоизвестные произведения вполне доступны американскому читателю. Тем не менее, есть еще причины для недовольства, но есть и надежда, что работа в этом направлении будет продолжаться. Многие из последних изданий, как уже отмечалось, включают перепечатки старых, часто британских, переводов. Хотя тщательное редактирование исправило многие погрешности старых вариантов, их стиль и тон нередко режут слух американских читателей. Кроме того, некоторые значительные произведения переиздаются нечасто (как, например, "Черный монах"), и приходится искать их в старых, давно не перепечатывавшихся. Без сомнения, за последнее время достигнуты значительные успехи в ознакомлении американцев с творчеством Чехова и, учитывая огромный интерес к Чехову как среди ученых, так и среди читателей, есть все основания надеяться, что ситуация будет улучшаться и впредь.

[1*] Critical Edition (Norton Publishers).

* * *

До начала 1970-х гг. письма Чехова, ценный источник сведений о жизни и творчестве писателя, находились в гораздо худшем положении, чем проза. Правда, можно было достать несколько отдельных томов писем Чехова[20], но они были большей частью переизданиями старых сборников, составленных до поступления новых важных материалов после Второй мировой войны. Еще хуже то, что принцип отбора писем нередко просто озадачивал (бывали и ошибки в переводе). В рецензии на один из этих томов писем[21] профессор Саймон Карлинский в 1969 г. заметил: "Если искать письма Чехова на английском языке, найдешь лишь клочки и обрывки"[22]. Однако профессор Карлинский не ограничился лишь критикой сложившейся ситуации. В 1973 году совместно с Майклом Хаймом он издал прекрасное собрание писем Чехова под названием "Жизнь и размышления Антона Чехова. Избранные письма и комментарии"[23]. Издание Карлинского–Хайма, снабженное прекрасным предисловием и подробными сносками к письмам, — не просто собрание писем Чехова: это — необычайно полезный биографический и литературоведческий материал, нужный и специалисту, и широкому читателю.

* * *

В американских колледжах и университетах проза Чехова входит в программу практически каждого обзорного курса по русской литературе, а также в программу многих курсов по современному рассказу на английском отделении и отделении сравнительного литературоведения. Почти все программы аспирантуры включают специальные семинары по творчеству Чехова. Пожалуй, лучшим показателем необычайного интереса к рассказам Чехова может служить тот факт, что в течение 1960–1981 годов в американских университетах было написано девятнадцать докторских диссертаций, посвященных отдельным аспектам прозы Чехова. Привожу перечень этих диссертаций и их авторов: Герберт Р.Эшлимен. "Чехов в английском рассказе", университет Миннесоты, 1960; Карл Д.Крамер. "Хамелеон и мечта. Исследование изменений в представлении Антона Чехова о действительности по его рассказам", Вашингтонский университет, 1964; Мэри Т.С.Коблер. "Чехов-моралист. Человек с молоточком", Техасский университет, 1968; Тоби Клаймен. "Женщины в прозе Чехова", университет Нью-Йорка, 1971; Джером Х.Кэтселл. "Потенциал роста и изменений в зрелой прозе Чехова. 1883–1903", Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе, 1972; Питер Стоуэлл. "Восприятие через призму. Генри Джеймс и Антон Чехов как импрессионисты", Вашингтонский университет, 1972; Соня К.Готмен. "Ирония в прозе Чехова", университет штата Огайо, 1972; Сандра Нэрин. "Использование иронии в чеховских рассказах", Пенсильванский университет, 1973; Генри Урбанский. "Чехов глазами его русских литературных современников", университет Нью-Йорка, 1973; Эдгар Л.Фрост. "Понятие времени в творчестве Антона Чехова", университет Иллинойса, 1973; Шеренн Курило "Чехов и Кэтрин Мэнсфилд. Исследование литературного влияния", университет Северной Каролины, 1974; Дэвид Максвелл. "Роль окружающей среды в прозе А.П.Чехова. Структурный подход", Браунский университет, 1974; Брайон Т.Линдсей. "Ранний Чехов. Развитие характеров и смысла в рассказах 1880–1887 гг.", Корнельский университет, 1975; Каролина А.Шелзо. "Врач в творчестве Чехова", университет Нью-Йорка, 1976; Кристина Сааль-Лоск. "Литературные аллюзии в рассказах Чехова (1889–1904)", Стэнфордский универси-

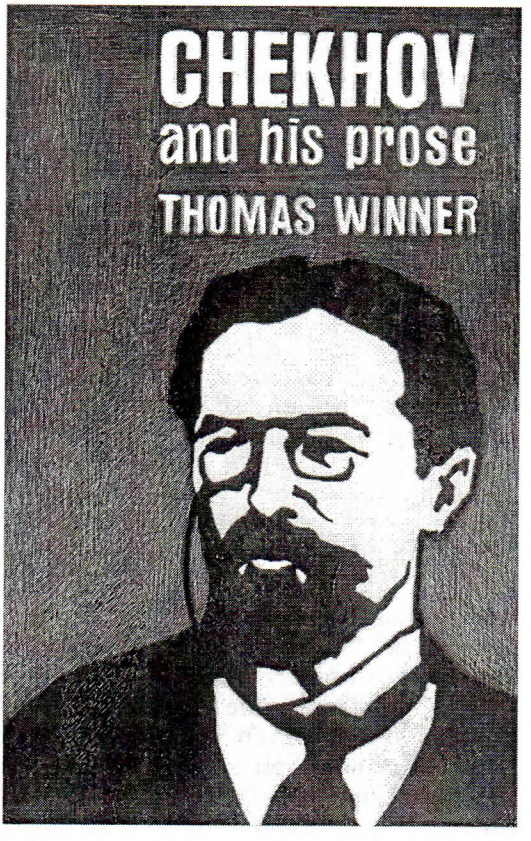
тет, 1978; Натали Форова. "Структурная ирония в рассказах Чехова", Пенсильванский университет, 1978; Энн Фридман. "Исследование концовки в рассказах Антона Чехова", Колумбийский университет, 1978; Леонард А.Полякевич. "Образ врача в творчестве Чехова", Висконсинский университет, 1978; Джон Л.Уильямс. "Антон Чехов как источник для историка-социолога", университет Нью-Йорка в Бингхэмптоне, 1981[24].

Интерес к прозе Чехова в академических кругах отражается в большом количестве докладов, посвященных его творчеству, на научных конференциях. Почти на каждом годичном собрании Американской ассоциации развития славистики и Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских языков, а также на конференциях региональных организаций бывает представлена по меньшей мере одна работа по какому-либо аспекту прозы Чехова. На многих конференциях работали отдельные секции, занимавшиеся творчеством Чехова.

Немаловажное значение имеет тот факт, что за 1970–1980-е гг. в Соединенных Штатах состоялись три значительные конференции, посвященные Чехову. Первая проходила в апреле 1975 года в университете Северной Каролины. Во время этой трехдневной конференции были прослушаны доклады и лекции по различным аспектам жизни, прозы и драматургии Чехова. Работы о прозе Чехова отражали широкий спектр тем и подходов: «"Хмурые люди" как "научный" литературный эксперимент» (Филипп Дункан, университет Кентукки); «Чехов и "новый роман". Онтологические моменты» (Питер Стоуэлл, университет Флориды); "Чехов и времена года" (Карл Д.Крамер, Вашингтонский университет); "Проблема смерти, тематика и структура поздней прозы Чехова" (Джером Кэтселл, Калифорнийский университет, Сан-Диего); «Структурное единство "маленькой трилогии"» (Дэвид Э.Максвелл, Тафтский университет); "Развитие импрессионизма в прозе Чехова" (Шеренн Курило, университет Северной Каролины); "Литературные пейзажи Чехова" (Джозеф Конрад, Канзасский университет); «Еще кое-что о чеховских приемах создания образа: "Именины" и другие рассказы» (Томас Э.Берри, университет Мэриленда); "Повествование и озарение в поздней прозе Чехова" (Питер Ходжсон, Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе); «Ироническое изображение врача пациентом в "Палате № 6" у Чехова и в "Раковом корпусе" у Солженицына» (Сьюзен Смернофф, Сиракузский университет) и "Чехов и изобразительное искусство" (Томас Виннер, Браунский университет).

В апреле 1980 г. в Йельском университете состоялся первый симпозиум Международного чеховского общества, отмечавший 120-ю годовщину со дня рождения писателя. Более половины докладов, представленных на симпозиуме, были посвящены прозе Чехова: "Чехов в английском литературоведении" (Рене Уэллек, Йельский университет); "Маяковский и Чехов" (Нильс Оке Нильсон, Стокгольмский университет, Швеция); "Экзистенциальная трилогия Чехова" (Марена Сендерович, Корнельский университет); "Чехов, Горький и Шолом-Алейхем: доктор, певец и брокер" (Ирвин Уайл, Северо-Западный университет); "Чехов и Хармс" (Эллен Чансиз, Принстонский университет); "Чехов и современная американская литература" (Дэвид Э.Максвелл, Тафтский университет); "Импрессионист ли Чехов?" (Томас Экман, Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе); "Еще не все старые песни спеты. Чувство безвозвратности в рассказах Чехова" (Энн Фридман, Колумбийский университет); "Зрелая проза Чехова. Полифония и полимодальность" (Дональд Фэнгер, Гарвардский университет); «Моделирование времени и пространства в чеховской "Невесте"» (Томас Виннер, Браунский университет) и «"Невеста" — завещание Чехова» (Роберт Джексон, Йельский университет).

Второй симпозиум Международного чеховского общества состоялся в Тафтском университете в Массачусетсе в апреле 1983 года. И опять интерес к прозе Чехова отразился в ряде докладов на эту тему: «“Дом с мезонином”. Путешествие по кругу» (Сюзанна Фуссо, Йельский университет); «“Бабье царство”. Проблема характера и судьбы» (Роберт Джексон, Йельский университет); “Чехов-поэт” (Томас Виннер, Браунский университет); «Образцы искусства повествования. “В ссылке” и “Студент”» (Эндрю Дэркин, Индианский университет); “Обрамление в прозе Чехова” (Томас Экман, Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе); “Рассказы о рассказывании” (Энн Фридман); «Наблюдения Чехова над женщинами и национальными меньшинствами в “Острове Сахалине”» (Джозеф Конрад, Канзасский университет) и “Чехов, Набоков и ящик” (Эллен Чансиз, Принстонский университет).



Т.ВИННЕР. ЧЕХОВ И ЕГО ПРОЗА
Нью-Йорк, 1966
Обложка

* * *

В 1960–1970-е годы появились три книги американских исследователей о чеховской прозе. Первая, “Чехов и его проза”, написана Томасом Виннером[25]. Предназначенная как для англоязычных читателей, так и для специалистов, эта книга дает тщательный и полный обзор чеховских тем и поэтики. Анализ рассказов проводится в хронологическом порядке, книга разделена на главы по тематическому принципу. Самые ранние рассказы (1880–1887) являются, по словам Виннера, “экспериментами студента, интересующегося формой и желающего определить свое место по отношению к литературным предшественникам”[26].

Виннер считает, что эти рассказы отличаются “сжатым вступлением, импрессионистическими характеристиками, скорее внутренним, чем внешним, действием и неожиданными концовками”[27]. Далее, “эти ранние рассказы дают повод говорить о значении, которое Чехов придавал концовке своих произведений. Неожиданные и нейтральные концовки заменили традиционные для рассказа формы кульминации и финала”[28]. Виннер выделяет как тему нападки на “традиции и ценности чеховского общества”[29], особенно сатиру на бюрократию, чинопочитание, невежество и вульгарность русской прессы, гнет русского самодержавия, а также невежество и недоверие к образованию. Хотя многие рассказы этого периода — юмористические очерки, Виннер указы-

вает на ряд "серьезных" произведений, таких, как "Горе", "Мечты", "Тоска", "Верочка" и "Поцелуй", которые и по стилю и по тематике предвосхищают зрелое творчество писателя.

Второй период творчества Чехова (1888–1893) начинается с публикации "Степи", которой автор посвящает целую главу. Он рассматривает "Степь" как произведение, где Чехов "вводит свой импрессионистский стиль и экспериментирует с сюжетом без действия"[30]. Анализ других повестей и рассказов этого периода ведется по тематическому принципу. В одной из глав говорится об отношении Чехова к идеям Толстого и отмечается, что "некоторые рассказы Чехова конца 1880-х гг. демонстрируют влияние Толстого и усвоение части его этических взглядов"[31], но в то же время подчеркивается, что в 1890-е гг. мировоззрение Толстого стало неприемлемым для Чехова. Глава о "теме нарциссизма" рассматривает героинь рассказов "Княгиня" и "Попрыгунья" как предшественниц женщин у позднего Чехова, подобных любовнице Лаевского в "Дуэли" и героине рассказа "Ариадна"[32]; женщинам, которых "самовлюбленность и лицемерие могут привести только к опустошенности, если не к распаду личности"[33]. В главе "Ранние произведения социального характера" Виннер отмечает огромное влияние, которое оказало на Чехова путешествие на Сахалин, когда "он уже начал серьезнее задумываться над общественными проблемами, и в его творчестве появилась дотоле ему не свойственная острота социальной критики"[34].

В главе "Поисковые рассказы I" Виннер рассматривает четыре рассказа чеховского "второго периода" ("Скучная история", "Гусев", "Дуэль" и "Палата № 6"), отражающие его "искания в становлении своего собственного мировоззрения"[35]. Автор утверждает, что в этих произведениях Чехова, "менее завуалированно, чем в каких-либо других, затрагиваются определенные философские проблемы"[36]. Если в них (а также в "Черном монахе") интеллектуальные и философские проблемы выражены прямо, отмечает Виннер, то в "поздних произведениях мы обнаруживаем, что философские проблемы уже не ставятся впрямую, а вытекают из драматического и внутреннего действия произведения"[37].

Последняя глава о чеховском "втором периоде" — "Поисковые рассказы II" — посвящена анализу "Черного монаха". Подытоживая уже существующие критические мнения об этом озадачивающем рассказе, Виннер утверждает, что: «трудно согласиться с литературоведами.., полагающими, что точка зрения монаха представлена в рассказе в абсолютно негативном свете. Хотя рассказ развенчивает суть высказываний монаха — веру в интеллектуального сверхчеловека и обожествление науки, — однако нельзя считать, что все его убеждения показаны как заблуждения. Когда монах говорит о "великой блестящей будущности", которая предстоит человечеству благодаря подъему науки, управляемой человеком, разве он не выражает надежду самых положительных героев Чехова? Несмотря на то, что интеллектуальный снобизм монаха развенчивается, миссия гуманного и вдохновенного ума, которая не по силам Коврину, является позитивной частью мировоззрения монаха. Темы вдохновения гения и иллюзий посредственности объединяют философский план повести с психологическим»[38].

Исследования последнего, третьего, периода творчества Чехова (1894–1904) Виннер начинает с анализа девяти повестей и рассказов ("Бабье царство", "Три года", "Случай из практики", "Дом с мезонином", "Моя жизнь", "Мужики", "На подводе", "Новая дача", "В овраге"), отражающих возрастающую озабоченность писателя социальными условиями в России. Виннер подвергает сомнению утверждение Эдмунда Уилсона, что эти произведения содержат анализ русского общества как "Человеческая комедия" в миниатю-

ре: "Интерес к социальным явлениям, хоть и лежит в основе этих рассказов, все-таки отходит на второй план по сравнению с основной темой Чехова — одиночеством человека"[39].

В продолжение дискуссии, Виннер посвящает часть главы "Скрипке Ротшильда" и "Учителю словесности", рассказам, объединенным, по его мнению, темой противопоставления красоты и пошлости: «В "Скрипке Ротшильда", рассказе о преждевременной смерти, жизнь и смерть противопоставляются посредством изображения противоречия между "чисто деловыми отношениями между людьми" и красотой, вполне определенно выраженной музыкой...

Антифония тем жизни и смерти, смерти и алчности оркестрована композицией рассказа, строящегося, подобно "Степи", на взаимозависимости множества мотивов и образов, представляющих обе темы»[40].

По мнению Виннера, «"Учитель словесности" — своего рода параллель "Скрипке Ротшильда" в трактовке конфликта между красотой, выраженной в любви Никитина к Маше Шелестовой, и пошлостью», представленной не только миром Маши и ее семьи, но и внутренним конфликтом самого Никитина. По мере развития рассказа становится ясно, что «Никитин страдает той же незрелостью и отсутствием твердых этических норм, которые, как ему кажется, и погубили его счастье»[41]. Автор завершает разбор темы "Красота и пошлость" разбором "Анны на шее", "Супруги" и "Ариадны", рассказов, объединенных исследованием несовместимости любви и пошлости.

В главе "Жизнь в футляре" Виннер обращается к теме человеческого одиночества в "маленькой трилогии" и "Ионыче", рассказе, который он считает тематически связанным с "трилогией", хотя "в нем отсутствуют и аллегоричность и излишки карикатурности, характерные для первых двух рассказов трилогии. В этом рассказе также есть темы пошлости, материализма и невежества, и их воздействия на личность"[42].

В последней главе книги — "Новое настроение" — рассматриваются "Душечка", "Дама с собачкой" и "Невеста" как образцы "более оптимистического настроя"[43] среди последних рассказов Чехова: "Хотя сквозь все три рассказа проходит тема одиночества человека, в них явственно просвечивает надежда на способность человека найти счастье"[44].

Книга профессора Виннера, как первое подробное исследование прозы Чехова в Соединенных Штатах, явилось ценным пособием в помощь англоязычному читателю, интересующемуся творчеством Чехова. Это — не просто ознакомление широкого читателя с разработкой Чеховым определенной тематики, как можно предположить из приведенного выше краткого изложения, ограниченного недостатком места. Анализ чеховской прозы в книге Виннера содержит немало интересного и ценного для специалистов. Его суждения об отдельных рассказах очень проницательны и убедительны; к тому же, он выявил многие основополагающие черты творчества Чехова: важность подтекста, значение окружающей среды, речевые характеристики, внутренний монолог, звуковые и синтаксические повторы, роль архетипов в произведениях Чехова.

Следующим значительным по объему исследованием чеховской прозы в США стала книга Карла Крамера "Хамелеон и мечта. Образ действительности в прозе Чехова" (по его диссертации)[45]. После краткого экскурса в историю и теорию рассказа Крамер переходит к анализу ранних пародийных рассказов, которые он считает основой дальнейшего развития Чехова как писателя: "Попытки работать с устоявшимися литературными типами, где автор сосредоточен, в основном, не на описываемых событиях, а на разном

подходе к материалу, дают возможность предполагать, что с самого начала его занимали проблемы литературной техники"[46].

Крамер считает природу действительности, познание героем самого себя и своего отношения к окружающему миру центральными проблемами в творчестве Чехова. На этой основе он делит чеховских героев на два типа: "хамелеон" и "мечтатель". "Хамелеон" — герой, который меняет "свой стиль поведения настолько круто и неожиданно, что бывает трудно узнать в нем того же самого человека"[47]. Для Крамера "хамелеон" обозначает "в подтексте, что человеческое сознание очень несовершенно и представление человека о внешнем мире почти всегда ошибочно, потому что сама действительность постоянно изменяется"[48]. "Мечтатель" — тот, кто "способен разглядеть в повседневности ценности и идеалы, ничего не говорящие человеку, погрязшему в обыденной нормальной жизни"[49]. Крамер пишет: "В рассказах о мечтателях проводится попытка выявить в жизни ценности непреходящего значения, ценности, не очень подвластные быстротечному времени. В конечном итоге, попытка не удается; ни писатель, ни его герои не способны сохранить веру в возможность осуществления мечты"[50].

В рассказах, написанных после 1893 г., Крамер усматривает "желание принять в зрелой форме идею постоянно меняющегося отношения человека к себе и окружающему миру — к миру, в котором постоянна только относительность всех ценностей"[51]. С этим тесно связана проблема неоднозначности, которой Крамер посвящает заключительную главу, показывая, что многие из поздних произведений Чехова (такие, как "Дом с мезонином", "Случай из практики", "маленькая трилогия" и "Невеста") дают основание для неоднозначных, зачастую противоречивых интерпретаций. "Неоднозначность, — говорит Крамер, — следствие чеховского импрессионизма; когда фокус нашего видения скользит от того, что есть, к тому, что нам кажется, открываются ворота неограниченному потоку возможных интерпретаций, ни в одной из которых нельзя быть уверенным. К тому же, чеховская многозначность прокладывает литературную тропу, явно уводящую нас от реализма к символизму"[52].

Проблема импрессионизма в творчестве Чехова детально разработана в одной из книг Питера Стоуэлла "Литературный импрессионизм. Джеймс и Чехов"[53]. Книга Стоуэлла — не просто анализ творчества Чехова, но попытка продемонстрировать на примере Чехова и Джеймса существование такого явления, как литературный импрессионизм. Определение импрессионизма Стоуэллом прочно основывается на феноменологии и опирается на три основные двойственности: "субъективная объективность", в которой "воспринимающее сознание обретает существование и значение только в отношении к объектам и событиям внешнего мира"; "феноменологический момент", противопоставленный бергсонианской длительности, и "неизменяемая перемена", в которой герои Чехова "в конечном итоге осознают, что только через переоценку своих взаимоотношений с калейдоскопическим окружением они могут начать переделывать себя"[54]. В таком случае импрессионизм — это синтез ряда двойственностей, художественный мир, в котором "персонажи должны учиться меняться и приспосабливаться к изменяющейся окружающей среде"[55].

Стоуэлл, подобно Виннеру и Крамеру, делит творчество Чехова на три периода, но по-своему. О Чехове первого периода (1883–1887) говорится как о "начинающем импрессионисте". Этот период характеризуется как "пора достижений и колебаний", когда Чехов, в основном, оставил импрессионистический стиль. Период 1898–1904 гг. отмечен созданием "Дамы с собач-

кой", "Архиерея" и "Невесты", рассказов, которые, по мнению Стоуэлла, отражают зрелый импрессионизм Чехова. Подобно Крамеру, Стоуэлл подчеркивает важность многозначности, замеченной им в рассказах, для самой сущности импрессионизма.

Вопрос об импрессионизме у Чехова привлекал многих исследователей в Соединенных Штатах в 1860–1880-е гг. Томас Виннер определял "Степь" как "серию импрессионистических зарисовок"[56], а окончание "Егеря" как "коду импрессионистических цветов"[57]. В работе "Синкретизм в творчестве Чехова. Исследование полиструктурных текстов"[58] он признает, что "некоторые аспекты чеховского творчества действительно дают основание говорить об импрессионизме"[59], но отмечает, что основа взаимодействия чеховской прозы с другими видами искусства заложена в его синкретической натуре: "... творчество Чехова носит, в значительной степени, синкретический характер, который и объясняет существенные новаторские построения в его искусстве. Проза не только сочетается с драмой, но все словесное творчество Чехова является комплексом, включающим в себя элементы из других областей, в частности, музыки и зрительных форм искусства. К тому же, нельзя исключать и очень широко используемое воздействие на чувства, в особенности на осязание и обоняние, также играющее немалую роль в пьесах и рассказах Чехова. Кроме всего прочего, миф и элементы фольклора вплетаются в творчество Чехова, дополняя его синкретический характер. Все эти особенности возвращают назад к первобытному искусству и предвосхищают экспериментаторство в авангардном искусстве XX века"[60].

Шеренн Кларк в "Аспектах импрессионизма в чеховской прозе"[61] указывает на синкретизм как основной элемент импрессионистической эстетики: "Синкретизм — один из признаков импрессионизма: цвет, свет, гармония, ритм, образность, эмоция — термины, которые критики, как правило, сочетают, чтобы передать свое восприятие импрессионистических произведений"[62]. Кларк исследует элементы импрессионизма в рассказах "Спать хочется", "Именины" и "Невеста", отмечая, что «свойства литературного импрессионизма, применяемые к этим рассказам, которые кажутся наиболее неясными, где "ничего не происходит", — могут помочь определить их центр, более четко передать позицию повествователя и выявить их скрытое художественное мастерство»[63]. В работе "Чехов и импрессионизм. Попытка систематического подхода к проблеме"[64] Савелий Сендерович пытается разработать методологию анализа литературного импрессионизма: «правильное употребление термина "импрессионизм" в любой другой области (например, живописи. — *Д.М.*) требует четкого понимания того, что в этом случае произошел перенос уже известного значения на иное свойство»[65]. Сендерович замечает, что "мы не находим этих свойств *самих по себе*, а скорее их типы, их *аналоги*, и, в этой связи, чеховский импрессионизм можно понимать только фигурально, как аналогию"[66].

Проблемы авторской объективности и повествовательной позиции являются темами ряда статей, написанных в период 1960–1980 гг. В статье «Проза Чехова и идеал "объективности"»[67] Джон Хейген рассматривает Чехова как "объективного писателя". Отмечая, что "объективность" отнюдь не означает нравственное безразличие или даже нежелание порицать, Хейген выдвигает предположение, что термин "объективность" в применении к Чехову имеет, по меньшей мере, четыре значения: 1) «состояние духа художника, находяще-

гося в процессе творчества — то, что Уэйн Бут назвал "невозмутимым или бесстрастным отношением к героям и событиям своего повествования"»[68]; 2) «определенное намерение автора, воплощенное в конкретном произведении. Он может называть себя объективным, если отказывается использовать это произведение как орган пропаганды той или иной партии или группы, подгонять его под какие-либо "марки или ярлыки"»[69]; 3) "свобода от необходимости играть роль судьи"; 4) "произведение объективно тогда, когда его творец, избегая какого бы то ни было морализаторства <...> представляет своих героев и их поведение так, что смысл раскрывается только из подтекста"[70]. Хейген отмечает, что многие рассказы Чехова, особенно созданные в 1884–1885 гг., "похожи на игру", имея в виду создаваемое в них "впечатление, что автор берет для изучения просто какой-то кусок жизни и повествует о нем прозаично, понятно, во всех подробностях, не окрашенных эмоциями или мнением стороннего наблюдателя"[71].

В работе "Повествователь и герой в прозе Чехова"[72] Томас Экман подробно анализирует различные позиции повествователя в рассказах Чехова. Взяв за основу первую работу в этой области — А.Чудакова, — Экман развивает некоторые положения этой работы. Он разделяет рассказы и повести Чехова на шесть групп, в зависимости от точки зрения: 1) "произведения, в которых явно выражена точка зрения главного героя"; 2) "произведения, в которых прослеживается позиция не одного, а по крайней мере двух героев"; 3) "группа рассказов, где позиция главного героя выявляется редко или в отдельных местах, а доминирующей является точка зрения автора-повествователя"; 4) рассказы, где наблюдается "более сложное переплетение позиций автора-повествователя и одного или (часто) большего числа героев"; 5) рассказы, где "не представлена точка зрения героя, а преобладает нейтральное повествование"; 6) повествования от первого лица[73]. По этой системе Экман проводит классификацию 219 рассказов Чехова, написанных между 1883 и 1903 годами. Результаты исследования, по собственному замечанию Экмана, подтверждают некоторые выводы А.Чудакова, относящиеся к периодизации чеховской прозы, но противоречат другим его выводам.

В работе "Металитература. Отрывок из анатомии чеховского повествователя"[74] Питер Ходжсон исследует различие между авторским видением и точкой зрения рассказчика в повествовании от первого лица в "Скучной истории": «Во-первых, мы должны увидеть, как Чехов, автор, отделяет себя от рассказчика и приглашает нас разделить более широкую точку зрения, чем та, что заложена в самом тексте. Этого он достигает, постепенно подрывая влияние рассказчика на точку зрения читателя и "обнажая" свою собственную художественную условность. Во-вторых, сам процесс повествования помогает рассказчику открыть себя. Профессор "узнаёт себя" *по мере того, как* он пишет свою хронику и *потому что* он её пишет»[75].

Далее Ходжсон отмечает: «Уже в первой главе нам стало ясно, что повествование отражает разрушение уверенности в себе, позволявшей рассказчику так легкомысленно относиться к критическому состоянию своего здоровья; разрушение, которое выдало его наивность в представлении о серьезных последствиях своих начинаний. Стало ясно также и то, что эта "потеря наивности" и есть именно то, что подготавливает читателя к открытию. Если он объект или "жертва" этого процесса, то он не может быть одновременно его двигателем. Движущей силой должен быть Чехов. Таким образом, выявляется роль Чехова как ориентир вне точки зрения повествователя»[76].

Джером Кэтселл воспринимает "Степь" как эксперимент с позицией повествователя: «Конечно, правильно замечание Чехова о том, что в "Степи" со-

держится много рассказов, каждый из которых живет своей жизнью, но они вращаются вокруг центральной оси — темы все более глубокого постижения Егорушкой природы степи как символа бытия. Воплощение этой темы в повести представляет собой зрелый эксперимент Чехова с рассказчиком. Он прибегает к двойственной позиции повествователя, где доминируют рассказчик-наблюдатель, за которым иногда, по-видимому, скрывается сам автор, и Егорушка, чьи пробуждающиеся чувства и формирующиеся представления вступают в диалог со зрелым мировоззрением рассказчика-наблюдателя»[77].

Немалое внимание уделялось в литературоведении роли окружающей среды и, особенно, природы в прозе Чехова. В работе "Природа и поиски смысла в чеховской прозе"[78] Питер Россбахер исследует пути постижения чеховским героем природы: "восприятие природы в отчуждении от человека заставляет его задуматься над странным положением человечества вообще"[79]. По Россбахеру, элемент таинственности в природе "приводит чеховского героя к пониманию абсурдности его собственной жизни"[80] и "вселяет в человека необъяснимый ужас"[81]. В заключение Россбахер утверждает, что "чеховский герой жаждет полной жизни, но неспособен получить ее. Полнота природы символизирует для него его собственную неполноценность и еще раз напоминает о безнадежности его отношений с реальным миром, который он может отвергнуть , но не преодолеть"[82].

Эссе Россбахера — короткое и импрессионистичное; ряд других исследователей подробно анализирует роль окружающей среды в одном или нескольких рассказах Чехова. В работе «Система символических жестов в "Степи" Чехова»[83] автор настоящего обзора показывает, что некоторые элементы окружающей среды, символизирующие бесцельность и отчаяние (мельница, коршун, лиловая даль, одинокий тополь), сближаются с героем и содержанием повести через модель символического жеста, включающую глагольные формы с корнем "мах". Руфус Мэтьюсон в статье "Мотивы смерти в четырех рассказах Чехова"[84] исследует взаимоотношения между чеховским героем и окружающей его природой в четырех рассказах ("Поцелуй", "Гусев", "Ионыч", "Дама с собачкой"): "Время от времени герои чеховских рассказов оглядываются на мир природы, окружающий их социальную жизнь. Взгляд на горизонт, на звезды, на закат, на море изменяет их представление о мире и, таким образом, заставляет их переосмыслить свой жизненный опыт... Герой видит беспредельность мира, не замеченную раньше"[85]. В заключение Мэтьюсон пишет:

"Природа предстает во всех четырех рассказах как великая вечная сила, преследующая собственные цели, не имеющие никакого отношения к человеческой жизни. Она воздействует на человека своей загадочной красотой, обещая покой смерти или более быстрый бег жизни, волнуя своей таинственностью, угрожая уничтожением. Красота — непреодолимое; мучительное напоминание человеку о его биологических корнях... Человек ощущает это чувствами; очарованный красотой природы, встревоженный ее таинственностью, он угадывает подлую шутку смертности, зубы акулы под безмятежной поверхностью вод"[86].

Джером Кэтселл в работе "Мотивы смерти. Тематика и структура поздней прозы Чехова"[87] тоже отмечает связь между темой смертности и окружающей средой в прозе Чехова. Взяв за основу три рассказа ("Спать хочется", "Черный монах" и "Архиерей"), Кэтселл приходит к мысли о том, что "в произведениях Чехова зрелого периода заложена конфронтация человека со своей смертью <...> природа пробуждает в герое ощущение ее приближения. В заключение можно сказать, что в зрелой прозе Чехова тема смертности вылива-

ется в такое мировоззрение, которое основано на глубоком понимании характера этого явления"[88].

В работе «"Невеста" Чехова. Структурный подход к роли окружающей среды»[89] мы исследовали отношение героини, Нади, к ее предметному окружению. Отмечается, что организующий стержень рассказа — идея перемен в отношении ко времени, и выдвигается мысль, что "интерьер служит для изображения статических элементов в рассказе <...>, во времени же меняются только Надя и природа"[90]. "Надя и сад — единственные два элемента в рассказе, которые меняются... Постоянное возрождение природы, безусловно, указывает на то, что и Надя будет поправляться после каждого разочарования и продолжать двигаться вперед"[91]. В "Литературных пейзажах Антона Чехова"[92] Джозеф Конрад называет 1886–1888 годы периодом оформления чеховской техники пейзажных зарисовок: "... в этот период у него сформировался уникальный и четкий стиль. Для чеховских зарисовок природы характерно выделение деталей; широко применяется воздействие на чувства, оставляющее смутное, но глубокое впечатление у читателя. Существенно дополняет это впечатление обилие эпитетов, сравнений и метафор, а также повторяющихся деталей в качестве лейтмотивов. К 1888 году пейзажи у Чехова становятся не просто фоном событий; они уже тесно связаны с психологией героя и, особенно, с содержанием рассказа"[93].

В статье "Природа в творчестве Чехова" (Валентайн Билл)[94] предлагается новый и интересный подход к проблеме отношения человека к окружающей природе в произведениях Чехова. В противоположность Толстому, "рассматривающему природу как спасителя человека", "Чехов стремился к тому, чтобы человек стал спасителем природы"[95]. Таким образом, Билл находит, что природа важна в рассказах Чехова не только потому, что помогает человеку понять его положение в мире, но и как некая сущность, которую нужно понимать и беречь ради нее самой: "Именно тогда, когда Чехов концентрирует внимание на действиях человека, которые обезображивают лицо земли или кончаются значительным ущербом для природы, проблема ответственности человека перед природой встает с наибольшей остротой. И именно тогда идея единства и взаимосвязи человека и окружающей среды выражается наиболее отчетливо"[96].

В статье под названием «Охотники, птицы, леса и "Три сестры"»[97] Саймон Карлинский продолжает эту тему и дает убедительное доказательство интереса Чехова к проблеме взаимодействия человека и природы.

"Этот интерес выражался не только в типичном для Чехова отношении к окружающей среде, где обитают его герои, но и в постоянном чтении книг и статей биологов, путешественников и естествоиспытателей (в частности, Чарльза Дарвина, Николая Пржевальского, Александра Воейкова и Герберта Спенсера). К 1887–1889 гг. это дало возможность Чехову сформировать систему взглядов на взаимодействие человека с другими формами органической жизни на планете и составить представление о потенциальной возможности ущерба природе от рук человека. Эти взгляды кажутся очень необычными для его времени и весьма напоминают экологический подход, особенно популярный в последнее десятилетие на Западе"[98].

Карлинский видит в творчестве Чехова "постоянное стремление к порядочной, естественной жизни, жизни, невозможной для человечества в том случае, если оно будет продолжать истреблять другие живые существа, уничтожать леса и разрушать общую для всех планету"[99].

Значительный интерес вызывают у исследователей в последние два десятилетия взаимоотношения Чехова с другими писателями, русскими и нерус-

скими. В работе «Чеховский "Черный монах" и "Черный монах" Байрона»[100] Дэвид Мэтьюэл утверждает: «Лорд Байрон, вдохновлявший Пушкина в начале 1820-х гг., оказал также немалое влияние на Чехова в 1890-х гг. Его упоминания в письмах этого периода об английском поэте указывают на нескрываемое восхищение им, а параллели между черным монахом в "Дон Жуане" и легендой о монахе, его появлением в рассказе Чехова служат доказательством того, что огромное влияние Байрона на русскую литературу перешагнуло период романтизма и оказало также существенное влияние на реалистическую прозу»[101].

В статье Филиппа Дункана «Чеховский "Припадок" как экспериментальное произведение»[102] рассматривается связь между Чеховым и Золя и высказывается предположение о том, что "Припадок" был написан под влиянием статьи Золя об экспериментальном романе (основанной на трудах Клода Бернара). Дункан утверждает, что Чехов «явственно показывает психологическую и бытовую обусловленность в столкновении Васильева с обитателями С-ва переулка. В результате "законы и формулы", управляющие миром "Припадка", очень напоминают "законы и формулы" в экспериментальном романе Золя»[103]. В отдельном эссе "Эхо Золя в России"[104] Дункан ссылается на Д.Н.Овсянико-Куликовского, который отнес "Скучную историю" и "Ионыча" к экспериментальной литературе.

В работе «Был ли Чехов "толстовцем"?»[105] Джозефина Ньюком отрицает распространенное мнение, что "Чехов в определенный период попал под влияние этического учения Толстого, но впоследствии полностью отверг его". Она утверждает, что свидетельства "дают основание считать, что отношение Чехова к Толстому оставалось совершенно одинаковым на протяжении многих лет"[106]. Руфус Мэтьюсон в работе «Торо и Чехов. Заметки о "Степи"»[107] отмечает, что Чехов прочел книгу Генри Дэвида Торо "Уолден" за несколько месяцев до работы над "Степью" и проводит ряд интересных (и убедительных) сопоставлений стиля, образов и мировоззрения автора в обоих произведениях. В заключение Мэтьюсон высказывает предположение, что в "Уолдене" Чехов «нашел "поэтический" способ подхода к миру природы, которым он восхищался у Тургенева и Толстого, и надеялся воспроизвести в "Степи"»[108].

Ряд статей посвящен исследованию взаимоотношений между Чеховым и Достоевским, важному вопросу, долгое время обходившемуся критиками. Одно из самых ранних обращений американских литературоведов к этой теме содержится в статье "Чехов и роман"[109] Ральфа Мэтлоу: в краткой сноске Мэтлоу выдвигает предположение о связи "Драмы на охоте" с "Братьями Карамазовыми"[110] Достоевского. Джон Хейген в работе «"Драма на охоте". Ранний роман Чехова. Его место в развитии писателя»[111] полагает, что в "Драме на охоте" «пародируются романы Достоевского, в которых столь значительна роль преступления и его раскрытия; это и неудивительно — ведь он делал сатирические намеки на своего великого предшественника за год до этого в "Шведской спичке" и "Страшной ночи"»[112]. Роберт Джексон в эссе о чеховской "Скрипке Ротшильда" ("Не забыть мне тебя, о Иерусалим!")[113] находит в этом рассказе созвучие тематике Достоевского: "Чехов, подобно Достоевскому, признает, что обретение человеком самого себя вновь, его возвращение из изгнания, может быть достигнуто только через страдание и сочувствие страданиям других. В признании этого Чехов видит единственную основу братства и находит свой Град Божий"[114]. Эндрю Дэркин в исследовании «Отношение Чехова к Достоевскому. Случай "Палаты № 6"»[115] прослеживает связь между рассказом Чехова и "Братьями Карамазовыми", отмечая "литератур-

ность чеховских героев, их зависимость от того, что они читают"[116]. В судьбах Громова и Рагина Дэркин усматривает отказ от этических идеалов в литературе прошлого и утверждение "приятия самых страшных и сложных ситуаций в литературе и в жизни, подлинной свободы"[117].

В работе «Функция сумасшествия в чеховском "Черном монахе" и "Записках сумасшедшего" у Гоголя»[118] Питер Россбахер исследует психологический план этих двух рассказов и его роль в художественном процессе. Отмечая, что "чеховская жажда новой жизни нашла свое воплощение в ненормальном герое", Россбахер утверждает, что одержимый манией величия "способен сделать то, что неспособен сделать соответствующий литературный тип, — разбить стену, перед которой литературный тип пасует... он раскрывает основное положение авторского художественного видения и, как антитип, выявляет его"[119].

Психологический элемент рассказов Чехова привлекал внимание и других исследователей. Натан Розен в работе «Подсознательное в чеховском "Ваньке". (С заметками о "Спать хочется")»[120] рассматривает рассказ "Ванька" как исследование конфликта между подсознательным у Ваньки и внешней реальностью:

«... "Ванька" — ни в коем случае не сентиментальный рассказ о беззащитности ребенка в жестоком мире взрослых, но как раз наоборот: о бессознательном стремлении ребенка собраться с силами, чтобы противостоять этому миру, стать как можно более независимым... Больше всего Чехова занимает таинство настоящего — психологический процесс самоосвобождения»[121].

Уникальный подход к психологическому элементу в прозе Чехова нашел Майкл Спербер, психиатр из медицинского колледжа Гарвардского университета. В работе «"Будто бы" личность и чеховская "Душечка"»[122] он приводит определение особого типа эмоционального расстройства, данное Е.Дейч: «в отношении личности к жизни в целом что-то говорит о недостатке подлинности, но внешне кажется, "будто бы" все в норме»[123]. Рассматривая Оленьку как пример такой "будто бы" личности, Спербер объясняет, что подобное поведение "считается отражением болезненного желания переносить свой эмоциональный интерес на других вследствие отчуждения в период наиболее острой зависимости в раннем детстве"[124]. Это выливается, в результате, в "сильную, настойчивую потребность любви и неуверенность в себе", что способствует "развитию подражательного типа поведения"[125].

В статье "Психологический пейзаж у Чехова"[126] Эллен Пайфер исследует взаимодополняющие отношения между пейзажем и психологическим состоянием героев: "Не нарушая внешнего реализма своего художественного мира, он располагает его элементы в таком порядке, чтобы они раскрывали трудноуловимую психологию героев. Это предполагает взаимодействие между внешним видом и внутренним опытом. Психологический (или психологизированный) пейзаж служит, таким образом, посредником между внешним, объективным миром и внутренним, субъективным; он выявляет сочувственное отношение к героям, предоставляя в то же время возможность для их объективной оценки"[127].

В дополнение к основополагающим исследованиям, перечисленным выше, американские критики 1960–1980-х гг. обращались также к подробному анализу одного или нескольких рассказов Чехова. Ввиду невозможности остановиться на всех американских работах о прозе Чехова, являющихся ценным вкладом в чеховедение, приведем только названия этих статей: *Харри-*

сон Дж. У. Символическое действие у Чехова в "Мужиках" и "В овраге" // Модерн фикшн стадиз. VII. 1961. С. 396–472; *Струве Глеб.* О мастерстве Чехова // Славик ревью. XX. (1961). С. 465–476; *Кёртин Констанс.* "Спать хочется" Чехова. Интерпретация // Славик энд Ист-Юропиен джорнал. IX. 1965. С. 390–399; *Лельчук Алан.* Анализ техники в чеховской "Анюте" // Стадиз ин шорт фикшн. 6. 1969. С. 609–618; *Конрад Джозеф.* 1) "Припадок" Чехова // Славик энд Ист-Юропиен джорнал. XIII. 1969. С. 429–443; 2) "Верочка" Чехова. Полемическая пародия // Там же. XIV. 1970. С. 465–474; 3) "Человек в футляре" Чехова. Свобода и ответственность // Там же. X. 1966. С. 400–410; *Мейз Милтон.* "Крыжовник" и конкретность у Чехова // Сазерн хьюмэнитиз ревью. 6. 1972. С. 63–67; *Максвелл Дэвид.* Единство чеховской "маленькой трилогии" // Искусство Чехова-писателя. Под ред. П.Дебрецена и Т.Экмана. Колумбус (Огайо). 1977. С. 35–53; *Ланц К.А.* Чеховский "Гусев". Исследование // Стадиз ин шорт фикшн. XV. 1978. С. 55–61; *Фрилинг Ричард.* Новый взгляд на доктора Дымова в чеховской "Попрыгунье" // Там же. XVI. 1979. С. 183–187.

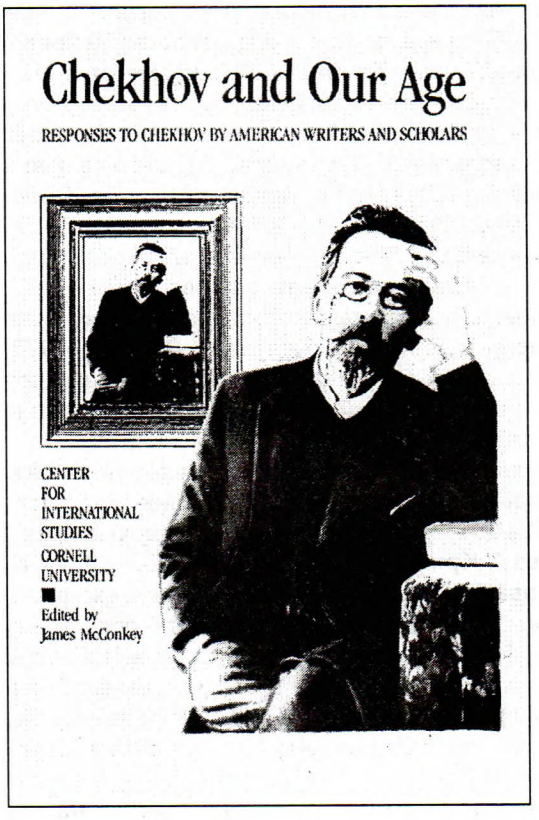
Широкий диапазон подходов к прозе Чехова отражен в статьях: *Маршалл-мл. Р.Х.* Чехов и русское православное духовенство // Славик энд Ист-Юропиен джорнал. VII. 1963. С. 375–391; *Хейген Джон.* Трагическое мироощущение в ранних рассказах Чехова // Критисизм. VII. 1965. С. 52–80; *Готмен Соня.* Роль иронии в прозе Чехова // Славик энд Ист-Юропиен джорнал. XVI. 1972. С. 279–306; *Мэтки И.М.* Чехов и география // Рашн ревью. 31. 1972. С. 376–382; *Кэтселл Джером.* Перемены в героях рассказов Чехова // Славик энд Ист-Юропиен джорнал. XVIII. 1974. С. 377–383; *Клаймен Тоби.* Женщины-жертвы у Чехова // Рашн лэнгвидж джорнал. 100. 1974. С. 26–31; *Ланц К.А.* Чехов и "сценка". 1880–1887 гг. // Славик энд Ист-Юропиен джорнал. XIX. 1975. С. 377–387.

Ясно, что чеховская проза — плодотворный материал для американских литературоведов, и есть все основания верить, что интерес к рассказам Чехова в Америке будет расти. Несмотря на обширную критическую литературу, остаются значительные темы, требующие исследования: роль окружающей среды, металитературный элемент, вопрос о позиции повествователя — все это лишь часть проблем, нуждающихся в дальнейшей разработке. Кроме того, буквально сотни рассказов ожидают детального анализа.

* * *

Многие американские писатели XX века выражали восхищение прозой Чехова и признавали его сильное воздействие на их собственное творчество. В 1960–1980-е годы Чехов продолжал оказывать существенное влияние на форму, содержание и дух современной прозы.

Джеймс Мак-Конки, известный новеллист, в своей замечательной статье "Во славу Чехова"[128] не только делает ряд интересных наблюдений над некоторыми рассказами Чехова, но и показывает, как необходим ему Чехов для его собственного понимания состояния современного человека: "Когда я жил в Кентукки, я знал человека, настолько одержимого ощущением огромности Вселенной и ничтожно малых размеров нашей планеты, что у него развился страх перед любым неожиданным движением, даже неожиданной икотой, что, по его мнению, могло отправить его в открытый космос. <...> Он был сумасшедшим, но это не значит, что его действия невозможно понять тому, кто чувствует, как, я думаю, чувствовал Чехов, что личность — будь то служитель Бога, вор, уборщик улиц или интеллектуал — это сознательное и бессознательное вместилище отношений и убеждений, которые должны служить защитой от непостижимых понятий бесконечного



ЧЕХОВ И НАШ ВЕК
(Отзывы о Чехове американских писателей и ученых)
Нью-Йорк,1978
Обложка

защитой от непостижимых понятий бесконечного времени и бесконечного пространства. Я считаю себя разумным человеком; но тем не менее в минуту отчаяния я могу представить, что моя бесценная особа, которой я так дорожу, подвержена опасности в любой момент оторваться и унестись в почти бездонный черный космос"[129].

Джордж Эллиот, автор стихов, очерков, романов и рассказов (пожалуй, наиболее интересен его сборник рассказов "Последние времена"), утверждает в статье "Горячее сердце, холодный глаз": "Мне кажется, что сейчас очень многие американцы и, особенно, американские писатели чувствуют к Чехову влечение, теплую привязанность, родство, непохожие на то, что мы испытывали к другим русским писателям, включая двух, которых обычно ставят гораздо выше его. Толстой и Достоевский наказывают нас за наши грехи; он же просто повествует о том, что в жизни пошло не так"[130]. Эллиот объясняет особое влечение американцев к Чехову тем, что у него "лучше, чем у любого другого писателя любого века или нации, включая наши, мы можем видеть, что представляют собой образованные, воспитанные, просвещенные американцы сегодня"[131].

Уолкер Перси, романист ("Любовь в руинах", "Записка в бутылке", "Второе пришествие") и, одновременно, врач, считает, что в отношении Чехова к действительности необходимо учитывать, что он был одновременно художником и врачом. В статье "Новеллист в роли диагноста" он пишет: "...в этой связи меня интересует именно необычайное сочетание у Чехова абсолютного уважения к жизни и реальности в ее конкретности, отвращения к идеологии, отказа подверстывать ее под тезис — это с одной стороны, а с другой — его повторяющийся диагностический подход к болезням современности, что, в конечном итоге, требует определенной степени абстрактности, обобщения и научности <...> В той степени, в какой для общества характерно скорее ощущение недомогания, чем избытка здоровья, разобщенности, нежели цельности, делом художника, будь он романистом, драматургом или режиссером, следует, вероятно, считать скорее диагностику, чем воспевание жизни в эпоху триумфа"[132].

Перси рассматривает чеховский метод оценки состояния человечества как предвосхищение современной художественной литературы: "Когда век кон-

чается и традиционные культурные символы больше не срабатывают, человек предстает во всей своей наготе, что неудобно для него, но полезно для тех из нас, кто хочет как следует рассмотреть его, т.е. нас самих... Чехов, будучи одновременно ученым и превосходным художником, знал это лучше других: методом науки наблюдают то, что верно вообще по отношению к личности, а искусство наблюдает то, что верно в отдельном случае"[133].

Юдора Уэлти, автор нескольких сборников рассказов ("Завеса из зелени", "Золотые яблоки"), отмечает значительное влияние Чехова на современный рассказ:

"Восприятие Чеховым наших различных точек зрения на действительность, с его способностью понимать их все, видимо, более, чем что-либо другое, помогло ему обновить рассказ. Несомненно, этому сопутствовало и то, что формальная модель, навязанная рассказу долгой традицией, уступила место совершенно иному подходу — постановке вопроса о смысле человеческой жизни и ответам на этот вопрос во всем их разнообразии <...> В рассказах Чехова у реальности всегда есть свое обличье: она приходит к нам в образе живого человека, а не анонимно. Она живет, рождается в определенном образе — не в человечестве вообще, а в этом мужчине, этой женщине, их ребенке. И то, что реально, как они, несет в себе зародыши перемен. Они подвергаются опасности уничтожения" (статья "Действительность в рассказах Чехова")[134].

Джон Чивер, один из самых известных американских романистов ("Уопшотская хроника", "Буллет-парк", "Сокольничий"), а также автор рассказов, выражает свое особенное чувство к Чехову: "Мое чувство к Чехову, в большей степени, чем к памяти других уважаемых мною писателей, это — дружелюбное чувство. Те из вас, кто знаком с его творчеством, поймут, что я имею в виду теплоту и безмятежность, которые испытываешь только в обществе близкого друга" (статья "Грусть разлуки")[135].

Чивер не согласен с теми, кто считает, что в рассказах Чехова "ничего не случается": "Но никто не спрашивает, *случается* ли что-нибудь в рассказе? Спрашивают, *интересен* ли он? Чехов всегда интересен, интереснее не бывает. Конечно, у него нет недостатка в насыщенности событиями. Можно найти сумасшествие, романтическую любовь, жестокость и восторг. Те, кто обвиняет его рассказы в ненасыщенности, жалуются, я думаю, на то, что его рассказы не похожи на традиционные повествования с завязкой, серединой и развязкой, или, если применить комический ученый жаргон, откровением. Содержание его произведений представляется мне не менее условным, чем содержание самых ранних из доступных нам произведений, но его новаторский гений заключался в поисках формы на более глубоком уровне. Внутренняя напряженность и условность в его творчестве четко соответствуют его знанию любви"[136].

Дениза Левертов, одна из лучших современных поэтов Америки, отмечает, что Чехов занимает особое место в ее жизни: "Его влияние сказалось не на моем творчестве... Для меня, как и для любого другого его читателя, который не является писателем (включая давнего друга, с кем я делилась впечатлениями от его произведений), оказалось близким именно чеховское отношение к жизни, которое я восприняла и лелеяла и которое, как бы незаметно, повлияло на мое мировоззрение и, соответственно, на мою жизнь"[137]. Левертов написала повествовательную поэму "Чехов в Вест-Хите", где высоко оценила значение Чехова для нее и ее подруги Бетти в Лондоне во время войны. Приведем отрывок из этой поэмы:

«Она, Невеста,
чей брак был не с женихом, а с её насущной потребностью расти, работать, этим чеховским

"...святая святых — это человеческое тело,
здоровье, ум, талант, вдохновенье, любовь
и абсолютная свобода,
свобода от силы и лжи" — была
тем Чеховым, которого мы знали.

Что он значил для нас,
мы и нынче не вполне понимаем. (И что значила Хит, рядом с которой всегда жила Бет, — я, хотя прошло уже много лет, разве я забывала, что значила Хит в наших жизнях? Место, где мы родились, одаривает нас снова и снова, когда мы возвращаемся, принося с собой свои тяготы.) Что Чехов значил и продолжает значить, не уложить в законченное определение. Но это связано не с неудачами, поражением, унынием, с той Москвой, куда так и не уехали, а с любовью»[138].

Поэт Холлис Саммерс, автор рассказов и романов ("Сад" и др.), пишет в статье "Не в этом суть":

«Чехов оказал влияние на мою поэзию не менее, чем на прозу. Мне нравится думать, что я научился и учусь кое-каким тонкостям. Мне нравится думать, что я познал важность некоторых обобщений, выводящих меня за пределы сути дела, которая и есть суть.

Дети спрашивают: "Это действительно правдивый рассказ?"

И я тоже. Должен ли этот рассказ именно так проходить во времени? Действительно ли необходимы это слово, эта строка, учитывая, что в искусстве нужно ограничиваться необходимым? Все хорошие рассказы правдивы. Только жизнь обманчива.

<...> Когда я работаю над стихотворением или прозой, я иногда бессознательно обнаруживаю несколько заимствований из Чехова.

Он помог мне выбрать имена людей, населяющих мои произведения, объяснив мне, что нужно видеть разницу между женщинами по имени Пег, Пегги, Марджи, Мардж, Маргарет.

Он научил меня вслушиваться в пустоты, которые случаются в начале, в процессе и после выполненной работы.

Он побудил меня использовать словарь, который выявляет людей и то, что они действительно хотят сказать.

Он объяснил мне, что диалог — не запись слов, а суть.

Он направил мое внимание на середину рассказа, часть его начала и конца.

<...> Мне кажется, что я прожил как человек и писатель иную, даже хорошую жизнь, потому что жил и писал Антон Чехов»[139].

Джон Апдайк, которого многие признают самым выдающимся из современных романистов Америки ("Супружеские пары", "Беги, Кролик", "Исцелившийся Кролик", "Кролик богат" и др.), писал следующее:

"Я бы назвал Чехова самым великим из авторов рассказов, и, мне кажется, многие из моих американских товарищей по перу согласятся с этим. Влияние, которое такой мастер оказывает на современность вне своего века и полушария, нелегко измерить; но его естественность, его подлинная независимость, неподвластность манипулированию (и поэтому свобода его героев) всем служат моделью — от Чивера до Битти, от Уэлти до Бартельма. Я не мо-

гу утверждать, что он оказал большое влияние на мои рассказы; я поздно пришел к Чехову, позже, чем к Толстому и Достоевскому, и мои представления о том, на что способен рассказ, были сформированы под влиянием Сэлинджера, Джона О'Хары, Мэри Мак-Карти и прочих, не таких далеких. Но как критерий честности и ощущения современности — драмы, обнаруженной в обычных, скрытых от глаз жизнях — Чехов всегда со мной"[140].

Курт Воннегут, один из самых популярных романистов в Америке ("Колыбель для кошки", "Бойня № 5", "Завтрак для чемпионов"), ценит чувство сострадания в творчестве Чехова: "Его негодяи — живые люди, потому что он заставляет их делать добро. Это техническое мастерство, он ставит волшебную ловушку, но все это из-за сильного сострадания. Я тоже пытаюсь в своих произведениях вызывать такое сострадание, это правильный путь". Воннегут угадывает также скромность в чеховской манере письма: "Он не делает ничего такого, что, как вам кажется, вы не смогли бы сделать сами. Но это иллюзия — на самом деле вы не сможете — однако, это соблазнительная иллюзия, следствие его скромности". Воннегут в нескольких словах передает суть репутации Чехова в США: "Он самый любимый из писателей, ему больше всех завидуют. Почти каждый писатель хотел бы быть Чеховым"[141].

Примером самого прямого влияния Чехова на современную американскую литературу могут служить, пожалуй, романы и рассказы Филиппа Рота. Из разных газетных интервью конца 1960-х гг. мы знаем, что Рот был знаком со взглядами Чехова на искусство. И это чувствуется во многих ранних произведениях Рота, включая "Прощай, Колумб" и "Обращение евреев", содержание которых явно напоминает "чеховский поворот", где кульминацией являются события неожиданные или даже противоположные ожидаемым. Кроме того, в изображении современной им социальной действительности оба, и Рот, и Чехов, предстают хроникерами пошлости, вульгарности и человеческой слабости. В книгах Рота, таких разных, как "Прощай, Колумб" и "Большой американский роман", показано, как люди могут унизить себя претенциозностью, безвкусицей и грубостью. Как и у Чехова, изображение человеческих недостатков у Рота пронизано юмором и состраданием.

В романе Рота "Профессор желания" влияние Чехова ощущается особенно остро. Главный герой романа Дэвид Кипеш преподает литературу в американском университете и завершает докторскую диссертацию о мотиве романтического разочарования в прозе Чехова. Ирония темы заключается в том, что она является одновременно темой романа Рота; мы наблюдаем и процесс разочарования самого Кипеша, которого жизнь заставляет идти на уступки. Конечно, Кипеш — не тот, кого можно назвать объективным исследователем чеховской прозы, он рассматривает произведения Чехова в контексте своей собственной жизни: "Когда я читаю студентам отрывки, на которые хочу обратить их внимание, я обнаруживаю, что каждое без исключения предложение более всего говорит о моей собственной жизни..."[142]. Кипешу никак не удается завершить свою диссертацию, а причина ясна: он не может *писать* о Чехове потому, что *живет* в его рассказах, он неспособен отличить вымысел от реальности (проблема, общая для многих героев Чехова).

Спустя несколько лет, протекших в условиях комфортабельной жизни с женой Клэр, школьной учительницей, Кипеш возвращается к Чехову, перечитывая "маленькую трилогию": "Несчастье", "Ариадну" и "Дуэль". Он видит, что Чехов "показывает унижения и неудачи и, что хуже всего, разрушительную силу тех, кто ищет *выход* из футляра циркуляров и условностей, из про-

низывающей всё скуки и давящего отчаяния, из тяжелой ситуации в супружеской жизни и провинциального лицемерия общества — выход в то, что представляется им манящей и желанной жизнью»[143].

Это прозрение вселяет в героя вдохновение для завершения рукописи, озаглавленной "Человек в футляре", которую Кипеш описывает как «попытку выражения возможного и невозможного, осуществленную в чеховском мире желаний, где радости неприемлемы и боль вызывается в любом случае; это исследование, по существу, того, что лежит в основе всеобъемлющего пессимизма Чехова по поводу методов — щепетильных, одиозных, благородных, сомнительных — с помощью которых мужчины и женщины его эпохи тщетно пытались достичь "того чувства личной свободы", которое было так дорого для самого Чехова»[144].

По мере того, как "Профессор желания" близится к завершению, оба, и Рот (в подтексте) и Кипеш (в тексте), показывают роль Чехова в "своем" романе: Кипеш живет в идиллическом загородном поместье с Клэр; его стареющий отец и лучший друг отца, переживший ужасы нацизма в Европе, приезжают в гости. Кипеш, чувствуя, что в нем назревают перемены, и, как чеховский герой, опасаясь их, говорит Клэр:

«"... Это просто рассказ Чехова, не так ли?"

"Что?"

"Это. Сегодня. Летом. Всего каких-нибудь девять–десять страниц под названием "Жизнь, которую я вел раньше". Два старика приезжают за город навестить здоровую красивую пару, сияющую от радости бытия. Молодому человеку лет тридцать с лишком, он уже оправился от тех ошибок, что совершил в двадцать лет. Молодой женщине — за двадцать, она пережила страдания в отрочестве и юности. У них есть все основания верить, что все позади. Им обоим кажется и хочется верить, что они спасены и, во многом, благодаря друг другу. Они любят друг друга. Но после обеда при свечах один из стариков рассказывает о своей жизни, о полном крушении мира и о тех ударах, что еще последуют. И в этом все дело. Рассказ кончается так: ее милая головка покоится на его плече; его рука гладит ее волосы; сова в их саду кричит, их созвездия на месте, их гости спят в свежих постелях, и их летний домик, такой уютный и гостеприимный, стоит прямо у подножия холма, где они и сидят вместе, размышляя о том, чего надо бояться. В доме играет музыка. Самая прекрасная музыка. "И обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается". Это — последняя строка из "Дамы с собачкой".

"Ты действительно чего-то боишься?"

"Кажется, да".

"Но, чего же?"»[145]

"Профессор желания" не имеет концовки в полном смысле слова, напоминая "Даму с собачкой" и "Невесту", рассказы, послужившие, вероятно, для Рота архетипами при создании романа. В таком случае очевидно, что влияние Чехова на роман Рота было неоднозначным: его творчество стало предметом изучения и преподавания для героя, а также тем критерием, которым он оценивает свою собственную жизнь. Но немало здесь свидетельств и того, что творчество Чехова повлияло не только на главного героя, но и на автора, так как "Профессор желания" — во многих отношениях, которые здесь даже трудно перечислить, явно "чеховский" роман[1*].

[1*] О творческих связях американских прозаиков с Чеховым см. также ниже, в статье И.М.Левидовой.

Искусство Чехова смогло преодолеть барьеры времени, пространства и языка; для многих в литературной Америке он, по выражению Курта Воннегута, "самый любимый из всех писателей".

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Виннер Т.* Чехов в Соединенных Штатах Америки // ЛН. 1960. Т. 68. С. 777–800.
[2] Там же. С. 796.
[3] Там же.
[4] The Portable Chekhov. Ed. Avrahm Yarmolinsky. New York, 1977.
[5] Ibid. P. 26.
[6] Ibid. P. 27.
[7] *Chekhov Anton.* Peasants and Other Stories. Ed. Edmund Wilson. New York, 1956.
[8] Ibid. P. VI.
[9] Ibid. P. X.
[10] *Chekhov Anton.* Selected Stories. Trans. Ann Dunnigan. New York, 1960.
[11] The Image of Chekhov. Trans. Robert Payne. New York, 1963.
[12] Ibid. P. XII.
[13] Ibid. P. XXII
[14] *Chekhov Anton.* Seven Short Novels. Trans. Barbara Makanowitzky. New York, 1963.
[15] *Chekhov Anton.* "Lady with Lapdog" and Other Stories. Trans. David Magarshack. 1964.
[16] *Chechov Anton.* "Ward Six" and Other Stories. Trans. Ann Dunnigan. New York, 1965.
[17] *Mathewson R.* Afterword. // Ibid. P. 394.
[18] *Chekhov Anton.* "The Sinner from Toledo" and Other Stories. Trans. Arnold Hinchliffe. Rutherford, N.Y., 1972.
[19] Anton Chekhov's Short Stories. Trans. Ralph Matlaw. New York, 1979.
[20] The Letters of Anton Chekhov. Ed. Avrahm Yarmolinsky. New York, 1973; The Selected Letters of Anton Chekhov. Ed. Lillian Hellman. Trans. Sidonie Lederer. New York, 1965; Anton Chekhov: Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics. Ed. Louis Friedland. New York, 1966.
[21] The Selected Letters of Anton Chekhov. Ed. Lillian Hellman.
[22] *Karlinsky Simon.* Chekhov: Beloved and Betrayed // Delos. 3. 1969. P. 192–197.
[23] Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary. Trans. Michael Heim and Simon Karlinsky. Ed. Simon Karlinsky. Berkeley, California, 1975.
[24] *Eschliman Herbert R.* Chekhov in the English Short Story. University of Minnesota, 1960; *Kramer Karl D.* The Chameleon and the Dream: A Study of Anton Čexov's Shifting Perception of Reality in His Short Stories. University of Washington, 1964; *Kobler Mary T.S.* Chekhov as Moralist: The Man with the Hammer. University of Texas, 1968; *Clyman Toby W.* Women in Chekhov's Prose Works. New York University, 1971; *Katsell Jerome H.* The Potential for Growth and Change in Chekhov's Mature Prose: 1883–1903. University of California at Los Angeles, 1972; *Stowell H.Peter.* The Prismatic Sensibility; Henry James and Anton Čexov as Impressionists. University of Washington, 1972; *Gotman Sonia K.* Čexov's Use of Irony in his Fiction. Ohio State University, 1972; *Narin Sandra C.* The Use of Irony in Čexov's Stories. University of Pennsylvania, 1973; *Urbanski Henry.* Chekhov as Viewed by His Russian Literary Contemporaries. New York University, 1973; *Frost Edgar L.* Concepts of Time in the Works of Anton Čexov. University of Illinois, 1973; *Kurylo Charanne C.* Chekhov and Katherine Mansfield: A Study in Literary Influence. University of North Carolina, 1974; *Maxwell David E.* The Role of Setting in the Prose of A.P. Čexov: A Structural Approach. Brown University, 1974; *Lindsay Bryon T.* Early Chekhov: Development of Character and Meaning in the Short Stories, 1880–87. Cornell University, 1975; *Scielzo Caroline A.* The Doctor in Čexov's Works. New York University, 1976; *Saal-Losa Christine.* Literary Allusions in Anton Chekhov's Short Stories (1889–1904). Stanford University, 1978; *Forowa Natalie.* Structural Irony in Chekhov's Stories. University of Pennsylvania, 1978; *Frydman Anne.* A Study of the Endings of Anton Chekhov's Short Stories. Columbia University, 1978; *Polakiewicz Leonard A.* The Image of the Doctor in Čexov's Works. University of Wisconsin, 1978; *Williams John L.* Anton Chekhov: A Source for the Social Historian. State University of New York at Binghampton, 1981.

За пользование приведенным перечнем докторских диссертаций приношу благодарность Джесси Доссику ("Doctoral Dissertations on Russia, The Soviet Union, and Eastern Europe Accepted by American, Canadian and British Universitities" — списки печатаются регулярно в четвертом выпуске каждого тома Slavic Review (Я использовал XXI–XLI тома за 1961–1981 годы).
[25] *Winner T.* Chekhov and his Prose. New York, 1966.
[26] Ibid. P. 4.

[27] Ibid. P. 5.
[28] Ibid. P. 6.
[29] Ibid. P. 7.
[30] Ibid. P. XV.
[31] Ibid. P. 64.
[32] Ibid. P. 68.
[33] Ibid. P. 69.
[34] Ibid. P. 81.
[35] Ibid. P. 89.
[36] Ibid. P. 89.
[37] Ibid. P. 89.
[38] Ibid. P. 118.
[39] Ibid. P. 124.
[40] Ibid. P. 163.
[41] Ibid. P. 166.
[42] Ibid. P. 202.
[43] Ibid. P. 209.
[44] Ibid. P. 209–210.
[45] *Kramer K.* The Chameleon and the Dream: The Image of Reality // Čexov's Stories. The Hague, 1979.
[46] Ibid. P. 30.
[47] Ibid. P. 53.
[48] Ibid. P. 53.
[49] Ibid. P. 76.
[50] Ibid. P. 77.
[51] Ibid. P. 135.
[52] Ibid. P. 173.
[53] *Stowell H. P.* Literary Impressionism, James and Chekhov. Athens, Georgia, 1980.
[54] Ibid. P. 18.
[55] Ibid. P. 243.
[56] *Winner T.* Chekhov and his Prose. P. 49.
[57] Ibid. P. 30.
[58] *Winner T.* Syncretism in Chekhov's Art: A Study of Polystructured Texts // Chekhov's Art of Writing. Eds. Paul Debreczeny and Thomas Eekman. Columbus, Ohio, 1977. P. 153–166.
[59] Ibid. P. 153.
[60] Ibid. P. 154.
[61] *Clarke C.* Aspects of Impressionism in Chekhov's Prose // Chekhov's Art of Writing. P. 123–133.
[62] Ibid. P. 124.
[63] Ibid. P. 132.
[64] *Senderovich S.* Chekhov and Impressionism: An Attempt at a Systematic Approach to the Problem // Chekhow's Art of Writing. P. 134–152.
[65] Ibid. P. 136.
[66] Ibid. P. 139.
[67] *Hagan J.* Chekhov's Fiction and the Ideal of "Objectivity" // PMLA, LXXXI (1966). P. 409–417.
[68] Ibid. P. 410.
[69] Ibid. P. 412.
[70] Ibid. P. 415.
[71] Ibid. P. 417.
[72] *Eekman T.* The Narrator and the Hero in Chekhov's Prose // California Slavic Studies, VIII (1975). P. 93–130.
[73] Ibid. P. 102.
[74] *Hodgson P.* Metaliterature: An Excerpt from the Anatomy of a Chekhovian Narrator // Pacific Coast Philology. 7 (1972). P. 36–42.
[75] Ibid. P. 37.
[76] Ibid. P. 39.
[77] *Katsell J.* Čexov's "The Steppe" Revisited // Slavic and East European Journal, XXII (1978). P. 322.
[78] *Rossbacher P.* Nature and the Quest for Meaning in Chekhov's Stories // Russian Review, XXIV (1965). P. 387–392.
[79] Ibid. P. 390.
[80] Ibid. P. 390.

[81] Ibid. P. 390.
[82] Ibid. P. 391.
[83] *Maxwell D.* A System of Symbolic Gesture in Čexov's "Step'" // Slavic and East European Journal. XVII (1973). P. 146–154.
[84] *Mathewson, Gr. R.* U. Intimations of Mortality in Four Čexov Stories // American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists. Ed. William Harkins. The Hague, 1968. P. 261–283.
[85] Ibid. P. 283.
[86] Ibid. P. 283.
[87] *Katsell J.* Mortality: Theme and Structure in Chekhov's Later Prose // Chekhov's Art of Writing.
[88] Ibid. P. 66.
[89] *Maxwell D.* Čexov's "Nevesta": A Structural Approach to the Role of Setting // Russian Literature. 6 (1974). P. 91–100.
[90] Ibid. P. 95.
[91] Ibid. P. 100.
[92] *Conrad J.* Anton Chekhov's Literary Landscapes // Chekhov's Art of Writing. P. 82–99.
[93] Ibid. P. 95.
[94] *Bill V.* Nature in Chekhov's Fiction // Russian Review. 33 (1974). P. 153–156.
[95] Ibid. P. 158.
[96] Ibid. P. 160.
[97] *Karlinsky S.* Huntsmen, Birds, Forests and "Three Sisters" // Chekhov and Our Age. Responses to Chekhov by American Writers and Scholars. Ed. James McConkey. Ithaca, New York, 1978.
[98] Ibid. P. 172.
[99] Ibid. P. 182.
[100] *Matual D.* Chekhov's "Black Monk" and Byron's "Black Friar" // International Fiction Review. 5 (1978). P. 46–51.
[101] Ibid. P. 51.
[102] *Duncan P. A.* Chekhov's "An Attack of Nerves" as "Experimental Narrative" // Chekhov's Art of Writing. P. 112–122.
[103] Ibid. P. 121.
[104] *Duncan P. A.* Echoes of Zola in Russia // Slavic and East European Journal. XVIII (1974). P. 17.
[105] *Newcombe J.* Was Čexov a Tolstoyan? // Ibid. P. 143–152.
[106] Ibid. P. 143.
[107] *Mathewson R. W.* Thoreau and Chekhov: A Note on "The Steppe" // Ulbandus Review. 1 (1977). P. 28–40.
[108] Ibid. P. 40.

Речь идет о первом переводе философской книги Г.Торо "Уолден, или Жизнь в лесу" (1854) в газете "Новое время" за 1887 г. Чехов послал В.Г.Короленко вырезку из газеты от 15 октября с первой главой и отзывом о ней: "есть мысли, есть свежесть и оригинальность, но читать трудно. Архитектура и конструкция невозможны <...> мысли нагромождены одна на другую, теснятся, выжимают друг из друга соки и, того и гляди, запищат от давки" (II, 130). *Ред.*

[109] *Matlaw R. A.* Čexov and the Novel // Anton Chekhov: Some Essays. Ed. Thomas Eekman. 1960. P. 148–167.
[110] Ibid. P. 156.
[111] *Hagan J.* The Shooting Party, Čexov's Early Novel: Its Place in his Development // Slavic and East European Journal. IX (1965). P. 123–140.
[112] Ibid. P. 128.
[113] *Jackson R. L.* If I Forget Thee, O Jerusalem: An Essay on Chekhov's "Rothschild's Fiddle" // Slavic Hierosolymitana. III (1980). P. 55–67.
[114] Ibid. P. 66.
[115] *Durkin A.* Chekhov's Response to Dostoevskii: The Case of "Ward Six" // Slavic Review. 40 (1981). P. 49.
[116] Ibid. P. 56.
[117] Ibid. P. 59.
[118] *Rossbacher P.* The Function of Insanity in Čexov's "The Black Monk" and Gogol's "Notes of a Madman" // Slavic and East European Journal. XIII (1969). P. 191–199.
[119] Ibid. P. 194, 198–199.
[120] *Rosen N.* The Unconscious in Čexov's "Van'ka" (With a Note on "Sleepy") // Slavic and East European Journal. XV (1971). P. 441–454.
[121] Ibid. P. 451.

[122] *Sperber M.* The "As If" Personality and Chekhov's "The Darling" // Psychoanalytic Review. 58 (1971). P. 14–21.
[123] Цит. по статье Спербера. P. 14.
[124] Ibid.
[125] Ibid. P. 21.
[126] *Pifer E.* Čexov's Psychological Landscape // Slavic and East European Journal. XVII (1973). P. 273–278.
[127] Ibid. P. 278.
[128] *McConkey J.* In Praise of Chekhov // Hudson Review. 20 (1967). P. 417–428.
[129] Ibid. P. 422.
[130] *Elliott G.* Warm Heart, Cold Eye // Chekhov and Our Age (см. примеч. 97). P. 46.
[131] Ibid. P. 47.
[132] *Percy W.* Novelist as Diagnostician // Chekhov and Our Age. P. 73.
[133] Ibid. P. 87.
[134] *Welty E.* Reality in Chekhov's Stories // Chekhov and Our Age. P. 104–105.
[135] *Cheever J.* The Melancholy of Distance // Chekhov and Our Age. P. 127.
[136] Ibid. P. 130.
[137] *Levertov D.* Chekhov on the West Heath // Chekhov and Our Age. P. 146.
[138] Ibid. P. 143. Цит. по русскому изд.: *Левертов Дениза.* Чехов в Вест-Хите: Перев. В.Корнилова // *Левертов Дениза.* Избранное. М., 1989. С. 144. Цитата — из письма Чехова к А.Н.Плещееву, 4 октября 1888 г., с небольшим отклонением от авторского текста — ради ритма поэмы.
[139] *Summers H.* Beside the Point // Chekhov and Our Age. P. 159–160, 163, 164.
[140] Письмо автору настоящего обзора, 15 января 1983 г.
[141] Интервью по телефону с автором обзора, 15 января 1983 г.
[142] *Roth P.* The Professor of Desire. New York, 1977. P. 66.
[143] Ibid. P. 148.
[144] Ibid. P. 149.
[145] Ibid. P. 245–246.

ТЕАТР ЧЕХОВА В США
(1960–1980-е гг.)

Обзор Лоренса Сенелика
Перевод с английского В.А.Ряполовой

В американском театре Чехов приобрел репутацию классика. Его пьесы регулярно ставятся в профессиональных, любительских и университетских театрах, к ним обращаются региональные репертуарные театры и экспериментальные театральные группы. Чехов — один из наиболее почитаемых и любимых в стране драматургов. Практически любой, пишущий о Чехове, и те, кто ставит или играет в его пьесах, относятся к нему крайне ревниво. Правда, существует довольно странное расхождение: с одной стороны — odium theologicum[1*], среди экспертов по Чехову и завзятых театралов, которые полагают, что, дескать, только они понимают этого драматурга и знают, как его надо ставить, с другой стороны — любовь широкой публики к Чехову, готовой принять почти любую его постановку независимо от того, насколько она далека от авторского замысла. Подобное расхождение существует и между критической литературой о чеховских пьесах и тем, как они воплощаются на сцене. Хотя за 1960-е — 1980-е гг. слависты и исследователи драмы внесли большой вклад в понимание нюансов и тонкостей драматургии Чехова, эти открытия не были взяты на вооружение людьми театра, которые предпочитают, в общем, идти по старой колее. Подобная замедленная реакция на новые исследования в области культуры характерна для театра, однако в случае с Чеховым это зачастую приводит к подражательным и неинтересным постановкам. Вместе с тем драматургия Чехова считается критерием, по которому оценивается уровень театральных трупп и режиссуры.

Традиции Московского Художественного театра долгие годы во многом определяли интерпретацию Чехова в Америке. Инициаторами и пропагандистами так называемого "Метода", возводимого к "системе Станиславского", были Ли Страсберг, Стелла Адлер и другие; они относились с глубоким уважением к Станиславскому и были под сильным впечатлением постановок пьес "Три сестры", "Вишневый сад", "Дядя Ваня" и "Иванов", которые МХАТ показал на гастролях в Соединенных Штатах в 1923 и 1924 годах. Они не знали, что сам Станиславский считал эти постановки устаревшими. Другой пропагандист Чехова в Америке, Ева Ле Галиенн, учившаяся у Аллы Назимовой, утвердила на сцене романтическую эмоциональность, довольно чуждую собственным представлениям Чехова о сценическом искусстве. Наконец, ряд актеров, эмигрировавших в Соединенные Штаты в 20-е годы, такие, как Тамара Дейкарханова, Михаил Чехов, Мария Успенская, Ричард Болеславский,

---

[1*] Религиозная нетерпимость (*лат.*).

Лев Булгаков, стремились — сквозь призму своих чувствований и физических возможностей — передать своим ученикам традиции Художественного театра.

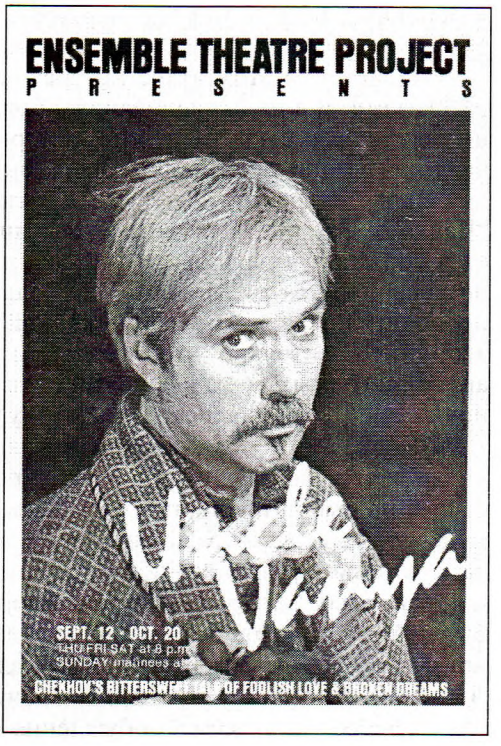
Поэтому в типичной постановке Чехова в начале 60-х годов копировались фотографии ранних спектаклей МХТ, вплоть до пенсне и расстановки мебели на сцене. Где-то в этом процессе прилежного подражания утрачивалось проникновение в своеобразие драматургии Чехова. Зрители, идя на чеховский спектакль, были настроены плакать, и поэтому любые комические моменты их смущали; среди же большинства широкой публики, которой Чехов был безразличен, росла легенда о том, что он апостол "мрака и обреченности", его герои — жалкие нытики, а вечер, проведенный на чеховском спектакле, обещает только скуку. Даже в американской популярной песенке пелось "о более темных тучах, чем это может предложить любая русская пьеса".

В выпуске журнала "Уорлд тиэтр" ("Мировой театр") за лето 1960 г., посвященном столетнему юбилею Чехова, даже Норрис Хотон, который создал театр "Феникс" в Нью-Йорке и непосредственно соприкасался с русской сценой, подойдя к проблеме постановки Чехова, рекомендовал "избирательный реализм". Другой американский режиссер, Дэвид Росс, работавший во внебродвейском Театре на Четвертой стрит, где часто ставили Чехова, в своем интервью в том же журнале подчеркнул необходимость "движения и ритма" как важных элементов постановки, но также настаивал на изображении "исторического периода"[1]. В то время как Шекспир, Стриндберг, Пиранделло подвергались критическому переосмыслению, Чехова все еще считали автором слишком хрупким и слишком "святым", чтобы допустить радикальный пересмотр его пьес. Нельзя также сказать, чтобы критики и ученые вели горячие споры по поводу творчества Чехова. Эрик Бентли, способствовавший возрождению интереса к современной европейской драме в 50-е годы, исключил Чехова из рассмотрения в своей серьезной работе "Драматург как мыслитель"[1*]. Единственным критическим эссе, заслуживающим внимания, была глава о "Вишневом саде" в значительном исследовании Фрэнсиса Фергюссона "Идея театра"[2]. Фергюссон считал чеховское использование ограничений, создаваемых современной сценой, обнадеживающим для нового поколения "поэтических" драматургов. Но он, как и другие, полагал, что МХТ раз и навсегда определил принципы сценического воплощения произведений Чехова.

Первый подробный и убедительный анализ творчества Чехова в 1960-е годы был сделан критиком журнала "Нью рипаблик" Робертом Брустином в книге "Театр бунта" (1964), где он рассматривает творчество наиболее значительных драматургов современности. В главе IV, посвященной Чехову, было заявлено, что Чехов "протестовал косвенным образом". Брустин особенно подчеркнул то, как Чехов преобразовал штампы фарса и мелодрамы и вдохнул в них новую жизнь. Критик удачно подобрал тексты для сравнения. Пьеса "Три сестры" противопоставлялась рассказу "В овраге", написанному в том же году, для того чтобы показать, как по-разному Чехов трактовал тему пустых и загубленных жизней. "Вишневый сад" сравнивался с ранней мелодрамой Дайона Бусико "Девушка с $^1/_8$ негритянской крови" ("Октороика"), с тем чтобы показать общее между жизнью на плантациях и торгами на аукционе. Как большинство критиков того времени, Брустин был либералом и гуманистом. В конечном счете ему нравилось в Чехове больше всего то, что Чехов, по его мнению, был "более гуманен, чем любой другой современный драматург"[3].

[1*] Ср. отзыв Э.Бентли о драматургии Чехова ниже, в публ. Субботиной (с. 772) — *Ред.*

В отличие от книги Брустина, работа Мориса Валенси "Лопнувшая струна" (1966) внесла мало нового в трактовку драматургии Чехова. Книга была перегружена биографическими деталями. Автор пытался связать произведения Чехова с его психическим состоянием в тот или иной период. Он старался соотнести пьесы Чехова с традицией русской драмы, но это по большей части сводилось к общим словам. В целом чувствовалось, что в драматургии Чехова его смущало то, что он называл "импрессионизмом", и на протяжении всей книги он часто признавался в своей растерянности перед объективностью Чехова[4].



ДЯДЯ ВАНЯ
Буклет
Санта-Барбара, Театр «Ансамбль тиэтр проджект», 1984
Постановка Дж.Хэнредди
На обложке Роберт Вайсс в роли Войницкого

С русской критической литературой о Чехове американского читателя познакомил Роберт Луис Джексон, профессор русской литературы Йельского университета, в антологии "Чехов. Собрание критических эссе" (1967)[5]. Здесь впервые на английском языке появились, правда, в фрагментарной форме, работы о пьесах Чехова В.Мейерхольда, А.Скафтымова, С.Балухатого, статьи М.Горького и др. (Удивительно, что основное исследование Балухатого еще не переведено на английский язык в полном виде[1*].) Джексон вновь опубликовал эссе Фергюссона о пьесе "Вишневый сад" наряду с блестящим исследованием языка чеховских пьес известного шведского ученого Нильса Оке Нильссона и публикациями работ Джона Гасснера и Шарля Дю Боса. В антологии также было перепечатано собственное эссе Джексона: «"Чайка": пустой колодец, высохшее озеро и холодная пещера» — по методу "новой критики", где автор стремился соединить топографические метафоры этой пьесы в единое целое в духе Платона. Результат получился интересным, но скорее как переосмысление, чем раскрытие замысла пьесы Чехова.

Отдельные эссе появились также в таких специализированных органах печати, как "Эдьюкейшнл тиэтр джорнал" ("Театральный образовательный журнал"), "Драма сервей" ("Драматическое обозрение") и "Модерн драма" ("Современная драма"). Обычно это были работы ученых, которые не читали Чехова в оригинале и продолжали провозглашать, словно открывая Америку, что пьеса "Вишневый сад" была задумана как комедия или что чайка — не вполне точный символ. Время от времени можно было встретить прекрасную, полезную статью, как, например, "Приезды и отъезды. Значение путешествия

[1*] Имеется в виду кн. "Чехов-драматург" (Л., 1936) — *Ред.*

в основных пьесах Чехова" Артура Ганца[6]. Однако, в основном, американские театроведы могли сказать мало нового о Чехове.

Слависты на этом этапе интересовались пьесами Чехова меньше, чем его рассказами, и в их исследованиях, более эрудированных, чем эссе в театральных журналах, была тенденция игнорировать драматургию Чехова; в тех случаях, когда они к ней обращались, они не учитывали законов театра. Типичной является работа Джеймса Кёртиса «Пространственные формы драмы: "Чайка"». Это расплывчатое по мысли эссе, в котором сначала предпринимается попытка увязать пьесу с модернистским движением, затем пьеса детально сравнивается с "Моцартом и Сальери", и заканчивается все это тем, что проводится параллель между "Чайкой" и "Преступлением и наказанием"! Поэтому неудивительно, что режиссеры и театральные труппы придерживались апробированных методов постановки чеховских пьес и не искали совета и новых идей у специалистов по Чехову[7].

Тем временем появился поток новых переводов пьес Чехова. И хотя регулярно перепечатывались прежние переводы Констанс Гарнетт и Старка Янга, сейчас на выбор представлялись новые интерпретации Энн Данниген, Роберта Корригена, Алекса Шоги. Позже появились другие переводы, в том числе — автора настоящего обзора и Юджина Бристоу, с подробными сносками и справочным аппаратом[8]. Кроме этого изобилия опубликованных переводов было много переводов, заказанных театрами для конкретных постановок: например, в Театре Гатри в Миннеаполисе режиссер Тайрон Гатри работал с Леонидом Кипнисом над новым прочтением хрестоматийных строк. Во многих случаях исходили из побуждения представить актерам и читателям более разговорные, менее литературные и, следовательно, более сценичные, чем раньше, тексты.

Таким образом, на протяжении 1960-х гг. было мало спектаклей, заслуживающих специального внимания. Качество каждой постановки варьировалось в соответствии с искусством исполнителей и мастерством режиссера. Можно отметить поиски неизбитого чеховского материала как следствие того, что "большая четверка" пьес несколько приелась. В 1960 г. драма, чаще всего носящая название "Платонов", впервые появилась на американской сцене в нью-йоркском театре "Гринвич-Мьюс" в сокращенном варианте переводчика Алекса Шоги, и называлась она "Деревенский скандал". Замысел режиссера Аммона Кабачника заключался в отходе от мелодрамы, которую современная аудитория восприняла бы с трудом, и замене мелодрамы фарсом. Соответственно "Деревенский скандал" играл как комикс с броскими и примитивными персонажами, что в особенности коснулось Платонова, которого Марк Ленард сыграл как апатичного фигляра. В этой версии пьесы Платонов не был убит в финале, а умирал от сердечного приступа. Большинство нью-йоркских критиков приветствовало эту новинку[9]. Однако когда "Деревенский скандал" был поставлен в Бостоне в 1964 г. (режиссер Фрэнк Кэсси-ди), отклики были более противоречивы. Эта постановка, пожалуй, заслуживает внимания, главным образом, благодаря присутствию в составе исполнителей молодых актеров, которые впоследствии стали знаменитыми: Дастин Хоффман играл пьяного доктора, а Пол Бенедикт выступал в роли конокрада Осипа[10].

Джозеф Булофф, актер польского происхождения, сыграл несколько инсценированных рассказов ("Ведьма" и др.) в спектакле "Чеховский альбом" (1962). Он следовал примеру Михаила Чехова, который ранее воплотил на сцене в театре одного актера прозу своего дяди.

В 1966 г. Уильям Болл поставил "Иванова", который был хорошо принят зрителями, при том, что в это время на гастролях в США как раз показывалась британская постановка этой пьесы в режиссуре Джона Гилгуда.

На протяжении 60-х гг. наиболее часто ставились "Чайка" и "Три сестры". Когда "Чайка" была представлена Ассоциацией актеров-продюсеров ("Эй-Пи-Эй") в театре "Фолксбине" в Нью-Йорке в 1962 г., она подверглась нападкам за модернизацию. Например, в переводе Алекса Шоги экипажи были заменены автомобилями; актеры были одеты в современную одежду. Это привело к тому, что чувства и страдания русской интеллигенции рубежа веков казались неуместными в этой обстановке. Более того, постановщик Эллис Рэбб прочел подзаголовок Чехова "комедия" так, как будто это был "фарс" (обычное заблуждение американских режиссеров). Он также привнес в постановку трюки немого кино, такие, как застывшие сцены и ускоренное действие. Актеры были чудовищно плохо подобраны, одни переигрывали, а другие недоигрывали. Лишь Розмари Харрис в роли Нины и Нэнси Марченд в роли Аркадиной демонстрировали необходимое владение ролью. Было только, пожалуй, одно новшество, достойное похвалы, — использование пьесы Дебюсси "Более чем медленно" для создания настроения[11]. Проблема, которая лежала в основе постановки "Чайки" театром "Эй-Пи-Эй", была свойственна всему американскому театру того времени: практически не было постоянных театральных трупп, где актеры работали бы друг с другом в течение длительного времени и в достаточной степени владели своим искусством для того, чтобы представить Чехова во всех тонкостях. Не существовало также и режиссеров, которые могли бы должным образом организовать весь ансамбль и привести в гармонию различные элементы постановки, тем более за ограниченный отрезок времени, отводимый на репетиции, согласно профсоюзным правилам. В 1960-е годы идея репертуарного театра только еще начинала укореняться в американской провинции и такие театры еще не вошли в полную силу. Отсутствие в Америке традиции актерского ансамбля стало со всей очевидностью ясно при постановке пьесы "Три сестры" в Актерской студии в режиссуре Ли Страсберга (Нью-Йорк, 1963).

В течение 50-х годов Актерская студия была легендарным питомником актеров, таких, как Марлон Брандо, Бен Газзара, Род Стайгер и др. Студия придерживалась многих традиций театра "Груп" и распространяла веру в игру согласно "Методу", будто бы основанному на системе Станиславского. Но в отличие от Станиславского здесь гораздо больше внимания уделялось личным ощущениям актера и их воспроизведению, чем работе над ролью и ее внешнему рисунку. Критики писали, что актеры, воспитанные на "Методе", носят на себе печать сектантства и небрежности, однако отмечали, что при надлежащих условиях они способны создать поразительное эмоциональное напряжение. "Гуру" был Ли Страсберг, умный педагог, хорошо знающий русский театр, и при этом догматик, не выносящий никаких отклонений. Актерская студия была училищем и не занималась постановкой пьес, но она доминировала на американской сцене после Второй мировой войны, ибо пьесы Артура Миллера, Теннесси Уильямса и Юджина О'Нила воплощались на сцене коллегами и питомцами этой студии.

Когда было объявлено, что Страсберг будет ставить "Три сестры", пригласив нескольких своих наиболее известных учеников, это вызвало самые большие ожидания. Состав участников подготовки спектакля производил большое впечатление. Перевод был поручен Рэнделлу Джеррелу — одному из лучших американских поэтов. Джеррел не знал русского языка, но, тесно сотрудничая со славистом Полом Шмидтом, создал наилучший в то время пе-

ревод пьесы на английский язык. Плеяда звезд с энтузиазмом предложила свои услуги: Ким Стэнли на роль Маши, Джеральдина Пейдж на роль Ольги, Ширли Найт на роль Ирины, Лютер Адлер (ветеран театра "Груп") на роль Чебутыкина, Кевин Мак-Карти в качестве Вершинина, Барбара Бэксли на роль Наташи и бывшая актриса МХТ Тамара Дейкарханова на роль старой няньки Анфисы. Но, каким бы блестящим учителем, вероятно, ни был Страсберг, он оказался посредственным режиссером; для многих из актеров было шоком, что он начал репетиции сразу с чтения текста без какого-либо застольного периода, этюдов или активного обсуждения ролей. Подобно заурядному режиссеру-ремесленнику, он положился на прогоны и приблизительную "разводку" по мизансценам. В результате все играли вразнобой, — это относилось и к произнесению текста: Дейкарханова говорила с русским акцентом, а Джеральд Хайкен, игравший Тузенбаха, — на нью-йоркском еврейском диалекте. Сосредоточив слишком много внимания на деталях, Страсберг не создал ритма и темпа, которых требует пьеса, и закончил ее "бесформенным, вялым вечером у самовара"[12].

Актеры были склонны "купаться" в театральных эффектах и педалировать каждую эмоцию. Джеральдина Пейдж в роли Ольги в третьем акте, когда ее героиню огорчает мелочность Наташи, продемонстрировала свои обнаженные нервы тем, что ее вырвало в таз (за ширмой); она напомнила одному из зрителей короля Лира! Казалось, что персонажи-мужчины пришли из "кухонных драм" Клиффорда Одетса. Нью-йоркские критики, раздираемые противоречием между уважением, которое они питали к Актерской студии, и недовольством постановкой, выступали с традиционно хвалебными отзывами, и только специализированные журналы и еженедельники указывали на вопиющие недостатки постановки[13]. Лондонские критики, давно считавшие "Метод" глупостью, не были столь сострадательны, когда пьеса "Три сестры" была представлена американским театром на Международном театральном фестивале (Лондон). Одно стало очевидно: если ведущие американские последователи так называемой системы Станиславского не умели интерпретировать Чехова, то допустимыми и даже необходимыми стали поиски иных подходов.

"Три сестры" Тайрона Гатри в Миннеаполисе, поставленные в следующем году, были встречены гораздо более тепло. Эта постановка явилась замечательным событием по двум причинам. Театр Гатри был одним из новейших региональных репертуарных театров, и в нем была выступающая в зал сцена, подобная сцене Елизаветинского театра в Стратфорде (Канада). Эта постановка "Трех сестер" была одним из первых чеховских спектаклей, где публика почти окружала сцену. Спектакль показал, на что способна недавно созданная труппа. Хотя, как и труппа Актерской студии, этот коллектив имел мало опыта совместной игры, Ольга в исполнении Джессики Тэнди, Маша — Рита Гэм, Ирина — Эллен Гир и Наташа — Зоя Колдуэлл стали отличным ядром постановки. Что касается мужчин, то Хьюм Кронин был великолепен в роли Чебутыкина, а сдержанно игравший Клод Вулмен по-настоящему трогателен в роли Тузенбаха. Один из критиков, несомненно, помня о провале Актерской студии, превозносил эту постановку как "глубокую, продуманную <...> выполненную с тщательностью, возможной только в постоянной труппе"[14].

В других постановках Чехова этого периода не было никаких ярких особенностей. "Чайка", поставленная в Уильямстауне (Массачусетс) летом 1962 г., производила сильное зрительное впечатление: декорации, выполненные Джоном Дарлингом, напоминали живопись Тернера. Лучшей исполни-

тельницей была Каролина Коутс, которая играла Аркадину как "женщину-дракона, смелую, остроумную и хищную, почти как героини Шоу (sic)"[15].

В следующем году та же роль была сыграна Евой Ле Галлиен, поставившей пьесу в своем разъездном театре, Национальном репертуарном. Среди других исполнителей были Фарли Грейнджер в роли Треплева, Денхолм Эллиот в роли Тригорина и Энн Мичэм в роли Нины: соответственно, голливудская кинозвезда, английский театральный актер и актриса из внебродвейского фринджа, — неподходящий состав для создания ансамбля. Исполнение в этой "Чайке" было в основном поверхностным, и постановка интересна, главным образом, тем, как была показана тлеющая вражда матери и сына[16].

Ле Галлиен — одна из первых представившая Чехова американской публике — обратилась к нему в последний раз в 1968 г., когда поставила "Вишневый сад" для "Эй-Пи-Эй" в театре "Феникс" в Нью-Йорке. Ута Хаген играла здесь Раневскую, Шарлотту Ивановну сыграла комедийная актриса Бродвея Нэнси Уокер, а Дональд Моффет выступал в роли Лопахина в гриме, напоминавшем Дж.Б.Шоу. Актеры входили в роль и выходили из нее, а вся постановка была оценена в целом как "серьезная, полная благих замыслов, честная, вызывающая в памяти произведения Чехова, но совершенно безжизненная, абсолютно оторванная от современности"[17].

Явное банкротство традиционной трактовки чеховских пьес в конце 60-х — начале 70-х годов совпало с подлинной революцией в американском театре. Ее источниками было духовное экспериментаторство Гротовского, коллективное творчество Ливинг-театра, направленное против истеблишмента, протест против войны во Вьетнаме, эстетика рока и молодежная наркокультура.

Для театра авангарда использование готового текста было уже само по себе подозрительным, если только он не служил просто точкой отправления для импровизации и группового творчества. Многие считали Чехова ненужным, почти ретроградом, частью старого культурного груза, который следует сбросить на пути к прекрасному новому миру.

В 1974 г. была сделана интересная попытка включить Чехова в сумбур экспериментирования. Андре Грегори, чья труппа "Манхэттен проджект" получила известность в связи с психоделической трактовкой "Алисы в стране чудес" и творческим переосмыслением "Эндшпиля" Беккета, обратил свое внимание на "Чайку". Работая по дословному переводу, актеры создавали свои собственные диалоги, перефразируя текст, например, заменяя отрывки из романсов, которые напевает доктор Дорн, строками из современных американских популярных песенок. Не предпринималось никаких попыток воссоздать русскую обстановку или исторический фон. Грегори работал медленно, приспосабливая сценическое пространство к открытым площадкам, на которых показывался спектакль. Первый акт был представлен публике в еще незавершенном виде на Фестивале искусств в Леноксе, штат Массачусетс. Его играли на задней террасе виллы в итальянском стиле, на фоне Беркширских гор, что придавало смысл словам Константина: "первая кулиса, потом вторая кулиса, и дальше пустое пространство. Декораций никаких". Новаторская "Чайка" Грегори была затем показана в Публичном театре в Нью-Йорке. Однако то, что казалось умным и свежим замыслом al fresco[1*], выглядело неинтересным и слабым в закрытом помещении. Минг Чо Ли сделал оформление, охватывающее весь четвертый этаж театра. Зрители были вынуждены находить новые места после каждого антракта и, таким образом, наблюдать

[1*] На открытом воздухе (*ит.*).

за действием из различных точек. Действия I и II, которые у Чехова происходят на открытом воздухе, шли при более-менее ярком освещении; действия же III и IV, которые у Минга Чо Ли происходили в одном и том же темном кабинете, утратили энергию. Актеры, за исключением исполнителя, игравшего Тригорина, были слишком молоды и неопытны, чтобы справиться со своими ролями. Но, несмотря на это, в постановке было много нового в отношении текста и открылись пути нового осмысления Чехова[18].

Критики не хотели принимать ничего подобного, и многие из них были настроены враждебно и рассматривали спектакль как профанацию. Для них текст Чехова был священен, его толкование было раз и навсегда установлено Московским Художественным театром в 1923 г. То, что эти критики высказывали свои собственные предвзятые концепции, стало очевидно позже, в сезоне, когда Джозеф Чайкин, другой видный режиссер-авангардист и основатель влиятельного театра "Оупен", решил, что для новаторов пришло время вернуться к своим истокам. Он и Жан-Клод Ван Италли, автор текста таких успешных постановок в "Оупен", как "Змий", обратились к Чехову как к гиду, который привел бы их назад к театральной традиции.

"Чайка", поставленная Чайкином в Манхэттенском театральном клубе, была действительно традиционной, почтительной к автору и крайне скучной. Она не проливала свет на пьесу и не представляла собой ее целостного прочтения. Тем не менее критики, чьи предубеждения оставались непоколебимыми, так же восхваляли Чайкина, как они ранее относились с презрением к Грегори. Одним из странных аспектов этого "возвращения к Чехову" было то, что Ван Италли выступал как "переводчик" чеховских пьес. Он вовсе не скрывает, что не знает русского языка; его вариант "Чайки" был составлен из ранее опубликованных переводов, он также консультировался с ученым-русистом. Этот перевод был провозглашен ярким новым прочтением оригинала, а в действительности был бледным подобием чеховского языка. Любые трудные фразы, неясные места или литературные аллюзии были убраны, все действующие лица были на одно лицо. После успеха "Чайки" Ван Италли привлекли для постановки "Вишневого сада"[19], а затем он создал еще более плоские тексты "Трех сестер" и "Дяди Вани". На Западе у драматургов стало распространенной практикой работать вместе с лингвистом для того, чтобы создать новый перевод классической пьесы. Однако, в лучшем случае, творчество драматургов имеет некоторые черты сходства с автором, которого он заново перелагает. Пьесы Ван Италли являлись сюрреалистическими опытами в области драматургической техники, и здесь трудно было найти сходство с Чеховым.

Другим странным проявлением нового интереса к Чехову была пьеса Нила Саймона "Добрый доктор", поставленная в ноябре 1973 г. в Театре О'Нила в Нью-Йорке под руководством А.Дж.Энтуна. Саймон — наиболее популярный коммерческий драматург Соединенных Штатов; он мастер комедии положений и острословия. Такие фарсы, как "Странная пара", "Босиком в парке", «Номер люкс в "Плазе"», пользовались огромной популярностью. Саймон, который начинал как автор реприз для телевизионных комиков, известный под прозвищем "Док", преклоняется перед Чеховым и даже усматривает у него и у себя сходные литературные истоки, хотя до сих пор все попытки Саймона выйти за рамки фарса и перейти к более серьезной драматургии оканчивались провалом. "Добрый доктор" — знак уважения одного комедийного писателя к другому. "Добрый доктор", по жанру близкий к ревю, состоит из девяти скетчей (содержание которых восходит, главным образом, к ранним рассказам и одноактным "шуткам" Чехова), перемежаемых

песнями. Спектакль, сыгранный пятью актерами во главе с Кристофером Пламмером, который также выступал в роли Автора, был поставлен на сцене с поворотным кругом (художник спектакля — Тони Уолтон); представление было встречено с одобрением большинством газетных обозревателей и шло много месяцев. Однако более вдумчивые театральные зрители и критики были обеспокоены тем, что было метко окрещено "саймонизацией" (здесь имеется в виду полировочная паста для машин "Саймонайз"). Слияние Чехова и Саймона исказило природу обоих писателей. Чехов стал более карикатурным и балаганным, а Саймон — бледным и неуверенным. Краткость скетчей создавала трудности для актеров, так как не давала возможности раскрыть тонкость и глубину оригинала. Стиль Чехова был подменен слащавой сентиментальностью, а тонкость — явным трюкачеством, рассчитанным на смех.

Общая ошибка американских постановок русской драмы заключается в приравнивании дореволюционной русской жизни к жизни восточноевропейских евреев, возможно, потому, что большой процент эмигрантов первой волны из России в Соединенные Штаты составляли евреи. "Добрый доктор" в большой степени пострадал из-за этого, и один критик заметил, что Саймон представил зрителям скорее мир Шолом-Алейхема, чем мир Чехова; в постановке присутствовала даже бродячая труппа музыкантов-"клецмеров", которые исполняли мелодии, сочиненные Питером Лаком. Другие критики спрашивали, к чему ставить миниатюрную версию "Юбилея" Саймона, когда чеховский "Юбилей" несравненно лучше. Однако "Добрый доктор" демонстрирует, как зрители и критики в Соединенных Штатах представляют себе Чехова: умный и добрый профессионал, чья специальность — грустно-смешные ситуации и грубый фарс. Ирония Чехова, его объективность, точное соотношение комического и грустного часто не воспринимаются публикой, которая привыкла к "сильным ощущениям". Эта часть публики могла бы подобно харьковским студентам забросать Аркадину цветами[20].

Большой интерес, также в 1973 г., вызвала новая постановка пьесы "Дядя Ваня" с участием парада звезд, а также "Вишневый сад" с негритянским составом актеров. Довольно странно, что пьеса "Дядя Ваня", которой американская профессиональная сцена пренебрегала в течение многих лет, в 1971 г. была поставлена в Нью-Йорке дважды: в театре "Раундэбаут" режиссером Джином Файстом и театром "Клэссик стейдж компани реп", в режиссуре Кристофера Мартина, который также играл Астрова. Ни одна из постановок не поднялась выше уровня посредственности, но критики были столь рады возвращению пьесы на сцену, что получили от этих постановок удовольствие[21]. Режиссер Майк Николс для своего спектакля в "Серкл ин зе сквер" (1973) за счет экономии средств на скупых декорациях (эту возможность давала сама чеховская пьеса, что отчасти и вызвало интерес театра к ней в эти годы) пригласил актеров из числа дорогостоящих звезд. Но подлинный ансамбль в спектакле снова не был создан. Роли исполняли: Джордж Скотт (Астров), Никол Уильямсон (дядя Ваня), Джули Кристи (Елена), Лилиан Гиш (Марина), Элизабет Уилсон (Соня) и Кэтлин Несбит (Мария Васильевна). Как Скотт, так и Уильямсон были динамичны и мужественны, однако первый — американец, играющий в приглушенной манере, в то время как другой — англичанин, играющий ярко, броско. Уилсон была старовата для роли молодой Сони, засидевшейся "в девках", а Гиш была слишком кукольна и хрупка для роли няни-крестьянки; Кристи же не имела почти никакого опыта игры помимо кино. Майк Николс, который создал себе репутацию постановкой современных сатирических комедий, развернул действие вокруг Елены, которую считал "чрезвычайно сексуальной и красивой"[22]. Но Кристи

была слишком вялой для того, чтобы стать центром внимания. Режиссуре не хватало сводящего воедино принципа.

С коммерческой точки зрения постановка была успешной: билеты на спектакли были распроданы, публика хотела видеть звезд экрана воочию, пресса была полна соответствующего энтузиазма. И вновь более серьезные критики и театральная публика сочли постановку неглубокой, шумной, слезливой и, в конечном счете, скучной.

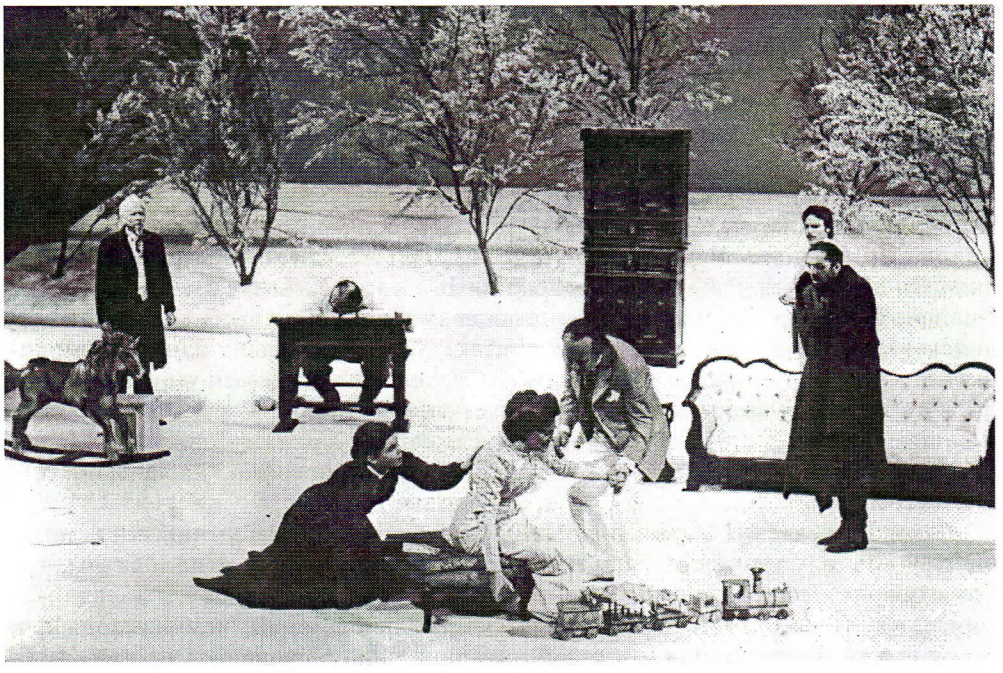
Уолтер Керр жаловался в газете "Нью-Йорк таймс", что режиссер "разобщил" труппу, "заставляя исполнителей по одиночке пробираться сквозь туман в саду и усталость, царившую в гостиной, — без цели, без характеров, проливая слезы"[23]. Можно сказать, что успех постановки был вызван более участием знаменитостей, чем уровнем интерпретации чеховской пьесы.

Более интересно был поставлен в 1973 г. "Вишневый сад" — Майклом Шульцем, в нью-йоркском Публичном театре, с участием актеров-негров (в ответ на жалобы, что чернокожим актерам не дают играть в классике). Однако ожидания радикального пересмотра пьесы не оправдались. Постановка была, пожалуй, слишком почтительной к автору и скучно-традиционной. В ней не было какого-либо литературного или политического звучания. Делались слабые попытки компромисса между изображением дореволюционного русского общества и негритянской культурой: кожа актеров, играющих помещиков, была более светлых оттенков, чем кожа слуг, а прохожий во II-м акте обращался к Фирсу на африканском диалекте, как будто нижние слои общества говорили на определенном жаргоне. Однако, в основном, это был Московский Художественный театр в черном обличье. Игра была неровной; роль Трофимова игралась очень серьезно, а Глория Фостер в роли Раневской была слишком озабочена и задумчива, чтобы зритель мог уловить фривольность этого характера. Она стремилась сыграть трагедийно, но преуспела только в мелодраме: так, узнав о продаже вишневого сада, она упала в обморок, подобно Маргарите Готье. Открыто эмоциональная игра более всего была уместна у Джеймса Эрла Джоунза, в чьем исполнении Лопахин был полон энергии, бьющей через край, открыт и искрился весельем[24].

В 1974 г. "Чайка" продолжала свой полет в еще двух серьезных постановках и в опере по мотивам пьесы. Джин Файст, вернувший "Дядю Ваню" на нью-йоркскую сцену в 1971 г., руководил постановкой "Чайки" (в театре "Раундэбаут"), которую хвалили за изящество и за то, что она давала "простор неодушевленным предметам"[25] (черта, которую впервые отметил Леонид Андреев в своих "Письмах о театре" в 1912 г.). Чехов был любимым автором в театре "Раундэбаут". В 1972 г. в его честь была поставлена своеобразная пьеса Уильяма Шаста, названная "Пикник Антона Чехова", где писатель выведен читающим свои произведения актерам МХТ, находящимся на гастролях в Ялте.

В Уильямстауне (штат Массачусетс) была показана вторая постановка "Чайки", осуществленная местным профессиональным репертуарным театром под руководством Никоса Псахаропулоса; в главных ролях выступали Кевин Мак-Карти — Тригорин, Фрэнк Ланджелла — Треплев, Блайз Дэннер — Нина и Ли Грант — Аркадина. Хотя эта постановка привлекла большое внимание (она была экранизирована на телевидении в следующем году), в ней было слишком много своеволия и импульсивности, исполнение явилось слишком "кинематографичным", и, как обычно, в труппе не было согласованности: некоторые актеры говорили с русским акцентом, остальные же — как стопроцентные американцы XX века[26].

Оперная интерпретация "Чайки" (композитор Томас Пасатири) была показана в Хьюстоне (Техас), в Гранд-Опера, в 1974 г. и затем возобновлена в



ВИШНЕВЫЙ САД

Нью-Йоркский Шекспировский фестиваль в Театре Вивиана Бомонта, 1977

Постановка А.Щербана

Шкаф, игрушечный поезд и белое пространство — отголоски постановки итальянского режиссера Дж.Стрелера

Центре Кеннеди в Вашингтоне в 1978 г.. Эту работу приветствовали за смелость идеи и за то, что в ней была сохранена драматическая сила чеховского оригинала. Однако требования оперы низвели пьесу к ситуациям, связанным с любовными треугольниками, а музыка была банальна[27].

Театр "Раундэбаут" продолжал пополнять репертуар чеховскими пьесами, поставив "Вишневый сад" в 1976 г.

В 1977 г. новый репертуарный театр, расположившийся в исторической Бруклинской Музыкальной академии, поставил "Три сестры". Хотя у английского постановщика Фрэнка Данлопа было только три недели репетиционного времени, его постановку хвалили за "чувство пропорции, истинную веселость и за разумное нежелание украшать текст книжными или бьющими на эффект концепциями". Из-за того, что спектакль к моменту премьеры был еще сырым, игра была различной по качеству. Маша — Эллен Берстин напоминала одному критику "закоснелую библиотекаршу... из пьес Уильяма Инджа", однако трактовка Остином Пендлтоном Тузенбаха как человека прямого и полного детского энтузиазма была признана идеальной[28].

(Две заметные постановки пьесы "Три сестры", состоявшиеся в 1969 г., стоят где-то между провальным спектаклем Ли Страсберга и умелой постановкой Данлопа. Один из спектаклей, поставленный Уильямом Боллом в театре "Американ консерватори" в Сан-Франциско, был задуман как клоунада, причем Тузенбах разглагольствовал по-немецки — несмотря на то, что текст Чехова этому противоречит, — а в последнем акте актеры висели на верев-

ках. Официальная критика разгромила эту постановку. Майкл Кан также поставил "Три сестры" на Американском Шекспировском фестивале в Стратфорде (штат Коннектикут). Это была тяжеловесно-медлительная, серьезная и бескровная постановка, "не раскрывающая глубин и делающая слишком большой упор на внешнее"[29].)

Однако, несомненно, наиболее значительным чеховским спектаклем, наиболее серьезной и с энтузиазмом принятой экспериментальной постановкой Чехова в Америке за период 1960–1980 гг. была, по иронии судьбы, работа молодого румынского режиссера Андрея Щербана, который в 1977 г. поставил "Вишневый сад" на Нью-Йоркском Шекспировском фестивале в Театре Вивиана Бомонта. Драматург Ван Италли создал довольно бесцветную английскую "версию" оригинала для спектакля, а музыка была написана молодым композитором-авангардистом Лиз Свадос. В состав исполнителей входили такие опытные и выдающиеся артисты, как Айрин Уорт (Раневская), и молодые актеры, играющие вне Бродвея: Рауль Хулиа (Лопахин), Мерил Стрип (Дуняша), Макс Райт (Епиходов) и Майкл Кристофер (Трофимов). Художником по декорациям и костюмам был Санто Локвасто.

Оценки спектакля были полярными благодаря преднамеренно нетрадиционному подходу к пьесе. В спектакле отсутствовали двери, окна и стены, так что Щербан мог создавать живые картины на фоне сияющего задника-горизонта. В результате эффект был скорее панорамный, чем камерный, в особенности, когда те или иные действующие лица обращались прямо к публике, в то время как остальные актеры замирали на заднем плане. Пьеса на сцене превратилась в пейзаж с человеческими фигурами. Щербан говорил, что "сад в действительности присутствует здесь, но в то же самое время его присутствие является призрачным", и он наполнил сцену зрительными метафорами: бальный зал напоминал огромную клетку; в начале II-го акта крестьяне тащили плуг через поле, в конце пьесы ребенок опускался на колени, для того чтобы положить вишневую ветвь перед огромным фабричным зданием — символом перемен. "Все это скорее направлено на то, чтобы вызвать эмоции, чем дать информацию", — объяснял режиссер. Однако, как полагал, по крайней мере, один рецензент, Щербан "пытался сказать слишком многое <...> о сознательной и бессознательной жизни героев"[30].

Актерская игра, хотя и была интересна, все же страдала обычным недостатком — несогласованностью. Самая выдающаяся работа была у Айрин Уорт; она складывала разорванную ее героиней Раневской телеграмму медленно, с усилием, словно это был бинт. Новость о том, что вишневый сад продан, сообщалась Аней почти небрежно, когда Раневская и Аня, мать и дочь, соприкоснулись друг с другом в танце. К сожалению, такие тонкости были редки. Чаще игра приобретала своеобразный спортивный оттенок, в особенности, в фарсовом поведении Дуняши, которая исполняла на сцене стриптиз, а в одном эпизоде применяла к Яше футбольный прием блокировки. Кристофер играл Трофимова как персонажа чистой драмы, без каких-либо комических штрихов, принимая горячность героя за чистую монету. Казалось, Щербан противоречит себе, поскольку вкладывает в пьесу политический смысл, хотя и пытается подойти к постановке по-новому, в духе театральных идей Питера Брука и Роберта Уилсона. Зрительные образы были безупречны, но смысл часто искажался, и в результате спектакль не трогал. Тем не менее, несмотря на противоречивость результата, "Вишневый сад" в интерпретации Щербана был первой американской постановкой Чехова с динамической и визуальной образностью, с ощущением многозначности пьесы; в ней была попытка создания символики и авторское начало[31].

Как и следовало ожидать, постановка, которая пользовалась большим успехом у публики, была тотчас же скопирована. Роберт Брустин, в прошлом проницательный критик, став деканом театрального факультета Йельского университета, превратился в довольно слабого режиссера. В 1979 г. он поставил в Йеле "Чайку", настолько рабски скопировав задники Щербана, что эту постановку сочли пародией. Из разношерстного состава актеров только молодой Роберт Дин, исполнявший роль Треплева, обладал необходимым пылом[32]. В конце IV акта снова игралась пьеса Треплева.

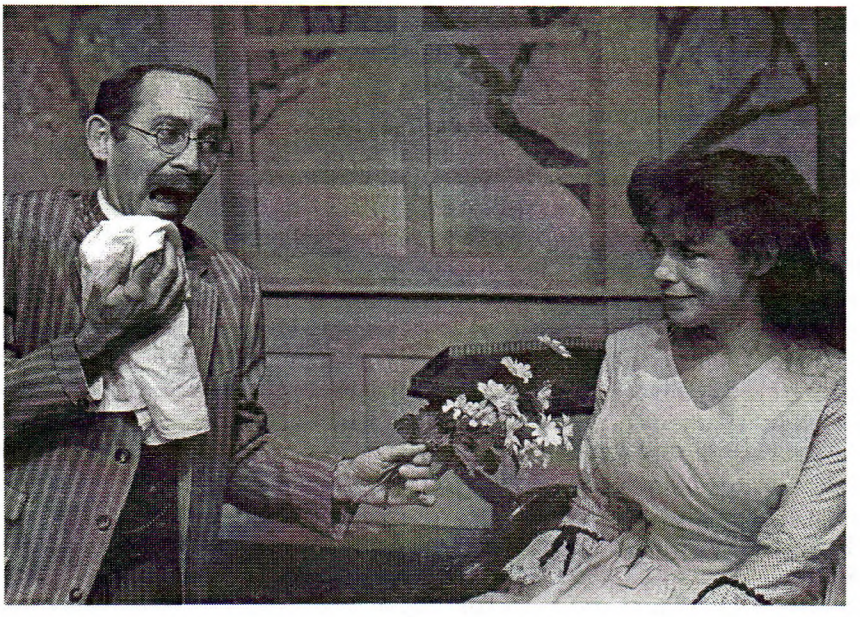
1980-й юбилейный год был ознаменован целым шквалом "упражнений" на чеховские темы. В Калифорнийском университете (Беркли) были поставлены все пьесы Чехова; другие университеты заказывали новые переводы и проводили симпозиумы и конференции. Вышел в свет новый сборник статей, "Великие пьесы Чехова. Критическая антология", под редакцией Жан-Пьера Барричелли[33], в который вошли труды известных театроведов — Роберта Луиса Джексона, Франсиса Фергюссона и Мориса Валенси, а также представителей более молодого поколения — Саймона Карлинского, Евы Витинс и Лоренса Сенелика.

Последующие постановки Щербана были менее впечатляющими: "Чайка" ("Публичный театр", 1980) явилась шагом назад, к традиции, — холодный, формальный спектакль с актерской игрой в стиле verity[1*]. В "Трех сестрах" (Американский репертуарный театр, Кембридж, штат Массачусетс, 1983) режиссер приложил массу усилий, чтобы представить действующих лиц в виде инфантильных и неприятных зануд. "Дядя Ваня" Щербана (театр "Ла Мама", Нью-Йорк, 1983) был интересен, главным образом, декорацией Локвасто, похожей на пещеру размером 50 футов на 20, благодаря которой персонажи были все время изолированы друг от друга. Игра исполнителей во главе с Джозефом Чайкином, была разностильна и невысока по уровню, и постоянно возникали нелепые моменты: например, Ваня усаживался на колени к профессору, а профессор похотливо хватал Елену, что выводило подтекст на поверхность. Подтвердилось устоявшееся мнение критиков, что Щербан обладает поразительным визуальным даром, но не способен к связному прочтению чеховской пьесы[34].

Находки европейских режиссеров-эмигрантов вызвали огромное количество подражаний: вскоре американскую сцену заполонили "белые" чеховские спектакли, интересные скорее своей образностью, чем проникновением в суть. Они сосуществовали с более традиционными, психологическими интерпретациями, в которых чаще всего не было никакой концепции. Свидетельства небрежного подхода к Чехову в профессиональном американском театре приведены в сделанных Сюзен Лецлер Коул описаниях репетиций "Вишневого сада" у режиссера Элинор Ренфилд (1985) и "Дяди Вани" в постановке Марии Айрин Форнес (1987). В обоих случаях режиссеры выбрали для работы над пьесой наименее надежные переводы: соответственно, Жан-Клода Ван Италли и Мариан Фелл. Ренфилд и ее актеры, опытные профессионалы, подготовили спектакль за две недели, хотя, по мнению режиссера, "текст написан так, словно он зашифрован, и требуется время и усилия, чтобы разгадать этот шифр". Актеры хотели импровизировать, но этого не было. Не было и ясной режиссерской концепции: идеи возникали и принимались режиссером по ходу репетиций, а проблемы взаимоотношений персонажей решались путем их расстановки на сцене. Ренфилд, чтобы ускорить работу с актерами, прибегала, например, во 2 действии, к преувеличениям и упрощенным форму-

---

[1*] Правда; зд. натуральность (*франц.*).



ВИШНЕВЫЙ САД
Санта-Моника, театр «Пан-Андреас», 1984
Постановка Х.Кэлменсона
Епиходов—Д.Уиллис, Дуняша—Р.Дикс



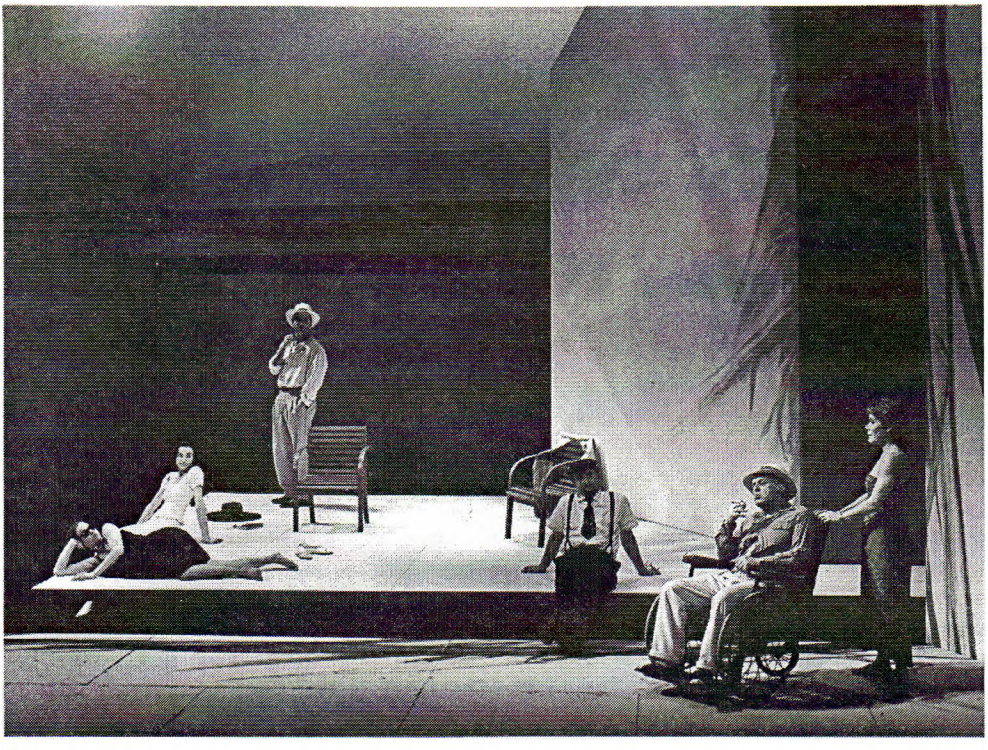
ВИШНЕВЫЙ САД
Санта-Моника, Театр «Пан-Андреас», 1984
Постановка Х.Кэлменсона
Варя — Р.Стрит, Фирс — Т.Толл, Раневская — Э.Хоффман,
Симеонов-Пищик — Т.Брафа

лировкам: "Вот смысл всей этой сцены: передвигаясь из-за забора к дереву и потом к ней, спросите, можно ли остаться с ней наедине"; "Это сцена о том, насколько Трофимов — действительно мужчина". Подтекст определялся без долгих раздумий, главными были чисто актерские проблемы, а не интерпретация текста; для режиссера, очевидно, основная задача состояла просто в "редактировании" того, что предлагали актеры. По просьбе актеров, вторая из двух недель была посвящена непрерывным прогонам с тем, чтобы установить последовательность событий[35].

В 1988–1989 гг. четыре постановки "Чайки" в четырех ведущих региональных театрах представили состояние театрального искусства в Соединенных Штатах. В каждом из спектаклей акценты были расставлены не столько по воле режиссера, сколько в соответствии с характером и уровнем актерского состава; ни в одном из них нельзя было уловить общую идею. В Кливленде, на Театральном фестивале Великих озер, постановка Джеральда Фридмена не претендовала на большее, чем пересказ пьесы для публики, никогда ранее не видевшей Чехова на сцене. В этой постановке был четко прочерчен сюжет, а актерское исполнение было чрезвычайно эмоциональным; странным образом, стремление актеров вовсю изображать переживания, в том числе кровосмесительного свойства, сочеталось с робостью перед мелодраматическими моментами пьесы. Вспыльчивая Аркадина, легковесный Тригорин, слабый Треплев и мятущаяся, плаксивая Нина, а также облегченно-разговорный перевод Ван Италли — все это исказило тему искусства как творчества и как игры. Задник из джутовых веревок, изображавший помост треплевского театра и озеро, все время был перед глазами публики, но эти веревки поглощали свет, и поэтому действующие лица походили на рыб, плавающих среди темных и мрачных водорослей.

Постановка "Чайки" в театре "Арена стейдж" (Вашингтон) также пострадала от анемичного текста Ван Италли (его перевод выбрали актеры, а не режиссер) и также была "традиционной", но с неумелыми и неудачными попытками новаторства. Монологи звучали через динамик, в то время как исполнителя высвечивали лучом прожектора; несколько раз по ходу действия раздавался пистолетный выстрел как предзнаменование самоубийства Треплева. Но подобные образные штрихи входили в противоречие с тем, что напоминало о стиле МХТ, вроде пения птиц и т.д. Более смелым подходом отличался спектакль Джона Джори в Актерском театре Луисвилля: его оригинальность заключалась в том, чтобы играть весь первый акт в духе символистской пьесы Треплева, а последний — в "жизнеподобной" манере раннего МХТ, с тем чтобы показать превращение Треплева в заурядного, исписавшегося литературного поденщика. Поэтому в первом акте декорация была схематичной: огромная луна, занавес из красных реек, а на первом плане — помост; здесь Треплев был в окружении других действующих лиц. К четвертому акту его "изгнали" на просцениум, где он оказался перед ультранатуралистическим интерьером за порталом. К сожалению, второй и третий акты оказались без определенного решения. Однако, поскольку в переводе Майкла Фрейна явственно звучит тема искусства, Треплев и Тригорин были представлены как мыслители в большей степени, чем это обычно бывает в американских постановках.

Самое разительное переосмысление пьесы было сделано в спектакле Рона Дэниэлса (Американский репертуарный театр, Кембридж, Массачусетс). "Чайка" игралась попеременно с "Гамлетом", актеры исполняли по две роли, с тем чтобы подчеркнуть параллели: Гамлет/Треплев, Гертруда/Аркадина, Клавдий/Тригорин, Офелия/Нина и т.д. Дэниэлс сознательно игнорировал все



ЧАЙКА
Кембридж, Массачусетс, Американский репертуарный театр, 1992
Постановка Р.Дэниелса
Маша —Э.Мак Матри, Нина — Ст.Рот, Дорн — С.Скибели,
Медведенко — М.Рудко, Сорин — Дж.Гейрт, Аркадина — К.Эстабрук
Фото Р.Фельдмана

традиции и подошел к пьесе как к совершенно новой. Костюмы были более или менее современными; обозначенный контурами коттедж, за которым простиралась темно-синяя водная гладь, мог с таким же успехом изображать уединенный дом писателя в Мартас-Виньярд или Финистерре, как и помещичий дом в русской провинции. Надо сказать, что декорации Энтони Мак-Дональда были самым впечатляющим в этом спектакле: яркие краски первых актов напоминали о картинах Миро, в последнем акте Треплев, с его стремлениями, был заключен в подобие тесного черного ящика. Этот разрыв с хрестоматийными представлениями оставлял ощущение свежести, но снова подвели исполнители. Хотя актер, игравший Сорина, мастерски продемонстрировал старомодную "характерную игру", большинство исполнителей играло в стиле, который можно назвать постмодернистским: произвольное прочтение реплик, время от времени — судорожные взрывы активности, в персонажах — аморфная смесь самых различных черт характера, не складывающаяся в цельную психологию. Одно из смелых нововведений: Аркадина обнажалась до пояса, демонстрируя свои юные прелести; это не выглядело нелепо в столь неопределенном контексте, но, как в большинстве случаев обнажения на сцене, привлекло больше внимания, чем заслуживало. Чеховская сдержанность была грубо нарушена без всякой видимой причины.



ЧАЙКА
Коста-Меса, Калифорния, Театр «Саут коуст репертори», 1984
Постановка Ш.Отта
Сорин — К.Кутер, Аркадина — Э.Экерс, Тригорин — Дж.Драйвер
Фото Р.М.Стоуна

Это отсутствие мотивировок с головой выдает авторов вышеперечисленных спектаклей. Кроме того, чтобы дать режиссерам продемонстрировать свою bona fides[1*] в качестве профессиональных поставщиков классики (необходимое условие для получения грантов) и обеспечить местную труппу хорошими ролями, в этих постановках не было никакой настоятельной необходимости. Они выглядели как недурные passatempi[2*] или предметы роскоши, и никогда — как нечто глубоко прочувствованное и переданное через слова и образы Чехова, поскольку режиссеры не искали — и не нашли — того, что волновало бы современных зрителей.

Более старшее поколение американских драматургов, вдохновленное примером Чехова, применяло его приемы к своему материалу, но редко ис-

---

[1*] Добросовестность (*лат.*).
[2*] Времяпрепровождение, развлечения (*ит.*).



ЧАЙКА
Коста-Меса, Калифорния, театр «Саут коуст репертори», 1984
Постановка Ш.Отта
Тригорин — Дж.Драйвер, Нина — М.Бет Фишер
Фото Р.М.Стоуна

пытывало искушение переделывать его пьесы. Призрак Чехова больше беспокоил следующее поколение (в основном, людей с университетским образованием), которое поэтому нуждалось в избавлении от его влияния путем "перевода". В большинстве случаев они, подобно Ван Италли, пренебрегли тем, что можно назвать введением в обряд посвящения, а именно — изучением русского языка. Скорее было похоже, что каждый из этих драматургов общался с умершим русским писателем на спиритическом уровне и затем извергал поток диалогов и ремарок в процессе автоматического письма. Лэнфорд Уилсон, Дэвид Мэмет и Ричард Нельсон считали своим долгом создать собственные "редукции" оригинала, и, хотя большинство сочиненных ими фраз были бы сочтены непроизносимыми, если бы принадлежали профессиональным переводчикам, критики (также моноязычные) с важным видом кивали в знак одобрения и всерьез принимали спектакли, ставшие косноязычными благодаря непонятному тексту.

Уилсон утверждал, что его идея театра основана на "Заложнике" Биэна[1*] и что "продукция Чехова и Ибсена", реалистический театр его "совершенно не волнует"; однако чеховианство было ему навязано режиссерами внебродвейского театра "Серкл репертори". Маршалл Мейсон, впервые поставивший там большинство пьес Уилсона, был ревностным почитателем Чехова и Ибсена; он считал стиль исполнения пьес Уилсона, изобретенный в "Серкл", эквивалентом стиля МХТ, выработанного для пьес Чехова. Когда в 1984 г. этот театр решил поставить "Три сестры", режиссер Марк Ламос помог Уилсону пройти ускоренный курс русского языка в Школе Берлица, и Уилсон после этого сделал свой перевод[36]. (Представьте себе москвича, который взял два десятка уроков английского, чтобы создать пригодный для сцены перевод Теннесси Уильямса.) Результатом явилась поразительная смесь переводческой неуклюжести и напыщенности: слова Ольги, обращенные к Ирине (действие первое) — "ты лежала в обмороке, как мертвая", — переведены: "fainted and lay there absolutely moribund"; Тузенбах объясняет, что жена полковника Вершинина покушается на самоубийство "only to nettle Vershinin" (так передано "чтобы насолить мужу", — действие первое), а слово "подвижник" в монологе Андрея из четвертого действия переведено как "zealot".

У Мэмета отношение к Чехову и более вдумчивое, и более личное. Работая по подстрочнику "Вишневого сада", он пришел к заключению, что "эта пьеса представляет собой серию сцен, посвященных сексуальности и, особенно, неутоленной сексуальности"[37]; одно и то же разочарование повторяется снова и снова, в отношениях разных пар, и поэтому Мэмет сравнил комедию Чехова с такими "пьесами-ревю", как "Хоровод" А.Шницлера. Это остроумная гипотеза, но она приводит к узкому подходу к Чехову, и текст Мэмета, лишенный нюансов, часто просто неточен: например, заявление Раневской "[Великаны] только в сказках хороши, а так они пугают..." передано неправильно — "Великаны в сказках всегда хороши", а вторая часть сокращена. Приняв на себя функции режиссера, Мэмет часто указывает, какие реплики должны произноситься одновременно. Постановка "Сада", ставшая в 1985 г. первой премьерой нью-йоркского Нового театра (в помещении Театра Гудмена, Чикаго), была расценена критиками как манерная и лукавая, а в визуальном отношении — как слабое подражание Щербану[38].

Когда в 1988 г. Мэмет сделал обработку "Дяди Вани", он считал себя еще более вправе сокращать и выбрасывать реплики; его текст испещрен курсивом, показывающим, какие слова должны быть выделены, — в то время как у Чехова на это указывает актерам сам ритм фразы. У Мэмета намеки усилены, полутона превратились в яркие цвета, скрытое стало явным. "Чеховские пьесы похожи на мыльные оперы", впоследствии заявил Мэмет интервьюеру, а режиссер телевизионного варианта спектакля повторил прежние высказывания Мэмета, заявив, что пьеса "в большой своей части — о сексе и желании"[39]. В варианте "Трех сестер", созданном Мэметом (театр "Атлантик", Нью-Йорк, 1991), автор более уважителен по отношению к оригиналу, хотя его текст не лишен анахронизмов и странных выражений[40].

Короче говоря, американский театр теперь "на дружеской ноге" с Чеховым, потому что считает его доброжелательным; Чехов настолько натурализовался в Америке, что его острые углы едва заметны, а его жизнь и творчество стали настоящим пастбищем, питающим творчество других[41]. Его статус ангела-хранителя американского театра стал ясен, когда "Эктинг компани",

[1*] Имеется в виду открытая театральная условность формы в этой пьесе современного ирландского писателя Брендана Биэна. (*Прим.перев.*)

постоянная гастрольная труппа, специализирующаяся в области классики, придумала новый способ пропаганды новой драматургии. Заведующий литературной частью этого театра вместо того, чтобы использовать американский материал, разослал ряду известных драматургов — в том числе Мэмету, Форнес, Уэнди Вассерстин и Джону Гуэру — чеховские рассказы. В результате на свет появилась серия инсценировок в форме одноактных пьес под названием "Сады" (1985), в которой заметен крен в сторону прямолинейности, однотонности и пародии. Задуманные как дань уважения, как "прославление разносторонности и долговечности"[42] Чехова, эти пьесы — нечто вроде ритуального жертвоприношения почитаемому, но не понятому прародителю. Являясь по существу не инсценировками, а изобретательными "вариациями на тему", они свидетельствуют, что американской сцене ближе всего у Чехова его анекдотичность.

Несмотря на давление со стороны феминизма, деконструктивизма и экспрессивной сценографии, Чехов, как выяснилось, меньше поддается радикальному переосмыслению, чем — до него — Шекспир. В репертуарных театрах преобладающим стилем остается модифицированный веризм; когда Джеральд Фридмен в 1991 г. обратился к "Дяде Ване", он поставил его на поворотном круге, с 14 переменами декораций и двумя тысячами предметов реквизита. «Мы хотели достичь идеала Станиславского — сплава натуралистической детали с поэтической атмосферой, "окутывающей" действующих лиц»[43]. Этому стилю иногда противопоставлялось абстрактное решение — как в "Вишневом саде" 1994 г. в постановке Рона Дэниелса (Американский репертуарный театр), — где декорации были выполнены в духе Малевича, а режиссер сознательно и последовательно отказался от интерпретации.

Другой подход — отношение к Чехову как к драгоценной руде, как к юнгианскому субстрату тем и типов — к природе театра имеет лишь косвенное отношение. Когда Андре Грегори вновь обратился к Чехову в 1991 г., начав серию открытых репетиций "Дяди Вани" (театр "Виктория", Нью-Йорк) с Уоллесом Шоном в заглавной роли, экспериментальный характер этих лабораторных показов был сигналом того, что движители и потрясатели театра предыдущего поколения отказались, в подражание Гротовскому, от театра как такового, с тем чтобы найти в драматургическом тексте средство для исцеления всего человечества. «Этот "Ваня", — утверждал Грегори, — определенно не относится к сфере театра. Это некая духовная община, где люди ищут в себе не только самое темное, но и самое светлое». Для него семейная драма была лишь внешним поводом для того, чтобы дать нам "непосредственно ощущать течение жизни и видеть, как человеческое существо проявляет себя во всем многообразии"[44]. Как ни претенциозно это звучит, здесь, по крайней мере, есть попытка проникнуть за поверхностность в духе мыльной оперы, часто характерную для американских постановок.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Мною был предложен вопросник 35-ти ведущим американским драматургам с просьбой высказать их мнение о Чехове и о его влиянии на американскую драматургию в целом и на их творчество в частности.

Ответы подготовили только шесть драматургов, хотя их отклики говорят о том, что чеховское влияние на американскую сцену чрезвычайно сильно. Из этих шести Ирвин Шоу, Артур Миллер и Роберт Андерсон представляют поко-

ление драматургов, создавших социально и психологически острые, тщательно отделанные пьесы, затрагивающие вопросы совести и семейной жизни.

Шоу и Миллер отдали дань некоторым экспрессионистским тенденциям в большей степени, чем Андерсон, чье пристальное внимание к проблемам индивида находит некоторое созвучие с ранними пьесами Пэдди Чаевского, многие из которых были написаны для телевидения. Впоследствии Чаевский экспериментировал с темами и формой пьес, стремясь преодолеть узкие рамки телеэкрана и семейной драмы.

Меган Терри и Жан-Клод Ван Италли были наиболее "авангардистскими" драматургами в бурные 60-е годы. Терри в своих пьесах также обращалась к теме семьи, но делала это с радикально политической и феминистской точки зрения, в то время как пьесы Ван Италли, более тяготеющие к сюрреализму, — сатирические и до некоторой степени экзистенциалистские по своей философии. Оба писателя много работали над созданием пьес вместе с театральными коллективами.

Ирвин Шоу (1912–1984). Родился в Нью-Йорке, образование получил в Бруклинском колледже. Автор пьес для радио, театральный обозреватель "Нью рипаблик" в 1947–1948 гг. Автор пьес "Хороните мертвых" (1936), "Осада" (1937), "Простые люди" (1939), "Сыновья и солдаты" (1943), "Убийца" (1945).

«Я полагаю, что Чехов — один из величайших драматургов не только XIX и XX столетий, но и всех времен. Он создал совершенно новую технику драмы, хотя "Месяц в деревне" Тургенева явился предвестником пьес Чехова. Чехов был мастером ненавязчивого, естественного стиля, рисуя своих персонажей мелкими уверенными штрихами, никогда не подчиняя их правилам традиционной интриги. За всем этим стоит его исключительная доброта, симпатия и любовь ко всем своим персонажам. Он был деликатнейшим из поэтов, но это не мешало ему изучать весь мир и все в нем сущее самым пристальнейшим образом.

Его влияние на американскую литературу может быть прослежено не только в театре, но и в жанрах рассказа и романа. Кажущаяся непоследовательность, сочетание комедии с трагедией, — все это, ставшее столь привычным в современной литературе, свидетельствует о том, что наши авторы, даже если они никогда не видели пьес Чехова, следуют по его стопам.

Способность Чехова охватить все общество, находящееся в переходном состоянии, с его достижениями, надеждами, неудачами, с помощью нескольких персонажей в ограниченном пространстве стала источником вдохновения целых поколений писателей, следующих за ним, — а также приводила их в отчаяние своей недосягаемостью.

Именно Чехов подтолкнул меня писать пьесы. Будучи совсем юным студентом, я прочел "Вишневый сад" и был озадачен, ибо не увидел в печатном тексте ничего, что говорило бы о силе пьесы. Но в 16 лет я увидел эту пьесу на подмостках театра "Сивик" Ева Ле Гальенн и был поражен тем, что открылось мне на сцене. С этого момента я стал ревностным почитателем театра. То, что я перестал писать пьесы, объясняется жесткими условиями коммерческого театра, а не потерей у меня интереса к этому виду искусства».

Артур Миллер. Родился в 1915 году в Нью-Йорке, учился в Мичиганском университете. Участвовал в программе Федерального театрального проекта, работал в радиовещательных компаниях Си-Би-Эс и Эн-Би-Си. Сценарист фильма "Неприкаянные". Ему принадлежат книги: "Нормальная ситуация",

"Средоточие", "Я в вас больше не нуждаюсь" и др. Награжден Золотой медалью за драму Национального института искусств, премией О'Генри, Премией критиков за пьесы "Все мои сыновья" и "Смерть коммивояжера" и премией Пулицера за "Смерть коммивояжера". Пьесы А.Миллера: "Человек, которому везло" (1944), "Все мои сыновья" (1946–1947), "Смерть коммивояжера" (1949), "Враг народа" (1950), "Суровое испытание" (1953), "Вид с моста" и "Воспоминание о двух понедельниках" (1955), "После грехопадения" (1964), "Случай в Виши", "Цена", "Сотворение мира и другие дела", "Потолок архиепископа" и др.

"Чехов принес на сцену ощущение, которого не было ни до, ни после него. Искусство Чехова — искусство непрямого воздействия и глубокого размышления, искусство настроения, которое обычно невозможно создать в театре. Чехов — мастер, несмотря на то, что ему невозможно подражать.

Однако это не противоречит тому, что чеховское влияние на американский театр велико. Он усилил — если не создал — тенденцию отхода от фабулы и жестко построенного сюжета. Он оказал прямое влияние на Клиффорда Одетса и, несомненно, на многих других. В настоящее время произведения Чехова пользуются наивысшей оценкой у серьезных художников театра, хотя чрезвычайно трудно воссоздать на сцене его произведения на том высочайшем уровне, который требуется для достижения их полного воздействия. Однако периодически появляются прекрасные постановки, в которых заняты первоклассные актеры.

В молодости я просто боготворил Чехова, и даже если по темпераменту я являюсь человеком иного склада, глубина чувства в его произведениях, их правдивость и ригоризм, с которым он проникал во внутренний мир своих героев, являются для меня бесценными".

Роберт Андерсон. Родился в 1917 г. в Нью-Йорке. Получил образование в Академии Филлипса Эксетера, в Гарвардском университете. Автор романа "После", сценарист фильмов "Песчаные камешки" и "История монахини", писал пьесы для телевидения и радио. Имеет награду журнала "Вэрайети" (по результатам опроса театральных критиков Нью-Йорка), награду Национальной театральной конференции за лучшую пьесу, написанную военнослужащими во время Второй мировой войны за океаном, получил Рокфеллеровскую премию Писательской гильдии Америки за киносценарий. Член-основатель Комитета новых драматургов, член Театра драматургов (1953–1960), президент Гильдии драматургов (1971–1973). Пьесы Р.Андерсона: "Чай и сочувствие" (1953), "Все лето напролет" (1954), "Тихая ночь, одинокая ночь" (1959), "Ты знаешь, я не слышу тебя, когда открыт кран" (1967), "Я никогда не пел для отца" (1968), "Пасьянс" / "Двойной пасьянс" (1971) и др.

«Думаю, мое мнение о Чехове как художнике не столь важно <...> но, я полагаю, оно совпадает с мнением большинства других людей в том, что Чехов был одним из величайших драматургов всех времен (и он достиг этого, написав всего четыре пьесы!!!).

Его влияние на американских драматургов было огромным <...> как хорошим, так и плохим. Он и Ибсен, с точки зрения формы, оказали, конечно, <на них> наибольшее воздействие, тем не менее многие американские драматурги потерпели неудачу, пытаясь стать американским Чеховым. Мы все кончаем семейными портретами в интерьере <...>, а когда это у нас не получается, мы возвращаемся к Чехову, пытаясь понять, как это делал он. Гораздо легче узнать, как это делал Ибсен.

Сегодня Ибсен кажется немного сомнительным, слишком близким к "хорошо сделанной пьесе" <...> но мы продолжаем преклоняться перед Чеховым, потому что главное не то, как он делал это (что все еще ускользает от нас), но что́ он делал.

Восхищаясь Чеховым, я был под его влиянием <...> и, конечно, под влиянием Ибсена. Хотя я с большим уважением отношусь к той пьесе, которая "полна движения"<...> и "развивается" <...> и с энтузиазмом учу этому в моих лекциях <...> меня все же влечет к пьесе, в которой взаимоотношения обнаруживаются медленно, посредством внешне бесцельных разговоров. Мои пьесы "Все лето напролет", "Тихая ночь, одинокая ночь" и "Я никогда не пел для отца" именовались (иногда) пьесами, сделанными в манере Чехова <...> потому, что они в большой степени развиваются при очень небольшом "действии". Я нахожу, что по мере того, как современный театр, кажется, все более увлекается "действием" — быстрым движением по всей сцене, постоянным передвижением декораций — я стремлюсь отступить в центр, сконцентрироваться на подлинном действии (на взаимоотношениях действующих лиц и их развитии); я стараюсь избегать представлений, где все движется весь вечер <...> и, в конце концов, ничто вас не трогает. Моя последняя пьеса "Двойной пасьянс" отдает большую дань тому, что, видимо, является чеховским влиянием, а моя новая пьеса "Свободно и ясно" является еще более "редуцированной", сведенной к самому необходимому или что-то в этом роде. В пьесе речь идет о четырех членах семьи. Действие разворачивается на крыльце их дома, в летний день, в течение суток.

Ибсен, Чехов и Стриндберг <...> я полагаю, признаны как три великих мастера большинством из нас <...>. Один — за создание формы и структуры, другой — за тонкость изображения персонажей, третий — за его позицию.

Но, как я сказал выше, хотя многие из нас обязаны Чехову некоторыми своими успехами, мы также обязаны ему нашими провалами <...> в попытках приспособить технику Чехова или отсутствие таковой для американской пьесы. Как вы знаете, написано множество томов по поводу того, почему Чехов столь труден для американской публики».

Пэдди (Сидней) *Чаевский* (1923–1981). Родился в Нью-Йорке, получил образование в Школе Де Уитта Клинтона в Бронксе, учился в Актерской лаборатории в Голливуде. Работал для армейской сцены ("Свободного времени для любви не положено") в качестве писателя-юмориста и артиста ночного клуба; автор многих телевизионных программ (включая получасовые передачи из серий "Опасность", "Охота на человека"). Получил награду за лучший фильм 1955 г. Пьесы: "Марти" (1953), "Реквием для тяжеловеса", "Холостяцкая вечеринка", "Среди ночи" (1954–1956), "Богиня", "Десятый человек" (1959), "Мать", "Гидеон" (1961), "Скрытый гетеросексуалист", "Больница" и др.

"Я считаю Чехова одним из лучших драматургов современности. Я бы сказал, что за исключением писателей Юга и, возможно, отдельных писателей, уроженцев других регионов, бóльшая часть американской драматургии прямо следует Чехову. Сюда относятся Артур Миллер, Уильям Индж и др.

Что касается влияния Чехова на меня, то, думаю, оно было значительным. Однако я никогда не рассматриваю себя и свое творчество ни с критической, ни с академической точек зрения, поэтому, честно говоря, не могу судить о том, насколько Чехов повлиял на меня".

Меган Терри. Родилась в 1932 г. Основатель и штатный драматург театра "Мэджик" в Омахе, получила премию "Оби" за "Приближение к Симоне", 1970.

Пьесы: "Экс-Мисс Королева меди на таблетках" (1963), "Сумерки, о моя дорогая" (1965), "Держать плотно закупоренным в сухом, прохладном месте" (1965), "Приходы и уходы" (1966), "Вьет-рок" (1966), "Массачусетсский трест" (1968), "Санибел и Каптива" (1968), "Народ против Рэнчмэна" (1968), "Дом Меган Терри, или Будущее мыло" (1968), "Шоу Томми Аллена" (1969); "Еще один маленький пьяница" (1970), "Приближение к Симоне" (1970) и многие другие.

«Чехов — один из крупнейших драматургов мира. Он гуманен, правдив, он гигант театра. Его влияние на драматургию видно в том, что тема семьи стала серьезным и достойным сценическим материалом. Хотя женщины-писательницы долгое время писали о семье, писатели-мужчины до Чехова не принимали эту тему всерьез.

Я начала читать Чехова в возрасте 14 лет. Его теплое отношение и сострадание к героям, его комизм, его тонкая наблюдательность, внимание к конкретному и к детали, его способность создавать *цельные и многосторонние женские характеры* плюс великое умение передать жизненную силу страсти и эпический характер великого народа в переходную экономическую эпоху продолжают вдохновлять меня в моей работе. Я полагаю, вы можете обнаружить его влияние в моих пьесах "Теплица", "Попытка спасения на авеню Б", "Санибел и Каптива", "Экс-Мисс Королева меди на таблетках" и "Сумерки, о моя дорогая". Реплика в сторону: я все еще ношу его фото в моем портмоне. Он занимает здесь важное место среди других моих любимых людей».

Жан-Клод Ван Италли. Родился в 1936 г. Читал лекции по драматургии в Принстонском университете. До этого преподавал в Йельском университете и в нью-йоркской Новой школе. Штатный драматург театра "Оупен" (1963–1970). Писал сценарии для кино, тексты для телевидения. Получил премию Вернона Райса — Отдела драматургии в 1967 г., премию "Оби", стипендию Гуггенхейма, стипендии фондов Форда и Рокфеллера и Совета по субсидиям для американских драматургов.

Пьесы: "Почти существование", "Я действительно здесь", "Охотник и птица", "Война", "Америка, ура!", "Мотель", "Интервью", "Змий" (1969), "Король Соединенных Штатов", "Басня" и др.

«Я часто говорю своим студентам, которым преподаю драматургию, что считаю Чехова одним из трех или четырех мировых вершин в искусстве драмы (наряду с Шекспиром, древнегреческими авторами и Сэмюелом Беккетом). В академических курсах истории театра Чехова часто сравнивают с Ибсеном. В действительности, Чехов, по-моему, — драматург гораздо более высокого порядка, чем Ибсен. Музыкальная оркестровка дуэтов, трио, квартетов и т.д. в его произведениях является образцом для любого, желающего представить группу людей на сцене. Он вызывает смех и печаль в одно и то же время. Он не использует абстрактных "символов", но место действия, предметы, дороги и дома в его пьесах многозначны и в то же время укоренены в исторической и временно́й реальности. Он не выдвигает социальных лозунгов, у него нет проповеди или пропаганды ни в какой форме, но моральный смысл спонтанно возникает из сути и повседневной жизни его героев. Помимо этого, его герои заслуживают любви, они глубоко человечны. Видеть на сцене хорошо переведенные и хорошо исполненные пьесы Чехова — это радость.

В переводе Чехов многое терял. На английский переводилась буква, а не дух, передавался скорее буквальный, чем органический, ритм его произведе-

ний. Это приводило к неясностям на сцене, ставило в тупик актеров, зрители удивлялись, почему их внимание рассеивается. Пауз становилось втрое больше, чем в тексте, и эти дополнительные паузы тяжеловесны и бессмысленны. Нам предлагают Чехова без чеховского обаяния и ясности, без его тонкого юмора. Возможно, поэтому его часто сравнивают с Ибсеном (переводы которого тоже бывают вымученными), который в большей части своих пьес более тяжеловесен, нарочит, тенденциозно "социален" и реалистичен. "Ибсеновско-чеховская" пьеса — этот на самом деле несуществующий монстр — почему-то стала моделью для многих неореалистических или неонатуралистических драм и мыльной оперы в Америке. Какая разница между драматургией Чехова и мыльной оперой? Эта разница огромна и не может быть выражена количественно. Она заключается в качестве. Чехов для тех из нас, кто изучает его глубоко, является вершиной формы, к которой мы стремимся, формы, которая, как у Моцарта, одновременно является легкой и значительной, запоминается и остается неуловимой.

В 1960-е годы в моей работе с театром "Оупен", в моих пьесах "Америка, ура!", "Змий" и в других я был занят (возможно, как и Треплев) разрушением формы, экспериментированием и созданием новых форм в театре. В 1970-е годы, в период политического неоконсерватизма в Америке, я ощутил необходимость вновь обратиться к "классикам", изучить традиции, мою родословную как драматурга. В основном, я сделал это, создавая на английском языке новые варианты четырех основных чеховских пьес. Это была любовная работа, подобно снятию слоя краски с балок прекрасного и любимого старого дома. Я попытался обнаружить для самого себя и для зрителей свежесть, очарование и искренность Чехова. Делая это, я начал находить для себя то традиционное основание, на котором построены мои ранние и более экспериментальные пьесы. Я благодарен Антону Чехову и люблю его как одного из моих главных учителей».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] World Theatre, IX (Summer 1960) P. 138–139.

[2] *Fergusson F.* The Plot of "The Cherry Orchard". Chekhov's Histrionic Art: An End and Beginning // *Fergusson F.* The Idea of a Theater: A Study of Ten Plays. Princeton, N.Y., 1949.

[3] *Brustein R.* The Theatre of Revolt. Boston, 1964. P. 137–179.

[4] *Valency M.* The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov. N.Y., 1966.

[5] Chekhov, a collection of critical essays. Ed. Robert Louis Jackson. Englewood Cliffs, N.Y., 1967. Эссе Джексона было перепечатано в кн.: Chekhov's Great Plays: A Critical Anthology. Ed. J.-P. Barricelli. N.Y., 1981.

[6] *Ganz A.* Arrivals and Departures: The Meaning of the Journey in the Major Plays of Chekhov // Drama Survey VI (Spring 1966).

[7] См.: *Curtis J.M.* Spatial Form in Drama: "The Seagull" // Canadian-American Slavic Studies VI (Spring 1972).

В числе других статей этого времени: *Latham J.E.H.* "The Cherry Orchard" as comedy // Educational Theatre Journal, X, 1 (Mar. 1958); *Deer I.* Speech as action in "The Cherry Orchard" // Educational Theatre Journal, X, 1 (Mar. 1958); *Brandon J.R.* Towards a middle view of Chekhov // Educational Theatre Journal, XII, 4 (Dec. 1960); *Seyler D.U.* "The Sea Gull" and "The Wild Duck": birds of a teather // Modern Drama VIII, 2 (Sept. 1965). В 1970-е годы появились статьи с несколько новым подходом, например: *Senelick L.* The Lakeshore of Bohemia: "The Seagull's" Theatrical Context // Educational Theatre Journal, XX (May 1977); *Szewcow M.* Anatolij Efros directs Chekhov's "The Cherry Orchard" // Theatre Quarterly. VII, 26 (Summer 1977); *Scott V.* Life in art: a reading of "The Seagull" // Educational Theatre Journal, XXI, 3 (Oct. 1978); *Vitins I.* "Uncle Vanya"'s predicament // Slavic and East European Journal, XX, 4 (1978).

[8] *Chekhov*: The Major Plays, a new translation by Ann Dunnigan. N.Y., 1964; "The Cherry Orchard" and "The Seagull", transl. by L.Senelick. Arlington Heights, Ill., 1977; Anton Chekhov's Plays, transl. and ed. E.K.Bristow (N.Y., 1977).

[9] См. *Atkinson B.* Early Chekhov // New York Times. 1960. 7 May; Chekhov premiere // Ibid. 1960. 15 May.

[10] См. *Kelly K.* Chekhov premiere // Boston Globe. 1964. 2 Apr.; *Leach E.E.* // Harvard Crimson. 1964. 14 Apr.

[11] См.: *Kerr W.* // New York Herald Tribune. 1962. 23 Mar.; *Taubman H.* // New York Times. 1962. 23 Mar.; *Simon J.* Play Reviews // Theatre Arts. 1962. June. P. 63, 73.

[12] *Rogoff G.* Fire and Ice: Lee Strasberg // Tulane Drama Review. (1964. Winter). Pp. 152–153. Перевод пьесы Чехова был опубликован изданием: *Chekhov A.* The Three Sisters. English translation and notes by Randall Jarrell. New York, 1969.

[13] *Dupee F.W.* To Moscow Again // New York Review of Books (1964. 30 July). PP. 4–5; *Gray P.* Stanislavski and America: a critical chronology // Tulane Drama Review (Winter 1964). Pp. 56–57, и др.

[14] *Pryce-Jones A.* Openings. Minneapolis. "The Three Sisters" // Theatre Arts (Aug.—Sept. 1963). PP. 13–14.

[15] *Cox J.S.* <рец.> // Berkshire Eagle, Pittsfield, Mass. (15 Aug. 1962).

[16] См. рецензию *Kelly K.* // Boston Globe (12 Nov. 1963).

[17] *Kelly K.* <рец.> // Ibid. (4 June 1968).

[18] Перевод "Чайки" для "Манхэттен проджект" был подготовлен автором настоящего обзора, и наши замечания основаны на личных наблюдениях.

[19] *Chekhov A.* "The Seagull", a new English Version by Jean-Claude Van Itallie, with notes by Paul Schmidt. New York, 1976; *Chekhov A.* "The Cherry Orchard", a new version in English by Jean-Claude Van Itallie. New York: Grove Press, 1977.

[20] Текст пьесы "Добрый доктор" см.: The Collected Plays of Neil Simon, Vol. 2 (New York, 1979). Отзывы: *Watts R.* Neil Simon looks at Chekhov // New York Post (28 Nov. 1973); *Beaufort J.* Good Doc — Neil Simon-ized Chekhov // Christian Science Monitor (30 Nov. 1973); *Kerr W.* Chekhov meets Neil Simon, both lose // New York Times (9 Dec. 1973) и др.

[21] *Kalem T.E.* "The patient is the disease" // Time (22 Feb. 1971); *Clive Barnes* // New York Times (26 Jan. 1971); *Clive Barnes* // New York Times. 1971. 27 Mar.

[22] *Gussow M.* "Vanya" stars tie success to Nichols // New York Times. 1973. 18 June.

[23] *Kerr W.* A too tearful Vanya // New York Times. 1973. 10 June. См. также: *Kroll J.* Life with Uncle // Newsweek (10 June 1973); *Kelly K.* Nichols' "Vanya" falls short // Boston Globe. 1973. 15 July; *Dearth N.* "Uncle Vanya" — among the souvenirs // Quincy (Mass.) Patriot Ledger. 1973. 1 July и др.

[24] См.: *Barnes C.* <ред.> // New York Times. 1973. 13 Jan.; *Oliver E.* Black "Cherry Orchard" // New Yorker. 1973. 20 Jan.; *Kerr W.* Three Performances don't make an orchard // New York Times. 1973. 21 Jan.; *Kroll J.* Black Cherries // Newsweek. 1973. 22 Jan.; *Beaufort J.* // Christian Science Monitor. 1973. 24 Jan.

[25] *Kerr W.* <рец.> // New York Times. 1974. 3 Feb.

[26] *Gussow M.* <рец.> // Ibid. 1974. 8 July.

[27] *Tuck L.* A Soaring "Seagull" // Washington Post. 1978. 10 Feb.

[28] *Kerr W.* Bashing in the Wall of Classics // New York Times. 1977. 15 May (б/п); *Oliver E.* // New Yorker. 1977. 16 May; *Rogoff G.* Chekhov in Brooklyn // Saturday Review. 1977. 9 Sept.

[29] *Shepard R.F.* Earnest pursuit of Chekhov // New York Times. 1969. 4 Aug.; *Kerr W.* // New York Times. 1969. 19 Oct.; *Oliver E.* Enter the Co-author // New Yorker. 1969. 18 Oct.

[30] Serban defends his "Cherry Orchard" // New York Times. 1977. 13 Mar.; *Eder R.* The Life of Plays // Ibid. 1977. 1 July.

[31] См. рецензии: *Gill B.* // New Yorker. 1977. 17 June; *Beaufort J.* An 'opened-up' "Cherry Orchard": less light // Christian Science Monitor. 1977. 23 Feb.; *Kerr W.* A daring, perverse and deeply original "Cherry Orchard" // New York Times. 1977. 27 Feb.; *C. P.* // Time. 1977. 28 Feb.

[32] *Eder R.* "The Seagull" that went to Yale // New York Times. 1979. 23 Feb.

[33] Chekhov's Great Plays: A Critical Anthology. Ed. J.-P. Barricelli. N.Y., 1981.

[34] *Shyer L.* Andrei Serban directs Chekhov: "The Seagull" in New York and Japan // Theater (Fall/Winter 1981); *Phillips J.A.* Serban's "Three Sisters" // Newsnotes on Soviet and East European Drama and Theater 3, 2. 1983. June. P. 10–13.

[35] *Cole S. L.* Directors in rehearsal. A hidden world. N.Y., 1992. P. 11, 15, 20, 27.

[36] *Klein A.* Wilson's view of Chekhov // New York Times 23, 12. 1984. 25 Mar. P. 6; *Williams P.M.* A Comfortable House. Lanford Wilson, Marshall W. Mason and the Circle Repertory Theatre. Jefferson, N.C., 1993. P. 21, 34, 70, 97, 11–12. Текст "Трех сестер" в переводе Уилсона опубликован в 1984 г. (Dramatists Play Service).

[37] *Mamet D.* Writing in restaurants. New York, 1986. P. 121.

[38] *Christiansen R.* New Theatre's "Orchard" needs more ripening // Chicago Tribune I. 1985. 16 Mar. P. 13.

[39] *Billington M.* Made-for-TV Chekhov from Mamet to Mosher // New York Times. 1991. 13 Feb. (2, 29): 1. О постановке "Дяди Вани" в обработке Мэмета (Театр Гудмена) см.: Christiansen R. "Uncle Vanya" is fascinating, but frustrating // Chicago Tribune 1. 1990. 1 May. Издательство "Гроув пресс" (Grove Press) опубликовало две чеховские пьесы в интерпретации Мэмета: "Вишневый сад" в 1985 г. и "Дядю Ваню" — в 1989-м. Профессор Дональд Фэнгер в разговоре со мной высказал предположение, что неуклюжий "переводческий" стиль всех этих обработок, возможно, избран автором сознательно, с тем чтобы текст не был слишком "гладким" для актеров.

[40] *Gussow M.* Speaking in Mamet's words, to the subconscious // New York Times. 1991. 18 Apr. P. 3.

[41] В числе пьес о жизни Чехова: "Прием в саду Антона Чехова" Уильяма Шаста (1972) — монодрама, в которой писатель читает свои ранние произведения актерам МХТ во время их гастролей в Ялте; ее новая редакция под названием "Чехов на лужайке" (автор — Элиху Уайнер) была поставлена в 1984 г. ("Тиэтр Ист", Нью-Йорк); "Чехов в Ялте" Джона Драйвера и Джеффри Хэддоу ("Марк Тейпер форум", Лос-Анджелес, 1981) — выдуманная фарсовая история в стиле Ортона[1*] о том, как актеры Художественного театра и Чехов соблазняют друг друга; "Чехов" — сочинение скульптора и кинематографиста Стюарта Шермана ("Перформинг гараж", Нью-Йорк, 1985), двенадцатиминутная миниатюра, текст которой играется дважды, — это первая часть трилогии (остальные части посвящены Стриндбергу и Брехту); "Антон собственной персоной" Карен Санд (Актерский театр, Луисвилл, 1989) — еще одна бессвязная монодрама о жизни писателя; "Подробная беседа с Чеховым" Джона Форда Нунена ("Экторс плейхаус", 1990), где персонаж, изображающий автора пьесы, разговаривает с Чеховым, находящимся за кулисами, а в шести коротких сценах между собой говорят другие персонажи: актриса и драматург. О пьесе "Чехов и Мария" Йованки Бэнк (1993), посвященной "сестре-собственнице со склонностью к инцесту", газета "Лос-Анджелес таймс" писала, что "действие буквально взрывается в момент кульминации, чего никогда не бывало в пьесах самого Чехова". См.: *Katsell G.* Review of "Chekhov on the Lawn" // Newsnotes on Soviet and East European Drama and Theatre 2, 1. 1982. Mar. P. 10–11; Theatre Journal. 1982. May. P. 266; *Edwards C.* Chekhov year? // Drama. 1984. Winter. P. 34–35; *Gussow M.* The stage: "Chekhov", a miniaturist's view // New York Times. 1985. 28 July; *Sunde K.* "Anton, himself" // Moscow Art Theatre past, present and future. Louisville, 1989. P. 31–47; *Gussow M.* Two characters in search of an offstage author // New York Times. 1990. 13 May; *Kingston J.* One sister more trouble than three // New York Times. 1993. 18 Jan. P. 30.

[42] *Smith S.* // Chicago Tribune. 1985. 21 Sept. quoted in: Orchards Orchards Orchards. New York, 1987. See *Lappin L.* Chekhov and the American imagination // Theater 18, 1. 1986. Fall/Winter. P. 97–99.

[43] *Londré F.* The way they were // American Theatre (Dec. 1991). P. 22; *Falk F.A.* Dangling conversation // American Theatre. 1991. Dec. P. 21.

[44] *Lemon B.* Vanya's uncles // New Yorker. 1994. 9 May. P. 79. Луи Малль удачно перенес это на экран, сохранив форму репетиции, — фильм «"Ваня" на 42-й стрит» (1994), вызвавший множество откликов в прессе — см. рецензии: *Strick P.* // Sight and Sound. 1994. Dec.: 61/1; *Combs R.* Chekhov in New York // Times Literary Supplement. 1995. 13. Jan. P. 18.

[1*] Джо Ортон (1933–1967) — английский драматург, известный как автор "черных фарсов". (*Прим. перев.*)

ОТ ШЕРВУДА АНДЕРСОНА ДО ДЖОНА ЧИВЕРА
(Чехов и американские прозаики)

Статья И.М.Левидовой

Каждое поколение американских прозаиков — прежде всего новеллистов — начиная с 20-х годов, открывает нечто важное для себя в творчестве Чехова. Так возникают параллели: между психологическим климатом современного американского Юга — и настроениями усадебного дворянства в пореформенной России; между тоскливыми блужданиями российской интеллигенции "безвременья" — и смятенным нигилистическим сознанием людей "потерянного поколения"; между бедами американской цивилизации конца XX века — отчужденностью, разобщенностью, бездуховностью, стандартизацией жизни и пр., — и стереотипами обывательского бытия в России 1880–1890-х годов.

"Духовная трагедия личности, не сумевшей реализовать себя, утратившей способность к самовыражению, оказалась близкой и понятной американским новеллистам XX века, которые стремились осмыслить причины трагического положения человека в современной Америке..." "Апдайк, Чивер, Сэлинджер, Маламуд используют опыт Чехова в художественном исследовании проблемы психологической разобщенности и отчужденности людей в мире стяжательства и лицемерия", — пишет Ю.Сохряков[1].

Но и независимо от социальных аналогий, для американцев, как и для всего мира, Чехов остается писателем "на все времена". Остается как художник, одаренный абсолютным слухом и к фальши, и к "музыке жизни", как новатор, давший на много поколений вперед импульс к развитию динамичных, "текучих" форм художественной литературы. Вместе с тем, нередко бывает, что писатель, движущийся в этом русле, оказывается достаточно далек от Чехова в своем творческом методе, даже если у них есть внешнее сходство в тех или иных деталях.

В этом смысле очень выразителен пример Шервуда Андерсона, на долю которого выпала роль "американского Чехова" (в Англии в те же 20-е годы она была отведена Кэтрин Мэнсфилд). Подобного рода эффектные, но приблизительные определения, в отличие от многих злободневных клише, иногда оказываются весьма долговечными. Думается, что представление о Ш.Андерсоне как о своеобразном американском последователе Чехова, существующее в нашем литературоведении и в некоторых зарубежных работах[2], требует уточнения, если не пересмотра.

Верно, что разрушая каноны "хорошо сделанного рассказа" — и в художественной практике своей, и в известных высказываниях, — Ш.Андерсон стал зачинателем нового направления в американской прозе XX века. Верно также, что можно провести известную аналогию между его "людьми-

гротесками" из захолустного Уайнсбурга и чеховскими "человеками в футляре", проживающими в российском захолустье.

И все же, выведение писательского родства из сходства жизненного материала — дело ненадежное. Перед нами — два совершенно разных художника, различающихся прежде всего подходом к этому материалу. Новелле Андерсона присуща очень личная интонация, эмоциональная, порой болезненная интенсивность и даже подчеркнутая нагота, лаконичность его авторской речи очень далека от чеховской естественности и объективности, от его гармоничной, насыщенной простоты. Можно понять Ш.Андерсона, когда он полушутливо, но настойчиво "отмежевывается" от чеховского влияния. «Даже мой друг Пол Розенфелд назвал меня "фаллическим Чеховым"», — сетует Андерсон в своей "Истории рассказчика", заявляя там же, что в период создания "Уайнсбурга" вообще не читал русских, в том числе и Чехова[3]. Среди важных для него "могучих имен" называет он Тургенева, Гоголя, Филдинга, Сервантеса, Дефо, Бальзака... Конечно, можно было бы и не придавать решающего значения тому, что иной раз говорит автор об испытанных (в данном случае — не испытанных) им воздействиях — высказывания эти могут диктоваться и привходящими обстоятельствами. Но в данном случае Андерсону следует поверить. Свой стиль он нащупывал как истинный сын Америки, "почвенник", искавший некую первозданность и почти притчевую простоту в самой безъязыкости своих героев. В каком-то сугубо американском варианте они могут быть названы "чеховскими" персонажами, людьми, которые беспомощно и растерянно бьются над загадками бытия, таящегося под будничным прозябанием. Типологические, социально-исторические параллели между новеллой Чехова и Андерсона вполне правомерны. Однако, если говорить о художественном методе и некоторых элементах чеховской поэтики, — то "американский Чехов" оказывается куда удаленнее от своего русского "предшественника", чем многие его соотечественники-новеллисты.

Заметим, кстати, что американское литературоведение в работах о новеллистическом жанре проявляет осторожное отношение к проблеме чеховского влияния. Так, автор исследования "Американский рассказ 20-х годов" А.Райт, полагая бесспорным, что фамильное древо современного рассказа восходит, главным образом, к прозе Джойса и Чехова, подчеркивает принципиальные отличия между этими явлениями: "...при всем том, рассказы Чехова не похожи на характерные рассказы 20-х годов, они принадлежат другому времени. Наиболее разительным образом несходство это проявляется в повествовательной технике. Основное формальное различие между Чеховым и американскими новеллистами заключается в том, что в чеховских рассказах гораздо ощутимее тяготение к чистой патетичности, — они более романтичны и менее едки, чем обычный американский рассказ 20-х годов"[4]. Терминология А.Райта вызывает сомнения: разве такие понятия, как патетичность, романтичность, едкость — относятся к категории формы? Конечно же, это свойства мироощущения, мировосприятия художника. И слова "патетика" и "романтика" в приложении к Чехову звучат для нас непривычно. Однако не будем забывать, что соотносилась с его творчеством именно американская новелла 20-х годов, пронизанная настроениями опустошенности, нигилизма, разъедающей иронии...

А.Райт исследует в своей книге раннюю малую прозу Хемингуэя, Фицджеральда, К.Э.Портер, но все сказанное в равной степени приложимо к двум не названным им американским новеллистам, современникам Андерсона, также начинавшим в 20-е годы. Это знакомые русскому читателю сатирики Ринг Ларднер и Дороти Паркер. Нам не удалось найти сведений о личном от-

ношении каждого из них к творчеству Чехова, но есть все основания считать, что с пьесами и прозой его они были знакомы, поскольку "чеховская волна" в литературной жизни в начале 20-х годов уже перекатилась из Англии через Атлантику в США. Ларднер и Паркер, опытные профессиональные журналисты (Паркер была рецензентом и театральным критиком), пройти мимо этого русского автора, разумеется, не могли. И в новеллистическом творчестве обоих можно уловить некие чеховские отзвуки, у каждого по-своему.

Не проза позднего Чехова возникает в памяти, когда читаешь новеллы Ринга Ларднера, а журнальные и газетные юморески Антоши Чехонте. С одним существенным различием (не говоря о географической и социально-бытовой специфике): миниатюры Чехонте не в пример сочнее и смешнее, чем литературная графика Ларднера, насквозь протравленная кислотой сарказма. Но ведь и заразительный комизм многих вещей Чехонте — не просто фейерверк, щедрость играющего молодой силой таланта юмориста. За плечами Чехова был уже достаточно тяжелый жизненный опыт, который сказался, по словам И.Гурвича, на его суровых нравственных критериях. "И с этой высоты он судил примелькавшееся, ставшее обыденным унижение и самоунижение человека"[5]. Понятие *суда* уходит постепенно из круга творческих задач зрелого Чехова. На смену ему появляется иной принцип: анализ размышлений человека о жизни — "гносеологическое начало", которое исследует в своей книге В.Б.Катаев[6]. И — сострадание, не опускающееся до жалости, стремление понять каждого. У Антоши Чехонте особого сочувствия к жертве вы не встретите, — у него, продолжает свою мысль И.Гурвич, "пару обычно составляют не гонитель и гонимый, а хам и холоп, наглец и размазня..."[7] В этом плане такие вещи Ларднера как, скажем, "Парикмахер" или "Один день с Конрадом Грином", оказываются на одной параллели с "Отцом семейства" и "Контрабасом и флейтой". (Ларднеровский любитель жестоких, хамских розыгрышей, как и лицемерный скупердяй, попирающий достоинство зависящих от него людей, не встречает отпора.) А "Любовное гнездышко" Ларднера по теме и даже фабуле напоминает "Невидимые миру слезы". Есть и другой, очень существенный момент, сближающий Ларднера и молодого Чехова. У обоих эффективнейшим образом работает речевая автохарактеристика персонажа. Назовем хотя бы "эпистолярный роман" Ларднера "Некоторые любят холодных"; да и в каждом из его многочисленных рассказов от первого лица сама речь, а не одни лишь суждения о поступке, выполняет характерологическую роль. Этот по-своему использованный "сказовый" прием[8] как нельзя лучше отвечал редкому дару Ларднера, необыкновенно чутко и верно регистрирующего всякого рода словесный мусор, убогие, пошлые клише, расхожие трюизмы, вульгаризмы и плоское балагурство — все эти элементы речевой стихии мещанства на разных его социальных уровнях. Неотразимый комизм речевых находок и изобретений раннего Чехова, начиная с "Письма к ученому соседу" — комизм, идущий из гоголевских истоков, — звучит в иной, чем у Ларднера, эмоциональной тональности. Антоша Чехонте и сам веселится, виртуозно ухватывая абсурдные словосочетания и чиновничьи канцеляризмы, вдохновенно пародируя риторическое словоблудие, дамское недержание речи и т.д. А Ларднер большей частью усмехается — и без особого добродушия. Если учесть это различие, то сходство между такими, скажем, этюдами на тему женской болтливости, как "Длинный язык" и "Леди сфинкс", вполне очевидно, хотя у Ларднера — не дамочка-"туристка", а частная сиделка, до смерти заговаривающая пациента.

Что касается Дороти Паркер, иронично-печальные новеллы которой были широко читаемы в Америке в конце 20-х годов, то в ее историях — например,

в "Крупной блондинке", определенно чувствуется стремление воспользоваться уроками позднего Чехова. Тон объективен, как бы бесстрастен, факты подаются без комментариев, о переживаниях героини говорится лаконично. В рамки рассказа легко вжата чуть не вся история жизни бесхарактерной, бездумной и сентиментальной женщины, увязающей в житейской грязи, неизменно предаваемой своими хамски эгоистичными "дружками". В "Живом товаре" Чехова есть ситуации, сходные с сюжетом "Крупной блондинки". Женщина переходит из рук в руки. Только в роли жертвы оказался здесь не сам "живой товар" — Лизочка (у Д.Паркер — "крупная блондинка" Хейзел Морз), а ее покупатель (у Чехова — Грохольский). Дороти Паркер, видимо, близки чеховские темы обмана и самообмана, лицемерного фразерства, нравственной тупости, унижения слабых... Но в сатирической ее новеллистике темы эти раскрываются довольно "лобово", однозвучно — чеховским искусством оркестровки писательница не владеет.

Говоря о творческих связях американских прозаиков с Чеховым, особо надо отметить Эрнеста Хемингуэя и Уильяма Фолкнера, писавших в 20–60-е годы. В обоих случаях приходится отметить скорее факт "присутствия" Чехова в творческом мире художника, чем признаки близости художника к чеховской школе. Правда, по отношению к Хемингуэю дело обстоит не столь просто, но об этом — ниже. В советском литературоведении имя Чехова в связи с прозой Хемингуэя уже называлось — в частности, в книге И.А.Кашкина "Эрнест Хемингуэй". Речь у И.Кашкина идет не о влиянии, а о некоем родстве между писателями, в повествовании которых "... так многое зависит от авторской интонации, подтекста, непосредственности эмоционального контакта с читателем, что, пересказывая их, трудно сохранить цвет, вкус, аромат — словом, все, что конкретно выражает их сущность"[9]. Давно уже вошел в литературоведческий обиход термин "айсберг", — изобретение Хемингуэя, ныне неотторжимое от любой характеристики его прозы. И.А.Кашкин убедительно показывает, что в сути своей "айсберг" — вовсе не открытие Хемингуэя, что, как и всякая истинная новизна, это — новизна, коренящаяся в традиции. «Ново не то, что Хемингуэй показывает лишь одну восьмую возможного. Ново то, как он выжимает все "восемь восьмых" из этой одной восьмой»[10]. И далее, определяя главные свойства прозы Хемингуэя — они-то и образуют массив "айсберга", придают весомость тому, что на поверхности, — рядом с "аналитической глубиной" Толстого Кашкин называет "четкость детали чеховской прозы" и "недосказанность чеховской драмы". Признавал ли сам Хемингуэй свои связи со "школой Чехова"? Таких признаний мы у него не находим. Однако имя это он произносит с высоким уважением (говорит как профессионал о профессионале и как читатель о писателе), в ряду других русских имен — Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского. Все книги их, что вышли к тому времени в английских переводах, были прочитаны молодым Хемингуэем в середине 20-х годов в Париже. Об этом он рассказал тридцать пять лет спустя в "Празднике, который всегда с тобой"[11]. К Чехову Хемингуэй пришел, уже наслушавшись похвал рассказам Кэтрин Мэнсфилд. Однако, — с грубой прямотой замечает Хемингуэй, — "читать ее после Чехова — все равно, что слушать старательно придуманные истории молодой старой девы после рассказа умного, знающего врача, к тому же хорошего и простого писателя. Мэнсфилд была как разбавленное пиво. Тогда уж лучше пить воду. Но у Чехова от воды была только прозрачность. Кое-какие его рассказы отдавали репортерством. Но некоторые были изумительны"[12].

"Хороший" и "простой" — это для Хемингуэя очень высокие эпитеты. Ведь всю жизнь он стремился, как к высшему достижению, к хорошей и про-

стой прозе, прозрачной, как вода. Таким образом, самые примечательные, на его взгляд, черты чеховского повествования совпадают с главными целями, которые всегда ставил перед собой Хемингуэй. "Умный, знающий врач" — это уже дополняющая частность, но тоже значительная: врач знает о человеке больше, чем кто бы то ни было. В этом беглом высказывании — если соотнести его с внимательным чтением некоторых вещей Хемингуэя — обнажены точки пересечения творчества столь разительно несхожих (прежде всего — чертами личности, а отсюда и всей интонацией повествования) художников. Максимальная честность, максимальная объективность и "холодность" (холодность манеры, а не внутреннего отношения к рассказываемому), стремление убрать из текста все "лишнее" — вот некоторые общие принципы писательского метода у Чехова и Хемингуэя. И тут же начинаются расхождения — в самих понятиях. Для Чехова честность заключается в том, чтобы правильно ставить вопросы, для Хемингуэя — в том, чтобы изображать с максимальной точностью. Для Чехова объективность и "холодность" — в том, чтобы не впадать в сентиментальность и не драматизировать авторские чувства по поводу драматической ситуации, а также чтобы избежать устрашающих деталей. Для Хемингуэя — в том, чтобы вообще воздерживаться от авторского комментария, даже к устрашающим деталям, которых он совсем не избегает. Наконец, под "лишним" Чехов подразумевает ненужные подробности, просто длинноты; он вовсе не чурается ни эпитетов, ни развернутых описаний и особенно — деталей, которые по отношению к действию и характеру персонажа могут показаться даже "случайными" (о чем много писали исследователи). У Хемингуэя же — особенно раннего — под понятие лишнего подпадают чуть ли не все прилагательные, он тяготеет к "нагой" фразе. Однако с годами — по мере того, как усложняется и обогащается внутренний мир писателя — обрастает подробностями и сама его проза — визуальными, синтаксическими, но прежде всего эмоциональными и смысловыми. Меняется и сама интонация рассказчика. Особенно наглядны эти перемены в одном из шедевров зрелого Хемингуэя — рассказе "Снега Килиманджаро". Фрагменты предыстории писателя Гарри и Эллен как бы настроены на чеховскую волну даже интонационно. "Что же сказать про его талант? Талант был, ничего не скажешь, но вместо того, чтобы применять его, он торговал им <...> Она любила все, что волнует, что влечет за собой перемену обстановки, любила новых людей, развлечения. И он уже тешил себя надеждой, что желание работать снова крепнет в нем <...> а его любила нежно, как писателя, как мужчину, как товарища и как драгоценную собственность" (пер. Н.Волжиной). Интонационное сходство с прозой позднего Чехова (не говоря уже о мотиве загубленной жизни) проступает здесь явственно. Можно, разумеется, предположить, что, работая над русским воссозданием текста, переводчик подсознательно придал ему знакомую "чеховскую мелодику". Но ведь в русском тексте рассказов из книги "В наше время" и других ранних сборников Хемингуэя (многие из них переведены той же Н.Волжиной) нет ничего похожего! Значит есть основание думать, что возмужание таланта Хемингуэя и само человеческое его развитие, включавшее преодоление эгоцентризма, освоение дара сострадания невольно будило в нем "чеховские ноты". И проявилось это не сразу — в книге "Победитель не получает ничего" (1933) можно различить характерные мотивы и психологические ситуации. Вспомним рассказ "Там где чисто, светло". Одинокий глухой старик в ночном кафе, будничные, однотонные, но говорящие о разных судьбах и характерах реплики двух официантов... Или "Ожидание" — с необыкновенной для Хемингуэя нежностью и юмором написанный рассказ о

ребенке. Или — почти фарсовая комедия нравов — крохотная сюита "Посвящается Швейцарии". Захолустная железнодорожная станция, казенно любезная буфетчица, которой осточертели транзитные пассажиры с их стандартным заигрыванием...

Бесспорно, все это — не "американский Чехов", а всегда Хемингуэй. И все же, перечитывая эти рассказы, укрепляешься в мысли, что "умный знающий врач", "хороший, простой писатель" Антон Чехов, открытый Хемингуэем в молодости, не остался для него где-то за поворотом, вместе с Шервудом Андерсоном и Гертрудой Стайн...

Совсем иначе обстоит дело с Уильямом Фолкнером. При большом желании и в его богатом новеллистическом наследии можно было бы раскопать какие-то "чеховообразные" фрагменты. Но стоит ли такие раскопки производить? Пожалуй, не стоит, потому что в данном случае конкретные находки не имеют значения, так контрастны по своей природе эти художники. И все же, присутствие Чехова в художественном сознании Фолкнера — факт, подтвержденный собственными его высказываниями. И взгляд его на Чехова — характерно художнический, интуитивный взгляд, приоткрывающий нечто существенное и в нем самом, и в русском мастере, которого он знал хорошо, хотя "учился" преимущественно у Достоевского.

Одно из этих высказываний предельно лаконично и на первый взгляд неожиданно. В интервью с корреспондентом журнала "Пэрис ревью" ("The Paris Review", 1956 год) Фолкнеру был задан вопрос: "Читаете ли вы когда-нибудь детективные романы?" Ответ гласил: "Я читаю Сименона потому, что он чем-то напоминает мне Чехова"[13]. Понять смысл этого уподобления можно: Фолкнер имеет в виду не детективную интригу Сименона, — хотя сам он, как мы знаем, детективной интригой совсем не пренебрегал. В лучших своих романах и рассказах Сименон — реалист, психолог, зоркий исследователь нравов. И неизменно — очень гуманный писатель, столь же далекий от цинизма, как и от прекраснодушных иллюзий. Не моралист, не дидактик, но человек, наделенный моральным здоровьем, что помогает ему не увязнуть в болезнях общества, снабжающего своего бытописателя сюжетами и героями...

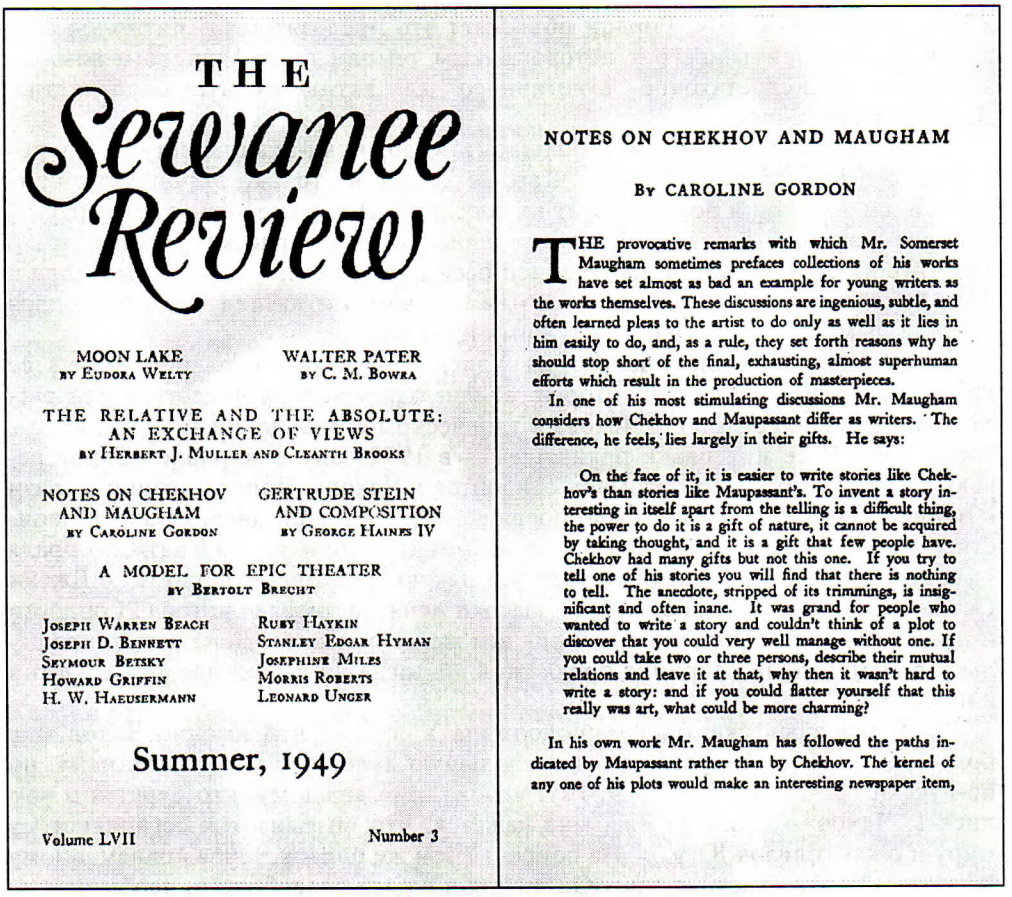
Проводить параллели между Сименоном и Чеховым — занятие неплодотворное (даже юношеская "Драма на охоте" — это все же Чехов). Но, повторяем, понять смысл ассоциации, возникшей у Фолкнера, можно: речь идет о сходных эстетических и этических категориях. Как будто бы ясно, кем считает Фолкнер Чехова: трезвым реалистом, полностью привязанным к повседневной действительности, обычно раскрывающейся в самых своих неприглядных и мрачных аспектах... Но не будем спешить с выводом, — есть и другие фолкнеровские высказывания, относящиеся к этому же времени. В конце 50-х годов писатель вел семинар со студентами Виргинского университета. И в беседе, состоявшейся 13 мая 1957 г., говоря о поэзии как о вершине литературного творчества, произнес следующие слова: "Я полагаю, что любому писателю лучше всего смотреть на себя как на поэта". (Хотя бы, добавляет он, неудавшегося.) "Если ему очень повезло, он сумеет стать поэтом. Если он чуть менее удачлив, — то будет работать как новеллист — так, как работал Чехов..." (а совсем уже неудачливый, — "возвращается вспять к неуклюжему методу Марка Твена и Драйзера")[14]. Таким образом возникает еще одно фолкнеровское определение чеховского метода: поэзия в прозе, поэт-новеллист. Определение не слишком новое, но, в сочетании с тем, что было сказано Фолкнером по поводу Сименона, показывающее, как тонко и точно воспринято им уникальное творчество Чехова, многогранность его художественного мира. А так как Фолкнер и сам, по тональности и ритму своей про-

зы, — эпик поэтического склада, то чеховская проза несомненно была для него явлением живым и близким. Именно Чехова он приводил в пример студентам, говоря об искусстве малой формы в прозе — "чем лучше писатель, тем меньше слов ему требуется"[15].

В домашней библиотеке Фолкнера находилось два тома произведений Чехова: избранные рассказы в издании "Модерн лайбрери" (1930) и сборник пьес, вышедший в том же издательстве в 1956 г.[16]; есть свидетельства, что Чехов принадлежал к числу авторов, регулярно Фолкнером перечитываемых. Увиденный им еще в 1928 г. спектакль "Вишневый сад" (знаменитая в свое время постановка нью-йоркского театра "Сивик репертори" под руководством и с участием Евы Ле Галиенн), остался в его памяти на всю жизнь[17].

Любопытно, что восхищение чеховской "краткостью, сестрой таланта" сквозит в высказывании еще одного американского прозаика-южанина, менее всего склонного к лаконизму — Томаса Вулфа. Выразить свой взгляд на Чехова он доверяет герою романа "Паутина и скала" (1938, опубликован посмертно) Джорджу Уэбберу. Уэббер (новый вариант Юджина Ганта, центральной фигуры в двух первых романах Вулфа — "Взгляни на дом свой, ангел", "О времени и о реке") — образ в такой же мере автобиографичный. Молодой писатель, уроженец южного городка, тщетно пытающийся "завоевать" надменный и равнодушный Нью-Йорк, одержим неистовой жаждой творчества. Он борется за признание, но самая мучительная, ожесточенная борьба идет в нем самом: между тем, чего он хочет, и тем, что он может. Уэббер чувствует, что талант у него есть, но как добиться, чтобы талант полностью проявился и реализовался? Только это приносит "удовлетворение и чувство победы, которое дается лишь немногим". И этих немногих счастливцев Уэббер видит в Роберте Геррике (английский поэт XVII века), Шекспире, Чехове. Какие бы горести ни выпадали на их долю, он уверен, — жизнь их была прекрасной. Работу Чехова-художника автор представляет себе так: "Заболевшая женщина позвала к себе врача, или Чехов увидел юного студента, идущего вечером через поле, — и вот уже возникал рассказ, одно лишь писательское прикосновение превращало все это в золото"[18]. Очевидно, именно эта кажущаяся "легкость" преображения жизненного факта в "золото" искусства и поражала Вулфа, создателя гигантской эпопеи, от которой, как от горного массива, он сам и его редакторы "отсекали" как огромные романы, так и куски-фрагменты — малую прозу писателя. Джордж Уэббер говорит о двух рассказах Чехова: "Случай из практики" (с неточностью: врача вызывает мать заболевшей девушки) и "Студент". Названные рассказы были близки Вулфу своим содержанием, внутренним пафосом. Ведь вся короткая писательская жизнь этого человека, не дожившего и до возраста Чехова, прошла под знаком всепоглощающей жажды понять, охватить и выразить потаенный смысл человеческого существования. Вот почему "Студент" и "Случай из практики" — столь разные, как будто бы, но сходные по своей глубинной теме рассказы — должны были вызвать особый отклик в его душе.

Писатели американского Юга всегда проявляли обостренную восприимчивость к произведениям Чехова, — в первую очередь к его драме. В коллизиях и атмосфере "Вишневого сада" они находили нечто близкое собственному творчеству, в котором такую приметную роль играют щемящая "поэзия обветшалых усадеб", ностальгия, подточенная иронией, взрывчатая смесь любви и ненависти. Разумеется, прямые аналогии здесь были бы грубым упрощением; как говорилось уже, социальные, расовые, психологические проблемы американского Юга периода реконструкции (после его поражения в Гражданской войне) лишь самым отдаленным образом перекликаются с про-



THE
Sewanee
Review

MOON LAKE
BY EUDORA WELTY

WALTER PATER
BY C. M. BOWRA

THE RELATIVE AND THE ABSOLUTE:
AN EXCHANGE OF VIEWS
BY HERBERT J. MULLER AND CLEANTH BROOKS

NOTES ON CHEKHOV
AND MAUGHAM
BY CAROLINE GORDON

GERTRUDE STEIN
AND COMPOSITION
BY GEORGE HAINES IV

A MODEL FOR EPIC THEATER
BY BERTOLT BRECHT

JOSEPH WARREN BEACH
JOSEPH D. BENNETT
SEYMOUR BETSKY
HOWARD GRIFFIN
H. W. HAEUSERMANN
RUBY HAYKIN
STANLEY EDGAR HYMAN
JOSEPHINE MILES
MORRIS ROBERTS
LEONARD UNGER

Summer, 1949

Volume LVII Number 3

NOTES ON CHEKHOV AND MAUGHAM

BY CAROLINE GORDON

THE provocative remarks with which Mr. Somerset Maugham sometimes prefaces collections of his works have set almost as bad an example for young writers as the works themselves. These discussions are ingenious, subtle, and often learned pleas to the artist to do only as well as it lies in him easily to do, and, as a rule, they set forth reasons why he should stop short of the final, exhausting, almost superhuman efforts which result in the production of masterpieces.

In one of his most stimulating discussions Mr. Maugham considers how Chekhov and Maupassant differ as writers. The difference, he feels, lies largely in their gifts. He says:

> On the face of it, it is easier to write stories like Chekhov's than stories like Maupassant's. To invent a story interesting in itself apart from the telling is a difficult thing, the power to do it is a gift of nature, it cannot be acquired by taking thought, and it is a gift that few people have. Chekhov had many gifts but not this one. If you try to tell one of his stories you will find that there is nothing to tell. The anecdote, stripped of its trimmings, is insignificant and often inane. It was grand for people who wanted to write a story and couldn't think of a plot to discover that you could very well manage without one. If you could take two or three persons, describe their mutual relations and leave it at that, why then it wasn't hard to write a story: and if you could flatter yourself that this really was art, what could be more charming?

In his own work Mr. Maugham has followed the paths indicated by Maupassant rather than by Chekhov. The kernel of any one of his plots would make an interesting newspaper item,

К.ГОРДОН. «ЗАМЕТКИ О ЧЕХОВЕ И МОЭМЕ»
ЖУРНАЛ «СЕВАНИ РЕВЬЮ» (1949, № 3)
Обложка журнала и начало статьи

блемами русского усадебного дворянства пореформенной эры. И чем ближе к нашему времени, тем очевиднее национально-историческое своеобразие этих процессов, начало которым было положено в одну и ту же эпоху. Тем не менее, сходство мотивов, настроений, даже характеров, возникающих в процессе литературного развития каждой страны, — налицо. Это ощущал и Фолкнер, — недаром столь сильными и прочными оказались его впечатления от "Вишневого сада".

Кэролайн Гордон, еще один прозаик "южной школы", книги которой выходили в 30–40-х годах, некоторыми особенностями своей повествовательной манеры несомненно близка к Чехову, — лирическим ощущением пейзажа, настроения, точными деталями. Вместе с тем — о чем она сама говорит — искусству тщательно детализированного психологического портрета она училась у Генри Джеймса. В своих "Заметках о Чехове и Моэме" (1949) она писала о восприятии Чехова в Англии и, в частности, об эволюции взглядов С.Моэма на чеховскую новеллу. Моэм, как известно, будучи приверженцем жанра традиционного, фабульного, "хорошо сделанного" рассказа, критически оценивал рассказы Чехова. Говоря в статье о том, что английскому читателю поначалу нелегко было воспринять "изобилие жизни", насыщавшей ка-

ждую чеховскую сцену, Гордон объясняет это предвзятостью читательского воображения, привыкшего к неторопливым темпам викторианского романа, воображения, недостаточно "атлетичного" для активного чтения-соучастия. Далее Гордон пишет:

«Чехова можно уподобить большому художнику-пуантилисту... На полотнах его нет "мертвых" точек. Каждая деталь не только вибрирует собственной жизнью, но и воздействует на соседние. И в итоге возникает картина, исполненная необыкновенной одушевленности. Читая рассказ Чехова, часто чувствуешь себя словно в день ранней осени, когда поле, леса, горы, озера и реки выступают перед взором с особым блеском и отчетливостью благодаря светлой дымке, мерцающей между ними и тобой»[19].

Старейшая писательница Юдора Уэлти (в русском переводе издана ее книга "Дочь оптимиста", в которую вошли одноименная повесть и ряд рассказов) размышляет о роли Чехова в творческом становлении многих литераторов Юга. В ее интервью, появившемся в 1972 году в журнале "Пэрис ревью", довольно большой отрывок относится к Чехову. Вопрос возник в связи с одним эссе Уэлти — оно было посвящено знаменитой английской романистке Джейн Остин. Интервьюер осведомился, почему Ю.Уэлти выбрала именно эту тему, — разве она чувствует некую "родственную связь" с Джейн Остин? Нет, — отвечала Уэлти, — высоко ценя мастерство автора "Гордости и предубеждения", родства с ней она все же не ощущает. Дело в том, что редактор-составитель сборника предложил ей тогда на выбор две темы: Остин или Чехов.

"...Я решаюсь сказать, — продолжала Уэлти, — что именно Чехов мне более родственен. Я чувствую свою большую духовную близость к нему, но по-русски не читаю, что, по-моему, необходимо каждому, кто берется о нем писать. Чехов — один из нас, мне кажется, что он близок к сегодняшнему миру и очень близок Югу..." На вопрос: "Чем же близок Чехов современному Югу?" — Уэлти ответила так: «Он любил в людях своеобразие, необычность, индивидуальность. Он считал естественным чувство семьи. Он ощущал роль судьбы, определяющей направление жизни человека, и мне кажется, что его русское чувство юмора — сродни чувству юмора южанина. Это — юмор, заложенный большей частью в самом характере персонажа. Помните, как в "Дяде Ване" и "Вишневом саде" люди постоянно собираются вместе и говорят, говорят, и никто по-настоящему друг друга не слушает. И все же через все это пробивается большая любовь и понимание, люди видят и принимают и терпят друг в друге всевозможные странности, идиосинкразии, а помимо всего им в высшей степени присуща способность наслаждаться драматизмом человеческого существования... <...> (Здесь Ю.Уэлти вспоминает сцену пожара в "Трех сестрах", ее *особую, нервную* атмосферу, приподнятое настроение Вершинина. — *И.Л.*) Вот эта способность всей душой откликаться на то, что происходит вокруг тебя, кажется мне очень типичной "южной" чертой. Но вообще-то говоря, поначалу я просто испытывала восторженное чувство к Чехову, а все эти сопоставления приходили в голову позднее, постепенно»[20].

Не увлекаясь аналогиями, можно однако выявить некоторые соотношения между прозой самой Ю.Уэлти и столь дорогими ей началами чеховского творчества. Действие повести "Дочь оптимиста" развертывается примерно в тех же местах штата Миссисипи, что стали территорией фолкнеровской Йокнапатофы; как обычно у этой писательницы, оно крепко связано с понятием родного края, почвы, региональных корней. Деликатными, но твердыми штрихами рисует она — отраженное в родственных, бытовых, психологических и, в конечном счете, социальных конфликтах — хрупкое равновесие

между силами обреченного прошлого и наступающих на пятки "новых времен". В маленьком городке хоронят старого, очень уважаемого судью, и на церемонию эту съезжается родня: дочь судьи от первого брака, живущая на Севере, и целый клан со стороны второй супруги, пошлой и хищной мещаночки, на которой он женился незадолго до смерти. Смутные, тревожные, уходящие далеко в глубь прошлого мысли и ощущения дочери судьи, разбирающей фамильные бумаги (дом и все имущество переходят к мачехе), — основная внутренняя линия повествования. Героиня оплакивает не идеалы плантаторской аристократии, а те безвозвратно утраченные духовные ценности, которыми была богата их семья. Ностальгия ее по давнему прошлому сопровождается трезвой и безжалостной переоценкой ценностей, раскрывающей иллюзорность и беспомощность "исторического оптимизма" судьи, честного и энергичного деятеля, который, однако, неизменно проигрывал свои битвы со злом. "Любящие родственники", слетевшиеся на похороны никогда не видевшего их судьи, — воплощение наглого и вульгарного потребительского начала, проникающего в сонную жизнь городка с его внешним благообразием и внутренним неблагополучием. Эти люди предстают в изображении резком, почти гротескном. Здесь есть определенная перекличка с чеховской проблематикой, но в сугубо американском варианте: более всего, конечно, вспоминаются пьесы, и острая характерность речи многих персонажей Уэлти таким ассоциациям способствует.

Когда в 1940 году в Нью-Йорке вышел первый роман студентки с Юга Карсон Маккаллерс "Сердце, одинокий охотник", один из рецензентов, пытаясь уточнить литературные ориентиры этой талантливой и несколько озадачивающей новинки, писал: «Странная и печальная книга, которая наводит на мысль, что мисс Маккаллерс штудировала "Гекльберри Финна" и Чехова»[21]. Речь шла не о разностильности; в этом смысле роман вполне гармоничен. Повествование о нескольких людях из промышленного городка Джорджии пронизано напряженным и сдержанным — поистине чеховским — лиризмом. Но 12-летняя Мик Кэлли, в романе — дочь многодетного часовщика, вполне могла бы соперничать с Геком.

В то же время книга постепенно раскрывала в авторе художника, тяготеющего к аллегории, притче, неприметно вырастающей из повествования вполне реалистического, полного бытовых подробностей. "Чеховская" линия творчества Маккаллерс стала еще более явственной в ее повести "Участница свадьбы" (1953). Героиня ее — тоже девочка-подросток, проходящая через трудные перипетии взросления, очень одинокая, живущая среди своих фантазий, которые больно ударяются о действительность. В повести этой есть душевная тонкость, притягательная "легкость" прикосновения, юмор и острые детали — все это дает возможность предположить, что ориентация на чеховскую прозу в творчестве Маккалерс продолжалась. И даже в последнем романе безвременно умершей в 1967 году писательницы, "Часы без стрелок", — произведении отчетливо социальном, драматизм действия которого связан с политическими и расовыми конфликтами Юга 1950-х годов, — пробивается чеховская интонация, особенно в образе тяжелобольного аптекаря, который на пороге смерти, быть может, впервые по-настоящему задумывается о жизни.

В автобиографической заметке "Как я начала писать" (1948) К.Маккаллерс подтверждает предположение критика из "Йейл ревью" ("The Yale Review") о том, что начинающая писательница "штудировала Чехова". Правда, ее детские литературные (драматургические) опыты, о которых она рассказывает с милым юмором, были вдохновлены увиденными фильмами,

Шекспиром, О'Нилом и Ницше. А в 15 лет она написала роман, действие которого происходило в Нью-Йорке, никогда еще ею не виданном. "Но, — пишет она, — подробности этого романа вскоре утратили для меня всякое значение, ибо к этому времени я уже отправилась в иное путешествие. Это был год (1932) Достоевского, Чехова и Толстого, впервые приоткрывший для меня край, о существовании которого я и не подозревала... Старая Россия и наши комнаты в Джорджии. Чудесный одинокий край просто рассказанных историей и глубоко погруженной в себя мысли"[22]. Но имя Чехова встречается не только в воспоминаниях писательницы. Через год после выхода романа "Сердце, одинокий охотник" — книги, которая сразу ввела К.Маккаллерс в центр литературной жизни страны, — появляется ее статья "Русские реалисты и литература Юга". В ту пору она довольно часто выступает с публицистическими эссе, очерками. Убежденная антифашистка, с самой юности, пришедшейся на годы кризиса, близко принимавшая к сердцу социальные и расовые конфликты современности, К.Маккаллерс и в этой книге обращается к социологическим проблемам, очень естественно вводя их в литературно-критический контекст. "Дешевизна человеческой жизни", — вот, говорит она, ключевой факт бытия американского Юга, и то же можно сказать о старой России в произведениях русских писателей: Гоголя, Аксакова, Герцена, Тургенева, Чехова, Толстого, Достоевского. На эпизод из чеховских "Мужиков" ссылается она как на подтверждение этой своей мысли: "... утрата самовара для обитателей избы столь же горька, если не горше, как смерть Николая или злобность старой бабки". Метод "жестоких" писателей Юга — Фолкнера, Колдуэлла и других, — считает Маккаллерс, во многом почерпнут у русских реалистов (до Толстого и Достоевского): они честно пишут жизнь как она есть, никого не судя, не выступая с моральной проповедью. Техника сводится к следующему: "смело и, на поверхностный взгляд, бессердечно трагическое перемешано с комическим, великое — с тривиальным, священное — с непотребным, глубины человеческой души — с плотскими подробностями"[23]. Речь идет, — подчеркивает Маккаллерс, — только о тенденции, а не о масштабности талантов.

Обращаясь непосредственно к русской литературе XIX века, Маккаллерс делит ее на два принципиально различных типа творчества. Если с появлением Толстого и Достоевского "русская литература как бы сжала кулак", обретя страстный проповеднический пафос — моральный у Толстого, мессианский у Достоевского, — то у их предшественников и современников "страсть" отсутствует полностью. Это, по слишком категорическому суждению Маккаллерс, — общая черта Гоголя и Аксакова, Герцена, Тургенева и, позднее, Чехова, при всем различии их талантов.

Далеко не безразличен к Чехову был и Эрскин Колдуэлл.

Все его — как драматические, так и комические — рассказы и повести о Юге фабульны, нередко гротескно анекдотичны. И даже если рассказчик не стилизован под некий характерный тип, изъясняющийся на диалекте, — все равно жесткая лапидарность стиля Колдуэлла далека от природы чеховского лаконизма. В произведениях Колдуэлла, особенно ранних, запечатлены черты социального ландшафта американского Юга 30-х годов — эры депрессии и яростной дискриминации негров. Что общего, казалось бы, между резко натуралистической манерой этого писателя, причудливо сочетающейся с традицией гротескного "юмора фронтира", — и чеховской прозой? Но вот что пишет сам Колдуэлл, отвечая на вопрос журнала "Советская литература" (английский выпуск — "Soviet Literature") в связи со 120-летием рождения Чехова:



advice to man for all time. Chekhov, as it were, opens our eyes to the very nature of vulgarity lurking at the bottom of apparently normal and pesceful human life.

Turgenev would always specify the time of action in his works, mentioning not only the year, but also the month when the events he described were taking place. Chekhov didn't follow this practice: the events described in his works could have happened at any time and in any place. Do we not even today meet Olenka from *The Darling* or Belikov from *The Man in a Case* in the streets of Tokyo, Osaka, London and New York?

His laughter borders on sorrow. Behind the laughter you feel the eyes of an attentive observer. Iamada Joji, director of a serial film-comedy *It Is No Easy Thing to Be a Man*, which is extremely popular with Japanese cinema-goers, admits that Chekhov's humorous stories gave him quite a few ideas for his film. The reason for this is only too clear.

The Chekhovian "laughter" is born of a swift understanding of the disparity between that "which ought to be" and that "which exists", between the real thing and its distortion, between purity and vulgarity, between normality and abnormality. His critical, dispassionate eye was unerring in catching that disparity. Chekhov surpasses most writers in revealing such contrasts.

The New Zealand writer, Katherine Mansfield, once said, "Chekhov is part of my life." I would like to repeat these words. At the moment, speaking about Chekhov, I remember also what Lev Tolstoy had to say about him: "Here is a person of whom one can say that even to talk about him is a sheer pleasure."

WILLIAM SAROYAN
(USA)

A SHORT STORY ABOUT CHEKHOV

My dear friends from *Soviet Literature*,

I was a reader immediately after I had got the hang of reading, and I am still a reader. I could not possibly live without reading, but if it were to happen that for some reason I had nothing at all to read, then of course I would write something and the next day I would read it.

I have many favourite writers, but of course it would be most unnatural for me to pretend that I am not my favourite writer. It would mean that I was not trying, and of course a writer who does not try, who is not concerned about his work, is not a writer, he is a business-man, or a manufacturer, or a merchant, or a publicity agent, or something else altogether beyond my ability or concern.

Soon after I became a reader I became a writer, and how this happened is the story I wish to tell you, my friends,

160

У.САРОЯН. «КОРОТКАЯ ИСТОРИЯ О ЧЕХОВЕ». СТАТЬЯ В ЧЕХОВСКОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» на англ. яз. (1980, № 1)

Обложка журнала и начало статьи

"Чехов, один из величайших писателей и драматургов мира, служил для меня источником вдохновения всю мою жизнь, с тех самых пор, когда я еще студентом открыл для себя его произведения"[24]. Если попытаться найти у Чехова нечто "колдуэлловское" — то, вероятно, следует вспомнить мрак "Мужиков", будничность злодейства, совершенного в селе Уклееве ("В овраге"), "Хирургию", "Мертвое тело", "Нахлебников"... А впрочем, надо ли понимать слово "вдохновение" буквально? Американскому писателю не было нужды заимствовать у русского мастера сюжеты, типы, жизненный материал, всего этого ему самому хватало. У Чехова он стремился учиться в первую очередь *честности* художника.

В том же номере "Советской литературы" помещен "Рассказ о Чехове" сверстника и антипода Колдуэлла — Уильяма Сарояна. Имя Чехова неизменно стоит на почетном месте, когда Сароян перечисляет своих литературных учителей. Относится он к Чехову с огромной нежностью, с восторгом. "...Изящество стиля в сочетании с глубокой печалью и великолепным юмором", — вот что поражает его в прозе и драме русского мастера. В 1918 году он, 12-летний разносчик газет в калифорнийском городе Фресно, стал завсегдатаем публичной библиотеки. И там, среди других писателей, которых полюбил на всю жизнь, открыл для себя Чехова.

«Стал я читать рассказы Антона Чехова, и вдруг вскочил и чуть не закричал: "Вот что мне надо делать! Я должен писать так, как этот человек!.." Я почувствовал, что если есть хоть что-либо важное во мне самом, в моем характере, жизни, намерениях, в моем здоровье и энергии, то это — желание писать, и

Антон Чехов велел мне писать». Будучи уже профессиональным литератором, каждый раз, когда он заходил в тупик в своей работе, Сароян останавливался и перечитывал несколько страниц Чехова. "... и снова становилось яснее, как писать дальше. Что же это было в Чехове, с чем я ощущал такую крепкую связь?" — спрашивал он и сам отвечал: "Пожалуй то, что он всегда оставался самим собой во всем, что писал <...> и в сравнительно короткий срок, в продолжение жизни, которая была такой занятой и наполненной и пронеслась так быстро, создал огромнейший мир, населенный реальными человеческими существами <...> это он их заметил и разглядел — он, Антон Павлович Чехов, человек, который в каждом умел найти нечто достойное и прекрасное и увидеть комическое во всяком притворстве, обмане, лжи, суетном тщеславии и просто глупости. Люди для него всегда остаются людьми, — иные простодушными, легко поддающимися обману, иные же до того умными и недоверчивыми, что готовы отогнать от себя и самое правду..."[25]

Размышления Уильяма Сарояна еще раз подтверждают: писатели самых несхожих творческих индивидуальностей находят нечто важное для себя не только в тех или иных "приемах" Чехова, но и в его мироощущении. Неубывающая любовь ко всему живому, яркий, полный воображения юмор, — черты, придающие такую привлекательность лучшим вещам Сарояна, — разве не родственны они автору "Степи", "Детворы", "Красавиц"? Правда, Сароян бывает эксцентричен, сентиментален и не чуждается утешительства, в прозе его чрезвычайно выпукло автобиографическое начало, — все это черты "античеховские" (если исключить эксцентрику в его ранней юмористике). Но и в том, как сохраняет Сароян свою индивидуальность на протяжении многих десятилетий, также чувствуется ориентация на чеховское умение быть самим собой[26].

Для проницательных критиков Чехов и при оценке литературы 30-х годов, ожесточенной, насыщенной грозовой атмосферой кризиса и социальных битв, служит эталоном.

Дж.Бич, например, находит нечто от Чехова в рассказе Джона Стейнбека "Хризантемы" (1938). Предваряя разбор этой вещи, он сетует, что американские писатели радикального направления чаще всего изображают натуралистически либо картины нищеты, либо "людей-животных", лишенных души. «А вот в рассказах этого русского новеллиста, — говорит далее Бич, — персонажи, независимо от их экономического статуса, неизменно обладают этой самой "душой". Чехов — писатель не сентиментальный. Он вполне объективен и реалистичен. Но созданные им характеры так заинтересовывают своими индивидуальными свойствами, внутренний их мир настолько богат и разнообразен, изображение человеческой природы так свежо, непосредственно и правдиво, что чтение его рассказов всегда увлекает, волнует и предельно обостряет интерес к жизни»[27]. Именно в этой связи критик и говорит о достоинствах рассказа Стейнбека "Хризантемы" и других, вошедших в сборник "Долгая долина".

Следует сказать при этом, что, отмечая проникновенное и сочувственное внимание Стейнбека к душевной жизни своих героев и в этом смысле справедливо сближая его с чеховской традицией, Дж.Бич не улавливает весьма существенных особенностей повествовательной манеры американского писателя, далеко уводящих его от Чехова: многословия, чрезмерной детализации, сентиментальности, натуралистичности (не говоря уже о том, что в книге "Долгая долина" чувствуются явственные фрейдистские обертоны, в те годы достаточно распространенные).

В начале этой статьи были названы имена современных американских прозаиков, в творчестве которых распознаются, как будто бы, "уроки Чехо-

ва": Апдайка, Чивера, Маламуда, Сэлинджера. Все они упоминаются и в работе Ю.Сохрякова, и в книге В.Оленевой об американской новелле[28]. Правда, в последнем исследовании роль чеховской поэтики рассматривается лишь попутно, в контексте общих тенденций развития жанра. В.Оленева подчеркивает характерную особенность современной новеллы в США: усиление внутреннего сюжета за счет фабулы. "Как в чеховских пьесах, в современной американской новелле воссоздание жизни вытесняет интригу..." В этой связи говорится о новеллах Дж.Сэлинджера и Дж.Чивера; для них обоих, замечает В.Оленева, характерна одна сугубо чеховская черта: "Деталь зачастую оказывается носителем подтекста или выполняет метафорическую функцию".

Рассмотрим чуть подробнее "чеховский аспект" новеллистики писателей, упомянутых в работах Ю.Сохрякова и В.Оленевой. Джон Апдайк пишет в своих рассказах и романах об эмоциональной разобщенности американцев, об их неприкаянности, опустошенности и пр. К тому же он прекрасный стилист. Как будто бы перекличка с Чеховым существует. Однако такие черты, как авторский эгоцентризм, не вполне свободный от своеобразного кокетства, неврастеническая суетливость, иногда игра в формальные изыски, наконец, обилие физиологических деталей — все это вне чеховской стихии. Что, разумеется, не противоречит нашему представлению о Джоне Апдайке как о выдающемся писателе, авторе трилогии "Беги, Кролик", "Кролик исцеленный", "Кролик разбогател", "Кентавра" и других произведений современной американской "малой классики".

Гораздо органичнее чеховское начало в новеллистике Дж.Сэлинджера, при всем различии идейно-философских основ их творчества. Внешняя ровность, прозрачность, сдержанность, скупость авторского комментария и тот богатый язык подробностей, с помощью которого возникает в рассказе сложная, интенсивная и до конца не проясненная психологическая ситуация — все это где-то на "чеховской волне". Вспомним хотя бы рассказ "Хорошо ловится рыбка-бананка", где есть только диалог и "протокол физических действий", завершенный лаконичным сообщением о самоубийстве героя. Или "В ялике", где возникает тема ребенка, потрясенного непонятным предательством взрослых.

Бернард Маламуд, романист и новеллист, выдвинувшийся в 60-е годы, — на первый взгляд, индивидуальность вовсе не чеховского склада. Реалистические, даже натуралистические картины городского мелкобуржуазного быта (преимущественно еврейского) прочерчены причудливыми линиями гротеска, а порой и фантасмагории. Мелкие лавочники, сапожники, ученые и нищие старики, сваты и "люди воздуха" неизбежно ассоциируются с персонажами из шолом-алейхемовских местечек, даром, что действие рассказа развертывается в современном Нью-Йорке. И сама интонация — то горестно шутливая, то едко ироничная, то лирическая — тоже напоминает Шолом-Алейхема. Например, в цикле новелл об американцах в Италии и злоключениях героя — бестолкового молодого человека, вообразившего себя художником, — царит тот же дух комико-драматической эксцентриады...

И все же — вопреки всем этим "признакам несходства" с Чеховым — в творчестве Маламуда, который хорошо знает также Гоголя, Достоевского, истинно чеховского, быть может, больше, чем у иного скрупулезного имитатора. Прежде всего, истинная человечность. Очень открытая, прямодушная. Поэтический подтекст рассказа, обращенного как будто бы к самой заскорузлой житейской действительности. Насыщенный лаконизм, посредством которого автор передает душевные движения человека, неспособного "выразить себя". Юмор — и насмешливый, и мягкий, высвечивающий абсурдность люд-

ских заблуждений, ложных предпосылок, предрассудков, мешающих понять друг друга. Самый, быть может, чеховский рассказ Маламуда — "Туфли для служанки" (он дал название сборнику, вышедшему у нас на русском языке). Пожилой американский профессор, поселившись на зиму в Риме без семьи, нанял итальянскую служанку Розу — женщину немного сумасбродную, отягченную сложными и для американца непостижимыми семейными и личными обстоятельствами. Казалось бы, профессора не в чем упрекнуть, он относится к Розе гуманно и даже пытается как-то вникнуть в ее "вульгарные" жизненные перипетии. Но в конце концов им приходится расстаться: профессор очень занят, и ему не до чужих бед. Все это рассказано эпично и скупо, без всякой иронии, но остается ощущение горько-комической несовместимости двух характеров, за которой — столкновение двух контрастных социальных и национальных реальностей. Во всем этом прослушивается чеховский мотив тщеты благих намерений порядочного, но слишком уж сытого человека (вспомним "Кошмар").

И, наконец, Джон Чивер — хорошо нам известный писатель, тоже работавший и в жанре романа, и в короткой прозе. Редкая американская рецензия на его книгу рассказов обходилась без упоминания имени Чехова; одна из них — на полное собрание его новелл — так и называется: "Американский Чехов". Мы уже отмечали, что хлесткие определения всегда приблизительны, да и здесь имя Чехова служит скорее мерилом масштаба. Но в том, что американский рассказчик часто и сознательно ориентируется на чеховский метод, усомниться трудно.

Рассказы Чивера погружают нас в поток будничного бытия среднего класса Америки — горожан и обитателей фешенебельных пригородов. За маленькими драмами и комедиями в их семейной и внесемейной жизни, как правило, не очень-то приглядными, писатель следит неотступно, пронзительно, со смешанным чувством сострадания и раздражения. Американский критик В.Кэпп в рецензии на собрание рассказов Чивера проводит любопытную параллель между авторским отношением Чехова и Чивера к подобным житейским ситуациям в их рассказах.

"Мы ощущаем интуитивное сочувствие русского писателя ко всем его персонажам. А сочувствие Чивера странным образом переносится на самого наблюдающего, — кажется, словно ему самому нанесена личная обида, что он сам оскорблен в лучших своих чувствах грязноватыми делами, о которых повествует в своих историях"[29]. Что же, это позиция вполне возможная и естественная, но, действительно, — не чеховская, в этом рецензент совершенно прав.

Кардинальные мотивы новеллистики Чивера — это, по сути, темы всей американской (да и одной ли американской?) литературы нашего времени: одиночество на людях, душевный разброд, сумятица чувств, взаимонепонимание, супружеская ложь... Существует все это не в сфере чисто психологических коллизий, а на твердой почве — на асфальте Нью-Йорка, в четырех стенах квартиры доходного дома, или — если речь идет об элите — загородного дома с бассейном. Все происходящее в рассказах Чивера основательно заземлено в "материальной базе": деньги (главным образом, их нехватка), служебное положение, социальный престиж, стремление к успеху, ускользающему как синяя птица, — все это в мире новеллиста Чивера категории первостепенной, жизненной важности, и уж если там разбиваются сердца, то неразделенная любовь или постылый брак повинны в этом не более, чем так и не состоявшееся назначение на хорошую должность... Чеховская школа чувствуется в умении Чивера скупо, без эмоционального нажима донести до

читателя внутреннее неблагополучие внешне вполне благополучной жизни, — иногда прослеженной на протяжении многих лет в самых своих драматичных "точках". Безошибочное чувство комического, — у Чивера оно часто проявляется в гротескной, фантастичной ситуации — и душевная проницательность умного наблюдателя, несомненно, роднят Чивера с Чеховым. И все же первостепенным в художественном мире Джона Чивера представляется его резко выраженный американизм, не только определяющий реалии и типы в его творчестве, но в чем-то и ограничивающий, "локализующий" само мироощущение и эстетику этого талантливого автора. Мы сейчас с живым интересом читаем его книги. А наши потомки сто лет спустя?..

В романе Филипа Рота "Писатель-невидимка" (1979) начинающий автор, от лица которого ведется повествование, называет главное действующее лицо, замечательного старого мастера-новеллиста, писателем, "соединяющим в себе черты Гоголя и Чехова"[30]. Американская жизнь Чехова продолжается.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Сохряков Ю.* Традиции А.П.Чехова в американской новеллистике // Творчество А.П.Чехова. Особенности художественного метода. Вып. 4. Ростов-на-Дону, 1969. С. 112–113.

[2] См.: *Сохряков Ю.* Указ. соч.; *Звинцяковский В.* А.П.Чехов и Ш.Андерсон // Жанровые формы в литературе и литературной критике. Киев, 1969. С. 85–102; *Герсон З.* Чехов и Ш.Андерсон. (Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1948. См. также: *White R.L.* S.Anderson: a reference guide. Boston, 1977.

[3] *Anderson S.* A Story Teller's Story. L., 1925. P. 48–49, 320.

[4] *Wright A.* The American Short Story in the Twenties. Illinois, 1961. P. 271–272.

[5] См.: *Гурвич И.А.* Проза Чехова. (Человек и действительность.) М., 1979. С. 120.

[6] См.: *Катаев В.Б.* Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М., 1979.

[7] *Гурвич И.А.* Там же.

[8] См. *Абрамов А.А.* Американская юмористическая новелла // Лит. газ. 1941. 2 марта.

[9] *Кашкин И.А.* Эрнест Хемингуэй. М., 1966. С. 72.

[10] Там же. С. 244. См. также: *Сохряков Ю.* Указ. соч. (Хемингуэй рассматривается как завершитель чеховской традиции лаконизма на Западе).

[11] *Хемингуэй Э.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1968. С. 471.

[12] Там же.

[13] Текст интервью в кн.: The Theory of American Novel. Edited by G. Perkins. N.Y., 1970. P. 369.

[14] Faulkner in the University. Edited by F.A.Gwynn, J.Blother. Charlottesville Univ. of Virginia Press, 1959. P. 48.

[15] Там же.

[16] См.: William Faulkner's Library. A catalogue. Compiled by J.Blother. Charlottesville, 1964. P. 81.

[17] См.: *Blother J.* Faulkner. A Biography. N.Y., 1974. Vol. 1. P. 595; vol. 2. P. 1695.

[18] *Wolfe T.* The Web and the Rock. N.Y., 1966. P. 430.

[19] *Gordon C.* Notes on Chekhov and Maugham // Sewanee Review. 1949. July–Sept. P. 401–411.

[20] *Welty E.* An Interview // The Paris Review. 1972. № 55. P. 74–75.

[21] *Little B.* // Yale Review. 1940. Autumn. P. 18. (Цитата приводится в названной работе Ю.Сохрякова.)

[22] См.: *McCullers C.* The Mortgaged Heart. L., 1975. P. 257.

[23] Ibid. C. 258–264.

[24] *Caldwell E.* Chekhov // Soviet Literature. Moscow, 1980. № 1. P. 91.

[25] *Saroyan W.* A Short Story about Chekhov // Soviet Literature. Moscow, 1980. № 1. P. 102.

[26] См.: *Гончар Н.* В.Сароян и его рассказы. Ереван, 1976. С. 167–168; см. также относящийся к Чехову отрывок из книги Сарояна "Не умираю". Пер. Р.Рыбкина // Ровесник. 1974. № 1. С. 21; *Сароян В.* Яблоки — звезды // Лит. газ. 1976. 17 ноября.

[27] *Beech J.W.* John Steinbeck: Journeyman Artist // Steinbeck and His Critics. Edited by E.Tedlock, C.Wicker. 1957. P. 81.

[28] *Оленева В.* Современная американская новелла. Проблемы развития жанра. Киев. 1973. С. 101–102 и др.

[29] *Kapp A.* An American Chekhov // Dialogue. Washington, 1979. № 2. P. 102.

[30] *Roth P.* The Ghost Writer. Harmondsworth, 1980. P. 15.

ШЕРВУД АНДЕРСОН И ЧЕХОВ

Вступительная статья и публикация В.Я.Звиняцковского

Выдающийся американский писатель Шервуд Андерсон (1876–1941) был всего на 16 лет моложе Чехова, но, вступив в литературу 36-летним, оказался участником таких литературных событий, которые на первый взгляд представляются отдаленными от чеховской эпохи не промежутком в одно поколение, а чуть ли не "вековой" пропастью, не говоря уже о "пропасти" межконтинентальной.

Андерсон явился в литературу как выразитель "американского духа", свободный от европейских влияний; он следовал лишь американской традиции: Торо, Готорн, Мелвилл, Мастерс...

Эта линия развития американской литературы легко находила отклик в России. Приведем лишь один, но важный для нашей темы пример. В 1887 г. А.С.Суворин по совету Л.Н.Толстого начал публиковать в своей газете главное произведение Генри Торо "Уолден, или Жизнь в лесу" (под названием "В лесу"). В основе этого необычного в литературном отношении, чисто американского шедевра — дневниковые записи автора, построившего своими руками дом на берегу озера и уединившегося там на два года. Цель — удалиться от человеческого общества, где "масса людей ведет жизнь тихого отчаяния", совлечь с самого себя "грязный слой мнений, предрассудков и традиций, заблуждений и иллюзий" и "попытаться нащупать твердую почву".

Это — тот джентльменский набор этико-эстетических формул, из которого поколение американских писателей начала XX века, во главе с Шервудом Андерсоном и его другом Теодором Драйзером, "вышло", как русские реалисты из гоголевской "Шинели". И молодой Чехов тоже немедленно откликнулся на публикацию Суворина. В письме к молодому же Короленко он отмечает "свежесть и оригинальность" этой вещи Торо, но тут же и жалуется, что "читать трудно": "Красивые и некрасивые, легкие и тяжеловесные мысли нагромождены одна на другую, теснятся, выжимают друг из друга соки и, того и гляди, запищат от давки" (II, 130).

Как сам Чехов решил проблему сочетания "свежести и оригинальности" с тем, чтобы читать (ставить, смотреть и т.п.) было легко, — всем известно. Тем же путем, отвечавшим насущным потребностям развития мировой прозы и драматургии, шел Шервуд Андерсон. Во всяком случае, по утвердившемуся в американской критике мнению, именно Андерсона "можно назвать основоположником современного американского рассказа"[1]. Но и становление "чеховской школы" в англоязычной прозе также традиционно связывается с его именем[2] — особенно с первыми сборниками рассказов — "Уайнсбург, Огайо" (1919) и "Триумф яйца" (1921); о последнем Вирджиния Вулф писала, что в нем "сталкиваешься с таким перераспределением первоэлементов ис-

кусства, которое заставляет широко раскрыть глаза от удивления. Это напоминает то чувство, с каким впервые читаешь Чехова"[3].

А между тем сам Андерсон неоднократно заявлял, что совершенно не был знаком ни с Чеховым, ни вообще с русской литературой в период написания рассказов, вошедших в эти первые сборники. Ему вторили американские критики, начиная от первых (газетных) рецензентов "Уайнсбурга", и с ними трудно не согласиться. Для тех художественных задач, которые ставил и решал в своих рассказах Шервуд Андерсон, традиции Торо и Мелвилла были первичны, а в плане "технического" ученичества чтение Джеймса и Мастерса, казалось, могло заменить чтение Достоевского, Тургенева, Чехова...

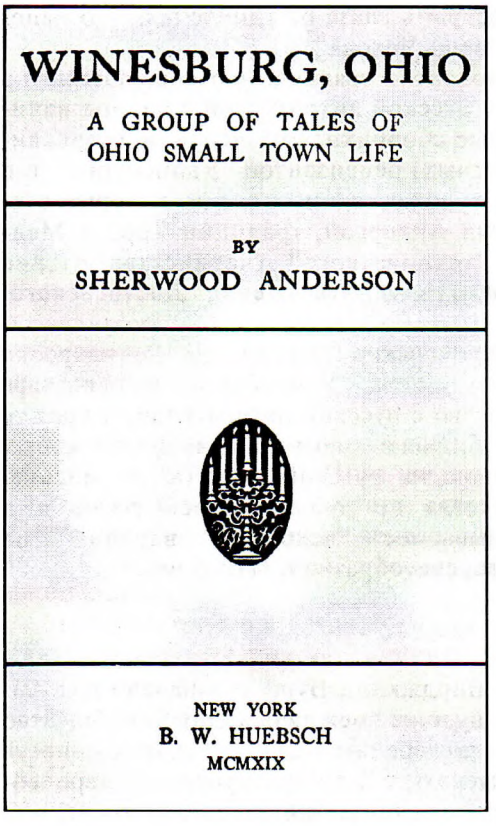
Могло — но не заменило. Американские биографы Ш.Андерсона считают, что в пору ошеломительного успеха "Уайнсбурга" и "Триумфа яйца" он намеренно скрыл свое знакомство с русской литературой, и прежде всего с Чеховым. Цель предлагаемой публикации мемуарных и эпистолярных материалов, впервые переведенных мною на русский язык (а два письма, извлеченные из фондов РГАЛИ, никогда не публиковались также и в оригинале), — проследить так называемое "чеховское влияние" на американского писателя в его сложности, своеобразии и эволюции.

* * *

Хотя сравнение с Чеховым в устах Вирджинии Вулф и означало для Андерсона, по мнению его биографов, пропуск «в "международное" сообщество художников и писателей»[4], однако само по себе оно мало проясняет сущность "чеховской школы" в американской литературе и процесс усвоения европейских влияний самим Андерсоном, на деле протекавший несколько иначе, чем это представлялось Вирджинии Вулф.

В 1914 г. в Чикаго Андерсон близко сошелся с теми литературными кружками, деятельность которых впоследствии стала известна как "чикагский Ренессанс". "Они, — пишет Ирвинг Хау, — чувствовали органичную связь с современными европейскими реалистами, а в Америке не видели сколько-нибудь ценной, приемлемой для них культурной традиции"[5]. "Уайнсбург" задуман и начат в виде отдельно публикуемых рассказов именно в это время, и недаром Эрнест Бойд в предисловии к одному из первых изданий книги писал: "За незамысловатыми историями жителей Уайнсбурга угадывается глубокий смысл, то откровение, какое мы привыкли находить у великих русских писателей. При этом рассказы Андерсона заставляют вспомнить скорее Чехова, чем Достоевского, поскольку в них прежде всего поражает умение скупыми средствами передать все многообразие жизни"[6].

Однако ряд влиятельных американских критиков сразу же оспорили правомерность такого сравнения. Так, автор одного из первых критических отзывов на "Уайнсбург", Х.У.Бойнтон, писал: "В этих рассказах <...> нет и в помине духовных притязаний русских реалистов и их подражателей. Мистер Андерсон — из школы Стивенсона, но при этом он еще и морализатор: любит дать четкую постановку вопроса и ясный короткий ответ"[7]. Разумеется, одна из причин возникшего противопоставления состояла в том, что из Чикаго или Нью-Йорка русская провинция Достоевского или Чехова воспринималась как абстрактная "духовная" провинция, а Уайнсбург Шервуда Андерсона — как вполне бытовая "одноэтажная Америка", настолько бытовая, что ее изображение ощущалось как простое бытописательство, цикл "зарисовок с натуры", почти бесформенный.



ШЕРВУРД АНДЕРСОН. УАЙНСБУРГ, ОХАЙО
Нью-Йорк, 1919
Титульный лист

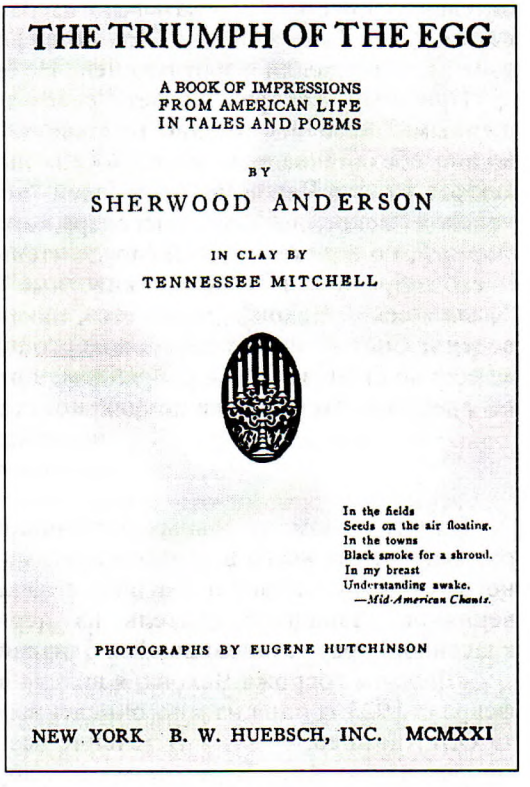
Кстати, именно так оценивали и чеховские рассказы их первые критики — и точно так же, как это было с формой чеховских рассказов, "лирическая форма" рассказов Андерсона вполне вошла в читательское сознание лишь со временем. Но характерно, что и после этого чеховское влияние на Андерсона критики категорически отрицали. Так, Уолдо Фрэнк в статье «"Уайнсбург, Огайо": двадцать лет спустя» замечал: «Первое, что поразило меня при перечитывании, — так это то, что "Уайнсбург" имеет форму: и книга как целое, и большинство рассказов. Это — цельное творение. Его форма — лирическая, хоть она и не имеет никакого, даже отдаленного родства с эстетикой Чехова»[8]. В то время, когда Уолдо Фрэнк перечитывал Андерсона и писал эту статью (конец 30-х гг.), сам автор "Уайнсбурга" о своем "родстве с эстетикой Чехова" думал совершенно иначе, но об этом ниже.

Устанавливать факты литературных влияний на Андерсона трудно, поскольку они сознательно завуалированы многослойностью мемуарного и автобиографического "жизнетворчества" Шервуда Андерсона. Если даже оставить в стороне те случаи, когда о "русском влиянии" Андерсон проговаривается в отдельных письмах и статьях, а ограничиться лишь специально-автобиографическими произведениями — "Историей рассказчика", написанной в начале 30-х, и посмертно изданными "Мемуарами", написанными в конце 30-х — начале 40-х годов, то и тогда полученные фактические сведения окажутся достаточно скупыми и подлежащими перепроверке по другим источникам. Прежде всего в такой перепроверке нуждается подборка высказываний о "чеховском влиянии" в "Мемуарах Шервуда Андерсона", открывающая предлагаемую публикацию.

В литературную среду, открытую европейским влияниям, Андерсона ввел Флойд Делл — «второстепенный романист "из молодых"...»[9]. Процесс усвоения этих влияний Делл подробно описал в своей книге "Интеллектуальное бродяжничество" (1926), приводя примерно тот же список наиболее влиятельных европейских писателей, что и в "Мемуарах Шервуда Андерсона". В этой среде, согласно собственному мемуарному свидетельству писателя, он и "услыхал" о русских классиках ("новый мир их книг открылся мне гораздо позднее").

Очевидно, именно это место в мемуарах Андерсона его биографы и рассматривают как основную "обмолвку", зачеркивающую все его уверения в

том, что ни Чехов, ни Тургенев не могли повлиять на его первые новеллистические сборники. Впрочем, Ирвинг Хау, кроме "замечания, проскользнувшего в мемуарах", насчитал еще "два высказывания в письмах и отдельные места автобиографии", противоречащие утверждению Андерсона, что он вообще не читал русских до выхода "Уайнсбурга" <...> Да и можно ли, — восклицает биограф, — принять на веру все, что Андерсон говорил о своем прошлом? Например, в начале 20-х годов его издатель — возможно, по просьбе Андерсона и уж во всяком случае с его согласия — публично заявил, что Андерсон не читал "Антологию реки Спун" до того, как закончил "Уайнсбург", и настаивал, что книга Мастерса вышла в свет уже после того, как отдельные новеллы "Уайнсбурга" были напечатаны в журналах. И хотя то и другое неверно, Андерсон не потрудился исправить своего издателя. Как многие писатели без образования, он наверняка боялся, что признание литературного влияния поставит под сомнение значительность и оригинальность его произведений[10]. А Фредерик Дж. Хоффман утверждает, что Андерсон "ревниво относился к разговорам о своей неоригинальности. У него была такая привычка: если его с кем-то сравнивали или при нем говорили о ком-то, чьи мысли казались ему похожими на его собственные выношенные мысли, то он обязательно разыскивал и прочитывал книги этого автора". И тут же, ссылаясь на собственное замечание Андерсона в "Истории рассказчика", Хоффман пишет: "Когда критики указали ему на русское влияние, он стал читать русских"[11]. Однако если в "Мемуарах" верно описана та ситуация, в которой Андерсон впервые "услыхал" о русской литературе, то, конечно, вряд ли знакомство с ней он отложил до того момента, когда его собственные рассказы стали печатно с нею сравнивать...


THE TRIUMPH OF THE EGG

A BOOK OF IMPRESSIONS
FROM AMERICAN LIFE
IN TALES AND POEMS

BY

SHERWOOD ANDERSON

IN CLAY BY

TENNESSEE MITCHELL

In the fields
Seeds on the air floating.
In the towns
Black smoke for a shroud.
In my breast
Understanding awake.
—*Mid-American Chants.*

PHOTOGRAPHS BY EUGENE HUTCHINSON

NEW YORK B. W. HUEBSCH, INC. MCMXXI

ШЕРВУД АНДЕРСОН. ТРИУМФ ЯЙЦА
Нью-Йорк, 1921
Титульный лист

Такой же пример запутанности вопроса о "влиянии" представляет собой история термина "фаллический Чехов", который прочно закрепился за Андерсоном в американском литературоведении XX в.[12] и многое объяснял его современникам: объяснял как его сходство с русским классиком, так и существенное отличие его эстетики от чеховской. Сам Андерсон любил играть этим термином, любил демонстративно вдумываться в его значение, как он делал это в "Истории рассказчика".

«Я уже опубликовал несколько рассказов, и, по не совсем понятной мне причине, очень многие рассердились на мои рассказы. Я получил много оскор-

бительных писем. Меня называли извращенным, насквозь испорченным человеком. <...> Даже мой друг Пол Розенфелд называл меня "фаллическим Чеховым". Не страдал ли я эротоманией? Не был ли я пропащим человеком?»[13]

При этом, как утверждает "рассказчик", многим его читателям "извращенными" казались именно те рассказы, в которых все его существо "совершенно обезличивалось, изливая себя на бумаге в написанных словах"[14]. Это как раз то, что Чехов называл своей "объективностью", а Л.Н.Толстой — чеховской "искренностью", благодаря которой он создал "новые для всего мира формы", но тот же Толстой (после чтения "Дамы с собачкой") — "неразделением добра и зла" ("почти животные"). Та же логика породила и термин "фаллический Чехов" (разумеется, никакой "эротомании" в чеховских произведениях нет — но нет ее и в андерсоновских: просто первые читатели Чехова еще не были знакомы с Фрейдом, а в пору литературного дебюта Андерсона фрейдизм был на пике популярности).

* * *

Одним из замечательных источников русского влияния в западной литературе, прежде всего в драматургии, явились гастроли труппы Художественного театра по Европе и Америке в начале 20-х гг. На спектаклях "художественников" западный зритель из первоисточника знакомился с русской классикой, сразу становившейся близкой, понятной десяткам тысяч людей.

«Дорогая госпожа Чехова, я видела вас в "Трех сестрах" <...> — писала 4 февраля 1923 г. одна из многочисленных американских почитательниц таланта О.Л.Книппер. — <...> В течение всего спектакля вы воплощали многих и многих из нас <...> Будет ли когда-нибудь ответ на то, о чем Ольга спрашивает в конце спектакля?.. А если ответ придет, поможет ли он нам хоть в чем-нибудь преодолеть свое серое скованное бездействие?»[15]

Всего за неделю до этого письма — 27 января — не менее сильным впечатлением от увиденного там же, в Нью-Йорке, "Вишневого сада"[16] делится со своим русским переводчиком П.Охрименко Шервуд Андерсон.

В короткой андерсоновской фразе: "Я смог бы жить в водовороте русской жизни, понимать ваш язык и — писать пьесы" — сконцентрировано то сильное эмоциональное впечатление, которое он испытал от мхатовского спектакля.

Почему же именно после просмотра "Вишневого сада" Андерсон принял решение испытать себя в драме? Очевидно, чеховская пьеса и мхатовский спектакль помогли ему осмыслить необходимость проверки на театре тех истин, художественное открытие которых знаменовали его новеллы. Они же и помогли осознать ту тенденцию "депрофессионализации" или "детеатрализации" мировой драмы, которая предрешила успех пьесы "Яйцо".

Этот кризис профессиональной драматургии и вызванное им настоящее нашествие в театр непрофессионалов оказались вообще характерны для театральной культуры конца XIX — начала XX в. на ее магистральных направлениях (вспомним лишь историю создания самого МХТ) и в высшей степени характерны также для американского театра 20-х годов. Для примера вновь сошлемся на Флойда Делла, который свел Андерсона с представителями "чикагского Ренессанса", но вскоре первым из писателей Среднего Запада отправился завоевывать Нью-Йорк. Здесь он вскоре входит в группу таких же молодых и радикально настроенных писателей (среди них Джон Рид и Майкл Голд), которая в историю американской литературы и театра вошла как "Провинстаунская труппа". Ни один из ее участников, как подчеркивает современный исследователь, "не был до того профессионально связан с теат-

ром" — они "интересовались искусством, литературой и политикой, а не театром как таковым" и "отвергали давно бытовавшее мнение, будто сочинение пьес — это узкоспециальное и нехудожественное по существу занятие"[17].

Теодор Драйзер еще в 1915 г. призывал одного из критиков-единомышленников брать за эталон не "тривиальные" местные образцы, а "подлинные достижения литературы, такие как драма Чехова <...>"[18]. Неудивительно, что во время поездки по СССР в 1927–1928 гг. Драйзер особое внимание уделил театру — не только экскурсии в музей МХАТ, но и (судя по его собственному заявлению в Харькове) современной "постановке театрального дела"[19]; беседам не только со Станиславским, но и с Таировым, который поразил его заявлением о том, что "самые жизненные пьесы современности рождаются сейчас в Америке"[20]. В 1928 г. также и Джон Дос Пассос возвращается из поездки по России и организует в Нью-Йорке "Театр новых драматургов", где уже в сезон 1928–1929 гг. ставит свою пьесу "Акционерное общество Авиапуть", воспринятую критикой как произведение, несущее "политические выводы <...> в логике чеховского театра"[21].

В свете указанной тенденции неудивительно, что именно знакомство с драматургией Чехова и чеховской театральной эстетикой помогло и Шервуду Андерсону увериться в своей способности "писать пьесы". Его путь в театр и был во многом путем изучения, развития, а порой и сознательного повторения классического пути "рассказчика" в театр — того, которым тремя десятилетиями ранее прошел Чехов. И, вернувшись в последние годы жизни к драматургическим замыслам, Андерсон мечтает о собственном "Вишневом саде". Роджеру Серджелу, своему ближайшему другу этих лет, он с особой торжественностью сообщает о том, что читал письма Чехова, которые дали ему новый "самоутверждающий" импульс. Не имея сведений о том, какое именно английское издание писем Чехова было в руках у Андерсона в 1936 г., можно лишь предположить, что одно из писем к О.Л.Книппер должно было бы остановить его внимание. В этом письме Чехов, получив известие из Киева о громадном, отчаянном и проч. успехе "Трех сестер", говорит о том, что "следующая" его пьеса "будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере по замыслу" (IX, 220). Ибо в письме к Серджелу Андерсон далее сообщает: "Если я решусь писать следующую <пьесу>, то это будет комедия <...> о южной аристократии".

Для драматургии США 30-х гг., по мнению критики, "Вишневый сад" уже успел стать "эталоном для наблюдения и описания распада определенного сословия и связанных с ним традиций, будь то в Нью-Йорке или на Юге"[22]. И такую пьесу по "эталону" чеховской комедии написал не Шервуд Андерсон, а Клиффорд Одетс ("Потерянный рай"), который, как считал американский критик, научился у Чехова прежде всего искусству "строить живой диалог", в котором "многое кажется <...> случайным <...>, но в действительности все работает на конечную цель" — объяснение характеров "через неспособность общения с ближними"[23]. Правда, американский исследователь Т.Виннер в обзоре "Чехов в Соединенных Штатах Америки" находил, что "подобный диалог с двойным смыслом" можно встретить еще в пьесах "О'Нейла и Андерсона"[24]. Но Шервуд Андерсон так и не стал драматургом, имя которого можно было бы поставить рядом с именами Юджина О'Нила (О'Нейла) или Максуэлла Андерсона (историософские и социально-психологические пьесы которого как раз и подходят под выше процитированное определение). Очевидно, уже к началу 30-х гг. дело непрофессионалов в американском театре было сделано, и он потребовал нового витка профессионализации. Ш.Андерсон

почувствовал это слишком поздно, когда пьеса "Уайнсбург, Огайо" (написанная в соавторстве с профессиональным режиссером Джаспером Дитером) была закончена. Этот поистине драматический момент в биографии американского писателя и отражает его письмо к Серджелу, где он вновь пытается оправдаться опытом Чехова (см. ниже, с. 739–740).

Готовя для сцены "Уайнсбург", Андерсон рассчитывал на постановку на Бродвее и повторение успеха первой пьесы "Яйцо". Однако этим надеждам не суждено было сбыться. Постановка Джаспера Дитера в филадельфийском театре "Хеджроу" (И.Хау называет ее "достаточно тонкой"[25]) не привлекла внимания бродвейской театральной элиты: Андерсон уже вышел из моды и еще не стал классиком. Он не унывает и готовит инсценировку сборника "Триумф яйца", но и эта его "новая пьеса" успеха не имеет. В предисловии к ней, написанном в 1937 г., Андерсон (опять-таки очень по-чеховски) предупреждает, что "пьеса требует очень тщательной постановки, в которой удалось бы соблюсти равновесие трагического и комического"; ставить же пьесу только "для смеха" или "только для слез" — значит намеренно "разрушать" ее[26].

Мода на русскую литературу и "чеховский бум" 20-х гг., казалось, навсегда остались в прошлом к тому времени, когда Андерсон в письмах к начинающим писателям Г.Мартин и Дж.П.Каллену, литературоведу К.Дейвенпорту продолжает в качестве эталонов прозы все так же настойчиво указывать рассказы Тургенева и Чехова. «В России <...>, — восклицает он в "Истории рассказчика", — писатель сидел и писал. О, как хорошо справлялся он со своей задачей, как близок он мне, когда я читаю его! Какое острое ощущение окружающей жизни дает он! Вместе с ним входишь в эту жизнь <...>»[27].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Гайсмар М.* Американские современники. М., 1976. С. 305. Об особенностях новеллы "чеховского типа" в творчестве Шервуда Андерсона см.: *Герсон З.И.* Чехов и американская новелла (Ш.Андерсон и Э.Хемингуэй). М., 1948; *Звиняцковский В.Я.* А.П.Чехов и Шервуд Андерсон // Жанровые формы в литературе и литературной критике. Киев, 1979. С. 85–102.

[2] «Хотя чеховская концепция новеллы (short story) как лирически насыщенного фрагмента <...> повлияла на всех новеллистов XX в., наиболее непосредственное воздействие Чехов оказал в начале 20-х годов на трех писателей, которые оказались в центре внимания литературной критики, ибо в своем творчестве полнее других воплотили так называемую "современную" форму новеллы. Это Джеймс Джойс, Кэтрин Мэнсфилд и Шервуд Андерсон» (*May C.E.* Chekhov and the Modern Short Story // A Chekhov Compenion. Edited by T.W.Clyman. Westport; Lnd., 1985. P. 149).

[3] *Woolf V.* Collected Essays. Lnd., 1966. Vol. 2. P. 114.

[4] *Gregory H.* Editor's Note // The Portable Sherwood Anderson. N. Y., 1977. P. 338.

[5] *Howe I.* Sherwood Anderson. A biographical and critical study. Stanford, 1966. P. 64–65.

[6] *Boyd E.* Introduction // *Anderson.* Winesburg, Ohio. N. Y., 1920. P. XIV–XV.

[7] *Anderson.* Winesburg, Ohio. Text and Criticism. N. Y., 1977. P. 260.

[8] Ibid. P. 370.

[9] *Hoffman F.J.* The Twenties // American Writing in the Postwar Decade. N. Y.; Lnd., 1962. P. 460.

[10] *Howe I.* Op. cit. P. 93–94.

[11] *Anderson.* Winesburg, Ohio. Text and Criticism. P. 315.

[12] Ср.: *Гайсмар М.* Указ. соч. С. 77.

[13] *Андерсон Ш.* История рассказчика. М., 1935. С. 260; 261.

[14] Там же. С. 260.

[15] Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Ч. II. Переписка (1896–1959). Воспоминания об О.Л.Книппер-Чеховой. М., 1972. С. 137–138.

[16] 19 января 1923 г. Книппер писала из Нью-Йорка: «<...> с понедельника придется в 6 дней сыграть 8 раз "Вишневый сад" <...> У нас успех огромный» (Там же. С. 137, 141).

[17] Литературная история США. М., 1979. Т. 3. С. 359.

[18] Letters of Theodor Dreiser. A selection. Philadelphia, 1959. Vol. 1. P. 187–188.
[19] Американский писатель Теодор Драйзер в Харькове // Пролетарий (Харьков). 1927. 18 декабря.
[20] Dreiser looks at Russia. N. Y., 1928. P. 194.
[21] *Оттен Н.* Дос Пассос в гостях у Чехова // Интернациональная литература. 1933. № 2. С. 121.
[22] *Brewster D.* East-West Passage. A study in literary relations. Lnd., 1954. P. 210–211.
[23] Литературная история США. Т. 3. С. 457.
[24] ЛН. Т. 68. С. 785.
[25] *Howe I.* Op. cit. P. 238.
[26] *Brom W.* Sherwood Anderson. Minneapolis, 1964. P. 37.
[27] *Андерсон Ш.* История рассказчика. С. 226.

ИЗ "МЕМУАРОВ ШЕРВУДА АНДЕРСОНА"

Все мои знакомые, которые хоть сколько-нибудь интересовались литературой и литературной работой, всегда говорили мне, что О.Генри — великий американский писатель-рассказчик. Но сам я не считал его великим. "У него слишком много трюков", — думал я. По-настоящему великими нашими рассказчиками я считал Марка Твена, автора "Гекльберри Финна", и Мелвилла, автора "Моби Дика". Сам я был вне всяких школ. И лишь спустя много лет я пришел к Чехову и к тургеневским "Запискам охотника"...

* * *

Бен Хект ходил из угла в угол и без конца цитировал Флобера, которого он недавно прочел; Майк Кэрр часами декламировал стихи Суинберна; Александр Каун все говорил о жизни русской деревни — я тогда впервые услыхал о русских писателях, о Толстом, Достоевском, Чехове, Тургеневе. Новый мир их книг открылся мне гораздо позднее.

Не тогда ли — позднее — один из наших критиков назвал меня "фаллическим Чеховым"?

* * *

И теперь я думаю, что все прочитанное сильно повлияло на меня и отразилось в моих лучших рассказах.

Одно время я был очарован Гербертом Уэллсом и Арнольдом Беннетом. Позже очень многие критики говорили, что я весь пропитался русскими.

Это не так. Только много лет спустя я стал читать русских — Толстого, Чехова, Достоевского, Тургенева.

Вот тогда-то я и почувствовал свое родство с ними. Может, и самонадеянно так говорить, но оказалось, что Чехов и особенно Тургенев, его "Записки охотника", очень близки мне. И вскоре Пол Розенфелд, кажется, назвал меня "фаллическим Чеховым".

Из письма к Полу Розенфелду, после 24 октября 1921 г.

<...> В то время я уже чаще бывал в обществе бизнесменов, чем среди рабочих. Я ездил на всякие встречи и обеды. Эти люди, с которыми я тогда приятельствовал, без конца и очень серьезно говорили ни о чем. В душе у них было пусто, и это приводило их к половой распущенности. Брукс, кажется, как-то назвал меня "фаллическим Чеховым". Но я не извращенец и не хочу им быть. Я льщу себя тем, что просто стремлюсь сохранить чувство жизни как она есть — здесь и сейчас, на этой земле, среди этих людей.

Из письма к Петру Охрименко, январь 1923 г.

<...> Вчера я получил Ваше письмо, из которого узнал, что Вы переводите мой "Триумф яйца" и хотели бы познакомиться с другими моими книгами, — и, честно говоря, я очень обрадован и польщен и сделаю все возможное, чтобы Вам помочь.

Вы понимаете, конечно, что больше всего я обеспокоен тем, чтобы перевод сохранил, насколько это вообще возможно в переводе, дух моих рассказов. Здесь я полагаюсь на Бога и на Вас, ведь я не читаю по-русски. Пожалуйста учтите вот что. Не пытайтесь рабски следовать оригиналу. Если мои рассказы трогают Вас, то попробуйте передать свое чувство русским читателям.

Когда Вы будете читать мои рассказы, то увидите, конечно, что я очень многим обязан вашим русским писателям, и я буду счастлив, если смогу вернуть частицу долга, доставив эстетическое удовольствие русским читателям, или помогу им лучше понимать нас, американцев.

<...> Я бы даже сказал, что до тех пор, пока я не открыл для себя русских прозаиков, ваших Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, я никогда не читал прозы, которая бы меня удовлетворяла. У нас в Америке сложилась дурная традиция, идущая от англичан и французов. Читатель наших популярных журналов привык требовать от рассказа замысловатого сюжета, фокусов и трюков. И, конечно, в таких рассказах настоящей жизни нет, она отходит на второй план. Сюжет не вырастает из живой драмы человеческих отношений — а у ваших русских писателей жизнь чувствуется в каждой строке... Читая их, я понял наконец, что искусство прозы может проистекать из сочувствия людям и становиться частью самой жизни.

Из письма к Петру Охрименко, 27 января 1923 г.

Дорогой Петр Охрименко.

Я вспомнил Вас. Здесь сейчас Московский Художественный театр, и я посмотрел у них "Вишневый сад". И думаю теперь, что смог бы жить в водовороте русской жизни, понимать ваш язык и — писать пьесы.

А у нас тут почти в каждой пьесе — надуманный сюжет, который заслоняет жизнь...

Из письма к Петру Охрименко, 5 марта 1925 г.

<...> Вам будет интересно узнать, что одноактная пьеса по рассказу "Яйцо" из сборника "Триумф яйца" этой зимой была поставлена в Нью-Йорке и имела успех.

Из письма к Роджеру Серджелу, 2 мая 1936 г.

<...> Не знаю, что из этого получится, но пьесу я закончил, и вполне возможно, что Джап поставит ее в этом году. Если я решусь писать следующую, то это будет комедия. Мне видится пьеса о южной аристократии.

Я не устоял и показал твое письмо Джапу. Начался спор, который, конечно, ничего не решил. Под конец он сказал:

— Да, возможно, он и прав. Но, с другой стороны, может тебе все же удастся создать для нас новые формы.

Так-то вот.

Читал письма Чехова. Они многое проясняют. Говорю это не для того, чтобы подкрепить то, в чем я и так уверен, но когда Чехов-рассказчик пришел в театр, его ведь на самом деле обвиняли в том же, в чем теперь обвиняют меня. Я спросил у Джапа:

— Чехов — настоящий драматург?

— Да. И при этом он внес нечто новое. Половина всех присылаемых мне рукописей написана под влиянием Чехова.

Я понимаю, все это звучит как самооправдание. Но разве я оправдываюсь? Скорее это — попытка самоутверждения. Я не слишком уверен в себе. Я хотел бы писать пьесы, но смогу ли — это еще вопрос.

Из письма к Кеннету Дейвенпорту, 14 апреля 1937 г.

<...> Что касается теории новеллы, могу сказать одно: я воюю с тем, что принято называть сюжетной новеллой. Не думаю, что на меня оказал какое-либо влияние По, и не верю я в его слишком уж четкие формулы. По моему мнению, саму идею американского рассказа сильно исказил и О.Генри под влиянием Мопассана. Все эти писатели бесконечно проигрывают рядом с такими великими мастерами, как Чехов и Тургенев.

Из письма к Гарриет Мартин, 19 сентября 1939 г.

На месте начинающего писателя я не стал бы пытаться усвоить фокусы журнальных писак, а учился бы настоящему искусству у больших мастеров. Читал бы рассказы Чехова или такие книги, как "Записки охотника", — все только в этом духе.

Из письма к Джону Каллену, 7 февраля 1939 г.

Прочтите, если не читали, "Записки охотника" Тургенева. А Чехова вы читаете?..

Переводы публикуемых отрывков осуществлены по следующим источникам:

— из "Мемуаров Шервуда Андерсона" — по кн.: Sherwood Anderson's Memoirs. A Critical Edition / Newly edited from original manuscripts by R.L.White. Chappel Hill, 1969. P. 338, 334, 451.

— из писем — по кн.: Letters of Sherwood Anderson / Selected and edited with an Introduction and Notes by H.M.Jones in association with W.B.Rideout. Boston, 1953 (кроме двух писем к П.Ф.Охрименко). P. 78, 92, 93, 375–376, 431, 448.

— из писем к П.Ф.Охрименко от 27 января 1923 и 5 марта 1925 гг. — по автографам, хранящимся в личном архивном фонде П.Ф.Охрименко (РГАЛИ, ф. 1673, оп. 1, ед. хр. 24). Автограф первого письма к П.Ф.Охрименко, опубликованного в бостонском сборнике (см. выше) и датированного его составителями январем 1923 г., в фонде отсутствует.

ЧЕХОВ И АМЕРИКАНСКАЯ ДРАМА (1910—1950-е гг.)

Обзор Джона Стайана (США)[1]*
Перевод с английского В.А.Ряполовой

Вплоть до XX столетия театр и драма в США были в значительной степени производными по отношению к европейским культурным источникам. На рубеже XIX–XX веков заметной фигурой в театральной жизни Америки был актер, драматург и режиссер Дэвид Беласко; в отличие от европейских драматургов и режиссеров натуралистического направления, бунтовавших против засилия романтизма в коммерческом театре, Беласко сам был взращен коммерческим театром, и его развлекательный реализм воспринимался восторженной публикой как новое слово в развитии театрального искусства, — и при этом не подвергались сомнению существующие моральные устои. Беласко увековечивал тот старомодный живописный и эффектный реализм, который вскоре был превзойден Голливудом. Тем временем в театре остро ощущался новый импульс к развитию реализма.

Поскольку Америка не обладала самобытной театральной традицией, она была потрясена неожиданным пришествием драматургии Ибсена, Стриндберга, Шоу. Влияние драматургии Чехова, чуждой дидактизма, сказалось позже и не столь непосредственным образом. В конечном итоге оно сравнялось и даже превзошло влияние Ибсена и других бунтарей. Однако для того, чтобы понять и, тем более, удачно воспроизвести своеобразие и тонкость его реалистического метода, потребовалось значительно больше времени. Это влияние оказалось поистине всепроникающим; так что сегодня есть основания утверждать, что характерный реализм американской, да, пожалуй, и всей англоязычной драмы, своим происхождением обязан Чехову.

Одна из причин столь сильного воздействия крылась в удивительной разносторонности таланта Чехова. Писатели самого несхожего дарования могли найти у него что-то для себя близкое. Об этом, в частности, свидетельствует то совершенно различное использование чеховских приемов, с которым мы встречаемся у двух ирландцев — Джорджа Бернарда Шоу и Шона О'Кейси — сразу же вслед за тем, как состоялось первое знакомство Великобритании с Чеховым-драматургом, т.е. с 1910-х гг.

История поначалу неопределенного, но с каждым днем все более ощутимого влияния Чехова в Америке относится более к истории театра, нежели литературы, что вообще характерно для международного языка сцены в наше вре-

---

[1]* Выражаю благодарность за помощь в моей работе над обзором сотрудникам Библиотеки Миллмана Питтсбургского университета (Театральная коллекция Форда Кёртиса) и особенно Дженетт Бланко. (*Дж.Стайан*).

мя. Своим влиянием Чехов обязан Станиславскому в несравненно большей степени, чем он мог бы представить себе при жизни. Какое-то представление об этом влиянии дает история перевода пьес Чехова на английский язык. Среди основных пьес "Вишневый сад", всегда пользовавшийся наибольшей популярностью, был переведен еще в 1908 году М.С.Мэнделлом по заказу Йельского университета. Уже в 1912 году его пьесы вышли в двух различных переводах в Лондоне и Нью-Йорке: Джордж Колдерон перевел "Чайку" и "Вишневый сад" для лондонского издания (пользовавшегося в свое время большим успехом у актеров и режиссеров), а Мэриан Фелл — "Дядю Ваню", "Иванова", "Чайку" и "Лебединую песню" — для нью-йоркского. Вскоре, в 1913 году, последовал перевод "Чайки" Фреда Айзманна, изданный в Бостоне, а в 1916 году в Нью-Йорке вышел сборник переводов Джулиуса Веста, включавший в себя "Три сестры" и "Вишневый сад". После Первой мировой войны Дженни Ковэн перевела "Вишневый сад", "Три сестры" и "Дядю Ваню" для нью-йоркского издания 1922 года "Московский Художественный театр", в том же году в Бостоне был выпущен "Дядя Ваня" в переводе Фрэнсис Сафро. Однако, пожалуй, наибольшее внимание к Чехову-драматургу в англоязычных странах привлекли в те годы два тома его пьес в переводе Констанс Гарнетт (изданы в Лондоне в 1923 году и в Нью-Йорке в 1924 году).

Начало освоению английской критикой творчества Чехова было положено выходом в свет в Англии в 1916 году книги Льва Шестова «"Антон Чехов" и другие эссе», а также вдумчивого исследования Уильяма Джерхарди "Антон Чехов" (1923), до сих пор остающегося весьма популярным кратким введением в творчество писателя. Знаменательным событием была публикация на английском языке избранных писем Чехова (в 1920, 1921, 1924 гг.). Эти даты говорят о том, сколь быстро (после достаточно скромного начала) повышался интерес к Чехову и его драматургии накануне и непосредственно после Первой мировой войны. Если бы не вмешательство войны, рост его популярности был бы, несомненно, еще более стремительным.

Влияние в Америке Чехова-драматурга в значительно большей степени связано с деятельностью Станиславского и Московского Художественного театра, нежели его многочисленных переводчиков. И это более существенное влияние, чем то, что ощущалось непосредственно в практике театра, чего нельзя было сказать, например, об Англии (МХТ гастролировал в Берлине и Париже в 1922 году, но не был в Лондоне). Поворотным пунктом были гастроли МХТ в Нью-Йорке в 1923 году, где вскоре — в 1924 году — вышел в свет перевод автобиографии Станиславского "Моя жизнь в искусстве".

Известия об успехе чеховских пьес в МХТ, так же, как и сами пьесы, не сразу достигли Америки. В 1916 году в Нью-Йорке в театре "Бэндбокс" состоялась премьера "Чайки", однако это событие прошло незамеченным.

Когда Дж.Рэнкен Тауз рецензировал пьесы Чехова в переводе Веста в газете "Нейшн" от 13 апреля 1916 года, он находил их театральную ценность "совершенно незначительной": «Они негодны для постановки из-за своей неопределенности, случайности построения, постоянных повторов, избытка тривиальных разговоров и происшествий, очевидных преувеличений и унылой монотонности. Они представляют собой интерес почти исключительно литературный и этнический... Любая попытка короткого и вразумительного пересказа бессвязного, лишенного стержня сюжета <"Трех сестер"> обернется пустой тратой времени и усилий. Вещь же в целом представляет собой набор случайных набросков для незавершенного романа в духе реалистического импрессионизма. Для обычного театра она совершенно непригодна».

Такая точка зрения была весьма распространена, хотя годом ранее петроградская корреспондентка "Нью рипаблик" Гертруда Бесс Кинг писала в газете (в номере от 26 июня 1915 г.) о своем посещении спектакля "Вишневый сад" в Москве, отмечая, хотя и неуверенно, те существенные черты чеховского искусства драмы, с которыми сегодня мы так хорошо знакомы: «Вскоре я поняла, что это вообще вряд ли можно было назвать "пьесой". Актеры вели себя совсем просто, как обыкновенные люди, не педалирующие свои чувства перед зрительным залом... Казалось, они живут на сцене, совершенно не заботясь о том, что искушенная публика ожидает взрыва и кульминации, которые обязательно должны произойти в течение двух часов... Но хотя сюжет почти отсутствует — лишь неоформленная картина устоявшейся жизни в имении — вы по-настоящему погружаетесь в атмосферу этой жизни, знакомитесь с этой семьей настолько близко, что создается ощущение, будто героев вы знаете с детства».

Среди прочего она с удивлением отмечала, что единственная "настоящая сюжетная линия" — продажа имения с торгов — разрешается где-то за сценой и что это отсутствие "правильного" сюжета "создает ощущение пространства, размаха, широкой перспективы". С полным основанием она была озадачена своей симпатией к Лопахину, не уменьшившейся и после того, как он, купив имение, пьяным расхаживал по дому; она видела достоинство пьесы в том, что самые банальные ситуации становились в ней интересными, "не превращаясь в нечто странное и непривычное".

К 1920-м годам Нью-Йорк стал городом-космополитом; там охотно встречали иностранных писателей и художников и умели ценить их талант. В октябре 1920 года нью-йоркский авангардистский театральный журнал "Театр артс", руководимый в то время Эдит Айзекс, Старком Янгом и Кеннетом Макгауэном, посвятил специальный выпуск рассказу об организации, философии и постановочных методах МХТ, "первого театра мира". В 1922 г. стало известно, что продюсеры Ф.Рэй Комсток и Моррис Гест пригласили МХТ во главе с Константином Станиславским на трехмесячные гастроли в Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии и Бостоне (сообщалось, что Немирович-Данченко должен будет остаться в Москве, чтобы продолжить работу над оперой в музыкальной студии Художественного театра). В январе–феврале 1923 года русские должны были давать представления в Нью-Йорке. Несмотря на климат недоверия между США и СССР повсюду появлялись статьи, восхвалявшие МХТ и его четвертьвековую историю на московской сцене. "Нью-Йорк таймс" 31 декабря 1922 г. приглашала своих читателей познакомиться с "подлинной картиной жизни старой России" и с "величайшим театральным искусством мира". Оливер М.Сейлер с изумлением писал в "Нью-Йорк таймс бук ревю" от 17 сентября 1922 г. о продолжительных репетициях, предшествовавших каждой постановке, и о подготовке актеров в театральных студиях — в то время, как на бродвейской сцене все определялось коммерческими интересами. Он специально отмечал "внутренний психологический и духовный реализм", достигнутый Станиславским и Немировичем-Данченко с помощью этих методов. Сейлер был также автором текста роскошной цветной брошюры, выпущенной к приезду театра, в которой он подчеркивал новаторскую сущность его достижений, утверждая, что никогда прежде Америке не приходилось "импортировать целиком театральную организацию, пользующуюся таким колоссальным престижем, как МХТ". Кеннет Макгауэн, настойчиво пропагандировавший методы МХТ, выпустил в 1922 г. в соавторстве с художником Робертом Эдмондом Джонсом книгу "Континентальное сценическое искусство", приобретшую впоследствии большое влияние. В

статье от редакции "Тиэтр артс" за апрель 1923 г. Макгауэн снова обратил внимание на достоинства репертуарной системы МХТ. Он полагал, что в Соединенных Штатах актеров при назначении на роль используют "частично", главным образом — по физическому сходству с персонажами, в то время, как "сердце МХТ составляет актер", который может сыграть пять или пятнадцать ролей за сезон, развивая и совершенствуя свое мастерство. Он выразил общее изумление профессионалов театра в Америке тем, что МХТ никогда не назначал заранее дату премьеры, но выпускал спектакль тогда, когда "считал его готовым".

Этот неожиданно вспыхнувший интерес к русскому театру послужил Чехову лучшей рекомендацией в глазах американской публики. В январском номере журнала "Драма" за 1923 г. Грегори Зилборг в статье под заголовком "Русское вторжение" заявил, что «драма Чехова синонимична понятию "Московский Художественный театр"».

Пьесы, представленные в Нью-Йорке по-русски, были вершинными достижениями МХТ: "Царь Федор Иоаннович" Алексея Толстого, "На дне" Максима Горького, "Три сестры" и "Вишневый сад" Чехова. Хотя зрители в огромном большинстве не знали русского языка, им было понятно происходящее на сцене благодаря энергии, которой были проникнуты эти спектакли. Однако в голосах критиков после всей рекламы и возвеличения МХТ начали слышаться нотки разочарования, даже по поводу легендарной игры ансамбля[1]. Судя по статье "Наш долг перед Московским Художественным театром", написанной пять лет спустя Х.И.Броком и опубликованной в "Нью-Йорк таймс мэгэзин" 28 октября 1928 г., постановки были встречены со смесью восторга и возмущения по поводу той реакции, которую они вызвали: "Некоторые критики были зачарованы настолько, что начали, кажется, всерьез полагать, будто искусство актерской игры было изобретением труппы, руководимой величественным мистером Станиславским; все же сделанное на нашей собственной сцене до сих пор было лишь бледным отражением подлинного искусства".

Тем не менее, новый реализм был откровением, так что все критики признавали его превосходство, хотя, как правило, они были неспособны отличить вклад актеров от заслуг авторов.

Рецензируя постановку "Вишневого сада" в газете "Нью-Йорк таймс" от 23 января 1923 г., Джон Корбин, подобно другим критикам, восхищался "разнообразием характеров", которые актеры МХТ воссоздавали в каждой новой постановке; в то же время он полагал, что на зрителей большее впечатление, чем Чехов, производил Горький. Корбин одобрял "внешнюю легкость" "высокой комедии" Чехова и сознавал символичность образа сада и глубину скрытой в нем критики старой России. Макгауэн, писавший для "Тиэтр артс", полагал, что МХТ продемонстрировал совершенство "актерского механизма", благодаря чему воссоздаваемые образы отличались "блистательной точностью и глубиной смысла". Постановки, по его мнению, отличались "удивительной детализацией". Старк Янг, театральный критик "Нью рипаблик" с 1921 по 1947 годы, вероятно, наиболее талантливый представитель своего поколения, не был в восторге от "Царя Федора", который казался ему образчиком исторического реализма; однако пьесы Чехова он расценивал как "редчайшее из явлений", как совершенное сочетание актерской и режиссерской работы с драматургическим мастерством. Он повторил выражение "духовный реализм", определив его как "отбор тех реалистических деталей, которые выражают глубинную духовную сущность изображаемого". "Я видел подлинное воплощение искусства Чехова", — писал он, отмечая, что сопри-

косновение с правдой вызывало у него чувство восторга[2]. Старк Янг превозносил Чехова в течение всей последующей жизни, и то уважение, которым пользовались его оценки, свидетельствует о неослабевающем интересе к России в Америке.

Насколько можно судить об этом сегодня, господствующим настроением в мхатовских постановках Чехова 1923 года была меланхолия, обусловленная таким восприятием его произведений, которое связывало их с периодом застоя в русской общественной жизни; по сегодняшним меркам, в этих постановках звучали отнюдь не комедийные мотивы, но мотивы грусти, сострадания, жалости и разочарования. Этим Станиславский предопределил дух постановок пьес Чехова на Западе и драматургических подражаний ему, который господствовал, по крайней мере, еще в течение целого поколения. Однако, если бы не это посещение Нового Света, влияние Чехова как драматурга могло бы так и не сказаться в течение неопределенно долгого времени. Как мы увидим, Чехов прибыл как раз вовремя. Пока же заметим, что американские гастроли МХТ были настолько успешными, что театр был приглашен и на следующий, 1924 год, и за эти два года дал в общей сложности 380 представлений 13 пьес в 12 крупных городах.

За этим последовал непосредственный опыт постановки пьес Чехова по-английски, так что в период между концом гастролей МХТ и концом Второй мировой войны лишь в Нью-Йорке было осуществлено не менее 22 постановок (не считая мхатовских, во время третьих гастролей — 1935 года).

Постановки пьес Чехова в Нью-Йорке в 1926–1946 годах:

"Вишневый сад"	216 представлений	в 7 постановках
"Три сестры"	180	6
"Чайка"	144	5
"Дядя Ваня"	119	4
Всего	659	22

Эта таблица дает некоторое представление о сравнительной популярности чеховских пьес. В целом же это весьма впечатляющая статистика, в особенности для такого странного и "трудного" драматурга.

Поток спектаклей берет свое начало в 1926 году, когда театр "Сивик репертори" на 14-й стрит, руководимый Евой Ле Галиенн, впервые поставил многоактную пьесу Чехова по-английски; это были "Три сестры", и мисс Ле Галлиенн играла Машу. Эта прекрасная актриса заслуживает специального упоминания за ту роль, которую она сыграла в распространении драматургии Чехова: она пожертвовала собственной карьерой бродвейской актрисы для того, чтобы организовать репертуарный театр, ставивший Ибсена, Чехова и Шекспира для широкой публики по доступным ценам. Что же касается Бродвея, ему пришлось ждать первой постановки Чехова по-английски до 1928 года, когда английский режиссер-новатор Дж.Б.Фейген поставил "Вишневый сад" в переводе Джорджа Колдерона в театре "Бижу". В предисловии к своему переводу Колдерон следующим образом объяснял причины неуверенности английских и американских режиссеров в том, надо ли ставить Чехова. Он полагал, что они были незнакомы с драматургической техникой "центробежного" действия, при котором диалог нередко отдаляется от центральной сюжетной линии и основной идеи с тем, чтобы высветить личную драму второстепенного персонажа. Конечно, это сильно отличалось от более "повествовательной" структуры среднереалистической пьесы в манере Ибсена. Колдерон, в частности, замечал, что английская школа актерской игры плохо приспособлена для постановки пьесы, в которой весь ансамбль должен постоянно "жить" на сцене, осуществляя в своей игре "центростремительность"

с тем, чтобы поддержать единство целого; американская актерская школа, вне всякого сомнения, отличалась не большей гибкостью, чем современная ей английская. Так или иначе, постановка Фейгена не выдерживала сравнения с мхатовской постановкой пятилетней давности: Брукс Аткинсон замечал в газете "Нью-Йорк таймс" 5 марта 1925 г., что зрители буквально "умирали от скуки" и что от "мертворожденной" постановки веяло лишь мрачностью .

К счастью, манера игры на нью-йоркской сцене должна была претерпеть вскоре радикальные изменения, обусловленные дальнейшим прямым влиянием МХТ. Поляк по рождению, Ричард Болеславский был членом труппы с 1906 года и приехал в Соединенные Штаты в 1922-м. Вместе с Марией Успенской, также бывшей актрисой МХТ, он основал театр "Американ лаборатори", и они начали преподавать систему Станиславского. Среди их студентов были Ли Страсберг, Гарольд Клермен и Стелла Адлер, которые впрямую повлияли на те радикальные изменения концепций и методов исполнительского искусства, которые последовали вскоре в Соединенных Штатах. Театр "Лаборатори" требовал от своих учеников искусства сосредоточенности, основанного на развитии "аффективной памяти" по Станиславскому, благодаря чему актер мог воссоздавать те или иные эмоции.

Годы подъема социального сознания накануне вступления Америки в войну породили труппу "Вашингтон-сквер плейерс" в Гринвич-виллидж, которая в 1915 г. расположилась в здании театра "Бэндбокс" с намерением ставить пьесы, от которых отказывались коммерческие театры. Вынужденная распасться в годы войны, эта труппа, тем не менее, составила костяк еще более значительной организации — Театральной гильдии — в 1919 г. Гильдия впервые применила систему абонементов, благодаря чему новые экспериментальные пьесы всегда собирали публику, а в 1929 году создала театр "Груп", который в течение 10 лет был особенно тесно связан с реалистическим движением. Своим происхождением новаторский театр 30-х был в значительной степени также обязан экономической депрессии, которая последовала за уолл-стритской катастрофой 1929 г.; в особенности это относится к Федеральному театральному проекту и к Театральному союзу, развивавшим драму социального протеста. Эклектически применяя широкий круг новых стилей, все они приветствовали новый реализм.

Театр "Груп" достиг значительных успехов в применении реалистических постановочных методов, работая по системе Станиславского с постоянной труппой. Артур Миллер высоко оценил их достижения: "Дело было не только в блестящей игре всей труппы, которая, по моему мнению, до сих пор не имеет себе равных в Америке, но и в создаваемой ею атмосфере взаимопонимания между актерами и зрителями"[3]. Режиссеры "Груп" — Гарольд Клермен[4], Шерил Крофорд, Ли Страсберг, Элиа Казан — позже, в 1949 г., основали Актерскую студию, воспитывавшую серьезных актеров по американскому "Методу", развитому на основе учения Станиславского. Одной из основных целей "Груп" было создание серьезной публики для серьезных творческих начинаний, противостоящих стандартам Бродвея. Эта труппа внесла самый большой вклад в развитие американского реалистического театра.

Главным выразителем художественных идей "Груп" был Гарольд Клермен, в особенности, когда дело касалось их реалистических принципов. Он видел постановки МХТ в Париже в 1919 году, а также в Нью-Йорке, и стремился перенести русский профессионализм во все сферы театра. Он также полагал, что "Груп" должен ясно выражать свои намерения как при выборе пьес, так и в интерпретации текста. Клермен стал одним из ведущих американских режиссеров-реалистов.

Для Ли Страсберга нью-йоркские спектакли МХТ послужили стимулом к развитию своего весьма рано проявившегося интереса к театру. Под русским влиянием он поступил в театр "Лаборатори", а затем помог организовать театр "Груп", в котором работал вплоть до 1937 года. Совместно с Шерил Крофорд он был режиссером первой независимой постановки "Груп", предпринятой в Театре Мартина Бека в 1931 г. Это была чем-то напоминавшая "Вишневый сад" пьеса Пола Грина "Дом Коннелли" с Франшо Тоун и Морисом Карновским в главных ролях. Речь в ней шла об упадке южной аристократии во время Гражданской войны. Клермен писал об острейшем "ощущении человеческих противоречий и страдания", характерном для этой постановки, хотя и склонен был к преуменьшению сказавшегося в ней влияния Чехова. Тем не менее, влияние это не вызывает никаких сомнений.

Младшим среди этой значительной группы режиссеров-реалистов является Элиа Казан, который также был членом театра "Груп" и разделял его интерес к исследованию социальных проблем на сцене. Он также входил в Актерскую студию и вместе с другими ее членами восхищался Чеховым. Таким образом, его режиссерский метод берет начало в учении Станиславского, а к реализму "Метода" он добавил напряженность, остроту, нервную энергию. Его режиссерская деятельность тесно связана с драматургией Теннесси Уильямса и Артура Миллера; свой реалистический метод он без труда приспосабливал к импрессионистической структуре их пьес.

Это было время бурного развития реализма в американском сценическом искусстве. Страсберг был прославлен как великий учитель, и имя его стало непосредственно ассоциироваться с Методом. Интересно отметить, что актеры, прошедшие его школу, чувствуют себя одинаково уверенно как на сцене, так и на экране, где камера требует особой реалистической точности и непосредственности. Его актерские упражнения имели целью выявить "скрытую" сущность исполнителя, хотя всегда при этом приходилось считаться с опасностью того, что актер, овладевший Методом, утверждал свою собственную личность за счет тех персонажей, которых он должен был изображать. По мнению критиков Метода, такой актер полагает, будто наилучшим образом справится со своей задачей, если попросту будет самим собой, но это слишком стандартное решение, которое вряд ли поможет ему добиться хоть какого-то разнообразия стилевых и характерных красок. Такому актеру трудно приспособить свое мастерство к более условному стилю, характерному для большей части постреалистической драмы.

Здесь будет уместно упомянуть постановку Страсбергом "Трех сестер", осуществленную в Студии в 1960-е гг. Георгий Товстоногов не был одинок, когда отмечал излишнюю увлеченность режиссера деталями, как если бы он имел дело с музейным экспонатом. Постановка, считал он, была осуществлена так, как если бы Чехов был "простым бытописателем": «Ли Страсберг стал, по моему мнению, жертвой традиционных представлений о театре Чехова. Его "Три сестры" оказались собранием наиболее распространенных актерских и постановочных штампов. Сцена у него заполнена каждодневной действительностью, воссозданной с фотографической точностью и сочетающейся с замедленным ритмом. Места для чеховской образности попросту не осталось»[5].

Нетрудно понять, каким образом отнюдь не многоречивые персонажи Чехова могли стать жертвой вольностей Метода, коль скоро актер сосредоточивался главным образом на подтексте, а не на самом тексте. В 1957 г. Роберт Брустин высказывал опасение, что "подтекст может стать актерской уловкой, с помощью которой игнорируются намерения драматурга, поскольку они подменяются чувством, которое кажется исполнителю более подходящим»[6].

Вернемся, однако, назад. Нью-йоркские театралы в конце концов привыкли к Чехову, точно так же, как, скажем, к Сэмюелу Беккету (после первого потрясения, вызванного постановкой пьесы "В ожидании Годо" в 1956 году). Брукс Аткинсон, театральный критик газеты "Нью-Йорк таймс", особенно остро ощущал, что "драма недомолвок и намеков по-прежнему для многих начисто лишена драматизма", хотя он и начинал признавать, что Чехов в основе своей комичен, даже "уморительно" весел (16 апреля 1930 года). Несмотря на то, что Чехов был, главным образом, кумиром театральных профессионалов, которых привлекали его внешняя безыскусность, антикатегоричность, широта симпатий и ясное понимание человеческого поведения, к концу 20-х годов он ставился повсюду, нередко даже по две–три постановки в год. К 1942 г. на самом Бродвее Чехову было обеспечено самое большое внимание и уважение: в том году в Театре Этель Бэрримор были поставлены "Три сестры" с участием таких знаменитостей, как Джудит Андерсон (Ольга), Кэтрин Корнелл (Маша) и Рут Гордон (Наташа) — вместе играли сразу три самые талентливые актрисы Нью-Йорка.

К концу 20-х годов американский театр созрел для нового этапа развития национальной драматургии — этапа, в котором главенствующую роль должен был сыграть новый реализм, отмеченный влиянием Чехова. К этому были подготовлены актеры, освоившие новую технику; набирались опыта режиссеры. Главное же — были все условия для появления драмы, проникнутой социальным пафосом и посвященной проблемам американской жизни. Разбирая постановку "Чайки", осуществленную в 1929 году театром "Сивик репертори" ("Нью рипаблик", 9 октября 1929 года), Старк Янг пророчески заметил: "Среди ведущих европейских драматургов Чехов представляет для нас наибольшую ценность. Драматургическая техника Ибсена широко воспринята сейчас современным театром — настолько, насколько может быть воспринят технический метод, оторванный от своей моральной и духовной подоплеки. С другой стороны, противоположный, поэтический, метод кажется слишком далеким от того, что обычно считается приемлемым для сцены. Чеховский же метод, в отличие от всех других, в наибольшей степени соответствует нашим целям. Не будучи более условным или стилизованным, не будучи ни более, ни менее традиционным, нежели реализм, принятый у нас, мир его реализма — тот же, что и наш, единственный мир, который знает сегодня наше искусство. Ясно, что может дать нам Чехов: больше тонкости ощущения, больше взаимопроникновения тем, больше нюансов в передаче чувств, больше остроты, искренности и серьезности намерения. Для современной американской драматургии он представляет собой источник наиболее сильного влияния".

Это влияние ощущалось. Иногда его признавали прямо, иногда о нем можно было судить по косвенным свидетельствам. Конечно, в цепи доказательств подчас оказывается настолько много звеньев, что сама цепь истончается. Однако факт остается непреложным: все выдающиеся американские драматурги так или иначе испытали влияние Чехова.

Первым среди американских драматургов это признал Томас Вулф, правда, более известный как романист. В романе "О времени и о реке" (1935) он пишет, что всегда был ненасытным читателем и в особенности увлекался Чеховым. Еще до 1920-го года, даже до того, как он прослушал в Гарварде знаменитый курс Джорджа Пирса Бейкера для драматургов, он начал писать длинную запутанную пьесу о приходящих в упадок поместье и плантации в Джорджии, принадлежащих южному аристократу, генералу конфедерации, который вынужден расстаться с ними после Гражданской войны. Вулф дал пьесе название "Дом хороших манер". В Америке ему не удалось найти про-

дюсера; в конце концов она была опубликована (в 1948 году) и поставлена — в Германии — в 1952-м. Эта пьеса заслуживает упоминания как наиболее ранняя из целого ряда пьес, написанных самыми разными авторами, пытавшимися создать американский "вишневый сад" на далеком Юге.

Элмер Райс приобрел наибольшую известность своими сатирическими и экспрессионистскими пьесами, в особенности своей социальной притчей машинного века "Счетная машина" (1923); однако за 50 лет он создал более 50 пьес в самых разных стилях, в том числе несколько сценариев для "живой газеты", когда сотрудничал в Федеральном театральном проекте. Хотя налет сентиментальности вредит его социальной и политической драматургии, ему удалось ярко и разнообразно нарисовать множество различных по национальному происхождению персонажей в реалистически изображенной обстановке, как, например, в "Уличной сценке" (1929), написанной под очевидным влиянием Чехова.

В "Уличной сценке" реальная действительность перенесена на сцену в форме фасада многоквартирного дома в Нью-Йорке. Таким образом, ведущий мотив пьесы — жизнь бедноты в трущобах. По словам художника первой постановки, это была пьеса "почти журналистского реализма". Более 50 персонажей различных национальностей и рас — ирландцы, евреи, итальянцы, немцы, шведы и другие — показаны в доме и на улице ранним жарким летом; в различных "побочных сюжетах" они сплетничают, ссорятся, обмениваются шутками. Городские шумы прерываются криками роженицы; муж застает жену с любовником и убивает их обоих — мелодраматический эпизод, наносящий ущерб оригинальности пьесы. В остальном же воссоздается чеховское ощущение жизни в убогой обыденности ее движения со дня на день, которое особенно сильно ощущается под занавес (как в "Трех сестрах"): в то время как вновь прибывшая пара справляется о свободных комнатах, дети за сценой — что иронично — поют песенку "Фермер в лощине", а моряк пересекает сцену в обнимку с двумя девицами.

Театральная гильдия и ряд других организаций отвергли пьесу как лишенную драматизма и бессодержательную. В конце концов самому Райсу удалось поставить ее в театре "Плейхаус" с помощью художника Джо Милзинера[7]. В конце концов она выдержала 601 представление только в Нью-Йорке и 6 месяцев шла в Лондоне, после чего на ее основе были созданы фильм и мюзикл; несомненно, пьеса задела публику за живое. Газета "Нью-Йорк таймс" от 11 января 1929 г. находила ее сюжет поверхностным, но постановку в целом "необычайно правдивой", в частности, отмечалась точность в воссоздании жизни "обычной улицы", с ее обитателями, свешивающимися из окон в душную ночь, с ее полицейскими, почтальонами, детьми и прогуливающимися собаками, с "вывешенными простынями, освещенными неясным светом анемичного городского утра". Очень точно был передан дух повседневной жизни: "процесс родов в третьей новелле, поиски курицы для супа, любовные ласки с наступлением темноты, всеобщая ненависть к еврею-интеллигенту, расовые предрассудки, классовая мораль, живой, грубый юмор, склонности и антипатии".

Элмер Райс прекрасно знал Чехова и полагал, что он изображает не реальность, но "иллюзию реальности", в которой "несколько вдохновенных строк оказываются более значительными, чем целые кипы стенографических заметок", и что "кажущаяся случайность и бессвязность" диалогов чеховских персонажей в целом производят необходимый эффект и заставляют нас понимать их "мысли, сердца и души"[8]. Райс посетил Советский Союз в 1932 и 1936 годах — в то время, когда Чехов больше ставился в Нью-Йорке, чем в

Москве, — и передал суждение одного своего русского знакомого, заметившего, что Чехов превратился в американского национального героя.

Американская драма социального протеста, даже пропаганды, связанная с кризисными тридцатыми, кажется бесконечно далекой от чеховской сдержанности и ненавязчивости, однако она лежит в русле реалистической традиции, и в свои лучшие моменты становится чеховской. В 1934 г. левый Театральный союз поставил пьесу Джорджа Склара и Пола Питерса "Портовый грузчик", изображающую столкновение черных рабочих с вооруженными хозяйскими громилами; по ходу пьесы черных рабочих начинают поддерживать и белые. Пьеса была поставлена живо, без претензии на назидательность, а некоторые сцены, как, например, та, где черные докеры хохочут и ругаются, нежась под полуденным солнцем среди тюков с хлопком, воспринимались как нечто подлинное. Художники, работавшие над постановками пьес социального реализма, такие, как Мордекай Горелик, тщательно изучали натуру, на фоне которой происходило действие, будь то ферма или литейный завод, и лишь затем пытались воссоздать в декорациях как основную идею, так и атмосферу пьесы. Горелику был чужд абстрактный символизм, он говорил о создании "поля битвы" той реальности, которую он искал, которая стала бы "драматической метафорой пьесы". Такое направление в американском театре, по замечанию Джона Гасснера, было основано на реализме, однако, тем не менее, вскоре выводило зрителей за его пределы.

Среди американских драматургов, пишущих в реалистической манере, которых в 30-е годы взрастил "Груп", наибольший интерес представляет Клиффорд Одетс. Он начинал как актер в "Груп" и развивал свое литературное дарование под сильным влиянием современного реализма и представлений о высоком общественном предназначении театра в преодолении последствий депрессии. Одна из ранних постановок "Груп" — длинной одноактной пьесы Одетса "В ожидании Лефти" (1935) — была высоким образцом "агитпропа", в основе своей экспрессионистской и состоящей из отдельных эпизодов; однако драматургическая основа, которой послужила деятельность стачечного комитета воинственного профсоюза водителей такси (годом раньше Нью-Йорк пережил подобную забастовку), оставляла пространство для пяти реалистических ретроспективных сцен. При минимальных декорациях каждый эпизод реалистически воспроизводит события из жизни забастовщиков, создавая то смешение стилей, которое стало впоследствии характерной приметой американской авангардистской драмы.

В том же году Одетс создает пьесу, выдержанную целиком в канонах реализма, — "Проснитесь и пойте!". Она была поставлена Гарольдом Клерменом в Театре Беласко, снятом "Груп". Эта пьеса подтвердила репутацию Одетса как наиболее талантливого драматурга "Груп". Смешение трагедии и комедии было в духе Чехова и О'Кейси, хотя в плане общего построения ее можно назвать "хорошо сделанной пьесой" в духе XIX века. В ней изображена еврейская семья из нью-йоркского района Бронкс во время депрессии, вечно ссорящаяся из-за денег — шумно и горячо. Бесси Бергер, мать семейства и домашний тиран, обеспечивает будущее семьи и сводит концы с концами, лишь выдав свою беременную дочь за богатого человека, которого она убеждает в его отцовстве, и запрещая жениться своему сыну, который собирается уехать из дома. Переломный момент наступает тогда, когда раскрываются обманы Бесси. Жизнь в пьесе бьет ключом, характеристики персонажей отличаются точной детализацией, и лишь речи под занавес, окрашенные в пропагандистские тона, нарушают ее общее реалистическое звучание. Газета "Нью-Йорк таймс" от 20 февраля 1935 года назвала постановку Клермена

"перегруженной деталями и назойливой" — уж не применяя ли чеховскую "мерку" в качестве эталона вкуса?

В своей книге "Бурные годы" Клермен отрицает влияние Чехова на Одетса, который, по его словам, "в то время почти не знал творчества Чехова". Однако по словам Морриса Карновского, приведенным в бруклинской газете "Игл" 17 февраля 1935 года, многие из членов "Груп" считали Одетса "очень близким Чехову"; сам же Одетс однажды в целях рекламы написал статью "О некоторых проблемах современного драматурга"[9], в которой он прямо отказывался от Ибсена как образца для подражания и называл себя последователем Чехова, — суждение, от которого он впоследствии полуотрекся, возможно, из скромности. В любом случае, вопрос, который может быть поставлен в отношении "Проснитесь и пойте!", заключается в том, могла ли быть написана эта пьеса, если бы Чехова не существовало. Одетс и дальше развивал чеховский стиль и настроение — в пьесе "Потерянный рай", поставленной в том же году; здесь, в духе "Вишневого сада", показано банкротство американского среднего класса, который находится на грани безвозвратной потери своего "рая".

Марксистская основа пьес Клиффорда Одетса в значительной степени обусловила их определенный схематизм, в духе поздневикторианской манеры — изображать бедных и слабых жертвами богатых и сильных. Так, даже в "Потерянном рае" малоправдоподобный персонаж по имени Пайк вводится специально для того, дабы осудить недостатки общества. Так что вполне вероятно, как полагают некоторые, что эти произведения основаны на структуре "хорошо сделанной пьесы", с постепенно нагнетаемым напряжением и последующей кульминацией, что ассоциируется с именем Ибсена. Однако мастерство Одетса в передаче специфически нью-йоркских оборотов речи и нравов, хотя нередко и чересчур расчетливое, сделало его наиболее многообещающим (хотя и разочаровавшим впоследствии) драматургом десятилетия. Старк Янг полагал, что сходство Одетса с Чеховым лежит прежде всего в "использовании им метода кажущейся необязательности. Речь и эмоция следуют одна за другой, без какой-либо внешней связи"[10]. А более современный критик Джеральд Уилс прибегнул к диалогу самой пьесы "Проснитесь и пойте!" как к главному доказательству: «Бергеры (подобно Прозоровым) знают друг друга настолько хорошо, что слышат фразу, прежде чем она произносится, если и отвечают на нее, то механически, не успевая заметить противоречия между одной репликой и другой. Даже эмоциональные вспышки не есть для них нечто непривычное, так что персонажи могут ссориться и мириться, не нарушая нормального ритма беседы. Это — семья в самом истинном смысле слова, с её уютной, возможно, отупляющей атмосферой; и именно ее создание является главным успехом "Проснитесь и пойте!"... Создав семью Бергеров, Одетс открыл для себя драматургический метод»[11].

В 1939 г. в "Груп" вошел колоритный писатель из Сан-Франциско Уильям Сароян; Роберт Люис поставил его пьесу "В горах мое сердце", сельскую фантазию об американцах армянского происхождения, в которой стилизация смешивалась с реализмом, а яркие массовые сцены основывались на реалистической школе игры. Вслед за этим последовала, очевидно, самая удачная пьеса Сарояна "Лучшие годы вашей жизни" (также 1939). Хотя первоначально пьеса была отвергнута "Груп" как бесформенная и чрезмерно автобиографичная, она была с успехом поставлена Театральной гильдией в Театре Бута. Отсутствие сюжета должно было отображать "бессюжетность" той жизни, которая изображалась в пьесе. Брукс Аткинсон называл ее "размышлениями у стойки бара, лишенными событийной основы и нервного напряжения, необ-

ходимого театру. Ничто не связывает воедино эту драму, за исключением любви Сарояна к оборванцам, которые в ней выводятся. Однако любовь его — отнюдь не мимолетное чувство. Она обладает силой, свойственной подлинному убеждению"[12]. На этот раз местом действия был избран город, где портовый кабачок Ника заполнен различными типами жителей Сан-Франциско: "добродушный хозяин кабачка, мечтательная проститутка, цветной музыкант, мечтающий сделать карьеру чечеточник, колоритный рассказчик небылиц, озабоченный полицейский, влюбленный мальчик и сумасшедший араб, сидящий в углу". Однако, как театральный профессионал Сароян был слаб, а его добрая философия никак не соответствовала зловещему 1939 году.

В этот период стиль нового реализма был легко и естественно воспринят в инсценировках романов натуралистического направления. Пожалуй, наиболее интересным опытом в духе Чехова стала пьеса по роману "Участница свадьбы" писательницы-южанки Карсон Маккалерс (опубликован в 1946 году). С одобрения Теннесси Уильямса, который также был южанином по происхождению и пользовался большим успехом на Бродвее благодаря двум недавним постановкам, пьеса в 1950 году была поставлена в театре "Эмпайр" Гарольдом Клерменом. Этот рассказ о девочке-подростке из Джорджии, стремящейся понять мир взрослых, требовал чеховской техники передачи внутренних ощущений. Джули Харрис, актриса, воспитанная в духе Метода, исполняла роль двенадцатилетней девочки-постреленка Фрэнки — неожиданно заговаривающей то с незнакомым человеком, то с кошкой и вдруг начинающей "летать" по комнате, впервые затягивающейся сигаретой, глядящей на повседневные вещи, как если бы видела их впервые, трепещущей от осознания себя женщиной, страстно влюбленной в мысль о предстоящем бракосочетании своего брата — настолько, что собирается сбежать из дома вместе с новобрачными. Клермен замечал, что когда девочка неожиданно начинает плакать в первом акте, это является кульминацией темы ее одиночества, которое до того проявлялось в массе мелких симптомов.

Клермен создал для Фрэнки среду, состоящую из персонажей, чьи характеры были столь же индивидуализированы: прозаическое сострадание кухарки Беренис Сэди Браун (которую играла Этель Уотерс) и почти неосознанное безразличие мальчика Джона Генри (Брэндон де Уайльд), который с занятым видом вбегает и убегает со сцены. Эти трое оказываются вместе в кухне того дома, в котором готовятся к столь важному событию, как свадьба. Критики выразили единодушное мнение, что в "Участнице свадьбы" практически отсутствует сюжет или хотя бы развитие характеров, но что, тем не менее, пьеса создает настроение — как выразился Ричард Уоттс в "Нью-Йорк пост", "в ней есть необычная, волнующая, хрупкая и печальная красота"[13].

В 1950 году была поставлена пьеса Джошуа Логана "Глицинии", представляющая собой вариацию на тему "Вишневого сада". Она выдержала целых 165 представлений в Театре Мартина Бека в Нью-Йорке. Сам Логан назвал свое произведение "новой американской пьесой", основанной на чеховских мотивах; Хелен Хейс исполняла роль Люси Андре Рэнсделл ("Раневская"), владелицы приходящей в упадок глициниевой плантации на старом Юге в 1890-х годах. Автор указывал на аналогию между освобождением русских крепостных в 1861 году и освобождением американских рабов в 1863-м, хотя в других отношениях старая Россия и старый Юг имели мало общего. Глициниевая плантация Логана куда более дружелюбна и не столь безнадежна, как чеховский вишневый сад: Фирса никто не забывает в конце пьесы, и, что более важно, "Лопахин", ныне Янси Лопер, нувориш, сын бед-

ного белого фермера, не только приобретает плантацию, но и предлагает миссис Рэнсделл стать его женой. К счастью, она отказывается. Пьеса вызвала всеобщий восторг, и лишь Ричард Уоттс подвергал сомнению "ненужную попытку представить дело таким образом, будто то, что Чехов писал о царской России, приложимо и к американскому Югу"[14].

Ранние пьесы Лиллиан Хеллман, хотя они и не связаны с театром "Груп", в значительной степени обязаны своим успехом атмосфере 30-х годов. Ее вызывающая лесбийская пьеса "Детский час" (1934) была написана в ибсеновской традиции психологического реализма, а ее наиболее известная драма "Лисички" (1939), разрабатывавшая тему алчности южной семьи в период Реконструкции после Гражданской войны, была выдержана в канонах "хорошо сделанной пьесы" — детективной мелодрамы. "Стража на Рейне" (1941) была осуждением нацистского режима. В 1936–1937 годах Хеллман предприняла продолжительное путешествие по Европе и Советской России, а вслед за успехом двух ее последних пьес в Москве последовало приглашение еще раз посетить Россию в конце 1944 года. В дальнейшем ее драматургия пошла по пути, проложенному Чеховым.

"Осенний сад" Хеллман был поставлен Гарольдом Клерменом в 1951 году; как своей темой, так и характером диалогов эта пьеса, безусловно, тяготела скорее к Чехову, нежели к Ибсену. Это было проникнутое тонкой иронией изображение группы пожилых неудачников, живущих в жалком пансионе на берегу Мексиканского залива. Пьеса была остроумной и суровой, но ей не хватало чеховский теплоты: впоследствии Клермен назвал комедию "едкой", а ее автора — "жестким"[15].

Многие критики в своих рецензиях отмечали присутствие "чеховского настроения", находя его мрачным и тягостным. Джон Мак-Клейн писал, что "в пьесе отчетливо ощущается чеховская нота, звучащая на протяжении всего действия... Я не был бы особенно удивлен, услышав звук топора, рубящего вишневые деревья под финальный занавес"[16].

Преданная почитательница Чехова, Лиллиан Хеллман издала собрание его писем в 1955 году. В предисловии она рассказывала об игре своей юности, которая называлась "Кого из великих писателей вы больше всего хотели бы пригласить на обед?". Отвечая на свой собственный вопрос, она писала: "Мне хотелось бы думать, что уже в те годы я пригласила бы именно его. Или, что еще лучше, я пригласила бы его на много, много обедов". Она с негодованием писала о таких постановках его пьес, в которых Чехов превращался в человека, оплакивающего судьбу "милых, сентиментальных неудачников... похожих на засохшие грибы-дождевики, лежащие на пыльном столе в ожидании порыва ветра, который сдует их прочь". Напротив, она полагала, что Чехов был "сильным, твердым человеком, с холодным умом" — суждение, которое в значительной степени может объяснить суровый, лишенный сентиментальности тон, пронизывающий "Осенний сад", а также другую пьесу, изображающую упадок южного уклада жизни, — "Игрушки на чердаке" (1960).

Юджин О'Нил, ведущий американский драматург первой половины XX столетия, был готов воспользоваться любыми приемами, условностями и стилями из "воображаемого музея" прошлых эпох. После написания своих ранних полунатуралистических-полусимволистских одноактных пьес о морских бродягах, объединенных в цикле «Пароход "Гленкерн"» (1916–1918), он подпал под столь сильное влияние критика-авангардиста Кеннета Макгауэна и театрального художника Роберта Эдмонда Джонса, работавших в театре "Провинстаун Плейхаус", что практически до конца своей драматургической

деятельности сознательно избегал чеховской сдержанности. Он был убежден, что Стриндберг являлся основоположником "всего современного в театре" — не только символизма и экспрессионизма, но и концентрированного натурализма, выражавшего, по словам О'Нила, "внутренние духовные силы" человека. Конечно, стремление О'Нила к тому, что он называл "мощным чувством жизни", предполагало, что в Чехове он не мог найти предшественника и учителя; но он, тем не менее, знал Чехова, считая его автором "совершеннейших бессюжетных пьес"[17], и преднамеренно обращался к "антиподу пьесы характеров" — к экспрессионистской драме. В конце концов он оставил эксперименты с этим стилем и в последние годы жизни написал, по крайней мере, три значительные пьесы в реалистической манере: "Продавец льда грядет" (написана в 1939 г., поставлена в 1946 г.), "Долгий день уходит в ночь" (написана в 1939–1941 гг., поставлена в 1956 г.), и "Луна для пасынков судьбы" (написана в 1941–1943 гг., поставлена в 1947 г.).

Напоминая своей общей структурой "На дне" Горького, "Продавец льда грядет", пьеса, идущая около 5 часов, населяет сцену почти двумя десятками персонажей — главным образом, бродягами и проститутками, — которые обитают в портовом кабачке Гарри Хоупа в 1912 году. В пьесе воцаряется пессимизм по мере того, как разрушаются иллюзии персонажей. Однако эта мрачная пьеса продолжает не столько линию Горького, сколько линию Чехова, так как сюжет ее крайне малозначителен и непоследователен и лишь герои поддерживают развитие темы, общаясь друг с другом в полуюмористическом тоне.

Более значительна автобиографическая пьеса о том же 1912 годе "Долгий день, уходящий в ночь", реалистически убедительно изображающая безжалостную битву семьи О'Нила с самой собой. Патологически скупой Джеймс Тайрон доводит свою жену Мэри до наркомании, а своего старшего сына Джейми — до пьянства и разврата; младший сын Эдмунд страдает туберкулезом. Однако под поверхностью иллюзии скрывается более существенная реальность: четыре акта пьесы прослеживают их жизнь с утра и до ночи, прочерчивают контуры их нарастающего отчаяния, надежды, обращающейся в тревогу, и полную безысходность, которую символизирует ночь — модель самóй трагической жизни. Пьесу не случайно называли "сагой о прóклятых". Концовка ее хотя и мелодраматична, но очень трогательна: мать под действием морфия неожиданно начинает играть на рояле (за сценой), а затем появляется с своим старым подвенечным платьем в руках. Измученные, но не могущие сомкнуть глаз мужчины пьют вино, в то время как она — будто во сне — предается воспоминаниям. Под занавес она произносит следующие строки: "И вот, весной, со мной что-то случилось. Да, я припоминаю. Я влюбилась в Джеймса Тайрона и какое-то время была очень счастлива". Уолтер Керр писал, что О'Нил, "кажется, пытается уверить призраков этих людей, где бы они ни находились, что знает все то ужасное, что они сотворили, и любит их"[18]. Критиков озадачило происхождение этого нового стиля: Брукс Аткинсон в газете "Нью-Йорк таймс" сравнивал пьесу с "романом Достоевского, в котором диалоги написаны Стриндбергом", а Роберт Коулмен в "Дейли миррор" увидел в ней что-то вроде "растянутого Чехова, мстительно-желчного, не способного к искреннему состраданию". Позволим себе отметить, что к тому времени это уже был ни с кем не сравнимый О'Нил.

Алкоголик Джейми вновь появляется в комически-трогательной пьесе "Луна для пасынков судьбы", являющейся продолжением "Долгого дня, уходящего в ночь", в которой юноноподобная деревенская девушка пытается избавить его от угрызений совести. Пьеса написана в той же реалистической

манере, в которой О'Нил, судя по всему, уже окончательно утвердился. Как и другие его пьесы, она многословна и полна повторов, её идеи часто банальны; тем не менее, пьеса на сцене производит неожиданно сильное впечатление благодаря переживаниям ее героев, заключающим в себе благодарный материал для актеров.

Драматургический мир Теннесси Уильямса наполнен личными страхами героев. Глубоким авторским сочувствием к персонажам проникнута ранняя пьеса "Стеклянный зверинец", с большим успехом поставленная театром "Плейхаус" в Нью-Йорке в 1945 году, после премьеры в Чикаго. Место действия — Сент-Луис, калечащая душу городская обстановка, в которой, подобно семье в "Трех сестрах", живет, поддерживаемая лишь воспоминаниями, старая южная семья; необычные, просвечивающие декорации не были, по словам художника Джо Милзинера, "попыткой уйти от изображения реальности, от интерпретации человеческого опыта, но были или, по крайней мере, должны были быть, выражением стремления к более глубокому и яркому изображению вещей такими, какие они есть на самом деле... Уильямс писал не просто пьесу-воспоминание, но пьесу о тех факторах влияния, происхождение и область воздействия которых отнюдь не ограничиваются четырьмя стенами"[19].

Нереалистическая канва пьесы, в которой сын, Том Уингфилд, исполняет роль Хора по отношению к припоминаемым им сценам, и даже пискаторовский прием проецирования заголовков и изображений (снятый в нью-йоркской постановке) отнюдь не противоречили типично чеховской детализации основного действия. Критики пришли к единому мнению, что это была пьеса "настроения", в которой нет действия в общепринятом смысле слова; и хотя Луиса Кроненбергера, писавшего в "Нью-Йорк ньюспейпер ПМ"[20], беспокоило обилие внешних эффектов («в отличие от мистера Уильямса, Чехов работал "изнутри"»), он, тем не менее, заявлял: «Смешение пафоса и комедии, натуралистических деталей и атмосферы призрачности, увлечение воспоминаниями, "ткань", состоящая из несбывшихся надежд, обращения к прошлому и сожалений по поводу неудавшейся судьбы, делают "Стеклянный зверинец" во многом по-настоящему "чеховской" пьесой».

В пьесе обнаружилась подлинная поэтичность, ее находили, "подобно самой жизни, глубоко трогательной, очень смешной, отчаянно грустной" (отзыв Вилеллы Уолдорф в газете "Нью-Йорк пост"). Мягкий и в то же время язвительный юмор, с которым Аманда Уингфилд, мать, пытается возродить старомодный политес, дабы поймать в сети "гостя-джентльмена" для своей дочери, и та тонкость, с которой актриса Лоретта Тейлор воссоздавала образ увядшей красавицы, пытающейся, тем не менее, поддержать собственное достоинство, делают ее наиболее "чеховским" персонажем во всей американской драме.

Первый эскиз типичного для Уильямса образа женщины, находящейся в плену самообмана, появляется в очень ранней одноактной пьесе с ироническим названием "Дама с настойкой дельфиниума" (лосьон, применяемый обычно против вшивости). В этой пьесе новоорлеанская проститутка отчаянно пытается утвердить свои жалкие претензии на аристократизм, находя утешение в стакане виски, которым ее угощает сосед, именующий себя "Антон Павлович Чехов", — отнюдь не маловажная деталь для понимания последующего творчества драматурга. Подобная дама вновь появляется в 1947 году, уже в качестве главной героини шедевра Уильямса «Трамвай "Желание"». Здесь Бланш Дюбуа также находится в плену своих иллюзий, однако принуждена влачить жалкое существование в квартире своей сестры на окраине



ЗАПИСНАЯ КНИЖКА ТРИГОРИНА
(«Чайка» в переработке Т.Уильямса)
Лос-Анджелес, Театр «Колони», 1982
Постановка Т.Шенка
Треплев — Р.О'Райли, Нина — С.Селест

Нового Орлеана, где она в конце концов подвергается насилию со стороны своего зятя Стэнли Ковальского. Мания величия Бланш, ее непрестанная болтовня свидетельствуют о ее неспособности взглянуть в глаза реальности.

Элиа Казан поставил "Трамвай" для "Груп" в Театре Бэрримора; Джессика Тэнди исполняла роль Бланш вместе с актерами Метода — Марлоном Брандо, Карлом Молденом и Ким Стэнли. Эрик Бентли замечал, что пьеса кажется "более реалистичной, чем она есть на самом деле", и относил такой эффект поэтического реализма на счет режиссуры Казана[21]. В своей постановке Казан, по его собственным словам, прежде всего стремился выявить "стержень" каждого из персонажей, имея в виду нечто подобное "сверхзадаче" Станиславского. Внутренний мир Бланш, мир дома, в котором она выросла — "Бель Рив", мир ее воображения служили той лирической реальностью, которую пытался воссоздать режиссер и которая определила стиль постановки. Причудливому узору ее иллюзий режиссер противопоставил мир звероподобного Ковальского, в котором она казалась лишь беспомощной и неприкаянной, — по словам Казана, "бабочкой в джунглях".

Теннесси Уильямс продолжал и дальше писать хорошие пьесы, но в них становилось все больше страсти и все меньше сострадания. "Татуированная роза", поставленная Дэниэлом Манном в 1951 году, изображает сицилийскую семью, живущую на берегу Мексиканского залива. Серафина дель Роуз посвятила свою жизнь любви к умершему мужу, однако она оказывается жерт-



ЗАПИСНАЯ КНИЖКА ТРИГОРИНА
(«Чайка» в переработке Т.Уильямса)
Лос-Анджелес, театр «Колони», 1982
Постановка Т.Шенка
Тригорин — Р.Мохаус, Аркадина — Н.Мартин

вой собственной сексуальности и вынуждена находить утешение в объятьях заезжего водителя грузовика. Соединяя лиризм и пафос с грубым комизмом, Уильямс достигает в этой пьесе исключительного равновесия, идя при этом несколько дальше Чехова. Смех лежит на поверхности; он скрывает отчаяние. В таких образах таятся боль и жестокость, страсть и потрясение, которым Чехов не придал бы столь серьезного значения. В этой и более поздних пьесах Уильямс наделил повседневный человеческий опыт особым значением, дабы создать почти гротескный мир человеческих существ, постоянно живущих на грани кризиса. Соответственно этому, он разработал особый вид диалога, который основан на обычной речи, но оказывается, тем не менее, несравненно более экспрессивным. Ни один американский драматург не обладал бóльшим чувством сцены.

Артур Миллер, великий современник Уильямса, столь часто говорил об исключительном значении Ибсена для своего творчества, что упоминание о нем здесь может показаться неуместным. Тем не менее, трудно не обратить внимание на то, что его лучшая пьеса "Смерть коммивояжера", поставленная Казаном в 1949 году, в значительно большей степени обязана влиянию более глубокого и всепроникающего чеховского гуманизма. В отличие от более ранней социальной трагедии в ибсеновской манере "Все мои сыновья" (1947), рассказывающей о бизнесмене, который поставляет армии неисправные самолеты во время войны, "Смерть коммивояжера" отличается большей точностью реалистических наблюдений, которые снижают остроту социальной

критики, содержащейся в пьесе, но усиливают ее трагическое звучание. Это с особой очевидностью проявилось в образе центрального героя пьесы Вилли Ломена, чье американское своеобразие было прекрасно передано актером "Груп" Ли Дж.Коббом. Кроме того, общая реалистичность пьесы несколько отодвигала на задний план ее "мораль", что позволяет говорить об определенном смещении Миллера от Ибсена к Чехову.

Ломен — коммивояжер, исповедующий философию конкуренции: ему необходимо верить в свою "незаменимость для Новой Англии" даже тогда, когда он сознает, что это вовсе не так. В сети этого самообмана он втягивает и свою семью; самообман, как известно, является одним из устойчивых чеховских мотивов. Поскольку пьеса построена как цепь отдельных эпизодов, создается контраст между романтическими образами прошлого и суровой реальностью настоящего. Для воссоздания сцен прошлого Казан решил избрать точку зрения Вилли, как если бы эти сцены были его грезами (первоначально пьеса имела название "У него в голове"), а сама пьеса — своего рода исповедью. Именно это изображение душевных порывов Вилли, противопоставленное его тревогам и защитительному самообману, позволило Казану обнаружить скрытое значение каждой строки и внести в обыденную прозу диалогов то разнообразие интонаций и ритмов, благодаря которым пьеса оживает на сцене. Уже в самой структуре пьесы нельзя не обнаружить влияния Чехова; эта структура, по замечанию Миллера в предисловии к собранию его пьес 1958 года, "определялась необходимостью воссоздания его воспоминаний, которые подобны спутанной массе корней, не имеющих начала и конца"[22]. В дальнейшем он не применял столь "центробежную" структуру (за исключением, разве что, пьесы "После грехопадения", 1964), поскольку она соответствует персонажу с определенным сознанием. Миллер, так же как и Уильямс, поначалу воспринял традиционный реализм, а впоследствии отошел от него; однако его любимая мысль заключается в том, что драматург должен "прививать" зрителю определенные идеи и убеждения, правда, без характерного для Ибсена мистицизма.

Для Уильяма Инджа вдохновляющим примером была в значительной степени драматургия Теннесси Уильямса, в особенности после успеха "Стеклянного зверинца". С технической точки зрения этих писателей объединяет многое. Уроженец американского Среднего Запада, Индж пишет в чеховской манере, детально воссоздавая образы тех людей, которых хорошо знает. В своей второй пьесе "Вернись, малютка Шеба", поставленной Театральной гильдией (режиссер Дэниэл Манн) в 1950 году, Индж, беря за основу простую ситуацию неудачного брака, углубленно разрабатывает характер. Отчаяние бывшего алкоголика "Дока" Дилени, пытающегося поддержать собственное достоинство в доме, которым правит его легкомысленная жена Лола, постепенно нарастает, достигая кризиса: будущее не сулит этой семье никаких надежд. По мнению Джона Чепмена, это был «немного Чехов, немного Артур Миллер, немного "анонимный алкоголик", выступающий с проповедью»[23]. Эта пьеса остается наиболее убедительным выражением представлений Инджа о человеческом существовании. Навязчивые воспоминания Лолы об их пропавшей собачке Шебе символизируют — что делается автором мягко и искусно — ее ушедшую юность и красоту, потерянного ребенка, несбывшиеся мечты. Концовка пьесы звучит по-чеховски: Лола заявляет, что Шеба не вернется никогда, в то время как ее муж, "Док", потягивает фруктовый сок.

В пьесе Инджа "Пикник" (1953) симпатичный бродяга Хел Картер появляется в маленьком городке в Канзасе, вызывая переполох среди местных женщин, жаждущих любви. Местом действия является веранда и двор ветхого дома, где Хел соблазняет, а затем бросает самую красивую девушку городка.

Уолтер Керр высказывал мысль, что режиссура Джошуа Логана излишне эмоциональна для "хрупкого настроения пьесы, которое можно сравнить с настроением, создаваемым летним закатом"[24]. Очевидно, к тому времени влияние Чехова уже пошло на убыль, так как в нью-йоркской постановке пьеса получила сентиментальный финал, который противоречил характерной для нее недоговоренности; в новой версии девушка отправляется вслед за любимым мужчиной. Хотя те решения человеческих проблем, которые предлагает Индж, могут показаться излишне упрощенными и сентиментальными, можно лишь восхищаться его состраданием к простым людям, к их духовной нищете.

Существует еще одна область, в которой влияние Чехова сказалось наиболее сильно в 50-е годы. "Интимность" фотографического реализма, присущего телевидению, крайне подробная "психологическая" детализация интонаций и жестов актеров при крупных планах, "домашние" интерьеры, наиболее подходящие для домашнего просмотра, ограниченность человеческого и социального содержания, характерная для телевизионной драмы, обусловили появление новой группы драматургов в первые же годы развития этого жанра. Эта группа включала в себя писателей натуралистической ориентации, таких как Тэд Мозел, Реджинальд Роуз, Род Серлинг, Пэдди Чаевский.

Типично реалистическая недосказанность была характерна для Чаевского. Герой его телевизионной драмы 1953 года "Марти" — одинокий, малопривлекательный мясник из Бронкса, чья скромность не позволяет ему "завести" себе девушку, до тех пор пока он не встречает героиню, столь же застенчивую, как и он сам. Чаевскому удалось найти ту меру драматичности, которая была необходима для телевидения, и его пьеса стала трогательной историей о человеческом одиночестве в большом городе. Средний успех принесла ему и пьеса "Среди ночи" (поставленная на телевидении в 1954 году, в театре — в 1956-м). Это проникнутое нежностью повествование о скромном пожилом человеке, еврее-вдовце, который собирается жениться на девушке, годящейся ему в дочери, несмотря на возражения своей семьи. Эти ранние телевизионные драмы Пэдди Чаевского написаны с юмором, но явно в минорном ключе, их действующие лица — самые обычные люди; однако автору не удалось осознать необходимость расширения своего драматургического диапазона при обращении к более серьезным темам, которых потребовал от него впоследствии настоящий театр.

То, что список американских драматургов, которые раньше или позже, в большей или меньшей степени подверглись влиянию Чехова или его подражателей, оказывается довольно длинным, не должно нас удивлять. Если признать непосредственную связь между Чеховым и всепроникающим влиянием Станиславского и "Метода" на американскую школу актерского мастерства, вряд ли покажется легкомысленным взгляд на Чехова как на подлинного отца американской драмы.

Нетрудно обнаружить те области, в которых каждый из названных писателей мог что-то почерпнуть от Чехова-мыслителя или Чехова-художника. Основа его реалистической драматургии заключается в честности и объективности, в соответствии идеи художественному изображению. Поэтому ему так не нравилось, что на репетиции "Чайки" в Александринском театре слишком "играют". Он проповедовал и осуществлял на деле "свободу от силы и лжи", поэтому известная доля того чудесного замешательства, которое возникает при восприятии его драматургии на сцене, обусловлена отсутствием четко выраженной нравственной позиции ("никого не обвинил, никого не оправдал", — писал он о пьесе "Иванов" 24 октября 1887 года). Идеалом его была объективность, хотя это ни в коей мере не исключало авторской нравст-

венной заинтересованности: уже сам по себе выбор темы свидетельствует о его высокой художнической ответственности. Объективность и сдержанность, помимо прочего, указывали на то, что жизнь, стоящая за диалогом, куда богаче, чем кажется с первого взгляда; от актера, так же как и от зрителя, требовалось особое внимание ко множеству мелких деталей, с помощью которых он вдыхал жизнь в своих героев. Именно этим деталям обязана своим развитием американская школа реалистической актерской игры.

В большей или меньшей степени, эти принципы и приемы были восприняты лучшими из американских авторов, и Чехов всегда оставался мерилом их достижений. Но в одном существенном отношении многим так и не удалось встать вровень с образцом. Основу чеховской драмы составляет искусная система диссонансов, противоречий между внешностью и скрывающейся под ней реальностью, между теми или иными точками зрения, между различными сторонами одного и того же персонажа. Постоянное противопоставление несовместимого — правды и внешнего обличья, слов и дел персонажа — создавало комическое снижение и ироническое равновесие: в результате возникало своеобразное "дистанцирование" зрителя, оценивающего со своей точки зрения все происходящее на сцене. Комедия Чехова, патетическая и смешная одновременно, обусловила отнюдь не сентиментальную многозначность его драматургии. Именно эта удивительная амбивалентность сделала ее особенно привлекательной для современной эпохи скептицизма, в которой, согласно суровому диагнозу Йейтса, "утрачен центр". Вполне возможно, что "модернизм" Чехова ощущается в наше время значительно острее, нежели при его жизни, на долгие годы обеспечивая ему место родоначальника современной комедии, назовем ли мы ее "мрачной" или "черной".

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. статью *Джека Крофорда* "Из Москвы на Бродвей" (*Crawford J.* Moscow to Broadway // The Drama. 1923. March).

[2] Эта рецензия вошла в книгу: *Young S.* Immortal Shadows. New York, 1948. P. 15–18.

[3] *Miller A.* Introduction // *Miller A.* Collected Plays. N.Y., 1958. P. 16.

[4] Клермен воссоздает историю театра "Груп" в книге "Бурные годы" (*Clurman H.* The Fervent Years. N.Y., 1945).

[5] *Tovstonogov G.* «Chekhov's "Three Sisters" at the Gorky Theatre», trans. Joyce C.Vining // The Drama Review (TDR 42). Winter, 1968. P. 152.

[6] *Brustein R.* America's New Culture Hero, reprinted in: *Brustein R.* The Third Theatre. N. Y., 1969. P. 212.

[7] Райс поведал историю своих злоключений в книге "Живой театр" (глава "Биография одной пьесы"): *Rice E.* The Living Theatre. N.Y., 1959.

[8] Ibid. P. 108.

[9] Позже она была перепечатана в газете "Нью-Йорк таймс" от 15 декабря 1935 года.

[10] The New Republic. 1935. 29 May.

[11] *Weals G.* Clifford Odets, Playwright. N. Y., 1971. P. 77–78.

[12] New York Times. 1939. 26 October.

[13] New York Post. 1950. 6 January.

[14] New York Post. 1950. 30 March.

[15] См. предисловие Г.Клермена к книге: *Moody R.* Lillian Hellman, Playwright. N. Y., 1972.

[16] Journal American. 1951. 8 March.

[17] New York Herald Tribune. 1924. 16 November.

[18] New York Herald Tribune. 1956. 9 November.

[19] *Mielziner J.* Designing for the Theatre. N. Y., 1965. P. 124.

[20] New York Newspaper PM. 1945. 2 April.

[21] *Bentley E.* In Search of Theater. N.Y., 1954. P. 34.

[22] *Miller A.* Collected Plays. N.Y., 1958.

[23] New York Daily News. 1950. 16 February.

[24] New York Herald Tribune. 1953. 20 February.

СТРАНИЦЫ О ЧЕХОВЕ В АМЕРИКАНСКИХ РАБОТАХ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Обзор К.А.Субботиной при участии В.А.Ряполовой

В американских исследованиях по истории и теории уделяется внимание важной роли, которую сыграл Чехов в мировом литературном процессе, и прежде всего, в развитии новеллистики и драматургии. Почти во всех трудах 1940–1970 гг., посвященных жанровому разнообразию рассказа, пишут о новеллистике Чехова. В Чехове авторы этих работ видят художника, успешно и новаторски развивающего традиции русского лирического рассказа, у истоков которого стоит автор "Записок охотника". Классическая повествовательная "русская форма" характеризуется, по мнению исследователей США, снижением роли событий; произведение остается как бы незавершенным, открытым, свидетельствуя о сложности жизни, наталкивая читателя на новые размышления.

Джек Карпентер и Питер Ньюмейер в книге "Элементы литературы"[1] выявляют различные типы рассказа в зависимости от главного, определяющего начала: рассказ-интрига (Харди), рассказ-характер (Джойс), рассказ-символ (Кафка), рассказ-точка зрения (Болдуин); рассказ Чехова они определяют как рассказ без интриги, в котором все строится на раскрытии ситуации. Анализируя под таким углом зрения рассказ Чехова "Гусев", авторы книги сами опровергают свою классификацию, обнаруживая в этом произведении и конфликт, и характеры, и символику, и авторскую точку зрения.

Дж.Фрейкс и И.Трешен в книге "Короткие литературные жанры" также рассматривают "Гусева" как классический пример рассказа, в котором мало что происходит и герой раскрывается в основном через размышления, воспоминания, мечты[2]...

Чтобы показать глубину и значительность современной новеллы, которая часто недооценивается, Т.Галласон в статье "Рассказ как недооцененная форма искусства" обстоятельно анализирует рассказ "Крыжовник". Здесь же он пишет, что Чехов вместе с Мопассаном оказали огромное влияние на современный английский и американский рассказ[3].

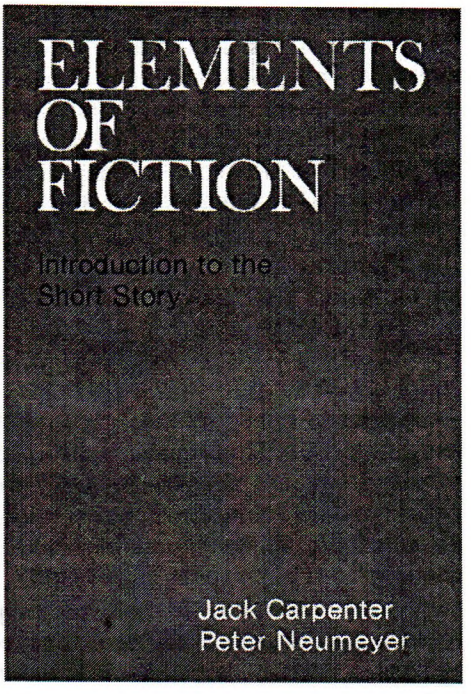
В сборнике высказываний современных американских новеллистов влияние Чехова на свое творчество признают такие писатели, как Дороти Маклири, Кэй Бойл, Трумэн Капоте, Хэлли Бёрнетт, Джордж Хичкок, Норман Мейлер, Дж.Стюарт, Дж.Фэррел[4].

В публикуемых отрывках из трудов американских авторов обсуждается вопрос об объективности Чехова-художника (например, в работе У.Бута[5]).

Стремясь выявить авторскую точку зрения в объективном повествовании Чехова, проникнуть в смысл чеховского подтекста, расшифровать значение символических образов, С.Лессер в книге "Литература и подсознание"[6] рассматривает рассказ "На пути".

Специалисты по истории и теории драмы и театра освещают проблему жанра чеховских пьес, прежде всего "Вишневого сада". М.Херрик и Э.Бентли называют пьесы Чехова трагикомедиями[7], Г.Перри — ироническими комедиями[8], Дж.Стайнер — серьезными драмами, представляющими собой единство трагического и комического[9].

Поднимается также вопрос о влиянии Чехова на драму XX века. Джон Гасснер считает, что Чехов оказал влияние прежде всего на реалистическую драму Запада (Шон О'Кейси, Клиффорд Одетс и др.)[10]. А известная американская романистка Д.К.Оутс в статье "Чехов и театр абсурда" утверждает: "Многое из того, что кажется ошеломляюще авангардистским в театре двух последних десятилетий, было предвосхищено в теории и практике Чехова"[11]. В то же время, сравнивая, например, чеховские пьесы с пьесами Г.Пинтера, некоторые авторы подчеркивают и принципиальное различие между Чеховым и английским абсурдистом в их отношении к миру и человеку[12].



ДЖЕК КАРПЕНТЕР, ПИТЕР НЬЮМЕЙЕР.
ЭЛЕМЕНТЫ ЛИТЕРАТУРЫ
Нью-Йорк, 1974
Обложка

Ниже приводятся фрагменты из американских работ в переводе автора обзора.

А.Болдешвайлер

«Когда будет написана история современного рассказа, в ней должны будут получить отражение две линии, которые <...> можно назвать эпической и <...> лирической. У новеллистов-эпиков (их больше) рассказ строится на внешнем действии, идущем к определенному концу <...> и используется язык прозаического реализма. [Лирики] концентрируют внимание на внутренних изменениях, настроениях, чувствах <...> оставляя чаще всего конец открытым и используя концентрированный, ассоциативный, часто иносказательный язык поэзии <...>. У истоков лирического рассказа стоят "Записки охотника" Тургенева <...> с их тонким выявлением оттенков эмоций, их знаменитым "мерцающим" тоном и любовным отношением к деталям пейзажа. Эпизодичность в конструкции, отсутствие интриги <...> импрессионистические мазки, иногда <...> полусимволические фигуры — все это тревожит, волнует, вызывает размышления. Хотя Тургенев работает в рамках натурализма, он обладает могучей способностью <...> освещать нежным, меланхолическим светом его собственного видения мира и природу, и события жизни людей.

Несмотря на свое восхищение Тургеневым, Чехов, следующий представитель жанра лирического рассказа, идет другим путем, <...> изображая <...> эмоциональные ситуации с точки зрения двух или трех героев. Отказываясь от традиционной интриги, как это делал и Тургенев, Чехов сосредоточивает

свое внимание на вполне конкретных случаях, освещая их юмористически или меланхолически и рисуя с точностью, присущей натуралистическому искусству. Тем не менее, временами эти границы расширяются, и в чеховских рассказах появляется более широкое, свободное и музыкальное качество. До подлинно поэтического уровня поднимаются такие рассказы, как "На подводе", "Святою ночью", Архиерей", "Гусев", "Дама с собачкой", впрочем эта поэтичность предвосхищается и в более ранних рассказах ("Студент", "Свирель"). Музыкальность основных рассказов Чехова точно охарактеризована Д.С.Мирским[13], который отмечает, что хотя его проза и не "мелодична", архитектоника его рассказов восходит к музыкальной композиции»[14].

Дж.Карпентер, П.Ньюмейер

«Многие современные рассказы строятся не на интриге, а на раскрытии ситуации <...> Примером такого раскрытия ситуации может служить рассказ Чехова "Гусев", доказывающий, что эстетический эффект может быть достигнут более тонкими средствами, чем манипулирование занимательным конфликтом. Высочайшее эстетическое удовольствие читатель получает, узнавая и понимая героев и ситуацию, в которой они оказываются. Такое узнавание и понимание не требует интригующего конфликта и завершенности. Нужно только представить человеческую личность в той или иной ситуации, раскрыть правду, истину этой личности, высвечивая ее постепенным, медленным светом.

Чеховский "Гусев" — пример рассказа, который держится не на интриге. Правда, здесь есть столкновение, борьба между двумя очень разными характерами — Павлом и Гусевым. Первый — многословный, рационалистичный, яростно протестующий против жизни и ее несправедливости; второй — Гусев, мягкий, романтичный, ни на что не жалующийся, все принимающий. Но этот конфликт не выявляется в действии. Никакого реального столкновения между этими героями нет. Рассказ назван по имени Гусева, он, без сомнения, главный герой рассказа, и рассказ, в котором Гусев воплощает весь род человеческий, при его глубоком прочтении воспринимается как раскрытие первой вступительной фразы: "Уже потемнело, скоро ночь". Прочитаем же рассказ о Гусеве, рассказ о приходе ночи»[15].

Дж.Фрейкс и И.Трэшен

«"Гусев" — классический пример современного рассказа, в котором очень мало что происходит. Герой раскрывается в основном через внутреннее действие (размышления, воспоминания, мечты). Действие в рассказе определяется характером героев. <...> Рассказ построен на конфликте между Гусевым и Павлом. Искренняя, краткая речь Гусева оттеняется яростными, протестующими речами Павла. Это внешнее различие отражает более глубокую разницу в их отношении к жизни. Гусев везде, как дома, — и в армии, и на море. Павел бежал из армии, страдает морской болезнью. Гусев взращен на традициях, вере в авторитет, для Павла ни традиций, ни авторитетов не существует. Павел — тип современного интеллектуала, человека, который лишен прошлого, отчужден от настоящего и от природы; Гусев — естественный человек, близкий к природе. Он научился принимать жизнь во всех ее проявлениях.

Павел протестует против трагических сторон жизни — это современный взгляд, выражающий веру в возможность прогресса. Означает ли это, что Чехов

идеализирует человека природы, противопоставляя его человеку мысли? Нет, в действительности Чехов критикует Гусева за его узкий национализм, религиозность, слепое приятие вещей как они есть. Правда, чеховская критика облечена в тона мягкой иронии, так как Гусев сам по себе — не плохой человек, его недостатки коренятся в социальном устройстве мира, в котором он живет.

Павел служит дополнением к Гусеву, понимание его помогает нам по контрасту глубже понять главного героя... Гусев — крестьянин, Павел — интеллигент, Гусев полон национальных и расовых предрассудков, у Павла их нет, Гусева беспокоит судьба только его семьи, Павла — судьба всего человечества, он энергично протестует против тирании всякого рода. С современной точки зрения Павел должен привлекать нас, а Гусев — отталкивать, но это не совсем так, чувствуем мы по-другому. Здесь нет прямого соответствия между общественными взглядами героя и его человеческой привлекательностью. На самом деле Павел довольно нелеп, это не подлинный борец за свободу, а скорее пародия на него <...>

Павел думает о человечестве и равнодушен к отдельным людям, его альтруизм оборачивается эгоизмом. Гусев беспокоится не об абстрактном человечестве, а о конкретных людях — Ваньке, Акульке, Алексее. Но Чехов прибегает к мягкому тону и добивается того, что и Павлу мы сочувствуем за его постоянные страдания. Этот тон, вероятно, — самое главное в искусстве Чехова. Он, как отмечают многие, означает нечто гораздо большее, чем объективность или нейтральность. Эти качества могли бы сделать произведения Чехова безжизненными. Но автор полон жизни, полон нежности, сочувствия и иронии <...>

Может быть, "Гусев" — просто очерк, построенный на контрастах, безо всякого вывода? Даже кажется сначала, что смерть Павла и Гусева изображена как очередной момент в описании последних дней их жизни. Но сразу же после того, как тело Павла оказывается за бортом, Чехов пишет: "...внизу же — темнота и беспорядок. Неизвестно для чего шумят высокие волны. На какую волну ни посмотришь, всякая старается подняться выше всех, и давит, и гонит другую; на нее с шумом, отсвечивая своей белой гривой, налетает третья, такая же свирепая и безобразная". И в смерти своей бедный Павел все еще в конфликте с природой и жизнью. Он умер так же, как жил.

Умирает и Гусев. Но после его смерти облака образуют триумфальную арку, льва и ножницы, облака символизируют радость (арка), величавость (лев) жизни Гусева, а ножницы — это ножницы Атропос (одной из трех греческих богинь судьбы). И из этих облаков струится свет; даже океан "приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно". В этом замечательном описании гармонически сочетаются смерть и преображение. Чехов говорит нам, что нежность, радость, человеческое сочувствие могут преобразить природу, в которой заключены и жизнь и смерть человека; человек может стать выше смерти»[16].

Р.Маколей, Г.Лэннинг

«Великие русские писатели XIX века создают в прозе своеобразную "органическую форму". Для них важна не тщательно разработанная структура произведения, а тема. В рассказе мы можем видеть развитие этой традиции от "Записок охотника" Тургенева к новеллам Чехова <...>

Эти рассказы просты в том смысле, что в них нет сложной цепи событий <...> Но в них множество проблем, которые чудесным образом соединяются

воедино. Рассказы, построенные на интриге, неизбежно должны "сужаться" к концу, т.к. они фокусируются на одном моменте (по Аристотелю). Чеховский рассказ, как и рассказы его последователей, совершенно открыт <...> Рассказы Чехова заканчиваются так, что приводят нас к выводу: жизнь слишком сложна, чтобы мы могли судить о ней окончательно. Русские писатели (особено Тургенев) нашли своих последователей в поколении Генри Джеймса и Джозефа Конрада, затем их стиль воспринимают английские писатели. Начиная с К.Мэнсфилд, которая иногда создавала прямые имитации, это влияние сказалось на целом ряде новеллистов. Влияние Толстого и Достоевского было более общим и не таким специфическим, как влияние Чехова на английский рассказ»[17].

Ф.Д.Рив

«Чехов назвал "Три года" рассказом, но этот рассказ обладает качествами и пропорциями романа. Он сосредоточен не на эпизоде, а на течении жизни. Он не об одном человеке, а об обществе. Это чеховский роман о "семейном счастье" <...>

Лаптев изображен таким, каким он был в момент самопознания, в момент осознания условности, неестественности своего поведения. Он изменяется не внешне. Он изменяется внутренне — наступает это в переломный момент его жизни и самого рассказа <...>

Лаптеву горько оттого, что невозможно действовать в соответствии со своим желанием, жить осмысленно и значительно <...>

"Поживем — увидим" — самопознание завершено этой мыслью героя. Прозрение, такое, как у Ивана Ильича[18], было бы здесь неубедительно <...>

Чехов оставляет нас, как и своих героев, где-то между двумя частями нас самих, между "мужем" и "чином", между человеком и чином.

Живя в коммерческом и индустриальном обществе, без веры в прогресс, сомневаясь в доброте человеческой природы, скептически относясь к высшим авторитетам, мы не знаем, как воссоединить снова эти два начала. Чехов вошел в наш век, и его творчество отделяет классический роман от модернистского...»[19]

С.О.Лессер

«Когда художественные образы обладают особой значительностью, их обычно предпочитают называть символами. Но нужно учесть, что между символами и другими художественными образами нет резкой демаркационной линии <...> Выделение определенных образов как символов может привести нас к мысли, что они как бы нечто внешнее в рассказе <...> В действительности самые богатые значением символы всегда являются составной частью фона или действия. Иногда они могут повторяться, подобно мотиву в музыке или в живописи и нести новое значение при каждом новом их использовании. Описание метели в рассказе Чехова "На пути" относится к таким образам <...>»[20].

У.Бут

«Чехов начинает с довольно смелой защиты "нейтралитета", но он не может написать и трех предложений без того, чтобы не выдать своего отношения. "Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником, и — только..." (III, 11). Свобода и искусство хороши, тогда суеве-

рия и предрассудки плохи? И тут же он вообще отказывается от проповеди индифферентности, с которой начал. "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" (там же).

Вновь и вновь Чехов обнаруживает наиболее страстный род увлеченности, который он часто называл "объективностью" <...> "Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые" (II, 12). Мы вправе спросить, по какой шкале ценностей будут определяться добро и зло.

Было бы серьезной ошибкой, тем не менее, отказываться от объективности, авторской нейтральности только потому, что существует такая понятная и элементарная путаница между нейтральностью по отношению *к некоторым ценностям* и нейтральностью по отношению *ко всему* <...> Чехов как художник просто не хотел быть ни либералом, ни консерватором. <...>

Авторская объективность иногда понимается как беспристрастное отношение к своим персонажам. Многое из того, что Флобер и Чехов писали об объективности, в действительности — всего лишь стремление художника быть справедливым в отношении своих персонажей, не принимать предвзято сторону того или другого»[21].

Г.П.Стоуэлл

«Чехов и Г.Джеймс изображают сам процесс восприятия. Результат этого — поиски точки зрения и способов выражения субъективности.

Чехов и Джеймс отказываются от выражения своих собственных взглядов в произведении, они понимают, что каждый персонаж должен видеть мир по-своему. <...> Они передавали функции восприятия повествователю, что вело к единству впечатления. Экспериментируя с образом повествователя, Джеймс и Чехов в своих наиболее импрессионистических произведениях воссоздавали мир через сознание центрального героя, а иногда и многих. <...>

Большинство ранних импрессионистических рассказов Чехова были посвящены детскому восприятию. И первые импрессионистические романы Г.Джеймса ("Женский портрет" и "Что знала Мейзи") посвящены тому, как воспринимают мир девочки. Но постепенно восприятие меняется, что и показал Чехов в "Даме с собачкой": у Гурова акт восприятия все больше сближается с актом воспоминания. <...>

Импрессионизм изображает процесс, в котором впечатления поглощаются воспринимающим сознанием и синтезируются в мысль, ведущую к действию. <...>

Наиболее отличительная черта импрессионизма — это ритм, длина предложений, подбор слов; все это свойственно Джеймсу, Чехову, Крейну, Вулф, Мэнсфилд, Форду, Прусту. <...>

Чеховский ритм иллюстрирует импульсы сознания, ведет к усилению языковой энергии»[22].

Р.Л.Джонстон

«Влияние Чехова на современный рассказ огромно, в США, Англии, Франции оно преодолело все языковые барьеры и национальные границы, чеховские рассказы становятся моделью для самых талантливых писателей Англии и Америки. В начале века его гений признавали Шервуд Андерсон, Джеймс Джойс, Вирджиния Вулф, Эрнест Хемингуэй и др.

Чеховское влияние остается в силе и для современных писателей. Своим учителем его называли Притчетт, Юдора Уэлти, Надин Гордимер, Эдна О'Брайен, Реймонд Карвер и др.

Поражает высокое качество его зрелых произведений, более 50 из них вошли в антологии с определением "великое"»[23].

Дж.Стюарт

"В молодости я увлекался Ги де Мопассаном и Антоном Чеховым, так как они изображают жизнь в простой, ненавязчивой манере. Их рассказы, по большей части, не имеют интриги, но так много находишь в них между строк"[24].

Дж.Фэррел

"Диалог обычно не только необходим для развития рассказа, но также передает атмосферу, характеризующую героев. Тон объективности при этом сохраняется. Рассказ может показаться холодным, но, как однажды заметил Антон Чехов в письме к молодому писателю, когда пишешь о печальном, лучше быть немного холодным[25]. Этому я часто следую в своем творчестве"[26].

К.Гордон и А.Тейт

«Большинство современных писателей испытали влияние Чехова. Те, кто не вошел в прямой контакт с ним, находился под влиянием таких его учеников, как К.Мэнсфилд. Его величайший ученик — Джеймс Джойс. Шедевр Джойса рассказ "Мертвые" можно привести как превосходный пример того, что может дать чеховский метод в руках мастера, способного использовать его глубочайшие возможности»[27].

Т.Галласон

«На первый взгляд, "Крыжовник" Чехова — это рассказ о Николае Ивановиче и об осуществлении его мечты: человек перестал быть чиновником и нашел смысл жизни, обрел свободу. Но по мере того, как Иван Иваныч рассказывает о своем брате Николае Буркину и Алехину, перед нами раскрывается история самообмана и заблуждения. Ведь Николай — один из тех людей, о которых Толстой говорил: много ли человеку земли нужно? — всего три аршина[28]. Иван Иваныч понимает заблуждения и своего брата, и Толстого. Он говорит: "Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа" (10, 58).

В рассказе Николай раскрывается как мертвая душа, как лишний человек. Эта мысль многообразно варьируется и подтверждается в рассказе <...>

И все же, хотя жизнь Николая — самообман <...> он наслаждается каждым мгновением этой жизни: для него крыжовник сладок, для его брата Ивана Иваныча, который реально смотрит на мир, он твердый и кислый. Для Николая его иллюзии — это не иллюзии, а счастливая реальность. И это только одна из нескольких парадоксальных связей между иллюзией и реальностью, которые Чехов раскрывает в рассказе.

Рассказ слишком сложен, чтобы быть только историей о Николае и его крыжовнике. Крыжовник становится центральным многозначным символом, имеющим отношение и к Буркину, и к Ивану, и к Алехину, и к России в целом. Рассказ все ширится и ширится в своем значении <...>

По своей структуре "Крыжовник" — это рассказ в рассказе, и постепенно жизнь Николая становится лишь одним из эпизодов в исследовании общего состояния русской действительности. Когда Иван Иваныч рассказывает историю жизни своего брата, он рассказывает и свою собственную историю, которая, несмотря на всю его рассудительность, тоже оказывается историей мертвой души, историей лишнего человека. Он <...> восклицает: "Ах, если б я был молод!" И это его собственная иллюзия, его самообман. Иван Иваныч понимает своего брата и свои собственные ошибки и говорит о том, что Алехин молод, он мог бы еще найти смысл и цель жизни. И он не видит, как не видит и сам Алехин, что этот человек во многом подобен его брату: оба землевладельцы, один целиком поглощенный своим поместьем, другой — крыжовником. Алехин никогда не осуществит тех идеальных стремлений, о которых говорит Иван Иваныч. Всеведущий автор Чехов иронически замечает об Алехине: "Умно ли, справедливо ли было то, что только что говорил Иван Иваныч, он не вникал; гости говорили не о крупе, не о сене, не о дегте, а о чем-то, что не имело прямого отношения к его жизни, и он был рад и хотел, чтобы они продолжали..." (10, 65). Еще раньше Иван Иваныч говорит обо всей русской жизни: "...наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч живущих в городе ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился <...> Это общий гипноз" (там же, 62).

Паралич жизни отдельных людей и всеобщая спячка подчеркиваются с самого начала рассказа. В нем господствует атмосфера серого, тихого, скучного дня и скучный рассказ о бедном чиновнике и его крыжовнике. Чехов талантливо использует и контраст: освежающий дождь, возбуждающая красота Пелагеи, портреты в рамах <...>

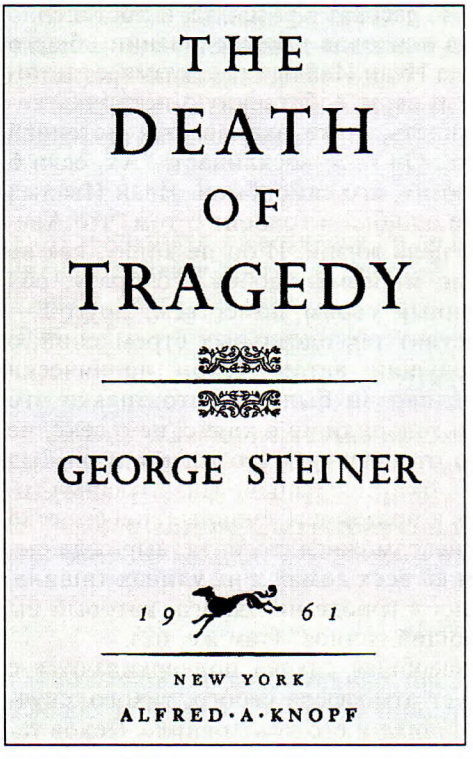
В рассказе нет конца... Ничто не находит разрешения, но рассказ похож на запальный шнур, он продолжает воздействовать на читателя поэтической техникой намека и внушения. Отдельные частности слагаются в более общую и значительную картину <...>

Мы можем использовать "Крыжовник" для того, чтобы отразить столь обычные нападки на жанр рассказа <...> В рассказе нет никакой традиционной для этого жанра схемы. Рассказ кажется настолько безыскусным и лишенным какой бы то ни было авторской тенденции, насколько это вообще возможно <...> В нем нет ни начала, ни середины, ни конца, это только эпизод, который развивается совершенно свободно. Чехов демонстрирует, какой гибкой может быть форма рассказа»[29].

Дж.Стайнер

«Театр Чехова — музыкальный. В нем нет прямых конфликтов <...> Персонажи движутся в атмосфере, создающейся едва уловимыми интонациями. Это как магнетическое поле <...> Пьесы трудно ставить, т.к. средства их реализации очень близки к музыке. "Чеховский диалог" — музыкальная партитура для говорящего голоса <...> Интрига полифонична. Несколько действий и уровней сознания развиваются в одно и то же время <...> Во втором акте "Вишневого сада" голоса Раневской, Лопахина, Гаева, Трофимова и Ани образуют квинтет <...> "Звук лопнувшей струны" — ключ к внутреннему развитию пьесы <...>

Творчество Чехова нельзя рассматривать как трагедийное. Сам он утверждал, что его пьесы — комедии <...> Но чеховские драмы выросли в опреде-



ДЖ.СТАЙНЕР. СМЕРТЬ ТРАГЕДИИ
Нью-Йорк, 1961
Титульный лист

ленных исторических условиях и содержат политическую иронию и социальную сатиру <...> Сократ в "Симпозиуме" хотел заставить своих слушателей согласиться с тем, что гений комедии тот же самый, что и трагедии. Но они, опьяненные вином, уснули <...> Даже Аристофан не остался бодрствовать, чтобы узнать, что его тоже можно рассматривать как трагика. Так усилия Сократа пропали, но драмы Чехова — новое доказательство единства комического и трагического»[30].

М.Т.Херрик

«С тех пор, как в XIX веке на европейской сцене стала преобладать французская драматургия, драма и мелодрама (т.е. зрелищная пьеса, объединяющая трагические события с шутками и музыкальным аккомпанементом) распространилась почти по всему Западу <...> Что такое, например, знаменитый "Кукольный дом" Ибсена? <...> Это трагикомедия, она лежит между трагедией и комедией <...>

Большинство лучших пьес за прошедшее столетие были драмами. Наиболее известная из них — вероятно, чеховский "Вишневый сад", пьеса, которая разрушает все усилия определить ее как комедию или трагедию»[31].

Артур Миллер

«Я хочу сказать о писателе, который, вместе с Ибсеном, оказал огромное влияние на наш театр, осознаем мы это или нет.

Трудно представить, чтобы какой-нибудь драматург мог читать Чехова, не завидуя одному качеству его пьес. Я бы назвал его равновесием. <...> Его прикосновения нежны, взгляд добр, так добр, что в нашем театре возникает чеховская легенда, в которой он становится почти сентиментальным, а его пьесы воспринимаются как элегии, постскриптум к умирающему веку. Нужно сказать, что он не единственный русский писатель, который относится к своим героям словно к родным: это качество почти всей русской литературы, и я говорю это для того, чтобы подчеркнуть связь Чехова с этой традицией и вместе с тем отделить его от нее.

Чехов важен для нас потому, что он уравновешивал два противоположных взгляда на драму. Иногда <...> он казался вдохновителем драматургов, склонных к интроспекции <...> С этой точки зрения он драматург бездеятельности, извращенного самоанализа, черной меланхолии. В тридцатые годы многие (с левых позиций) осуждали его за недостаток энергии, активности.

Его пьесы, я думаю, выдержали испытание временем, но в одном отношении он не может быть образцом для нас <...> Наше время бесконечно более жестокое, чем его, и пытаться воссоздать его настроение значило бы исказить наше собственное <...>

Главное для нашего театра заключается в другом: в то время, как чеховская психологическая проницательность наполняет пьесу и проявляется глубокий интерес к духовной жизни героев, его видение не ограничивается индивидуальной психологией. <...> Его пьесы — не просто упражнения по психологии. Они содержат критический взгляд в отношении не только действующих лиц, но и социальных обстоятельств, которые их сформировали <...>»[32]

Ричард Гилман

«Наиболее общепринятая точка зрения на пьесы Чехова — это пьесы "настроения" и "атмосферы", которым не хватает хорошо организованной структуры, традиционного театрального действия, все сосредоточивается на нюансах "нежно-горьких" чувств.

На протяжении тех 75 лет, в течение которых они, особенно три таких шедевра, как "Дядя Ваня", "Три сестры" и "Вишневый сад", идут на западной сцене, их воспринимали как драмы приглушенные, чувствительные, тонко организованные, в которых важные темы человеческой судьбы воплощались в минорном ключе.

Но пьесы рассматривались и совсем в другом плане: как драмы социального процесса, как изображение <...> жизни провинциальной России в конце века <...> Эта точка зрения превратилась в советское время <...> в застывшую догму. <...> Как писал Томас Манн, у Чехова есть свои идеи, свои идеалы, но они не декларируются. Возможно, решительнее всех писателей, когда-либо живших, Чехов отказывается от роли законодателя или судьи, творя с такой интеллектуальной сдержанностью и отсутствием авторского "я", что нам все еще трудно верно оценить истинную значительность мира, его образов.

Автор исчезает, время от времени обнаруживая свое присутствие. Так, например, доктора есть почти во всех его пьесах, но они не похожи на него, он изображает медиков совсем не с автобиографической целью <...>, но потому, что медицина играла социальную роль и могла стать основой для драматической ситуации: разрыв между тем, чего ждут от врачей и чем они являются на самом деле.

<...> Одни герои высказывают суждения, как мы можем предположить, близкие самому Чехову, но другие герои <...> будут с такою же убежденностью опровергать их <...>

В его пьесах поразительным образом отсутствует авторский голос, они кажутся почти "природным явлением", ни от кого не зависящим. <...> Герои идут своим путем, не направляемые и не контролируемые их создателем. Во всяком случае, нам так кажется, и это порождает мнение, что чеховским пьесам не хватает драматической структуры и их жизнеподобные ситуации лишены эстетической значительности и цели <...>

Личная сдержанность Чехова отражается и в сдержанности его искусства. Его пьесы требуют, чтобы мы заглянули за их поверхность, но не для того, чтобы раскрыть некую "истинную" и тайную суть, а чтобы понять: поверхность сама содержит глубинную суть, чеховская сдержанность — это уважение к правде и отказ воспринимать мир более драматичным, чем он есть на самом деле, или конструировать свои пьесы подобно мистериям <...> Чехов

создает драму недраматичного, драму банальности, повседневности. В этом смысле его пьесы противоположны ныне преобладающей традиции открытой страсти и значительной кульминации, традиций греческой и французской классицистской трагедии, Шекспира <...> и всем тем драмам, которые стремятся систематизировать мир <...>.

Совершенно независимы от драматической и театральной условности и герои его главных пьес, они, кажется, пришли на сцену из реальной жизни <...> Это было проявлением его свободы от всякой преднамеренности, его отказа заключать живую жизнь в логические схемы и образцы <...>

И собственный темперамент Чехова, его мягкость (но не мягкотелость — он мог быть гневным) и неприязнь к системам и категорическим суждениям также определяют характер его пьес <...> Чехов — один из величайших революционеров сцены <...>

Как считает Эжен Ионеско, традиционный театр от греков до наших дней следовал форме детективной истории: в первом акте проблема была поставлена, в среднем акте она развивалась, в последнем получала разрешение. Ионеско отвергает такую структуру <...>

Отречение Чехова от детективной традиции в драме было более тонким, чем у Ионеско или любого другого драматурга театра абсурда. На первый взгляд, его пьесы и пьесы абсурдистов кажутся совершенно различными. И все же не будет ошибкой воспринимать Чехова как предшественника театра абсурда, его влияние менее явное, чем влияние Стриндберга, но более глубокое; отнюдь не глупо рассматривать "Трех сестер", например, как произведение, очень близкое по духу и по технике к пьесе "В ожидании Годо". <...>

"Три сестры" — лучшая пьеса Чехова, одна из лучших пьес в мире, драма такая же неисчерпаемая, как "Царь Эдип", "Гамлет" и "Король Лир".

Генри Джеймс однажды написал, что критерием для оценки литературного произведения является "полнота чувства жизни", которую оно содержит. Под "чувством жизни" он подразумевал не просто сырой необработанный опыт, но тот, который был переработан сознанием и воплощен в эстетические формы. Это верно и в отношении драмы, и "Три сестры", с этой точки зрения, — наиболее замечательное произведение Чехова. Написанная после "Дяди Вани" и перед "Вишневым садом", эта пьеса проливает на них свет и объединяет в трилогию, где единство не в теме или интриге, а в общем видении мира, общей мысли, стиле <...>

В манере, к которой вряд ли можно найти параллель в творчестве других современных драматургов, чеховские пьесы, особенно три последние, <...> как бы вырастают одна из другой, представляя собою нечто единое и значительное <...> В этом плане Чехов, возможно, походит больше всего на Беккета, меньше всего — на Стриндберга и Брехта.

В "Трех сестрах" чеховское драматическое искусство достигает своей кульминации, так что исследование ее художественной природы особенно важно. Если драма, по определению, есть "действие", то какого рода драмой может быть произведение, в котором внешне почти ничего не происходит? Как сделать знаменитое подводное течение чеховских пьес видимым, вывести его на поверхность? <...> Почти все из нас поддаются необычайному воздействию "Трех сестер", но почему это происходит, что́ нас захватывает? <...>

Поставив эти вопросы, мы видим, как все они связаны между собой, мы осознаем, как великие и оригинальные пьесы изменяют самое определение драмы <...> "Три сестры" не имеют протагониста, или, если хотите, их три, но это не героини в традиционном смысле этого слова, самое большее, на что

они способны, — это вызвать сочувствие к их трудной жизни. Только если мы придем к пониманию <...> что трудности эти безграничны и ничем не смягчаются, то поймем, что это и составляет тему и суть пьесы <...>

Джеймс определил пьесы Ибсена как произведения, "кажущиеся недраматичными, изображающие не действия, а состояния". Это определение еще в большей степени применимо к Чехову, особенно к его "Трем сестрам", и оно является главным ключом к секретам его удивительно деликатного, тонкого, неуловимого и все же неразрушимого искусства. "Состояние" — это ситуация трех сестер и группы людей вокруг них <...>

Время как драматическая ситуация? Мы можем пойти дальше и сказать, что время — это главная тема "Трех сестер", время в том смысле, который ему придает Беккет, когда в своей книге о Прусте называет его "двухголовым чудовищем спасения и проклятия". <...> Пьеса Беккета — об ожидании, а не о Годо, и о том, что делают двое бродяг, пока они ждут кого-то, кто придет и спасет их, но так и не приходит. "Три сестры" — пьеса о том, что делают эти три женщины, пока они ждут чего-то или надеются уехать в Москву. Москва имеет для них тот же смысл, что и Годо, функционируя в их воображении как их возможное спасение или хотя бы самоутверждение, их путь к достойному существованию <...>

То, что они не едут, <...> может рассматриваться как их трагедия, но фактически их трагедия заключается в другом. Ничто не препятствует их отъезду в Москву, не заставляет их оставаться в провинции. Они не слабы, не бездейственны, у них достаточно воли в обычном смысле этого слова. Почему же они остаются? Можно предположить, что они остаются, потому что оставаться — это и есть смысл их жизни, способ их существования, как оставаться и ждать Годо — способ существования беккетовских бродяг. Оставаться — это синоним их бытия <...> Чехов хочет показать, как время, которое мы переживаем, — всегда только настоящее: будущее — это всегда иллюзия, а прошлое отсутствует или утеряно. Боль пьесы — это страдание на его глубочайшем онтологическом уровне, а не просто на социальном или психологическом. Это касается всех нас, существ, которых время разрушает, хотя обещало нам полноту бытия»[33].

Э.Бентли

«Вторая разновидность трагикомедии <...> — это "комедия с несчастливым концом" <...> Классическим образцом произведения этого жанра является, пожалуй, "Дикая утка" Ибсена. К этому же жанру принадлежат и драматические произведения, которые Бернард Шоу охарактеризовал как "неприятные пьесы" <...> Все многоактные пьесы Чехова представляют собой трагикомедии такого рода, и указание Чехова, что "Вишневый сад" — это комедия, я склонен считать не больше как адресованный Станиславскому и другим сценической ремаркой с напоминанием о ярко выраженных комедийных элементах пьесы. Это *комедия* с несчастливым концом. Трагикомедиями в этом же духе являются "Что тот солдат, что этот" и "Махагони" Брехта, фильм Чаплина "Мсье Верду", пьесы "В ожидании Годо" Беккета и "Стулья" Ионеско»[34].

Дж.Гасснер

«В течение последней четверти века стало ясно, что русская драматургия в большей степени, чем ибсеновская, является основой реалистического искусства. <...> Пример <Чехова> опасен только в одном отношении — писа-

тель не может оставаться самим собой, подражая Чехову. Автор должен был бы прежде всего попытаться стать таким, как Чехов, но ведь возможна только одна такая индивидуальность. Чеховское творчество указало определенный путь английским и американским писателям, но они должны были пройти его самостоятельно, как например, О'Кейси в "Юноне и Павлине", Одетс в "Проснитесь и пойте!". <...>

Сам Чехов мог дать американским и английским драматургам урок сохранения индивидуальности: несмотря на его связь с другими русскими драматургами и романистами, он писал не как член какой-либо литературной школы»[35].

Т.Э.Перри

«<Чехов> устанавливает равновесие между трагедией и <...> нелепостями жизни, и из союза этих двух негармоничных элементов он создает жанр, который лучше всего назвать иронической комедией. <...>

"Вишневый сад" — это социальный документ, но, подобно всем пьесам Чехова, это и поэма <...> Это, без сомнения, — наиболее законченное, совершенное произведение Чехова. В нём содержатся мысли о любви и искусстве, традициях и воспитании, бизнесе и науке <...>

Эти две великолепные пьесы, шедевры Чехова и Гоголя <"Вишневый сад" и "Ревизор"> вершины русской комедии»[36].

Дж.Лар

"Чехов, несмотря на его трезвый анализ действительности, исходит из пасторальной традиции <...> Чеховский лиризм — контрапункт жестов, слов, звуков — всегда связан с деревней <...> Пинтеровские пьесы, с другой стороны, — урбанистические притчи <...> У героев Пинтера нет больше веры в космический порядок <...>, они просто существуют от мгновения к мгновению, стремясь выжить <...> Все драматические средства Пинтера (стилизация речи, драматически значимые паузы, тщательная мизансценировка) напоминают поиски Н.Саррот и в целом нового романа <...>

Если пинтеровский мир кажется более маленьким и серым, то не от недостатка силы у художника, а потому, что современный мир оставляет человеку мало оснований для веры и гораздо больше для страха перед антигуманными внешними силами"[37].

Г.Клерман

"Между реализмом и <...> поэзией в театре нет конфликта. Самый глубочайший реализм — поэтичен, настоящая поэзия — реальна. Я рад видеть медленное движение к более свободному, более поэтическому театру <...>

Реализм Ибсена и Чехова представляет современный <...> метод раскрытия поэзии в изменившемся обществе — обществе безудержного индивидуализма. <...>

Теперь почти каждый признает гениальность Чехова-драматурга <...> Меня он полностью покоряет. Я спрашиваю себя — почему? Ведь он не так изобилен и красноречив, как Шекспир, не так сосредоточен, как Софокл, не так ярок, как романтики <...> Чехов покоряет потому, что нежность и доброта его души, мудрость понимания, острота наблюдения так удивительно сочетаются <...> с безошибочной верностью вкуса и тона, что каждый момент его пьесы превращается в самую проникновенную поэзию"[38].

ПРИЛОЖЕНИЕ

АМЕРИКАНСКИЕ ПОЭТЫ О ЧЕХОВЕ

Дениза Левертов

Дениза Левертов в поэме "Чехов в Вест-Хите" рассказывает о том, что Чехов стал ее духовным наставником еще в 1941 г., в годы войны учил ее честности и состраданию, вселял надежду и веру в жизнь, хотя в своей юношеской незрелости она многое не могла в нем понять, ей была недоступна его ирония, непонятна та Москва, в которую невозможно уехать.

Лишь собственный трагический опыт приоткрыл ей глубину чеховской печали, которую она раньше не замечала, позволил понять сложность его творчества.

Д.Левертов относится к Чехову с большой любовью, как к самому дорогому и близкому человеку, по-женски сентиментально, напоминая этим Кэтрин Мэнсфилд. Это чувство отразилось и в ее стихотворении "Словно любовь к Чехову" (цикл "Модуляции для одинокого голоса"):

Любовь к человеку, который далеко,
Это словно любовь к Антону Чехову.
Это правда, я люблю Антона Чехова.
Я люблю его так долго, как не любила ни одного мужчину на свете.
Я люблю все лица Чехова в моей коллекции,
фотографии, на которых он изображен в разные годы жизни;
один, с братьями и сестрой, с актерами,
с Горьким, с Толстым, с женой,
с любимыми маленькими собачками,
и безбородого студента в пенсне,
и знаменитого, но больного человека.
Я люблю Чехова за его одинокое путешествие
на каторжный остров, хотя его никто не просил об этом,
за то, как описал он холодные суровые моря
вокруг этого острова и живущих на нем людей.
Их жизнь напоминала страшный сон
ребенка, который прочел "Затерянные в океане",
а ночью его одеяло свалилось, и он дрожит от холода,
но не может проснуться.
Я люблю его за то, что он сберег простую чернильницу,
которую подарила ему бедная швея
в благодарность за лечение.
Если есть жизнь в мире ином,
я хотела бы встретить там Антона Чехова[39].

Хауард Мосс

Хауард Мосс, поэт и критик, которого выдающиеся американские поэты XX века называют "самым блестящим стилистом" (Эдгар Ли Мастерс), "величайшим поэтом-урбанистом" (Элвин Брукс Уайт), создал свою маленькую чеховиану. Он восторженно пишет о Чехове-человеке, которого сравнивает с Гулливером, о поэтичности его стиля, о таинственной глубине и сложности "Трех сестер". Итогом его размышлений явилось стихотворение "Чехов", получившее высокую оценку американских критиков.

Ниже публикуются стихотворение Х.Мосса "Чехов" и его высказывания о Чехове в двух статьях.

ЧЕХОВ

Впереди у нас целый вечер,
Наши глаза уже плохо видят
В приближающихся сумерках,
Но именно в этот момент,
Корни бумажных деревьев
Пропитывает влага жизни,
Слова превращаются в реальность.
Наши нервы раздражены, чувства обостряются.
И пробуждается ото сна провинциальный город,
Дома и вещи обретают материальную плотность,
И оживают его обитатели.
Прослушав ноктюрны Шопена,
И, в который уж раз,
Лунную сонату Бетховена,
Они говорят о том, что погибает культура,
Высыхают озера и небеса.
Есть ли будущее у памятников?
Оживит ли дождь пересохшую землю?
Бледное утро застает их в постели,
Нет причин и желанья вставать.
Но все-таки они покидают дом,
Мы видим их на прогулке в саду.
Цветущие деревья говорят им,
Что они банкроты. Их сад,
И земля, *и поля разделят одну судьбу* —
Перейдут в другие руки.
Гибнут святыни, разрушаются камни,
Которые были когда-то надгробьями.
Мы где-то в имении, недалеко от Москвы.
Солнце — спичкой по небу.
Как быстро проходит время,
Какие глубокие раны оно оставляет.
Любимый сад, в котором пели птицы,
В котором знали каждое дерево, продан
Богатому выскочке. Он купил деревья,
Чтобы вырубить их, и теперь под звуки пил
Топает по гостиной в грязных сапогах
И со слезами говорит о своих страданиях;
Его мать умирает, его молодая жена влюбилась
В другого. Рушатся стены Вавилонские.
Но среди всех бед, которые обсуждают,
Настоящая только одна, и о ней молчат:
Утрата земли, утрата твердой почвы под ногами.
Ружейный выстрел на сцене и вне ее
Говорит нам то, что никто не готов услышать.
Любовь сужает свои границы,
Медленно угасает пульс свободы,
Бесплодность, как старая дева, навечно
Склонилась над книгой домашних счетов.
Омытый в очищающей кислоте правды,
Каждый готов стать холодной змеёю на час,
А на деле ищет тепленького местечка, как кошка,
Постепенно превращаясь в ничто.
Лошадиное цоканье за окном,
Звук гитары в соседней комнате.
Доктор с улыбкой спрашивает, что есть человек:
Герой, что для смерти рожден?
Злодей, что в страданьях спасен?

Это усталая гувернантка в старой фуражке,
Это Епиходов играет на гитаре.
Это Астров говорит о деревьях.
Мы могли бы мчаться в снежном вихре,
Соревнуясь в скорости с волчьей стаей,
Или медленно умирать, тоскуя,
В приморском маленьком городке,
Ожидая будущее, которое никогда не наступит.
Удушливый жар становится невыносимым,
Лишь вдали слабо плещутся волны в свете луны.
Унылое время в нашей жизни![40]

* * *

«Несмотря на свою постоянную занятость, Чехов представляется человеком необычайно доступным; на самом деле он неизменно ускользал. Все больше и больше отдавая себя другим, — в действительности он все больше и больше сохранял себя для себя самого. Довольно странно обнаружить в человеке, казавшемся столь щедро-общительным, как Чехов<...> боязнь вторжения в его жизнь других людей, которая нам знакома по Джойсу и Прусту. Более, чем кто-либо из писателей, Чехов производил впечатление человека, который не просто хладнокровно записывает свои жизненные наблюдения. Именно за это впечатление он и вынужден был расплачиваться всю жизнь <...>

В своем позднем браке с Ольгой Книппер Чехов, по его собственным словам, нашел жену, "которая, как луна, являлась бы на небе не каждый день". Преданная ему Ольга вскоре узнала, что это значит — не быть солнцем; гениальные писатели не испытывают нужды в родственных душах, не слишком ищут душевных привязанностей. <...>

<...> Хотя Чехов и печатался в довольно легкомысленной прессе, в том, что начинал он с журналистики, не было случайности: у него была ярко выраженная склонность к краткости анекдота, слух на разговорную речь, плюс безусловное почтение к документальности факта. К тому же, как врач, он умел оставаться холодным, бесстрастным наблюдателем. В его рассказах и пьесах внешние жизненные приметы всегда безупречно точны — в то же время эта соотнесенность с реальной жизнью никогда не носит характера формальной риторики. Нелюбовь к фальши сочеталась в нем с полным неприятием доктринерства — именно эта сторона горячо любимого им Толстого была для него совершенно неприемлема. <...>

Подобная независимость духовной жизни имела для Чехова неизбежные последствия как в творческом, так и в человеческом плане. Она позволяла ему иметь в числе своих друзей последователя неохристианства Толстого, и политического бунтаря Горького, и реакционера Суворина, — она же делала его собственную позицию достаточно уязвимой. Принимая разные точки зрения, он ни с одной из них себя не ассоциировал — в эпоху, когда политическая ангажированность и нравственная бескомпромиссность считались неотъемлемыми качествами всякого уважающего себя художника. <...> Будучи человеком четких общественных устремлений, Чехов тем не менее всегда писал о конкретных людях и их частных проблемах. Не веря в массовые движения, он всей душой презирал деспотизм, при этом чутко обнаруживая его приметы в тех самых силах, которые провозглашали себя его ярыми противниками. Но когда требовалось проявить политическое мужество, Чехов не боялся действовать. Так, он вышел из членов Императорской Академии наук

в знак протеста против исключения из нее Горького. Обладая слишком острым зрением, чтобы видеть жизнь только в одном ракурсе, Чехов никогда не являлся рупором каких-либо глобальных идей или всеобъемлющих теорий, однако, хотя подобный "гигантизм" был ему совершенно не свойственен, он, тем не менее, являлся, истинным гигантом. Но, подобно Гулливеру, был слишком велик, чтобы глаз простого смертного мог охватить его целиком»[41].

* * *

«Пруст — более глубокий психолог, Джойс — более смелый новатор, чем Чехов. Но именно тональность трансформирует рассказы Чехова в поэзию, пьесы — в музыку, даже при переводе на другой язык. Ибсен — великий мастер конструирования пьес, но ему не хватает точности тона. Может быть, дело в языковом барьере, возникающем при переводе? Тогда почему эти проблемы неощутимы, когда мы читаем в переводе Чехова или Пруста?

Тон — наиболее важное качество настоящей литературы и наиболее трудно поддающееся определению. Интонация, музыка создаются звучанием слова, ритмами, модуляцией, напряжением и многим-многим другим»[42].

* * *

«Пьеса "Три сестры" таит в себе загадку — даже на вопрос, как должны произноситься ее финальные слова, трудно дать однозначный ответ. Что в них — печаль обреченности или горькая шутка, носящая характер вселенской насмешки надо всем и вся? или, напротив, абсолютно реалистичная трезвость, словно, перед лицом полной безнадежности, открывается глубинный смысл утопической мечты? Только финал "Гамлета" оставляет такую же множественность неразрешимых вопросов. <...> Пьеса балансирует на возможности взаимоисключающих прочтений: если принять реальную жизнь такой, какова она есть, означает обрести зрелость духа, то не исключено и диаметрально противоположное решение: отказавшись от своей мечты, сестры могут потерять себя, могут лишиться того единственного, что придавало их жизни смысл.

Эти "качели" не так легко воплотить в сценическом действии. Само действие подобная двойственность обогащает, однако смысл финала оказывается при этом неопределенно туманным. Вопросы, которые "Три сестры" ставят перед нами, до такой степени непросты, что не предполагают легких решений... <...> Вплоть до самого финала Чехов продолжает усугублять эту непростоту — так что, несмотря на безупречную композицию, — или благодаря ей — пьеса скрывает в себе множество сюрпризов. К примеру, неожиданный и потрясающий выплеск Андрея, когда он говорит о Наташиной вульгарности. Абсолютно отдавая себе отчет в том, сколь она отвратительна, он все же любит ее, не в силах понять — за что; это его признание — и необычно и далеко не бесхитростно.

<...> Пьеса "Три сестры'', несмотря на обманчивое финальное многословие по поводу того, сколь прекрасной станет жизнь в будущем, могла бы иметь подзаголовок "Три способа научиться жить без надежды" <...> Сестры продолжают жить, сохраняя надежду на лучшее, в реальности, однако, имея худшее — каким в их случае оказывается тотальное отсутствие каких бы то ни было перемен»[43].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Carpenter J., Newmeyer P.* Elements of Fiction. N.Y., 1974.
[2] *Frakes J.R., Traschen I.* Short Fiction. A Critical Collection. Englewood Cliffs. N.Y., 1969.
[3] *Gullason T.A.* The Short Story: An Underrated Art // Short Story Theories. Ed. C.E. May. Columbus, 1976.
[4] См.: The Modern Short Story in the Making. N.Y.; L., 1964.
[5] *Booth W.C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago; L., 1963.
[6] *Lesser S.O.* Fiction and the Unconscious. Boston, 1957.
[7] *Herrick M.T.* Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England. Urbana, 1955; *Bentley E.* The Life of the Drama. N.Y., 1965.
[8] *Perry H.T.E.* Masters of Dramatic Comedy and their Social Themes. Buffalo, 1939.
[9] *Steiner G.* The Death of Tragedy. N.Y., 1961.
[10] См.: *Gassner G.* Introduction // *Steiner G.* Twenty Best European Plays on the American Stage. N.Y., 1957.
[11] *Oates J.C.* Chekhov and Theater of the Absurd // *Oates J.C.* The Edge of Impossibility: Tragic Forms in Literature. N.Y., 1972. P. 117–118.
[12] *Lahr J.* Pinter and Chekhov. The Bond of Naturalism // *Pinter H.* A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, 1972.
[13] См.: *Mirsky D.S.* Chekhov and the English // Russian Literature and Modern English Fiction. Chicago; L., 1965. P. 210.
[14] *Baldeshwiler E.* The Lyric Short Story: The Sketch of a History // Short Story Theories (см. примеч. 3). P. 202–204.
[15] *Carpenter J., Neumeyer P.* Op. cit. P. 63–64.
[16] *Frakes J.R., Traschen I.* Op. cit. P. 67–70.
[17] *Macauley R., Lanning G.* Technique in Fiction. N.Y., 1964. P. 188–189.
[18] Герой повести Л.Толстого "Смерть Ивана Ильича" (1886).
[19] *Reeve F.D.* The Russian Novel. L., 1966. P. 274–275, 299.
[20] *Lesser S.O.* Op. cit. P. 157–158.
[21] *Booth W.C.* Op. cit. P. 68, 69, 77.
[22] *Stowell H.P.* Literary Impressionism. James and Chekhov. Athens (Georgia), 1980. P. 21–28.
[23] *Johnston R.L.* Anton Chekhov. A Study of the Short Fiction. N.Y., 1993. P. IX.
[24] *Stuart J.* The Modern Short Story... (примеч. 4). N.Y.; L., 1964. P. 43.
[25] Подобная мысль высказана в иной форме Чеховым в письме к Л.А.Авиловой 29 апреля 1892 г.: "Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, это нужно делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление" (V, 58). О "холодности" автора Чехов говорил и И.Бунину: "Садиться писать нужно только тогда, когда чувствуешь себя холодным, как лед" (А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 484).
[26] *Farrell J.* // The Modern Short Story... N.Y.; L., 1964. P. 51.
[27] *Gordon C.* and *Tate A.* The House of Fiction. An Anthology of the Short Story. N.Y., 1960. P. 96–97.
[28] Имеется в виду рассказ Л.Н.Толстого "Много ли человеку земли нужно" (1886), с основной мыслью которого спорит Иван Иваныч Чимша-Гималайский в чеховском "Крыжовнике".
[29] *Gullason T.A.* The Short Story: An Underrated Art // Short Story Theories. Columbus, 1976. P. 25–27.
[30] *Steiner G.* Op. cit. P. 300–302.
[31] *Herrick M.T.* Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England. Urbana, 1955. P. 320.
[32] *Miller A.* The Shadows of the Gods // The Theater Essays of Arthur Miller. N.Y., 1978. P. 182–184.
[33] *Gilman R.* The Making of Modern Drama. N.Y., 1974. P. 116–123, 146–149.
[34] *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978. С. 296 (*Bentley E.* The Life of The Drama. N.Y., 1965).
[35] *Gassner J.* Op. cit. P. 15.
[36] *Perry H.T.E.* Op. cit. P. 338, 356.
[37] *Lahr J.* Op. cit. P. 61–62, 70–71.
[38] *Clurman H.* Lies Like Truth. Theatre Reviews and Essays. N.Y.; L., 1958. P. 20, 133–134.
[39] *Levertov D.* Modulations for Solo Voice // *Levertov D.* Life in the Forest. N.Y., 1978. P. 77. Перевод К.А.Субботиной.
[40] *Moss H.* Chekhov // *Moss H.* Buried City. N.Y., 1975. P. 3–5. Перевод К.А.Субботиной.
[41] *Moss H.* Anton Chekhov. The Desert Everywhere // *Moss H.* Writing against Time. N.Y., 1969. P. 75, 81–83. Перевод Ю.Г.Фридштейна.
[42] *Moss H.* Proust, Ceckov, James, Mann: Note on Fiction // *Moss H.* Writing against Time. Перевод Ю.Г.Фридштейна.
[43] *Moss H.* Anton Chekhov "Three Sisters" // *Moss H.* Whatever is moving. Boston; Toronto. 1980. P. 243–246. Перевод Ю.Г.Фридштейна.

СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКОЕ ОБЩЕСТВО ПО ИЗУЧЕНИЮ ЧЕХОВА (The North American Chekhov Society)

Более 10 лет назад было создано Северо-Американское общество по изучению Чехова. Общество было основано в 1992 г. профессором Йельского университета Робертом Луисом Джексоном и Джулией де Щербинин, тогда еще аспиранткой. Целью общества было объединить чеховедов США и Канады для систематической информации о важнейших событиях в науке о Чехове: сообщать библиографические новости, публиковать рецензии на книги, сведения о конференциях, о новых чеховских спектаклях. Для этого было предпринято с 1992 г. издание "Бюллетеня Северо-Американского общества". Вплоть до 1997 г. "Бюллетень" выходил 2 раза в год (в апреле и октябре); в каждом номере было от 6 до 10 страниц. С 1998 г. "Бюллетень" стал издаваться один раз в год (до 24 страниц в каждом номере). В отличие от прежних выпусков, ежегодные выпуски "Бюллетеня" стали посвящаться одной специальной теме. Так, в 1998 г. вышел номер о "Чайке", в 1999 г. — об интерпретациях чеховских сюжетов в кино, в 2000 г. — о переводах произведений Чехова на английский язык.

Со временем число читателей "Бюллетеня" растет. Теперь его получает более 120 славистов из 15 стран. Ежегодный взнос в Общество составляет 10 американских долларов. Бесплатно посылается "Бюллетень" чеховедам Восточной Европы и бывшего Советского Союза. (Коллегам надо только прислать свой адрес, чтобы их имена вошли в список подписчиков.)

С 1992 до 2000 г. редактором "Бюллетеня" была Джулия де Щербинин (Colby College, USA). В эти годы сотрудничали в "Бюллетене" многие авторы. Из американских коллег присылали в "Бюллетень" свои рецензии на книги о Чехове:

Ричард Борден (Paris), Эндрю Дэркин (Indiana University), Майкл Финк (Washington University), Лоуренс Сенелик (Tufts University), Петер Христенсен (University of Wisconsin), Даглас Копетантин (New York), Изабелла Калиновска (State University of New York), Дарья Кирьянов (University of Pennsylvania), Радислав Лапушин (Chicago), Катерин Тирнен О'Коннор (Boston University), Жорж Пахомов (Bryn Mawr College). Из английских коллег участвовали в "Бюллетене" Харви Питчер и Патрик Майлс. Из России — Г.Коваленко, А.Кузичева (написавшая много статей и рецензий), В.Недзвецкий, Э.Полоцкая, Е.Сахарова, М.Шейкина, М.Туровская. В 2001 г. редакторские обязанности переданы в руки канадского чеховеда, профессора Ральфа Линдхейма (University of Toronto). Его адрес:

Ralph Lindheim. Department of Slavic Languages and Literatures, University of Toronto, Alumni Hall, 121 St. Joseph Street. Toronto, Ontario., M5S 1J4. Canada. E-mail: ralph. lindheim @ utoronto. ca.

Джулия де Щербинин

ЧЕХОВ В КАНАДЕ

Обзор Дж.Дагласа К л е й т о н а (Канада)[1*].

ЧЕХОВ И КАНАДСКИЕ ПИСАТЕЛИ

Восприятие Чехова в Канаде во многом определялось ее двуязычной культурой. Если в англоязычной части влияния шли из Англии и Америки (причем именно Англия стояла на первом месте), то франкоязычные (или квебекские) писатели, наоборот, узнали о нем позже, и почти исключительно из переводов, сделанных во Франции, а также из многих контактов с французами, в основном с деятелями театра. В этой связи тот факт, что Людмила Питоева провела военные годы отчасти в Монреале, видимо сыграл известную роль: она сама не ставила пьес Чехова, но как бы одним своим присутствием напоминала о блестящих постановках пьес Чехова, осуществленных ее мужем Жоржем Питоевым в Париже в 20-е и 30-е годы. В Канаде попытки ставить Чехова на английском языке начались гораздо раньше, чем по-французски и, вероятно, вдохновлялись вначале успехом постановок Федора Комиссаржевского в Лондоне. Однако если для англоязычных канадцев Чехов остается в сущности создателем интересных, но довольно экзотических пьес, то для франкоязычной публики он быстро становится своим: в его пьесах и прозе она узнает мир, который ей кажется близким канадскому.

Так, в интервью журналу "Леттр кебекуаз" квебекская писательница М.-К.Бле, автор романа "Один сезон в жизни Эмманюэля" (Une saison dans la vie d'Emmanuel, 1965 г.), высказывает мнение о сходстве русского и квебекского национальных характеров и о близости их эмоционального склада[1]. К сожалению, довольно туманными замечаниями такого рода ограничивается большей частью мнение современных канадских писателей о русской литературе. Конкретные суждения о Чехове встречаются редко.

Однако, примером того, как внимательно читают Чехова хотя бы некоторые канадские писатели, служат воспоминания о детстве франкоязычной писательницы Габриель Руа "Мое манитобское наследие" ("Mon héritage du Manitoba", 1970), в которых она описывает переезд своей матери с молодым мужем из любимых лесных краев северного Квебека в прерии Манитобы:

«Ехали они поездом, потом, начиная с Сен-Норбера, который был, по смутно мне припоминающимся рассказам матери, своего рода караван-сараем для французско-канадских колонистов, отправляющихся на юг, они поехали, в одно весеннее утро, в доверху набитой телеге, через еще дикую равнину, по еле намеченной дороге, по направлению к взгорьям Монтань-Пембина, слегка волнистый рельеф которых должен был, по оптимистическим расчетам

[1*] Сведения о переводах, обычно помещаемые в начале, здесь приводятся в конце обзора, поскольку в Канаде произведения Чехова в основном распространялись в переводах, сделанных в Англии, Америке, Франции (*Ред.*).

моего дедушки, смягчить боль, вызванную у его жены потерей ее родных холмов. Вышло оно, однако, наоборот: вид этого подобия гор обострил то ностальгическое чувство, которое у нее вызывали суровые холмы ее детства... Как описать впечатление, которое произвела на ее свежую и восторженную душу эта равнина, открывающаяся без конца, без предела, как небо, которое было также бесконечно, но которое до тех пор показывалось ей только в маленьких отрезках, ограниченных хребтами гор и так же разбросанных, как части мозаики? Здесь оно простиралось одним взмахом от одного манящего горизонта к другому, еще более заманчивому. Она никогда не оправилась от впечатления этой поездки и всю жизнь рассказывала о ней. <...> Позже, читая "Степь" Чехова, я как бы очутилась точно в такой же атмосфере, как в рассказах моей матери. Все там было: восторг при виде огромной, плоской земли, заманчивой, как открытая книга, но все-таки не сразу постижимой, трогающая странность в этом монотонном пейзаже, в этих признаках присутствия человека — у Чехова это издалека и так долго видимая мельница, в рассказе же моей матери — крыша дома, поднимающаяся наконец в дали ненаселенного ландшафта; чувствовалось, что вечно зовущий, вечно раскрывающийся горизонт — это, пожалуй, символ, образ идеала в нашей жизни, или даже будущности, нам кажущейся, когда мы еще молоды, такой щедрой обещаниями, которые будут вечно возобновляться и никогда не иссякнут»[2].

Как видим, Габриель Руа принадлежит к числу авторов, которым творчество Чехова открывает в русской действительности черты, в чем-то близкие Канаде, ее суровой и вместе с тем поэтической природе, культу земли как источнику существования. Главное же — реакция человека на эти огромные, пустые ландшафты: они вызывают меланхолию и чувство незначительности человеческой жизни. Именно это чувство считается "чеховским" квебекскими писателями типа Руа и Бле.

Критики отмечали родство с Чеховым квебекского драматурга Марселя Дюбе. Повод к этому сопоставлению дала его пьеса "Время сирени" ("Le Temps des lilas", 1958). В 1950–1960-е гг., когда эта пьеса получила широкую известность, происходило возрождение квебекского (франкоязычного) театра, и в этих условиях состоялось несколько премьер чеховских пьес на квебекской сцене (об этом см. ниже). Вот что пишет о пьесе Дюбе квебекский режиссер Жан Гаскон, впервые поставивший ее в 1958 г.: «А все же, в пьесе "Время сирени" какая поэзия, какая чуткость! Думая об истории этих скромных людей, жаждущих простого, тихого счастья, мы бы, если бы игра в сравнения не была столь бесполезной, назвали имя Чехова»[3].

Действие в пьесе происходит в Монреале в саду особняка, принадлежащего пожилой паре Бланш и Виржиль. Весна — сирень вот-вот зацветет. Жильцы, снимающие комнаты в доме, переживают разные перемены в своей жизни. Молодая, красивая, девственная Жоан оставлена ее ухажером, негодяем Ромео. Пара средних лет Орас и Маргерит собираются жениться, но без энтузиазма со стороны Ораса. Главное, все взбудоражены появлением нового жильца Венсена, художника-холостяка, напоминающего Бланш ее сына, который погиб во время войны. Чудаковатый Венсен комментирует события с легкой иронией. Он — своего рода Тригорин с кистью в руке, человек, видавший виды. К нему приходит человек из его прошлого — очевидно, коммунист, который хочет вернуть Венсена к его былой борьбе за будущее человечества. Венсен, однако, предпочитает жизнь бродячего художника. Все кончается крушением надежд жильцов дома: Орас уезжает, предпочитая не жениться на Маргерит, которая кончает жизнь самоубийством... Венсен

"смывается", боясь, что его прошлое будет обнаружено журналистами... Жоан, которая заменяла дочь Виржилю и Бланш, уезжает в город Квебек, чтобы ухаживать за своей больной матерью,... а пожилой паре предстоит уничтожение их дома, который будет снесен по приказу городского совета для расширения улицы.

В пьесе Дюбе Чехова напоминают не столько события, сколько отдельные образы и символика: тихий сад в шумном городе, который, подобно вишневому саду, станет жертвой "прогресса", и мимолетное цветение сирени, сравниваемое автором с эфемерностью любви и надежды человека. Для Дюбе, как и для Чехова, любовь — далеко не счастливый момент в жизни человека. Так, Ромео появляется в конце пьесы в поисках Жоан, которая так хотела, чтобы он стал кем-то — но которая теперь уехала и, очевидно, обречена на такую же судьбу как и Маргерит, пожертвовавшая своими юными годами ради больной матери — параллель с судьбой Сони в "Дяде Ване" наглядна. Чеховским кажется также образ Венсена, страдающего героя, который искал счастье то в активной политической жизни (намеки на его прошлое "конспиратора"), то в искусстве, но вяло, и который снова уезжает, продолжая как бы бесконечно свою жизнь странника. Узнав о самоубийстве Маргерит, он жалуется: "Везде, где мне приходилось быть, я оставлял печать своего несчастья в чужих сердцах ..."[4] Вопреки этому сходству, однако, пьеса Дюбе далеко не так содержательна, как чеховские, и остается незначительным, хотя очаровательным примером эпигонства.

Если стремление найти сходство между русской действительностью и канадской является характерной чертой высказываний квебекских писателей о русской литературе вообще, и в частности о Чехове, то англоязычные писатели, напротив, интересуются Чеховым не как русским, а как писателем, у которого можно учиться. Известный романист Морли Калахан называет Чехова, вместе с Толстым и Достоевским, кумиром своей юности, — как некоего "чемпиона литературы", с которым каждый молодой писатель его поколения сравнивал свой талант. (Характерно здесь обращение к спорту как метафоре литературной деятельности.)

Испытывая влечение к Чехову как художнику, канадцы подчас тяготятся национальным содержанием его творчества. Тот факт, что Чехов — русский, представляет для них нечто вроде "шума", мешающего полному его восприятию. Часто англоязычные критики жалуются, например, на качество переводов, в которых они вынуждены читать чеховские произведения.

Один из интереснейших документов в этом смысле — рецензия писателя Нормана Левина на "оксфордского Чехова", то есть на переводы произведений Чехова Р.Хингли. Предваряя характеристику этого издания, Левин рассказывает о не совсем верном понимании Чехова, сложившемся у него в результате прежних переводов, осуществленных Констанс Гарнетт, и пародирует черты "типичного" чеховского рассказа в ее интерпретации:

«Там была бы непременно русская склонность к ностальгии. Сколько из его рассказов начинаются примерно так: "Все это было шесть или семь лет тому назад, когда я жил в..." Потом он всегда ставит своих персонажей в определенный русский ландшафт: деревню, уездный город, или приморский курорт. Некоторые из его лучших персонажей имели склонность к лени. Женщины жаловались на скуку, или на то, что жизнь проходит и что ничего нового нет. Там <...> преподавательница спрашивает себя: "Почему Бог дает такую красоту, такую грациозность и такие печальные, прелестные глаза такому слабому, несчастливому, бесполезному народу — почему эти люди так

очаровательны?"[1*]. Все это было бы рассказано тихо, нежно, с примесью печали»[5].

Левин сознает, что его представление о Чехове оказалось ошибочным и что тот Чехов, с которым он познакомился в более поздних переводах Котелянского и Хингли[6], — "жестче, энергичнее". И все же он упрекает Чехова в сентиментальности (например, в описании одинокого тополя в "Степи" или в тоне его рассказов о животных), хотя и отмечает превосходные описания детей, семейной жизни, женщин. "Главная же сила его, — заключает Левин, — понимание людей, которые сознают, что они в тупике".

ЧЕХОВСКИЕ СПЕКТАКЛИ В КАНАДЕ (АНГЛОЯЗЫЧНЫЙ ТЕАТР)

Из всех драматургов мира Чехов занимает особое место в репертуаре канадского театра, особенно в последние десятилетия XX века. История канадского театра еще не написана, и только в последнее время специалисты начали внимательно ее изучать. Поэтому данные о постановке чеховских пьес могут быть неточными. Можно с уверенностью сказать, однако, что интерес канадцев к чеховским пьесам был вызван их постановками в Англии и в США[7].

До Второй мировой войны из четырехактных пьес в Канаде шли только "Вишневый сад" и "Дядя Ваня". Первую постановку "Вишневого сада" (и первую постановку чеховской пьесы вообще), осуществленную в Торонто в 1926 г. в любительском театре режиссером Бертрамом Форсайтом, критик Фред Джейкобс назвал "самой удачной постановкой, сделанной в любительском театре до сих пор"[8]. Анонимный критик газеты "Глоб энд мейл" так характеризовал пьесу, являющуюся новинкой для канадского зрителя:

"Течение жизни продолжает идти плавно, даже когда приближается катастрофа; человек принимает неизбежное <...> но без того, чтобы глубокие чувства волновались в человеческой груди, без выражения страстного бунта против судьбы — таков, кажется, урок четырехактной драмы Чехова <...> Пьеса совсем лишена всех элементов мелодрамы, отсюда и впечатление, произведенное на зрителя этим простым, неприукрашенным представлением жизни, как она есть, еще сильнее.

При нависающей катастрофе, все приятные домашние ритуалы продолжают совершаться; обычные происшествия вызывают обычный интерес: есть любовные интриги и типичные инциденты, связанные с ними <...> действующие лица продолжают свои ежедневные занятия, а приближающаяся беда устраняется, насколько можно, из сознания тех, которым суждено ее пережить. Во всей пьесе преобладает реализм, с большой примесью типично русского фатализма»[9].

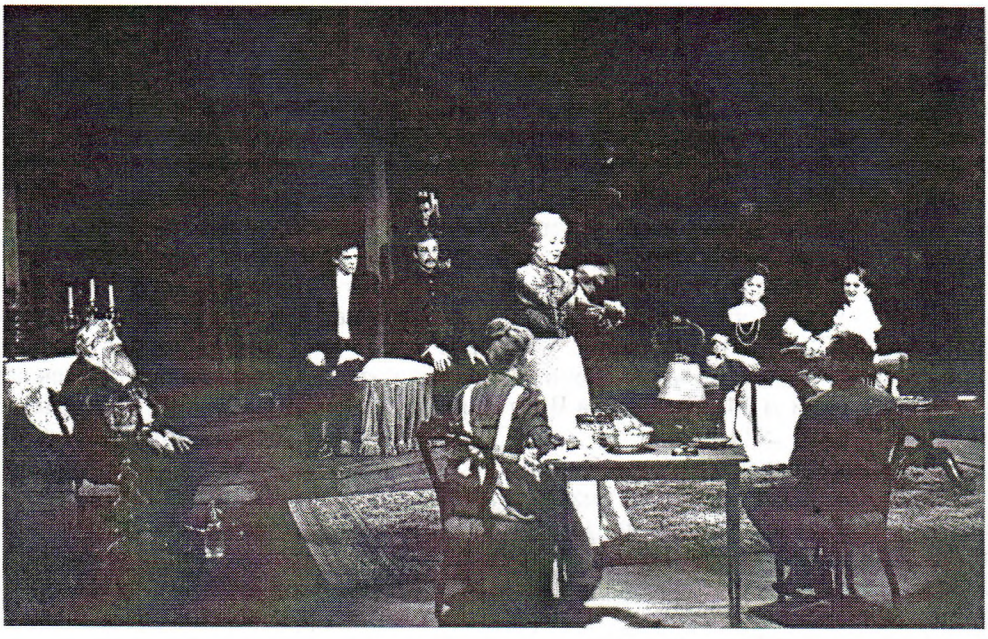
Канадская премьера "Дяди Вани" состоялась в ноябре 1938-го года в Студии Монреальского репертуарного театра. Эта постановка, осуществленная режиссером Сесилом Уэстом, удостоилась только короткого информационного абзаца в прессе[10]. В том же "экспериментальном" духе некоторые сцены из "Чайки" были представлены в Торонто в январе–феврале 1937 г. отделением драматического искусства Торонтской консерватории под руководством Флоренс Джонс. Три сцены из "Чайки" составили вторую половину театрального вечера, программа которого включала и чисто канадский репертуар.

[1*] Ср. этот обратный перевод текста К.Гарнетт с фразой Чехова в рассказе "На подводе": "И непонятно, думала она, — зачем красоту, эту приветливость, грустные, милые глаза Бог дает слабым, несчастным, бесполезным людям, зачем они так нравятся" (9, 338) — *Ред.*

Пожалуй, самым интересным аспектом театральной жизни в Канаде в 30-е годы была деятельность многочисленных любительских театров, так называемых "маленьких театров" ("little theatres"), и ежегодное соревнование этих театров, вначале на уровне провинциальных постановок, а потом в конкурсе самых лучших спектаклей на Театральном фестивале доминиона (ДДФ). По правилам ДДФ, в первые годы его существования к конкурсу допускались постановки лишь одноактных пьес. При таком спросе на одноактные пьесы неудивительно, что внимание актеров-любителей привлекли короткие произведения Чехова для театра. В спектаклях ДДФ "Медведь" был поставлен шесть раз с 1932 по 1940 год, причем в постановке виннипегского "Мастерс клаб" 1935 года Морей Синклер был премирован как лучший актер года. Еще популярнее было "Предложение", которое в 1930-е годы было поставлено любительскими театрами не меньше десяти раз. "Лебединая песня" также шла впервые на ДДФ в 1938 г. в Виктории (Британская Колумбия), а "драматический этюд" "На большой дороге", тоже впервые, был поставлен еврейским любительским театром в Виннипеге в 1937 г.

Итак, первые постановки чеховских пьес в Канаде были прямым следствием того большого подъема, который испытывал канадский любительский театр 20-х и 30-х годов. Путь к Чехову шел через Шоу и Ибсена, по сравнению с искусством которых ощущался живой интерес к новизне чеховского театра. Канадский театровед Глэдис Вуки в статье о русском театре в связи с гастролями МХАТ'а в Америке писала: "Есть огромная разница между реализмом пьес Чехова, которые составляют большую часть его (МХАТ'а. — *Ред.*) репертуара, и тем реализмом, который мы знаем у Ибсена и Гауптмана: бездна между Востоком и Западом, мистиком и предпринимателем, Чеховым и Шоу... Россия отвернулась от мистицизма и дала нам Станиславского и МХАТ — и реализм, который мы совсем пропустили"[11].

Следующий этап в развитии канадского театра (а также в проникновении чеховских пьес в его репертуар) — 40-е и 50-е годы. Несмотря на сравнительную неактивность театра в военное время, в эти годы были осуществлены несколько весьма значительных постановок. Такова канадская премьера "Трех сестер", состоявшаяся в Торонто в 1943 г. Пьеса была поставлена гастролерами из нью-йоркского, точнее бродвейского Театра Барримора под руководством "первой дамы" американского театра (по словам одного из критиков), Кэтрин Корнелл, исполнявшей роль Маши. Тот же критик отозвался очень положительно как о выборе актеров, так и о постановке, осуществленной Гатри Мак-Клинтиком[12]. Хотя в числе актеров находился один канадский актер, Александр Нокс, местная печать уделяла мало внимания спектаклю, который затмили волнующие новости с фронтов 2-й мировой войны[13]. В 1948 г. была осуществлена в театре "Харт Хаус" Торонтского университета первая полная постановка "Чайки" в Канаде (режиссер Роберт Гилл). Критик Е.Г.Уангер подчеркнул влияние "реалистического" театра Станиславского на мировую драму, т.е. для него, как и для Глэдис Вуки, пьесы Чехова и театральный метод Станиславского составляли определенное единство. О самой пьесе Уангер писал: "Такие пьесы населяют персонажи, которые, по словам Чехова, тянут свою жизнь за собой, как бесконечный шлейф". Их трагедия состоит в медленном расточении существования, в беспомощности и безнадежности. В "Чайке" Чехову как-то удается уловить просторность русского ландшафта, меланхолию русской души и беспомощную жалость к себе людей, желающих жить в другом месте и быть кем-то другим". Постановку же Уангер одобрил: "...при помощи мастерски созданных, правдоподобных декораций Роберт Гилл осуществил компетентную и умную постановку, которой недостает, однако, блеска, изобретательности и — больше всего — стиля"[14].



ВИШНЕВЫЙ САД
Стратфорд, Онтарио, Стратфордский фестиваль, 1965
Постановка Дж.Хирша
Перевод Т.Гатри и Л.Кипниса

В 50-е годы чеховские пьесы стали ставиться чаще. В 1955 г. "Дядя Ваня" шел в Торонто на любительской сцене в "Харт Хаус"[15], а через год американский режиссер Джек Ландау поставил "Трех сестер" в торонтском театре "Крест". Эта постановка была встречена с восторгом и критиками, и публикой, хотя она была подготовлена всего за две недели. О ней Герберт Уиттекер (он же поставил "Дядю Ваню") писал:

«Господин Ландау, который является и декоратором, и режиссером данной постановки, уловил почти все волнующие моменты, всю правдивость удивительного текста Чехова. Он также спас своих актеров от странной болезни "игры в русском стиле".

Тут есть и искры света, и тени. Тривиальное никогда не становится слишком значительным, а эмоции не тускнеют от ностальгии или безнадежности. Судьба сестер Прозоровых и их кружка нас трогает до слез, но в то же время мы ясно видим, как они нелепы — они нелепы <...> мы нелепы <...> это то же самое, так как эти далекие, давно исчезнувшие русские живут очень близко от нас.

У Чехова четыре действия, которые господин Ландау превращает в три, сливая первые два, что вполне логично, несмотря на то, что их разделяет полтора года. В первом действии сестры вспоминают с ностальгией о счастливых днях их жизни и жалуются, что они теперь живут в маленьком гарнизонном городе. Но у них остается достаточно счастья, чтобы мы его разделяли.

Утрата этого счастья — главная тема пьесы. Но не единственная. Персонажей мучит чувство потери времени, а также разочарование в планах и

встречах. Неужели нет причины этих потерь, неужели эти утраченные жизни ничего никогда не принесут для блага человечества?»[16]

Успех этой постановки, которая последовала прямо за представлениями "Гамлета" и "Пер Гюнта", обеспечила Чехову место среди классиков мирового театра в канадском репертуаре: отныне он стал "канадским драматургом". К сожалению, попытка Ландау повторить свой успех в постановке "Вишневого сада" 1958 года в театре "Крест" оказалась неудачной. Если первая рецензия, появившаяся в газете "Телегрэм", была не вполне отрицательной[17], то два дня спустя в той же газете эта постановка подверглась острейшей критике Натана Коэна:

«Судя по его постановке, господин Ландау, действительно, не понимает "Вишневый сад" <...> Эта пьеса, теплая, но полная ясновидящего сожаления, которую следовало бы поставить как весело-торжественный танец, обернулась напыщенным шествием, не ведущим к определенной цели.

Несмотря на то, что его персонажи страдают от меланхолии и интроспекции, что они неспособны преодолеть свои проблемы, что они готовы увянуть в эмоциональном плане, сам Чехов — жизнерадостный драматург; он глубоко сочувствует людям, которых описывает, повествуя об их недостатках с состраданием (но без романтических преувеличений) и показывая трогательным, иногда даже блестящим образом, пошлость их провинциального обихода и ожиданий. Его персонажи, кажется, ведут тихое, неинтересное существование. На самом деле, это только кажется, что в их жизни ничего не происходит. Вслушайтесь в их разговоры, какими неуместными они ни казались бы, понаблюдайте за их поведением, каким бы оно ни было тривиальным, — и иллюзия их инертности скоро исчезнет. Они поглощены серьезными делами»[18].

Другой критик, Герберт Уиттекер, отозвался также отрицательно о данной постановке[19]. Это не помешало, однако, тому же самому театру "Крест" поставить "Чайку" в 1960 г. (постановка Ройстона Морли). Этот спектакль восстановил репутацию театра в трактовке русской драматургии. Так, критик Мэвор Мор отметил понимание Чехова режиссером и актерами[20].

Другая постановка "Вишневого сада", осуществленная английским режиссером Денисом Кэри и труппой "Канадиен плейерс" в 1959 г., была встречена таким же неодобрением критики. По всей вероятности, выбор чеховской пьесы представлял трудности даже для опытного режиссера.

В конце 50-х — начале 60-х годов возрастающему интересу к Чехову в англоязычной Канаде способствовал целый ряд постановок его пьес телевизионной компанией "Си-Би-Си" ("Радио-Канада"). Так, в феврале 1959 года канадским телевидением была поставлена инсценировка рассказа "Палата № 6" в режиссуре Харви Харта в серии "Фолио". Историк канадского телевидения Мэри Джейн Миллер пишет о "великолепной" игре Джека Клугмана, который играл больного Громова, и Мэвора Мора, исполнявшего роль врача (Рагина). Следующим образом она пишет о возможностях, которые давали декорации Руди Дорна: "...персонажи мелькали вдали, в тени, под кроватями или же за дверьми <...> создавалась игра света и тени, которая как бы усиливала впечатление, что границы между сумасшествием и здравым умом зыбки"[21].

12 мая того же года состоялась канадская премьера "Иванова" по англоязычному телевидению "Си-Би-Си" в той же серии ("Фолио"); за этими спектаклями последовали "Три сестры" (13 февраля 1961 года в "Фестивальной серии" "Си-Би-Си") и "Дядя Ваня" (26 февраля 1964 года в той же серии).

60-е и 70-е годы оказались эпохой самой широкой популярности чеховских пьес в Канаде. Как уже отмечалось, проникновение чеховских пьес в репертуар канадского театра тесно связано с развитием независимой театральной жизни. В эти десятилетия канадский театр испытал большой подъем, и, пожалуй, лишь с этого времени можно говорить с самостоятельном профессиональном театре как в англоязычной Канаде, так и в Квебеке. Самым важным явлением этих десятилетий следует считать Стратфордский фестиваль. Это летний театральный фестиваль в городе Стратфорде (провинция Онтарио), где ставят пьесы как Шекспира, так и других классиков мирового театра.

В Стратфорде были осуществлены пять постановок чеховских пьес на английском языке, из которых одна — "Чайка" — была поставлена два раза. Первая стратфордская постановка чеховской пьесы — "Вишневый сад" — состоялась в 1965 г. Поставил эту пьесу Джон Хирш, талантливый канадский режиссер, работавший в Виннипеге и ставший в 1980 г. директором фестиваля. Оригинальность постановке придавало подчеркивание комедийных аспектов пьесы. Режиссер пытался порвать с традиционной интерпретацией, восходящей к Станиславскому. Может быть, именно поэтому подход Хирша решительно не понравился критику Натану Коэну, который писал: "Ошибка Хирша состоит в том, что он буквально и безоговорочно поверил ереси о том, что Чехов писал комедии (что в понимании Хирша значит фарсы. — *Д.К.*); он так энергично преследует эту идею, что все остальное стирается по пути"[22].

Однако в другой, более поздней, статье Коэн признал, что "Вишневый сад" Хирша оказался самой популярной постановкой сезона (98 процентов билетов распроданы)[23]. Другие рецензенты почти единогласно приветствовали новаторство Хирша, считая его спектакль лучшим в 1965 году. Отмечая сложность приспособления пьесы такого типа к экспериментальной стратфордской сцене без занавесей и с выдвинутым просцениумом, рецензент газеты "Телегрэм" считал, что Хирш "добился эффекта, похожего на остранение у Брехта, позволяющего нам наблюдать этих удивительных персонажей с глубоким интересом, но почти без эмоционального участия", и заключил, что "Вишневый сад" Хирша придал Стратфордскому фестивалю "современное" направление[24].

В интервью с Гербертом Уиттекером Хирш говорил о тщательности своего метода: «Я знаю даже, какими духами должны пользоваться персонажи "Вишневого сада"». Он уподобил пьесу творениям Шекспира по поэтичности, но добавил, что она "так же многозначна, она соткана из встреч и поэтому из расставаний тоже". О своей привязанности к Чехову Хирш заметил: "Чехов понимает все. Из всех писателей мира я бы хотел больше всего посидеть и побеседовать с этим русским врачом"[25].

Работа Хирша проложила дорогу для дальнейших постановок Чехова в Стратфорде. Так, в 1968 г. Жан Гаскон поставил "Чайку" (на английском языке). Роль Тригорина исполнял известный канадский актер Уильям Хатт, Аркадину играла Дениза Пельтье, а Нину — Луиза Марло. Рецензенты отметили статичность этой постановки[26].

Спектакль был принят публикой более холодно, чем "Вишневый сад". Однако критики единогласно говорили о гениальности самой пьесы, которая чувствовалась именно в медлительности действия. Урджо Кареда, который сам позднее стал режиссером Чехова в Стратфорде, подчеркивал значение Чехова в развитии драматургии XX века, в частности, в таком явлении, как "театр абсурда": "Нельзя отрицать главенствующей роли Чехова в развитии современной драмы. Его чрезвычайно тонкая и значительная трагикомедийная техника создала положения, которые повторялись в пьесах с совсем дру-



ЧАЙКА

Стратфорд, Онтарио, Стратфордский фестиваль, 1980

Постановка Р.Филлипса и У.Кареды

Перевод Дж.Маррела

Тригорин — Б.Бедфорд, Аркадина — М.Смит

Фото Р.К.Регсдейла

ДЯДЯ ВАНЯ

Стратфорд, Онтарио, Стратфордский фестиваль, 1978

Постановка Р.Филлипса и У.Кареды

Перевод Дж.Маррела. Слева: Мария Войницкая — М.Савидж, Вафля — М.Блейк, Астров — Б.Бедфорд, Соня — М.Мараден, Войницкий — В.Хатт

Фото Р.К.Регсдейла



гими эффектами у многих из выдающихся современных драматургов, в том числе Ионеско, Беккета и Пинтера"[27].

В своей стратфордской постановке "Трех сестер" 1976 года Джон Хирш, по словам одного рецензента, "затмил все другие постановки года" (их было десять)[28]. Критики единодушно хвалили и постановку, и игру английской актрисы Мэгги Смит, исполнявшей роль Маши. Об ее игре Джон Фрэзер писал, что она "проникнута сдержанной чувственностью" и находил "чередование хрупкости и гениальной комичности" в ее игре "завораживающим"[29]. В этой постановке Хатт играл Чебутыкина. Рецензент Лиан Хеллер писала о "сверхчеловеческом контакте, существующем между актерами и режиссером Джоном Хиршем, между Хиршем и Чеховым, между актерами и Чеховым и, в конечном итоге, между Чеховым и зрителем"[30]. Этой постановкой Хирш показал, что он является одним из самых выдающихся интерпретаторов Чехова в англоязычном театре, что Чехов заслуживает места рядом с Шекспиром, Мольером и Шоу в репертуаре канадских театров.

Это мнение подтвердилось и следующей постановкой Чехова в Стратфорде: "Дядя Ваня" (1978). Пьеса была поставлена Урджо Каредой и Робином Филлипсом в новой версии канадского драматурга Джона Маррелла[31]. Критики единодушно одобрили спектакль, который Брайан Джонсон находил "остроумной, превосходно сыгранной и глубоко продуманной постановкой трагикомического шедевра Чехова" и выделил игру Хатта, исполняющего роль Войницкого. "В 53 года Хатт стал гораздо более дисциплинированным актером, чем когда-либо", — писал он, одобряя "смесь комической раздражительности и взрывчатой разочарованности в его игре"[32]. Неоднократно подчеркивалось сочетание юмора и патетики в постановке, хотя один из критиков находил в спектакле "странные противоречия"[33].

Те же режиссеры (Кареда и Филлипс) поставили "Чайку" в Стратфорде в 1980 г. — опять в новом переводе Джона Маррелла. Аркадину играла Мэгги Смит, а Тригорина — Брайан Бедфорд — оба с большим успехом[34]. Дорна играл Хатт, а Нину — Роберта Максвелл, — исполнение, которое, по словам критика Джейми Портмана, "остается наиболее прочно в памяти". Спектакль дал повод критику Портману утверждать, что "уже за 60 лет до современного драматурга Гарольда Пинтера, Чехов писал о разрыве в общении между людьми. Здесь мы видим деревенскую усадьбу (так тонко показанную в этой постановке прекрасными декорациями Дафны Дер, населенную людьми, которые знают друг друга уже годами)". Реалистический характер постановки, считает критик, сказался в создании некоего равновесия между этой "семейностью" героев с "оцепенелым непониманием персонажами реальных нужд и интересов других"[35].

Чеховская традиция в Стратфорде была обновлена еще один раз в 80-е годы постановкой "Вишневого сада" в новом переводе английского драматурга Тревора Гриффитса и с декорациями английского художника Ульца. Если торонтский критик Конлог считал постановку не вполне удавшейся, то его коллегам Портману и Кру она, наоборот, показалась лучшей постановкой года: опять, как в более ранние годы, Чехов "спас" стратфордский сезон![36] Были отмечены, в частности, "продуманность" постановки и небычайные декорации, "создающие постоянное настроение растерянности и запустения" (Портман).

Популярность чеховских пьес в Стратфорде в 1960-е и 1970-е годы соответствовала широкому интересу к Чехову, проявившемуся во многочисленных постановках англоязычных театров (часто при университетах) как в Торонто, так и в Виннипеге, Эдмонтоне, Галифаксе, Ванкувере и других городах[37]. Однако, попытка другого театрального фестиваля в Южном Онта-



ЧАЙКА

Стратфорд, Онтарио, Стратфордский фестиваль, 1968

Постановка. Ж.Гаскона

Нина — Л.Марло

рио — Шоу-Фестиваля в городе Ниагара-он-зэ-Лэйк — ввести Чехова в свой репертуар оказалась неудачной; постановка "Вишневого сада" режиссером Радой Пенчулеску подверглась острейшей критике в торонтской печати — с тех пор Чехов в рамках Шоу-Фестиваля не ставился[38]. В этот период впервые в Канаде шли пьесы "Платонов"[39], "Иванов"[40], "Леший"[41].

Одноактные пьесы Чехова в Канаде часто составляют содержание "чеховского вечера" — например, в городе Норт-Бей (1977). Среди инсценировок чеховских рассказов заметным явлением была упомянутая "Палата № 6" и композиция "Добрый доктор" (Калгари, 1977; премьера спектакля состоялась в США, в Театре Юджина О'Нила, Нью-Йорк, — 27 ноября 1973 г.). Автор композиции "Добрый доктор" американский драматург Нил Саймон ввел в нее переработанные им эпизоды из рассказов "Смерть чиновника", "Хирургия" и др.



ТРИ СЕСТРЫ
Монреаль, Театр Ридо Вер, 1966
Постановка И.М.Раевского
Ольга — Э.Лаузель, Маша — И.Брен д'Амур, Ирина — Н.Нобер

ЧЕХОВСКИЕ СПЕКТАКЛИ ВО ФРАНКОЯЗЫЧНОМ ТЕАТРЕ

В 50-е годы пьесы Чехова впервые появились и в репертуаре квебекского театра. Толчком к этому послужили, видимо, показ "Медведя" (21 сентября 1952), "Лебединой песни" (4 января 1953), "Дяди Вани" (11 декабря 1958) и "Вишневого сада" (19 октября 1961) по франкоязычному телевидению "Радио-Канада". Позже были переданы также отрывки из "Чайки", "Дяди Вани" и "Дамы с собачкой" в одном спектакле "Славные воскресенья" ("Les Beaux Dimanches", ноябрь, 1975) и композиция Г.Ару "Это странное животное" ("Cet Animal étrange"), по мотивам рассказов Чехова (19 февраля 1967 — см. о нем ниже). Во франкоязычной Канаде, как и в англоязычной, телевидение служило катализатором для освоения Чехова театрами — то есть, как это часто бывает в Канаде, государственный орган (Си-Би-Си) сыграл роль мецената в развитии театральной культуры.

Вехой же истории чеховских пьес во франкоязычной Канаде была постановка "Чайки" Жаном Гасконом в Театре дю нуво монд (Монреаль) в 1955 г. Из французских текстов пьесы Гаскон выбрал адаптацию Жоржа и Людмилы Питоевых. Критик Пьер де Гранпре отметил смелость выбора (до этого Чехов никогда не был представлен в квебекском театре): из всех пьес Чехова —

именно "Чайки", пьесы, по мнению де Гранпре, гораздо более трудной для понимания квебекской публики, чем "Три сестры" или "Вишневый сад". В частности, де Гранпре хвалил игру Дин Муссо в роли Нины и Жана Гаскона — Тригорина. Успех данной постановки во многом способствовал развитию как этого нового театра (сыгравшего впоследствии важную роль в культурном возрождении Квебека), так и режиссерской судьбы Гаскона, которого пригласили в 1966 г. поставить ту же пьесу на английском языке в Стратфорде (см. выше, с. 788).

Заметки де Гранпре о Чехове подтверждают мнение о сходстве склада ума русских и квебекцев:

«Во франкоязычной Канаде всегда будет интересно читать дореволюционную русскую литературу. Меня всегда поражало загадочное сходство между психологическими проблемами, которые волновали русских, и нашими. Даже русский народ, как его описывают, имеет некоторые черты, напоминающие мне способ мышления франкоязычной Канады. Это начинается в романе "Дым", в котором Тургенев показывает своих соотечественников как непоправимо прихотливых мечтателей, вечно гадающих о своей судьбе. Если на Западе Чехов интересен главным образом своим новаторством в области драматической формы, то русских всегда поражала прежде всего правдивость его изображения их самих. <...> Как хороший реалист, как Тригорин, добросовестно заполняющий свои записные книжки наблюдениями, он старался определить легкими и уверенными штрихами русского человека своего времени. Портрет этого безвольного, неуверенного человека, раздираемого, с одной стороны, неясными, восторженными стремлениями, и, с другой стороны, внезапным упадком духа, чувством абсолютной пустоты, Чехов пишет и переписывает без устали, крича в каком-то неистовстве своим землякам: "Вот мы какие! Мы понимаем, что надо двигаться, но не движемся, мы встревожены, неспокойны, мы страдаем от чувства грандиозного призвания приносить пользу человечеству, но никогда никто у нас не делает шага вперед. Разве так можно продолжать?»[42]

За последние десятилетия квебекцы видели несколько значительных постановок Чехова, хотя Чехов далеко не так популярен на франкоязычной сцене, как на англоязычной[43]. Важным событием в истории Чехова в Квебеке можно считать постановку "Трех сестер" советским режиссером И.М.Раевским в "Театре Ридо Вер" (1966). Рецензент, скрывшийся за подписью Ж.М., отметил быстрый темп игры и легкую, почти веселую тональность постановки, совсем не в духе штампов западных интерпретаций чеховской драмы, подчеркивающих в ней грустные мотивы. Вместе с тем рецензент считал этот эксперимент не вполне удачным, несмотря на участие некоторых самых крупных актрис Квебека (Иветт Бренд'Амур, Элен Луазель, Натали Нобер). Причину неудачи он видит в неумении большинства актеров подчиниться руководству постановщика: "Метод Станиславского не ассимилируется в несколько недель, даже в несколько месяцев, и мне кажется, что он стеснял некоторых актеров"[44].

В 60–70-е годы шли на квебекской сцене примерно девятнадцать чеховских спектаклей. Интересная тенденция у франкоязычных постановщиков — склонность к переработкам авторского текста. Например, "Три сестры" были представлены режиссером Жан-Дени Ледюком в адаптации Робера Лялонда с французскими именами и в квебекской обстановке (Театр де ля манюфактюр в помещении театра "Сантор", Монреаль, 1977). Эта "трансплантация" Ирины, Маши и Ольги (Изабель, Жизель и Анжель) в квебекском городке Валь д'Ор, судя по газетной рецензии, была удачной[45], что подтверждает еще раз

мнение о сходстве жизни в Квебеке и в провинциальной России чеховских времен.

К другим видам переработки чеховских сюжетов относятся "Яблоки для Евы" ("Des Pommes pour Eve") и "Это странное животное" ("Cet Animal étrange") французского писателя Габриеля Ару (Gabriel Arout, наст. фамилия Арутчев). Композиция "Яблоки для Евы" (премьера которой состоялась во Франции в 1969 г.) включала в себя отрывки из ранних рассказов ("За яблочки", "Полинька", "Анюта", "Свидание хотя и состоялось, но..." и др.) и повести "Живой товар". Тема спектакля, в соответствии с заглавием, — женщина в отношениях с мужчиной. В Канаде спектакль шел впервые в 1978 г. на французском и английском языках[46].

В сценической композиции "Это странное животное" использованы тексты рассказов разных лет: "Разговор человека с собакой", "Загадочная натура", "Хористка", "Лошадиная фамилия", "Смерть чиновника", "Иван Матвеич", "Произведение искусства", "Дама с собачкой" и др. (премьера состоялась во Франции в 1964 г.). В Канаде эта композиция ставилась на телевидении "Радио-Канада" (19 февраля 1967 г.) и в разных театрах в 1969, 1979 гг.[47]

В 80-е годы квебекцы продолжали интересоваться Чеховым. Так, в сезоне 1982–1983 гг. "Дядя Ваня" был поставлен в театрах Квебека не меньше пяти раз[48]. Особый интерес представляет постановка этой пьесы в переводе выдающегося квебекского драматурга Мишеля Трамбле[49]. Спектакль был поставлен в Монреале и в Оттаве в 1983 г. Андре Брассаром[50]. Несмотря на высокий профессионализм ансамбля и на то, что Серебрякова в этой постановке играл ветеран чеховских постановок Жан Гаскон, критик Пьер Лавуа был разочарован интерпретацией пьесы: "В соответствии с тяжелыми и темными декорациями, занимающими всю сцену и закрывающими все выходы (что противоречит чувству надежды в пьесе!), здесь все одинаково накрахмалено — и костюмы, и эмоции. Никогда я не видел такой холодной и гротескной любовной сцены, как та, которая происходит между Астровым и Еленой в третьем акте"[51].

Вторая профессиональная постановка "Дяди Вани" 1983-го года была осуществлена режиссером Александром Хаусфатером в Театре дю буа де Кулонж (Монреаль). Эту инсценировку Лавуа характеризовал как "честную, эффективную, традиционную". По словам Хаусфатера, Чехов "стремился показать весь абсурд в жизни людей". "Чтобы конкретно выразить этот абсурд, Хаусфатер задался идеей включить в декорации металлические опоры мостов. В программе постановщик сообщает, что в конце XIX века огромная кампания постройки мостов была осуществлена немецкими инженерами, чтобы отметить вступление российской империи в XX век. Эти мосты, бесполезные и неиспользованные, служили для прогулок крестьян после воскресной обедни"[52].

Как о последней "вехе" в усвоении Чехова квебекским театром следует упомянуть спектакль "Чехов — Чехова", поставленный в 1987 г. и привлекший внимание франкоязычной публики Монреаля. Это инсценировка переписки Чехова с О.Книппер-Чеховой, которая была поставлена Ивом Деганье в "Кафе де ля пляс" по тексту Франсуа Ноше[53].

Краткий обзор истории Чехова в канадском театре отражает сложность и многогранность культурного развития канадского общества. Статистика раскрывает лишь часть картины: самая популярная из четырехактных пьес — "Чайка" (двадцать постановок, из которых три по-французски), затем "Дядя

Ваня" (пятнадцать спектаклей, из которых один по-французски), "Три сестры" (из четырнадцати — три по-французски) и "Вишневый сад" (из десяти — два по-французски). Тем не менее именно "Вишневый сад" был своего рода "пробным камнем" для канадских режиссеров. Он был поставлен, как было сказано, первым из всех чеховских пьес на канадской сцене. Одним из самых значительных чеховских спектаклей в Канаде до сих пор является тоже "Вишневый сад" — в постановке Дж.Хирша, сыгравшей важную роль в истории Стратфордского фестиваля, а также в истории постановок русских авторов на канадской сцене.

Из одноактных пьес наиболее популярными были "Медведь" (двадцать пять постановок) и "Предложение" (двадцать четыре). Чеховские пьесы вполне утвердились в современном репертуаре Канады[54].

Итак, театральные интерпретации Чехова в Канаде прошли в своем развитии два этапа. Если в первые годы Чехов рассматривался преимущественно как представитель реалистического театра Станиславского и расценивался чаще всего как "старомодный" драматург, то начиная с 60-х годов, режиссеры и критики стали видеть в нем предшественника современного театра Брехта, Беккета, Пиранделло и др.

ЧЕХОВ В ИССЛЕДОВАНИЯХ КАНАДСКИХ ФИЛОЛОГОВ

В научных изданиях Канады было опубликовано около тринадцати статей о Чехове, главным образом сопоставительного характера (например, "Чехов и Мопассан") или же историографического ("Чехов в советском литературоведении", "Чехов в критике З. Гиппиус"), причем многие из этих статей были написаны американскими или французскими русистами и лишь случайно опубликованы в канадских журналах. С другой стороны, следует учесть, что канадские ученые часто публикуют свои исследования за границей. В общей сложности, однако, количество публикаций о Чехове очень невелико, 100-летие и 120-летие со дня рождения писателя (1960 и 1980) в Канаде не были отмечены. Это неудивительно, поскольку канадские слависты лишь в последнее время стали отмечать подобные события русской культуры (толстовский симпозиум в Виктории в 1979 г., тургеневский — в Калгари в 1983 г.).

В канадских университетах на чеховские темы были защищены три докторских диссертации[55]. В канадских университетах также было написано несколько диссертаций на соискание магистерской степени[56].

ИЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧЕХОВА В КАНАДЕ

Канадский читатель Чехова обычно пользуется британскими, французскими или американскими изданиями его произведений, если он их читает в переводе, или же советскими изданиями, если читает по-русски. В последнее время появилось, однако, три очень интересных издания Чехова, вышедших в Канаде. Оба вызваны популярностью Чехова на канадской сцене.

Первое издание — перевод "Дяди Вани" на английский язык, сделанный канадским драматургом Джоном Марреллом для стратфордской постановки 1978 года[57]. Перевод Маррелла восполнил недостаток в хорошем "театральном" тексте пьесы, который не был бы слишком "книжным" и не вызвал бы негодования канадских критиков обилием выражений, типичных лишь для британского варианта английского языка. Попытка Маррелла написать "Дядю Ваню" с канадским "акцентом" оказалась удачной. Язык перевода лишен не-

уклюжих выражений и фраз, и, хотя переводчик иногда позволяет себе перефразировать отдельные реплики, естественностью речи он значительно больше выигрывает, чем теряет: его текст в высшей степени театрален.

Перевод "Чайки", сделанный другим канадским драматургом — Дэвидом Френчем, — выдержан в таком же свободном стиле. Этот перевод был опубликован впервые в серии стереотипных текстов большого формата торонтского "Кооператива драматургов" и впоследствии переиздан с примечаниями Донны Орвин[58]. Третий перевод — адаптация "Дяди Вани" на французском языке драматургом Мишелем Трамбле и переводчицей Ким Ярошевской[59] — интересен попыткой передать язык простых людей (например, няни) квебекским диалектом соответствующего сословия. В этом отношении он резко отличается от французских переводов, традиционно употреблявшихся в постановках Чехова в Квебеке (например, переводов Эльзы Триоле — см. наст. том, кн. 1, с. 13, 14).

Что касается чеховской прозы, она практически не переводится в Канаде. Потребность канадских читателей в знакомстве с рассказами и повестями Чехова удовлетворяется переводами, опубликованными в Англии, США или во Франции. Появление все новых переводов и адаптаций чеховских пьес связано, в основном, с тем, что старые часто не удовлетворяют постановщиков, приступающих к работе над их сценическим воплощением. Так же, впрочем, поступают ирландские и австралийские переводчики: они не обращаются к прозе Чехова, а переводят, в основном по требованию театра, пьесы.

ПРИМЕЧАНИЯ

Исследования, лежащие в основе настоящей статьи, были проведены в Канаде в 80-е годы. Данные о Чехове в Канаде, в частности, о постановках чеховских пьес на канадских сценах, кончаются 1987-м годом. См. также статью того же автора: Chekhov Then and Now: The Reception of Chekhov in World Culture. N. Y., 1997. P. 151–172.

[1] *Blais M.-C.* (Интервью) // Lettres Québécoises, 16 (Hiver 1979–80). P. 54.

[2] *Roy G.* Mon Héritage du Manitoba // Mosaic. 3/3 (Spring 1970). P. 70–71.

[3] *Gascon J.* Le phénomène Marcel Dubé // Les vingt-cinq ans du triumph 2. Ottawa, 1977. P. 169.

[4] *Dubé M.* Le Temps des lilas. Montréal, 1969. P. 165.

[5] *Levine N.* A Racy Chekhov // The Atlantic Advocate, 56 (January 1966). P. 71.

[6] Об этих переводах см. наст. том. Кн. 1. С. 375–376, 394–398.

[7] См., напр., рецензию на английскую постановку "Трех сестер" Дж.Гилгуда в журнале "Canadian Content" — VII, 24 (April 1938).

[8] Canadian Forum, VI, 70 (July 1926). P. 321. Еще две постановки "Вишневого сада" были запланированы в Виннипеге (в конце 1930 г.) и в Монреале (1933–1934), но были ли они осуществлены, неизвестно. См.: Montreal Star. 1933. 26 August; Canadian Forum, XI, 123 (December 1930). P. 119.

[9] Tchekov's "Cherry Orchard" Well Given at Eaton School // Globe and Mail. 1926. May 20. P. 12.

[10] Рец.: Montreal Star. 1938. November 9.

[11] *Wookey G.* What We Owe the Russian Theatre // Canadian Forum, IV, 42 (March 1924). P. 177–180.

[12] *Nichols L.* The Three Sisters // The New York Times. 1942. December 27.

[13] См.: Globe and Mail. 1943. April 17, 23.

[14] Globe and Mail. 1948. November 29.

[15] Постановка Клуба бывших студенток Торонтского университета, режиссер Герберт Уиттекер. Спектакль получил несколько премий и был принят в ДДФ. См.: DDF Newsletter. № 20 (1955. Jan./Feb.). P. 9; № 21 (1955. March/April). P. 5.

[16] *Wittaker H.* <*Ред.*> // Globe and Mail. 1956. October 24. P. 23. См. также: Globe and Mail, 1956. October 27, 31.

[17] *MacDonald R.* There's Life In This Orchard // The Telegram (Toronto). 1958. Thursday, January 30.

[18] См.: *Cohen N.* Mr. Landau Directs This Play But He Doesn't Know What It's All About! // The Telegram (Toronto). 1958. February 1.

[19] *Whittaker H.* Crest Faces Problems with Cherry Orchard // Globe and Mail. 1958. January 30.

[20] *Moore M.* A Fine Production // The Telegram (Toronto). 1960. April 2. См. также рец.: *Whittaker H.* "The Seagull" Falters Only In Tempo // Globe and Mail. 1960. April 2; *Derry A.* "Seagull" Ends In High Drama But Slow To Get Off Ground // Toronto Star. 1960. April 2.

[21] *Miller M.J.* Turn Up The Contrast: CBC Television Drama since 1952. Vancouver, 1987. P. 216–217.

[22] *Cohen N.* Chopped Up "Orchard" // Toronto Star. 1965. July 27.

[23] См.: Toronto Star. 1965. October 2.

[24] "Cherry Orchard" is Stratford's Best Production // The Telegram (Toronto). 1965. July 27.

[25] *Whittaker H.* Hirsch's Plum in the orchard // Globe and Mail. 1965. July 10.

[26] См., например, отзыв Уиттекера: *Whittaker H.* Chekhov genius shines in Stratford "Seagul" // Globe and Mail. 1968. July 29.

[27] *Kareda U.* "Seagull" too long, seldom overwhelming // Toronto Star. 1968. July 24.

[28] См.: *Mallet G.* "Three Sisters" hums with emotion in a superb Stratford Production // Toronto Star. 1976. September 2.

[29] *Fraser J.* "Three Sisters" a carefully crafted masterpiece // Globe and Mail. 1976. September 2.

[30] *Heller L.* Stunning opening of "Three Sisters" offers laughs, tears // Kitchener-Waterloo Record. 1976. September 2.

[31] О переводе см. ниже, в разделе "Издания произведений Чехова в Канаде" (с. 794–795).

[32] *Johnson B.* "Uncle Vanya" scores, the festival triumphs // Globe and Mail. 1978. June 8.

[33] *Mallet G.* "Uncle Vanya" lifts the festival's spirits // Toronto Star. 1978. June 8. См. также рец.: *Ashley A.M.* "Uncle Vanya" has them in the aisles // The Citizen, Ottawa. June 8, 1978; *Galloway M.* Vanya bored but not boring // Montreal Star. 1978. June 8; *Wyman M.* Theatre to make the heart glad // Vancouver Sun. 1978. June 9.

[34] См. рец.: *Conlogue R.* Stellar cast helps "Seagull" take off // Globe and Mail. August 9, 1980; *Czarnecki M.* Politics and plays vie for limelight // Maclean's. 1980. August 25. P. 51.

[35] *Portman J.* Chekhov's 'Seagull' Stunning // The Gazette, Montreal. 1980. August 13. См. также рец.: *Mallet G.* "Seagull" flies with compelling force // Toronto Star. 1980. August 9.

[36] *Crew R.* Chekhov's poetic "Cherry Orchard" Stratford's best // Toronto Star. 1987. June 8; *Portman J.* Nuance is crucial in simple story // Calgary Herald. 1987. June 9.

[37] Наиболее знаменательные постановки на английском языке (до конца 1987 года):

"Чайка": Crest Theatre, Торонто, 1960; Muddy York Theatre, Торонто, 1964; Playhouse Theatre, Ванкувер, 1965; University College Players' Guild, Торонто, 1970; University of Western Ontario, 1970; Summer Centre Theatre, Glenn Morris Theatre, Торонто, 1973; Bishop's University, 1973; Theatre Calgary, Калгари, 1974; West Coast Actors' Society, Ванкувер, 1974; Tarragon Theatre, 1977; Dalhousie University, 1978; Banff School of Fine Arts Players, Банфф, 1978; Montreal Theatre Lab, Монреаль, 1979; Neptune Theatre, Галифакс, 1979; Globe Theatre, Саскачеван, 1979; Manitoba Theatre Centre, Виннипег, 1980; Vancouver Playhouse Theatre, Ванкувер, 1980; Theatre 5, Кингстон, 1981; Manitoba Theatre Centre, Виннипег, 1981; Autumn Angel, Торонто, 1984.

"Дядя Ваня": Carleton University, Оттава, 1958; Neptune Theatre, Галифакс, 1965; Belmont Productions at Hydro Theatre, Торонто, 1967; Centaur Theatre, Монреаль, 1971; University of Saskatchewan, Регина, 1971; Citadel Theatre, Эдмонтон, 1975; Arts Club Theatre, Ванкувер, 1975; Theatre Plus, Торонто, 1976; University of Alberta, Эдмонтон, 1977; Royal Alexandra Theatre, Торонто, 1978; Globe Theatre, Регина, 1978; Tarragon Theatre, Торонто, 1985; Theatre Calgary, Калгари, 1986.

"Три сестры": Theatre Club, Монреаль, 1960; Hart House Theatre, University of Toronto, Торонто, 1963; Manitoba Theatre Centre, Виннипег, 1968; National Theatre School of Canada, Монреаль, 1968; University of British Columbia, Ванкувер, 1971; St. Lawrence Centre, Торонто, 1972; University of Waterloo, Ватерлоо, 1973; Bishop's University, 1974; Globe Theatre, Регина, 1975; Brock University, Сент-Катаринс, 1978; Ryerson Studio Theatre, Торонто, 1980; Toronto Free Theatre, Торонто, 1982; Dalhousie Arts Centre, Галифакс, 1986.

"Вишневый сад": University of Alberta, Эдмонтон, 1952; London Little Theatre, Лондон, 1955; Crest Theatre, Торонто, 1958; University of Calgary, Калгари, 1968; University of Alberta, Эдмонтон, 1970; Manitoba Theatre Centre, Виннипег, 1974; Hart House Theatre, University of Toronto, Торонто, 1977; West Coast Actors' Society, Ванкувер, 1977; Shaw Festival, Ниагара, 1980.

(Источники: DDF Newsletter; Theatre in Canada; Canadian Theatre Review Yearbook; опрос заведующих кафедрами театра канадских университетов.)

[38] См. рецензии: *Conlogue R.* "Cherry Orchard" never bears fruit // Globe and Mail. 1980. June 2; *Mallet G.* "Cherry Orchard" collapses // Toronto Star. 1980. May 30.

[39] Театр "Коуч-хаус", Торонто, 1966. Пьеса была поставлена под названием "Деревенский скандал" ("A Country Scandal"). См. рецензии: Globe and Mail. 1966. March 21; Toronto Star. 1966. March 23.

[40] Центр О'Кифа, Торонто, 1966; см. рецензию: Globe and Mail. March 29, 1966. Второй раз "Иванов" был поставлен в Монреале кафедрой драматического искусства Доусонского колледжа в 1980 г.; см. рец.: "Ivanov" drama balanced by deep Chekhov humor // The Gazette, Montreal. 1980. May 8.

[41] National Arts Centre, Оттава, 1983. См. рец.: "Wood Demon" just a poor relation // Globe and Mail, 1983. March 2. Рецензент характеризует "Лешего" как "неуклюжую, неясную, плохую пьесу".

[42] Le Devoir, 1955. 12 Novembre.

[43] Наиболее значительные постановки на французском языке в 1960–1980-е гг.: "Чайка", La Nouvelle Compagnie Théâtrale, Монреаль, 1968; "Вишневый сад," Théâtre du Rideau Vert, Монреаль, 1970; "Чайка", Théâtre du Trident, Квебек, 1977; Чайка", Centre National des Arts, Оттава, 1978; "Три сестры", L'Atelier Théâtral de Louvain-la-Neuve de Belgique (гастроли), Centre National des Arts, Оттава, 1980; "Юбилей", Le Cercle Molière, Сен-Бонифас, Манитоба, 1981; "Чайка", Théâtre du Rideau Vert, Монреаль, 1982; "Дядя Ваня", Théâtre du Rideau Vert, Монреаль, 1983; "Чайка", Théâtre populaire du Québec, Centaur Theatre, Монреаль, 1987.

[44] *M.G.* Tchekhov à la russe // La Presse, 19 avril, 1966; см. также рец.: Globe and Mail, 1966. April 16.

[45] *Goulin A.* L'émouvante complainte des trois sœurs // Le Devoir. 1977. 13 janvier.

[46] Любопытный пример двуязычной постановки (премьера французского варианта состоялась 3-го октября, а английского — 17-го; режиссер Jeanine Beaubien, и актеры, очевидно, те же) в театре "La Poudrière" (Монреальский международный театр). См.: Canada on Stage. 1978. P. 257.

[47] Théâtre du Rideau Vert, Монреаль, 1969, режиссер André Cailloux; Théâtre populaire du Québec, Монреаль, 1979, режиссер André Saint-Laurent.

[48] *Lavoie P.* L'Idiot de la famille... "Oncle Vania" trois productions // Jeu. 1983. № 28. P. 76–88. Кроме постановок, о которых сказано ниже, спектакли были осуществлены кафедрой французской литературы Монреальского университета, кафедрой театрального искусства Конкордийского университета (на английском языке), и студентами Сежепа (колледжа) Лионель-Гру (Cégep Lionel-Groulx).

[49] "Oncle Vania" d'Anton Tchekhov. Traduction de Michel Tremblay avec la collaboration de Kim Yaroshevskaya. Montréal, 1983.

[50] Совместная постановка Théâtre du Nouveau Monde (Монреаль) и Centre National des Arts (Национальный центр искусств, Оттава).

[51] *Lavoie P.* Op. cit. P. 86. Другие рецензенты отозвались более положительно. См., например, рец.: *Dassylva M.* "Oncle Vania" au TNM, Ou l'optimisme désabusé // La Presse. 1983. 2 avril; *Lévesque R.* Un Vania vif, une distribution exceptionelle // Le Devoir. 1983. 31 mars; *Lévesque R.* J.-L.R. Le secret d'un acteur et de son personnage // Le Devoir. 1983. 26 mars (об актере, исполнявшем роль Войницкого).

[52] *Lavoie P.* Op. cit. P. 81.

[53] Образцом служили, очевидно, подобные инсценировки переписки Шоу с актрисой миссис Патрик Кэмпбелл, Сары Бернар с ее секретарем и др. См. рец.: *Lépine S.* Tchekhov — Tchekhova // Jeu. 1987. № 42. P. 161–64; *Lévesque R.* J.-L. R. Bouleversante Patricia Nolin // Le Devoir. 1987. 29 janvier; *Donnelly P.* Talky treatment for Chekhov's life // The Gazette, Montreal. 1987. January 24; *Bernatchez R.* G. S.: "Vivre" sur scène: le jeu est un outil qui peut parfois dépasser le texte // La Presse. 1987. 25 janvier.

[54] Подробнее о постановках русских пьес в Канаде см. в статье автора данного обзора: *Clayton J.D.* Bears and Beavers: Canadian Stage Productions of Russian Plays // Theatre History in Canada. Vol. 3. №. 2 (Fall 1982). P. 148–163.

[55] *Lantz K.A.* Aspects of Chekhov's Comedy: 1880–1887. Ph.D. Thesis, University of Toronto, 1974; *Slejskova N.* The Illusion of Off-Stage Life in Theatre and its Application to Chekhov's Drama: An Analysis of "The Seagull". Ph.D. Thesis, McGill University, 1980; *Schubert P.Z.* The Narratives of Čapek and Čekhov: A Typological Comparison of the Authors' World View. Ph.D. Dissertation, Alberta, 1985.

[56] *Адрианова А.* Мастерство техники рассказа у А.П.Чехова и И.А.Бунина. M. A. Thesis, McGill University, 1974; *Ballnath E.A.* Women and Chekhov. M. A. Thesis, McGill University, 1979; *Bundala E.* The Structure of the Peasant Universe in Chekhov's Short Stories. M. A. Thesis, University of Ottawa, 1974; *Vozgenikov V.* Children in the Life and Works of Chekhov. M. A. Thesis, McGill University, 1977.

[57] *Chekhov A.* Uncle Vanya: Scenes from Rural Life. Trad. *John Murrell.* Toronto, 1978.

[58] *Chekhov A.* The Seagull. Trad. *David French.* Toronto, 1977; *Chekhov A.* The Seagull. Trad. *David French*, with notes by *Donna Orwin.* Don Mills, 1978.

[59] См. выше прим. 49.

ЧЕХОВ В АВСТРАЛИИ

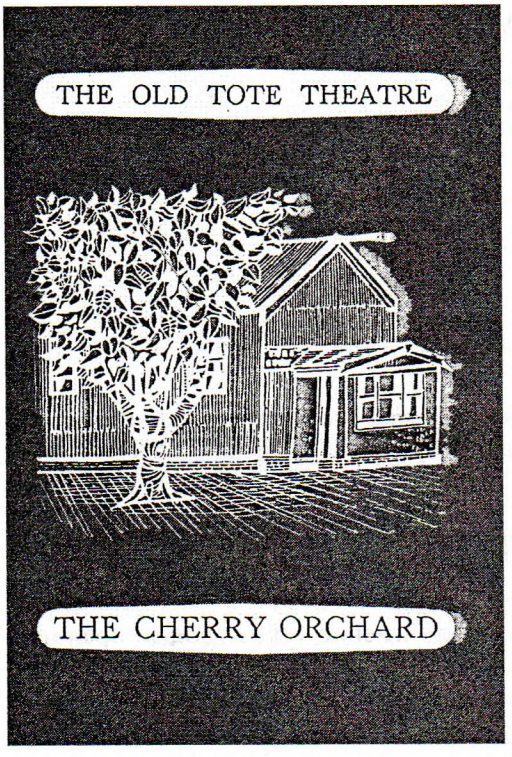
Обзор А.Д.Ципенюк

В 1897 году А.Г.Стивенс, один из основоположников австралийской литературной критики, издатель журнала "Буллетин", писал: "В Австралии трудно получить даже общее представление о современной зарубежной литературе, не считая английской, потому что книги сюда не доходят... По существу, что мы знаем о русской литературе, кроме популярных имен, или о немецкой, о скандинавской?"[1]

В течение весьма продолжительного периода к числу тех иностранных авторов, о которых в Австралии существовало именно такое "общее представление", принадлежал и Чехов. В "Библиографии австралийской художественной, переводной и критической литературы за 1833–1938 годы", нет ни одного упоминания о Чехове[2]. Начало знакомства австралийцев с произведениями Чехова по британским переводам относится к концу 90-х годов XIX века. Но широкая австралийская публика познакомилась с его творчеством благодаря театру, прежде всего, благодаря Мельбурнскому репертуарному театру, открывшему сезон 1912 года "Чайкой" — как гласила афиша, "великой русской пьесой Антона Чехова в переводе Дж.Колдерона" (англичанина, одного из первых переводчиков Чехова)[3].

Основатель Мельбурнского театра Грегор Мак-Магон стремился привить на австралийской почве европейское движение "независимых театров", на рубеже XIX–XX веков порвавших с коммерческими организационными и репертуарными принципами и обратившихся к "новой драме" — Ибсену, Чехову, Стриндбергу, Шоу. Именно эти имена Мак-Магон открыл для австралийских зрителей, часть которых рассматривала его мельбурнское детище как "храм искусства, празднеств и просвещения"[4]. Однако многие среди демократически настроенной интеллигенции в то время разделяли мнение, высказанное, в частности, писателем Льюисом Эссоном, полагавшим, что лучше ориентироваться на произведения "невысокого уровня, но совершенно самостоятельные и национальные", чем на "так называемую интеллектуальную драму, абстрактную и космополитическую"[5]. Болезненное чувство национальной неполноценности и стремление к созданию отечественной культурной традиции в этой среде вызывали неприязнь к любому импорту в области искусства. "Тейбл-Ток" один из центральных литературно-художественных журналов 1910-х годов, назвал "Чайку" "мрачной и разочаровывающей пьесой, которая, хотя и производит определенное впечатление, не подает зрителю ни одной ободряющей мысли и оставляет его в весьма подавленном состоянии духа из-за того, что писатель, то есть человек предположительно умный и думающий, может видеть ближних в таком свете"[6].

В 20-е годы, уже в Репертуарном театре Сиднея, Мак-Магон поставил "Трех сестер" и "Вишневый сад". Работа над чеховскими образами сыграла



«ВИШНЕВЫЙ САД». ОБЛОЖКА ПРОГРАММЫ
Сидней, Театр «Олд Тоут», 1963
Постановка Р.Квентина

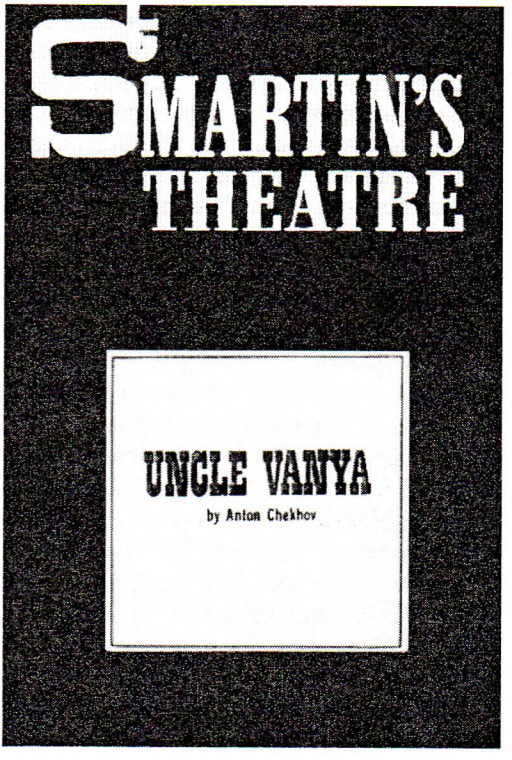
значительную роль в становлении одной из старейших актрис Австралии, воспитанницы Мак-Магона — Дорис Фиттон, которая считает себя приверженцем театральных идей Станиславского, русской актерской и режиссерской школы[7].

В выступлении, посвященном 50-летней годовщине со дня смерти Чехова (1954), известный писатель Вэнс Палмер вспоминал, какое впечатление в 1910–1920-е гг. произвели на австралийскую интеллигенцию появившиеся тогда впервые в стране переводы чеховских рассказов. (Палмер имел в виду переводы англичанки К.Гарнетт, которые оценил исключительно высоко.) "Мы были восхищены его искренностью, отсутствием какой бы то ни было позы, его способностью раскрыть, чем чревато самое заурядное происшествие". Хотя Чехов "не носил маски вселенской мудрости, мы почувствовали, что это один из величайших писателей нашего времени, давший нам такое знание о жизни, которого до сих пор у нас не было". Не жалея своих героев, Чехов, по словам Палмера, изображал их с известной отстраненностью, "в которой не было ничего от деланого равнодушия Киплинга и его последователей". Чехов страдал вместе с своими персонажами, и, вероятно, поэтому с такой силой смог передать "внутреннюю жизнь самых обыкновенных людей"[8].

В послевоенное время имя Чехова в Австралии связывается главным образом с театром.

Взлет интереса к Чехову приходится на 60-е годы. В этом десятилетии ведущими коллективами Сиднея, театральной столицы Австралии, были поставлены одна за другой все наиболее известные чеховские драмы: в 1963 г. театр "Олд Тоут" открылся "Вишневым садом", а три года спустя показал "Трех сестер"; театр "Индепендент" в 1965 г. обратился к "Чайке" и в 1968-м — к "Дяде Ване". Кроме того, режиссер К.Баллантайн летом 1966 г. показал "Трех сестер" в Аделаиде, на четвертом Австралийском фестивале искусств.

Постановка "Вишневого сада" в театре "Олд Тоут" в Сиднее в 1963 году стала заметным явлением на австралийской сцене. Чеховская пьеса ознаменовала рождение театра "Олд Тоут", заявившего о своих творческих устремлениях. "Выбрать в качестве первой постановки такую великую пьесу — значит проявить дерзость, — говорилось в программе спектакля, — но стоит ли тратить силы на меньшее? Материальные средства нашего театра ограничены, декорации в силу необходимости чрезвычайно скромны; но подобные препятствия никогда еще не могли помешать театру, который в конечном счете обязан своим успехом лишь актерам и зрителям"[9].



«ДЯДЯ ВАНЯ». ОБЛОЖКА ПРОГРАММЫ
Мельбурн, театр "Сент-Мартинс", 1971
Постановка А.Митчелл

По словам театрального обозревателя газеты "Сидней морнинг геральд", постановку Роберта Квентина в этом театре отличало прежде всего исключительное внимание к чеховскому тексту. Ни декорации, ни костюмы, ни музыка "не привлекали к себе внимания в ущерб драматургии. Напротив, необычайно одаренный актерский ансамбль, один из лучших, какие у нас когда-либо удавалось собрать, смог целиком посвятить свои усилия воплощению буквы и духа оригинала". Ансамблевый стиль исполнения стал другой принципиальной особенностью спектакля театра "Олд Тоут". Актерам, соединившимся на его "крохотной, лишенной занавеса сцене, удалось и уверенно, и достоверно передать дух доброжелательного юмора и сострадания, пронизывающий чеховский шедевр". С особенным блеском были исполнены две роли — Лопахина и Гаева, создатели которых, Оуэн Уайнгот и Рон Хэдрик, не выделялись из безупречно ровного ансамбля, но украшали его. Трактовка обоих образов отвечала общему замыслу спектакля. Лопахин, которого обычно обычно преподносили австралийскому зрителю как "хамоватого и неумного хищника-купца", на этот раз снискал сочувствие неуверенным поведением, внутренней растерянностью, "нервным заискивающим смехом и мучительным для него самого сочетанием раболепной вежливости с развязной решимостью". Рон Хэдрик, отбросив стереотипную карикатуру, предложил нового Гаева — человека, полного одновременно достоинства и эксцентрики. Эта роль стала решительным шагом вперед для Хэдрика — "отличного актера, который слишком долго стоял на месте". Спектакль театра "Олд Тоут", заключает рецензент, "должен быть встречен громогласной благодарностью"[10].

Для Р.Квентина главной в "Вишневом саде" стала тема неоднозначности человеческих характеров, сочувствия и сопереживания человеку. "Чехов, — говорится в программе спектакля, — изображает не героев и не злодеев, но людей, которые полны одновременно тревоги и оптимизма, любят, но не способны выразить свою любовь, и которые в попытках приспособиться к обстоятельствам оказываются подчас трогательно-смешными"[11]. На камерной, аскетической сцене театра внимание зрителей оказалось приковано к индивидуальности героев, каждый из которых предстал в нешаблонном, психологически тонком освещении.

Другие чеховские спектакли 1960-х годов оказались менее содержательными. "Чайка", поставленная в театре "Индепендент" Питером Саммертоном и Дорис Фиттон (1965), была лишена основополагающей режиссерской идеи

и превратилась в протяженный ряд эпизодов. По мнению критика Нормана Кессела, спектакль сильно пострадал из-за целого ряда актерских неудач и несогласованности в игре. Дэвид Годдард, исполнитель роли Треплева, играл скорее раздражение современного "сердитого молодого человека", чем разочарованного романтика 1890-х годов[12]. Заметим от себя, что подобные мотивы прозвучали в 1963 г. в знаменитой "Чайке" "рассерженного" английского режиссера Тони Ричардсона, однако, по-видимому, в австралийской постановке они не были подхвачены никем из участников, кроме Годдарда (в марте 1964 г. он поставил "Чайку" в Англии с Пегги Эшкрофт в роли Аркадиной — см. кн. 1 настоящего тома, с. 522). Остальным исполнителям "Чайки" в "Индепендент", продолжает Кессел, не хватило психологической глубины и трагического пафоса; они не смогли ни подняться до современной трактовки ролей, ни передать дух чеховской эпохи. Кессел не делает исключения и для Дорис Фиттон, упоминавшейся выше актрисы чеховского репертуара, сыгравшей Аркадину "весьма надоедливой и эгоистичной старой женщиной" и "не передавшей ни комической, ни трагической стороны этого образа". Достоверным и последовательным критик считает лишь Густла Корнера, которому в «сравнительно простой роли Сорина удалось "схватить самую суть времени"». По замечанию Кессела, сверхэкстравагантная смена декораций, происходившая прямо на глазах у зрителя, только отвлекала внимание, разрушала атмосферу пьесы и вообще существовала в спектакле ради себя самой.

Схожие упреки вызвал у критика Х.Г.Киппакса "Дядя Ваня" в "Индепендент" (1968), где постановщиком была также Дорис Фиттон. Статьи Киппакса выгодно отличаются от рецензий многих театральных критиков Австралии и представляют особый интерес тем, что в них отправным пунктом для анализа спектаклей служит определенная трактовка чеховской драматургии. Киппакс умеет передать целостное впечатление от постановки, а не перечисляет, как это часто делается, достоинства и недостатки отельных исполнителей. В "Дяде Ване", с точки зрения Киппакса, "звучат чеховские мотивы — пустота, скука и бесцельность провинциальной жизни; чувство утраченного времени, растерянных возможностей и украденных надежд; и — в противовес этому — неистощимая жизненная энергия, которая есть даже в безнадежности и в которой Чехов черпает свой оптимизм". "Подлинно чеховский сплав" контрастирующих понятий, за и против, комедийных и высоких нот делает это изысканное произведение исключительно трудным для исполнения. Самым трудным среди чеховских драм, полагает Киппакс, ибо здесь «ведущие актеры, создавая чеховскую "атмосферу", почти лишены помощи второстепенных персонажей, которые наполняют другие пьесы». С этой точки зрения "Дядя Ваня" относится к "Трем сестрам" и "Вишневому саду" как камерная музыка к симфонии Моцарта... Вся пьеса представляет собою вереницу дуэтов и трио..."[13]

Актерам "Индепендент", считает Киппакс, не удалось справиться со своими сложнейшими задачами. Чеховская драма не была понята и постановщицей спектакля, которая заменила сплав антагонистических элементов их простой последовательностью. Все же в "Дяде Ване" 1968-го года были две выдающиеся актерские работы — Джеймса Кондона в роли Астрова и Редмонда Филлипса в роли Серебрякова. Интересно, что двумя годами раньше Кондон, по словам Киппакса, великолепно сыграл Вершинина в спектакле "Олд Тоут"; критик считает этого актера близким Чехову. В трактовке Кондона Вершинин предстал "неискренним и бесплодным идеалистом"; однако

Астрова он наделил "подлинной магической страстностью" и убедительно показал "в этом добром человеке искру огромного таланта".

После постановки "Индепендент", в новом десятилетии, "Дядя Ваня" оказывается самой репертуарной чеховской пьесой. Он еще раз идет в Сиднее в 1972 году (театр "Олд Тоут", постановщик Джордж Огилви) и дважды в Мельбурне (1971 и 1979). Вообще в 70-е годы чеховские спектакли перестают быть монополией Сиднея и ставятся также в других австралийских городах.

Австралийский исследователь Чехова Беверли Хан отмечает, что представление о чеховских драмах как о произведениях с "атмосферой", но без особых мыслей, является одним из распространенных клише, которые необходимо преодолевать и литературоведам, и театральным интерпретаторам Чехова[14]. Когда, например, в 1971 году Айрин Митчелл поставила в Мельбурне "Дядю Ваню", спектакль не вышел из рамок стереотипной, чтобы не сказать избитой, трактовки пьесы. Судя по рецензии Дж.Хаттона, Митчелл увидела в этих "сценах из деревенской жизни" типичную "пьесу настроения". Лейтмотивом постановки стала, как пишет Хаттон, тема «осени, которая приносит "прелестные, грустные розы", и сломленных героев, тихо перебирающих струны гитары». Нарочно замедленный сценический темп усиливал чувство всеобщей апатии, тоски, увядания. Даже "бурный драматический взрыв", нарушавший привычный ход вещей, не мог повлечь за собой бурю, "возмутить стоячие воды". Надо сказать, что сам критик оценил спектакль весьма высоко, поддержал его форму и существо. В отличие от Киппакса, Хаттон счел "Дядю Ваню" несложной для постановки драмой, которую надо играть "медленно и естественно"[15].

Когда восемь лет спустя Брюс Майлс вновь поставил эту пьесу в Мельбурне, им, по-видимому, руководило желание отказаться от традиционного взгляда на чеховскую драму. Едва ли не впервые в австралийском театре Майлс попробовал играть Чехова в условных, отвлеченных декорациях и тем нарушить привычный сценический стереотип чеховских постановок. Вместе с художницей Таней Маккалин он соорудил на сцене наклонный помост, подняв его под углом, "доступным, – как саркастически заметил критик газеты "Эйдж" Л.Рэдик, — только горным козам"[16]. На помосте, обтянутом ковром, был установлен ряд серебряных березовых стволов. Вместе с тем, на авансцене находилось несколько предметов мебели, которая, как писал Рэдик, мешала актерам двигаться и скрывала их от глаз зрителей в не меньшей степени, чем березовые стволы.

По словам Л.Рэдика, некоторая экстравагантность и несуразность оформления оказались досадным просчетом в серьезной работе Брюса Майлса, который стремился передать, что персонажи пьесы, "несмотря на знакомое им всем чувство потери и утраты, нежно влюблены в жизнь. Они хотят быть счастливы, хотят чего-то добиться". Передавая "удушающую и губительную атмосферу русской провинциальной жизни", спектакль имел в то же время современное звучание. Своего рода эпиграфом к постановке Мельбурнского театра оказались чеховские слова, открывающие ее театральную программу: «Я хотел только честно сказать людям: "Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живете!.." Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь... Я ее не увижу, но я знаю — она будет совсем иная, не похожая на ту, что есть...»[17]

Л.Рэдик особо отмечает великолепную игру актеров. Исполнение Саймоном Чилверсом заглавной роли критик считает выдающимся. "Его Ваня предстает сразу и добрым, и нелепым, и обаятельным, и уязвимым человеком".

Безупречными партнерами главного героя в этом спектакле были Астров (Д.Даунер) и Соня (С.Гор). Однако несоответствие режиссерского замысла изобразительному и пространственному решению постановки помешало ей стать исключительным событием в театральной жизни Австралии.

Обращение "Квинслендского театра" к "Чайке" в 1981 году примечательно тем, что специально для этого спектакля был подготовлен новый перевод пьесы. Австралия никогда не испытывала потребности в самостоятельных переводах Чехова, пользуясь, как говорилось выше, уже существующими в англоязычных странах. Характерно, что рассказы, письма, драмы Чехова и в наше время цитируются в Австралии только по британским и американским изданиям. В 70-е годы деятели театра впервые решили проделать работу заново. В 1975 г. Р.Омодеи поставил в "Олд Тоут" "Иванова" в собственном переводе — по мнению рецензента "Острейлиен", Дж. Паскаль, крайне неудачном, режущем слух языковыми клише[18]. Затем, в 1981 году, эту инициативу подхватили в Брисбене, где перевод "Чайки" осуществил актер Дэвид Кленденнинг, филолог по образованию. По его словам, принимаясь за новый перевод и новую постановку пьесы, театр руководствовался "стремлением сыграть Чехова с максимальной простотой и верностью оригиналу, и ради этого еще раз тщательно изучить русский текст"[19].

Однако за буквой оригинала постановщик спектакля Алан Эдвардс потерял дух и смысл чеховской драмы. Говоря о мотивах своего обращения к "Чайке", Эдвардс отмечал, что "всегда боялся своеобразия чеховского таланта <...> но знал, что когда-нибудь придется преодолеть этот страх"[20]. Имея в виду это высказывание, критик "Острейлиен" К.Робертсон назвал рецензию на спектакль "Не надо бояться Чехова", считая губительными результаты той скованности, которую режиссер чувствовал перед русским писателем[21]. Видимо, не было осуществлено и стремление Эдвардса создать единый актерский ансамбль, без которого невозможна сценическая интерпретация Чехова: Робертсон писал в рецензии, что режиссер не сделал ничего, чтобы добиться рождения ансамбля "из ряда весьма одаренных личностей. Кажется, что каждый полон решимости сделать свою роль самой заметной. Создается впечатление, что актеры даже не слушают партнеров, а только дожидаются, когда же наконец они кончат, чтобы выступить самим".

Сокрушительное поражение потерпел в 1975 году Реймонд Омодеи, поставивший в "Олд Тоут" "Иванова". Недоумение вызвало само появление на сцене этой драмы, по общим отзывам, чуждой и даже экзотической для современного австралийского зрителя. Недаром в программе спектакля оказались пространные характеристики общественной ситуации в России в последние десятилетия девятнадцатого века. У театра, писала в "Сидней Морнигн геральд" Р.Константино, "не было даже премьера или премьерши, которые оправдали бы выбор этой пьесы"[22]. По мнению Дж.Паскаль, невыразительная, убогая игра актеров и крайне неудачный перевод Омодеи превратили спектакль в утомительное зрелище[23].

"Чеховым, сведенным к банальностям", оказались, по мнению Х.Киппакса, "Три сестры" — следующий чеховский спектакль театра "Олд Тоут" (1977). Пьесу поставил художественный руководитель театра У.Редмонд. Тэффи Дэвис писала в газете "Сан", что режиссеру не удалось "зажечь" сильнейший актерский состав, игравший в результате "уныло и тяжеловесно"[24]. По мнению Дэвис, спектакль пострадал из-за слишком почтительного отношения к чеховской драме, которая, "если бы ее сегодня предложил начинающий автор, наверняка не была бы принята в таком виде".

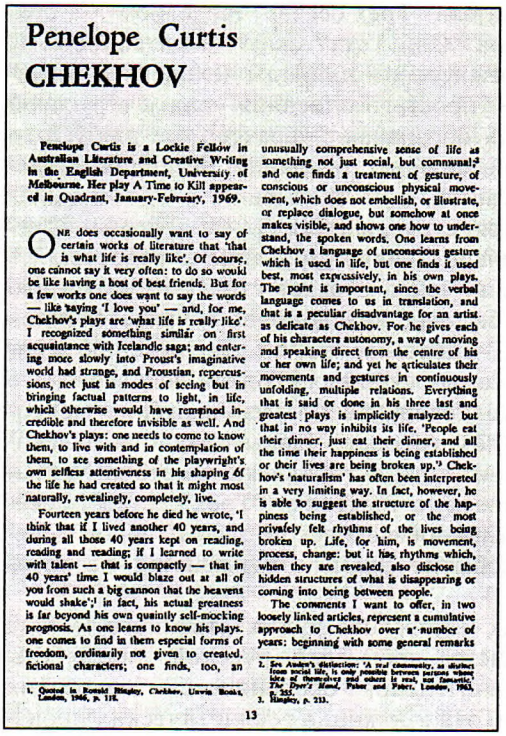
В отличие от Т.Дэвис, Х.Киппакс назвал "Трех сестер" шедевром XX столетия, потерявшим в постановке театра "Олд Тоут" свою масштабность. К этому привело "полное непонимание режиссером природы чеховского искусства". Смысл пьесы значительно шире "простого описания упадка в русской провинции". "Три сестры" "пророчески обозначают характерные для XX-го века чувства несбывшейся надежды, пассивного ожидания, бессилия". Вместе с тем, это живые человеческие чувства, а не застывшие и однозначные символы: они обновляются, варьируются, сталкиваются друг с другом — "утрата с возрождением, надежда с разочарованием, страдание с радостью..." Для передачи объемной картины жизни Чехов создает столь же объемную художественную структуру, в которой бытовое правдоподобие является лишь верхним, самым очевидным уровнем. В спектакле же, по утверждению Киппакса, "чеховское пытливое изучение самых скрытых уголков человеческого сердца превратилось в прямолинейное поверхностное изображение мелкобуржуазных нравов в маленьком русском городке, давным-давно и далеко-далеко". Киппакс последовательно ставит вопрос творческого метода, указывая, что театр предложил натуралистическую трактовку "Трех сестер", осветив лишь повседневный, поверхностный слой чеховской пьесы. "Упор делается на заурядности; в результате события драмы оказываются незначительными и банальными"[25].

О тех же, что и Киппакс, аспектах чеховского художественного метода говорит в небольшой заметке Б.Криста, профессор русской литературы Квинслендского университета. "Отличительной особенностью чеховских пьес, — пишет он, — является то, что в этих до конца реалистических произведениях символика и подтекст создают особую атмосферу, которая значит не меньше, чем действие само по себе"[26]. Если австралийские критики обратили внимание на двуплановость чеховской драматургии, на ее "отточенный до символа реализм" (Горький), театр — намеренно или невольно — сузил масштаб сценической интерпретации до — как выразился Киппакс — тщательного воспроизведения повседневной жизни.

Общий неутешительный итог опыту 70-х — начала 80-х годов подвел К.Робертсон, заметивший, что чувство, обычно охватывающее австралийских зрителей после чеховского спектакля, — это "чувство облегчения, что еще один вечер с Чеховым наконец позади"[27]. По-видимому, это десятилетие призвано было доказать режиссерам австралийского театра ту известную истину, что к Чехову — как к любому классику — можно обращаться, лишь ощутив внутреннюю связь с его героями, почувствовав современность его искусства и мучивших его вопросов.

О такой связи с Чеховым говорил в интервью 1979 года один из ведущих австралийских драматургов Дэвид Уильямсон. На вопрос критика, почему, с точки зрения самого Уильямсона, его называют австралийским Чеховым, драматург ответил: "Я был бы счастлив, если бы это соответствовало действительности. Чехов — мой идеал, образец драматургического совершенства. На мой взгляд, Чехов является великим драматургом. <....> Чехову необходимы актеры, которые должны воплотить его пьесы. Мои работы нуждаются в этом так же остро. Это еще не совсем литература — это нечто вроде гранок, которые оживить призваны актеры, и, мне кажется, о Чехове можно сказать то же самое. <...> Чехов кажется мне самым объективным драматургом, не считая, может быть, Шекспира"[28].

В 70-е годы в Австралии появилось много серьезных литературоведческих работ о Чехове. Прежде всего, надо отметить монографию преподавате-



Penelope Curtis
CHEKHOV

Penelope Curtis is a Lockie Fellow in Australian Literature and Creative Writing in the English Department, University of Melbourne. Her play A Time to Kill appeared in Quadrant, January-February, 1969.

ONE does occasionally want to say of certain works of literature that 'that is what life is really like'. Of course, one cannot say it very often: to do so would be like having a host of best friends. But for a few works one does want to say the words — like saying 'I love you' — and, for me, Chekhov's plays are 'what life is really like'. I recognized something similar on first acquaintance with Icelandic saga; and entering more slowly into Proust's imaginative world had strange, and Proustian, repercussions, not just in modes of seeing but in bringing factual patterns to light, in life, which otherwise would have remained incredible and therefore invisible as well. And Chekhov's plays: one needs to come to know them, to live with and in contemplation of them, to see something of the playwright's own selfless attentiveness in his shaping of the life he had created so that it might most naturally, revealingly, completely, live.

Fourteen years before he died he wrote, 'I think that if I lived another 40 years, and during all those 40 years kept on reading, reading and reading; if I learned to write with talent — that is compactly — that in 40 years' time I would blaze out at all of you from such a big cannon that the heavens would shake';[1] in fact, his actual greatness is far beyond his own quaintly self-mocking prognosis. As one learns to know his plays, one comes to find in them especial forms of freedom, ordinarily not given to created, fictional characters; one finds, too, an unusually comprehensive sense of life as something not just social, but communal;[2] and one finds a treatment of gesture, of conscious or unconscious physical movement, which does not embellish, or illustrate, or replace dialogue, but somehow at once makes visible, and shows one how to understand, the spoken words. One learns from Chekhov a language of unconscious gesture which is used in life, but one finds it used best, most expressively, in his own plays. The point is important, since the verbal language comes to us in translation, and that is a peculiar disadvantage for an artist as delicate as Chekhov. For he gives each of his characters autonomy, a way of moving and speaking direct from the centre of his or her own life; and yet he articulates their movements and gestures in continuously unfolding, multiple relations. Everything that is said or done in his three last and greatest plays is implicitly analyzed: but that in no way inhibits its life. 'People eat their dinner, just eat their dinner, and all the time their happiness is being established or their lives are being broken up.'[3] Chekhov's 'naturalism' has often been interpreted in a very limiting way. In fact, however, he is able to suggest the structure of the happiness being established, or the most privately felt rhythms of the lives being broken up. Life, for him, is movement, process, change: but it has rhythms which, when they are revealed, also disclose the hidden structures of what is disappearing or coming into being between people.

The comments I want to offer, in two loosely linked articles, represent a cumulative approach to Chekhov over a number of years: beginning with some general remarks

1. Quoted in Ronald Hingley, *Chekhov*, Unwin Books, London, 1966, p. 118.

2. See Auden's distinction: 'A real community, as distinct from social life, is only possible between persons whose likes or themselves and others is real, not fanatastic.' *The Dyer's Hand*, Faber and Faber, London, 1963, p. 355.

3. Hingley, p. 233.

13

ПЕРВАЯ СТРАНИЦА СТАТЬИ П.КЕРТИС
О ЧЕХОВЕ
Журнал «Квадрэнт», 1972, май–июнь

ля Мельбурнского университета Беверли Хан, изданную объединенным академическим издательством "Кембридж юниверсити пресс" в 1977 г. Кроме того, ряд исследований появился в периодической печати, в том числе, "Размышления о Чехове" Пенелопы Кертис, статьи Кевона Кемпа, Дэвида Паркера, Б.Хан. Показательно, что главным объектом внимания австралийских авторов остается театр Чехова, почти совершенно заслонивший его прозу. Определенный вклад в литературу о Чехове вносят специальные журналы "Мельбурн славоник стадиз" и "АУМЛА", регулярно публикующие обзоры исследований по славистике, выходящих в англоязычных странах.

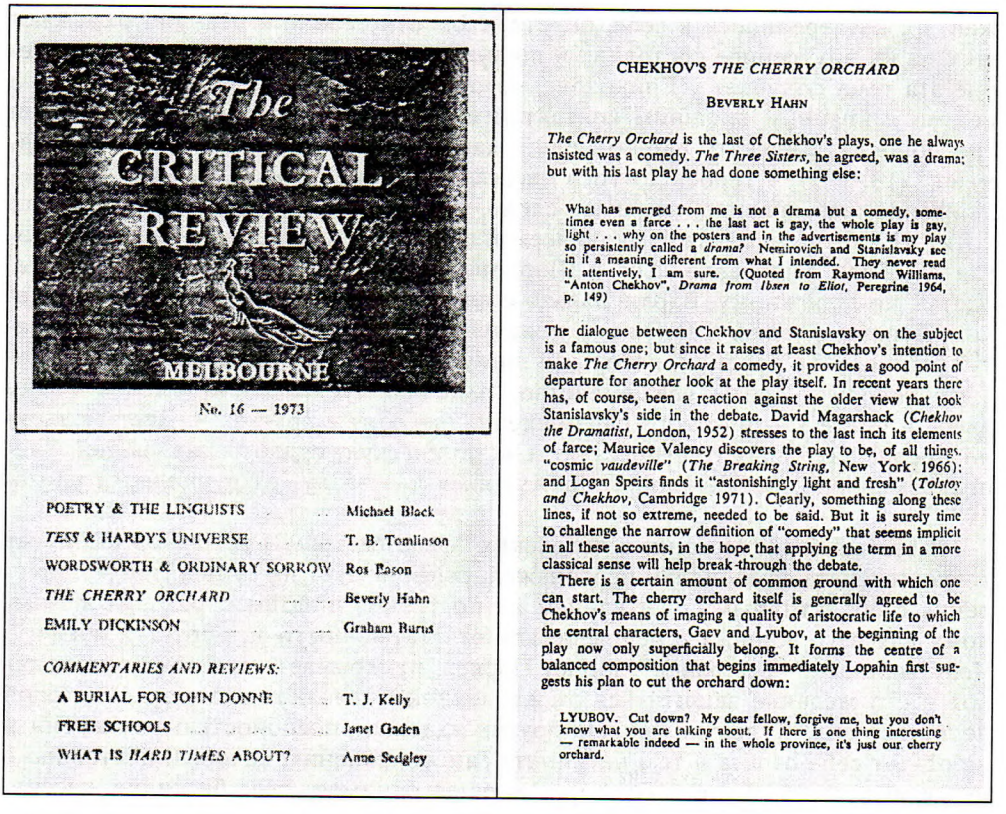
Наибольший интерес у австралийских исследователей вызывают "Три сестры" — самая совершенная, по их мнению, чеховская драма. Если Х.Киппакс считает ее персонажей "образами-метафорами, символами людского рода вообще"[29], то П.Кертис и Б.Хан, напротив, говорят об исключительной психологической насыщенности "Трех сестер", о детальном реалистическом изображении характеров. По словам П.Кертис, в "Вишневом саде" главным предметом драматического внимания Чехова становится поток жизни; в "Трех сестрах" это в первую очередь уникальные человеческие личности, сами сестры[30]. Д.Паркер полагает, что в "Трех сестрах" поведение всех персонажей, в том числе и тех, которых принято считать второстепенными, "дает представление о необычайной сложности и глубине внутренней жизни каждого"[31].

Австралийские литературоведы пользуются современными методами анализа текстов, прежде всего так называемым close reading — пристальным чтением, начиная с рассмотрения мельчайших особенностей диалога, построения и чередования сцен, порядка появления персонажей и т.д. и постепенно поднимаясь к общей идее, символике, смыслу произведения. Образцом такого рода работы может служить статья П.Кертис о "Вишневом саде", содержащая неожиданные и тонкие наблюдения[32]. Кертис, например, обращает внимание на обилие в "Вишневом саде" физического действия, движения, начиная с порывистых перемещений по сцене, входов, выходов, бьющейся посуды и кончая епиходовскими несчастьями и фокусами Шарлотты. Известно, что Чехов-драматург сумел обозначить расстояние между внутренним состоянием и речами героев и передать в своих диалогах разорванность связей между людьми, не умеющими найти дороги друг к другу; как пишет П.Кертис, еще одно несоответствие — "все увеличивающийся разрыв между словами и поведением" — свидетельствует о кризисном состоянии персона-

жей, их неуверенности в себе, болезненном отношении к реакции окружающих на их внутреннее состояние и поступки. Гротесковое, фарсовое выражение эта тема получает у Епиходова, который весь "словно смещен из своего центра к крайним внешним контактам с миром"[33] и который почти лишен способности выражать свои мысли: "как начнет говорить, ничего не поймешь" (13, 199). У героев другого масштаба — Раневской, Лопахина, Вари — движение, как правило, заменяет слово, когда они не умеют сказать то, что хотят. П.Кертис кажется символической сцена в начале первого действия, когда "Любовь Андреевна, Аня и Шарлотта Ивановна с собачкой на цепочке, одетые по-дорожному, Варя в пальто и платке, Гаев, Симеонов-Пищик, Лопахин, Дуняша с узлом и зонтиком, прислуга с вещами — все идут через комнату" (там же). Те реплики, которыми они успевают обменяться, бессвязны, каждый говорит о своем; все семейство, "заполняя пустую сцену, входит в одну дверь и после хаотического перемещения выходит в другую"[34]. Все это словно предвещает драматургическую и историческую судьбу этих людей, "непреднамеренно, но неуклонно движущихся к отъезду, разрушению и распаду"[35].

В статье «Трое мужчин в чеховских "Трех сестрах"» Д.Паркер выбирает точкой отсчета самооценки персонажей, сопоставляет их субъективные намерения с объективным содержанием их поступков и затем переходит к главному для него вопросу о человеческой ответственности за мерзости жизни[36]. Чебутыкинское "все равно", пишет Паркер, прикрывает уязвимость этого героя и его желание защититься от жизненной боли, встать лицом к которой недостает сил. Кулыгин меньше других наделен способностью рефлексии и не отдает себе отчета в том инстинкте самосохранения, который постоянно в нем срабатывает. Андрей Прозоров хорошо понимает свое бессилие, пассивность перед уродливыми сторонами жизни и, как человек с развитым сознанием, ищет этому объяснение и оправдание. Пример достойной жизненной позиции подают женщины — сестры, в первую очередь, Маша. "Три сестры", утверждает Паркер, значительно шире "проповеди стойкости и смирения", которую часто видят в этой драме. Сестры сознают свою личную ответственность за то, что происходит с ними, — ответственность, которой так боятся остальные герои драмы. Сестры понимают, что человек должен сам придать смысл своей жизни, что надо найти силы и создать для себя систему ценностей. Именно об этом они говорят в финале драмы, повторяя: "надо жить... надо жить..."

П.Кертис обращает внимание на то, что Чехов в каждой из больших пьес собирает героев вместе обязательно по какому-либо поводу (спектакль, пикник, вечеринка, именины и т.д.). В открытом для всех доме сестер человеческий поток становится постоянным, неотъемлемым элементом жизни. Кертис тонко отмечает, как на протяжении всего действия пьесы самые личные, интимные разговоры и объяснения между персонажами прерываются неожиданным вторжением других людей. Уже первое из признаний в любви, которых так много в "Трех сестрах", — Андрея и Наташи — завершается появлением двух офицеров: они, "увидев целующуюся пару, останавливаются в изумлении" (13, 138). Самое продолжительное и волнующее, по мнению Кертис, объяснение между Вершининым и Машей заканчивается на полуслове: "Сюда идут, говорите о чем-нибудь другом..." (там же, 144). Наташа ввязывается в разговор Соленого с Ириной; Андрей невольно прерывает исповедь Маши; "и мы остаемся с незаконченными обрывками, несошедшимися концами, личными признаниями, высказанными и выслушанными только наполовину..."[37] Ощущение постоянного движения, перемены, динамики разви-



The CRITICAL REVIEW

MELBOURNE

No. 16 — 1973

POETRY & THE LINGUISTS ... Michael Black

TESS & HARDY'S UNIVERSE ... T. B. Tomlinson

WORDSWORTH & ORDINARY SORROW Ros Eason

THE CHERRY ORCHARD ... Beverly Hahn

EMILY DICKINSON ... Graham Burns

COMMENTARIES AND REVIEWS:

A BURIAL FOR JOHN DONNE ... T. J. Kelly

FREE SCHOOLS ... Janet Gaden

WHAT IS *HARD TIMES* ABOUT? Anne Sedgley

CHEKHOV'S *THE CHERRY ORCHARD*

BEVERLY HAHN

The Cherry Orchard is the last of Chekhov's plays, one he always insisted was a comedy. *The Three Sisters*, he agreed, was a drama; but with his last play he had done something else:

> What has emerged from me is not a drama but a comedy, sometimes even a farce . . . the last act is gay, the whole play is gay, light . . . why on the posters and in the advertisements is my play so persistently called a *drama*? Nemirovich and Stanislavsky see in it a meaning different from what I intended. They never read it attentively, I am sure. (Quoted from Raymond Williams, "Anton Chekhov", *Drama from Ibsen to Eliot*, Peregrine 1964, p. 149)

The dialogue between Chekhov and Stanislavsky on the subject is a famous one; but since it raises at least Chekhov's intention to make *The Cherry Orchard* a comedy, it provides a good point of departure for another look at the play itself. In recent years there has, of course, been a reaction against the older view that took Stanislavsky's side in the debate. David Magarshack (*Chekhov the Dramatist*, London, 1952) stresses to the last inch its elements of farce; Maurice Valency discovers the play to be, of all things, "cosmic *vaudeville*" (*The Breaking String*, New York 1966); and Logan Speirs finds it "astonishingly light and fresh" (*Tolstoy and Chekhov*, Cambridge 1971). Clearly, something along these lines, if not so extreme, needed to be said. But it is surely time to challenge the narrow definition of "comedy" that seems implicit in all these accounts, in the hope that applying the term in a more classical sense will help break-through the debate.

There is a certain amount of common ground with which one can start. The cherry orchard itself is generally agreed to be Chekhov's means of imaging a quality of aristocratic life to which the central characters, Gaev and Lyubov, at the beginning of the play now only superficially belong. It forms the centre of a balanced composition that begins immediately Lopahin first suggests his plan to cut the orchard down:

> LYUBOV. Cut down? My dear fellow, forgive me, but you don't know what you are talking about. If there is one thing interesting — remarkable indeed — in the whole province, it's just our cherry orchard.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ЖУРНАЛА «КРИТИКЭЛ РЕВЬЮ» («КРИТИЧЕСКОЕ ОБОЗРЕНИЕ». 1973. № 16) и ПЕРВАЯ СТРАНИЦА СТАТЬИ Б.ХАНА «ВИШНЕВЫЙ САД»

вается и благодаря всеобщей привычке вспоминать о прошлом и думать о будущем. Это порождает "беспокойство, неудовлетворенность и определенную энергию, и даже способность сознательно что-то изменить..."[38]

Кертис считает финал "Трех сестер" жизнеутверждающим, не дающим никаких оснований для сопоставления чеховского ожидания с абсурдистским, с беккетовским "ожиданием Годо". Исследовательница перекликается с Д.Паркером, говоря, что желание сестер "знать" и "жить" безусловно свидетельствует об их внутренней силе; сестры Прозоровы словно противостоят персонажам "Вишневого сада", которые, наоборот, категорически отказываются от самоопределения, от "знания". В частности, поэтому в последней пьесе Чехова "индивидуальные судьбы растворяются и сливаются с самим ходом событий, процессом разрушения, приобретающим кристальную объективность"[39]. Об этом же говорит Б.Хан в статье о "Вишневом саде", замечая, что каждая деталь в финале пьесы — лежащий неподвижно Фирс, "замирающий, печальный" звук лопнувшей струны, стук топоров в саду — "обращает наше сочувствие этим людям, этому семейству в более отвлеченное постижение исторического процесса"[40].

Показательно, что Хан, которая в значительно большей степени, чем П.Кертис, подчеркивает грустные, печальные ноты в "Трех сестрах", с неменьшей энергией защищает чеховскую драму от абсурдистских трактовок. С

точки зрения Хан, оптимистический пафос пьесы совсем не сводится к известным монологам и рассуждениям о будущем счастье и труде, которые, во-первых, наполнены "не слишком убежденным идеализмом", а во-вторых, иронически контрастируют с реальным положением вещей, в частности, — с состоянием Ольги и Ирины, которые уже трудятся. За спорами о назначении человеческой жизни, пронизывающими пьесу, стоит гуманистическая убежденность в том, что человек должен "сам найти смысл и цель своего существования"[41].

Видно, как настойчиво австралийские исследователи ищут у Чехова тему ответственности человека за свою судьбу, сознательного отношения к себе и к жизни. По-видимому, именно этот круг идей оказался важным для австралийской интеллигенции в 70-е годы; любопытно, что прослеживается он не в театральных постановках, лишенных в целом идейного стержня, а в ряде литературоведческих работ.

В отличие от других исследователей чеховской драмы, Беверли Хан в своей книге о Чехове обращается и к анализу повестей и рассказов. Хан, безусловно, опирается не столько на австралийскую, сколько на английскую и американскую традицию чеховедения, к сожалению, совсем не привлекая работ на русском языке. Хан рассматривает творчество Чехова в контексте современной ему культурной и (в меньшей степени) общественной жизни и проводит ряд параллелей с английской прозой второй половины XIX — начала XX века. Наиболее интересным оказывается сопоставление некоторых чеховских мотивов с темами, прозвучавшими у знаменитого английского писателя Д.Г.Лоуренса (1885–1930), романы которого обычно сопоставляют с романами Л.Н.Толстого. Хан, в частности, считает, что в постижении женской психологии и мироощущения Чехов оказался современнее и ближе Лоуренсу, чем Толстой. Художественным отношениям Толстого и Чехова Хан посвящает отдельную главу книги, где рассматривает "Скучную историю", "Палату № 6" и "Дуэль" как повести, написанные под непосредственным влиянием Толстого или в полемике с ним.

Своей главной задачей Хан считает разрушение стереотипного тезиса о «чеховском скепсисе, его склонности все растворять в безыдейной "атмосфере", его предвосхищении "абсурдизма" и об ощущении бесформенности, которое якобы остается от его произведений»[42]. Поэтому книгу, построенную в общем по хронологическому принципу, Хан полемически открывает анализом "Вишневого сада", который, по ее словам, в первую очередь способствовал восприятию Чехова как "певца сумерек". Отталкиваясь от известных высказываний Чехова, исследователь утверждает, что его последняя пьеса является "комедией в строго классическом смысле слова"[43], и показывает, как на всем протяжении пьесы ситуации, положения, реплики высокого, "трагедийного" плана снижаются, осмеиваются, обыгрываются различными комическими приемами, вплоть до таких, как фарсовое падение Пети с лестницы после бурного объяснения с Раневской. «"Вишневый сад" содержит в себе трагедию, но не дает ей свершиться»[44]. То есть, по существу, Б.Хан говорит о трагикомической природе чеховской драмы, где печальное и смешное не следуют одно за другим, но где каждая сцена "чревата и трагическими, и комическими последствиями"[45]. Бесконечно далекий от "пьесы настроения", "Вишневый сад" дает "социальную и психологическую характеристику ситуации, приводящей к отмиранию устойчивого и господствовавшего образа жизни"[46].

Главным в Чехове — писателе и драматурге — Б.Хан считает поразительную объективность в изображении жизненных событий и людей. "Реализм

Чехова ... это уважение к активной, преобразующей силе самой действительности"[47]. Отсюда — та высокая степень художественной свободы, которой обладают чеховские герои, живущие в мире, где не существует "окончательного выбора и сложившихся ситуаций"[48]. С этим взглядом на чеховское ощущение жизненного процесса тесно связаны мысли Б.Хан о понятии времени у Чехова. "Можно сказать, — пишет Хан, — что само время оказывается одним из главных героев чеховской прозы и драматургии. Время существует у него не в качестве силы, тесно связанной с людскими судьбами (как у Ибсена), а в качестве активной среды, в которой складываются эти судьбы, в качестве действующего лица"[49]. Иначе говоря, Чехова занимает не столько то, что происходит во времени, сколько то, что может сделать само время. В прозе это особенно остро чувствуется в "Дуэли", в драме — в "Трех сестрах". Чеховская драматургия вообще постоянно "передает преходящий, беспорядочный и непредсказуемый характер каждого мгновения и вместе с тем поразительную неизбежность, с которой эти мгновения складываются в судьбу"[50]. В трактовке этих вопросов австралийская исследовательница обнаруживает современный взгляд на строение и проблематику чеховских произведений — взгляд, сформулированный, в частности, в работах Б.Зингермана, оставшихся вне поля ее зрения[51].

Если видеть одну из главных сил, определяющих человеческую судьбу, в самом ходе жизни, который нельзя ни предсказать, ни остановить, становится невозможной предвзятая однозначная оценка событий, любое нормативное, "догматическое истолкование того, что несет в себе действительность"[52]. С этой точки зрения Хан противопоставляет Чехова Толстому с его назидательностью и построением законченных философских и этических систем. Чехов, полагает Хан, не верил, будто проповедь может научить или изменить людей: "он был глубоко убежден в незаменимости уникального, личного жизненного опыта"[53]. В "Огнях", "Дуэли", "Скучной истории" Хан находит подтверждение тому, что убеждения одного не могут стать убеждениями другого, что "нельзя изречь истины, ибо для каждого, в соответствии с ее собственным опытом, есть своя истина"[54]. Для Б.Хан такая позиция вовсе не означает бесстрастного созерцания жизни, морального безразличия. Чехов в ее понимании является писателем, который "никогда не сомневался в значении человеческой энергии, целенаправленной деятельности и труда"[55], и исходил из безусловной для него самого системы жизненных ценностей. При этом принципиальной для Чехова, подчеркивает Хан, была мысль о максимальной терпимости в отношениях между людьми, о максимальном уважении к настроениям и взглядам других. В предложенном Б.Хан тонком и объективном анализе рассказа "Враги" тема человеческой ожесточенности и взаимного непонимания, выходит на первый план. В дальнейшем, намечая эволюцию чеховской манеры, Хан отмечает, как авторский голос, столь прямолинейно, по ее мнению, звучащий во "Врагах", уступает в поздних произведениях место множественности точек зрения, "целому набору метафор и образов, передающих самые противоречивые впечатления от мира"[56]. Рождается стиль, отвечающий чеховскому стремлению показать "противоположные возможности, заложенные в обычных человеческих жизнях"[57], передать противоречивость самой жизни и относительную правоту различных взглядов на жизнь.

И достоинства, и просчеты книги Б.Хан в общем показательны для австралийской литературы о Чехове. Ее главное упущение — недостаточное внимание к русской истории, чеховскому времени, и, неизбежно, к социальной наполненности чеховского творчества. Австралийские исследователи скло-

няются к несколько абстрактной трактовке чеховской проблематики (не случайно Б.Хан постоянно называет Чехова "классическим гуманистом"). Им кажется, что увидеть в "Скучной истории" путь, пройденный русским интеллигентом второй половины XIX века, а в "Трех сестрах" картину русской провинции, — значит уменьшить масштаб чеховского мира и чеховской мысли; и ими руководит стремление говорить исключительно о человеке "вообще" и жизни "вообще".

С этой точки зрения особняком стоит монография Джона Таллока "Чехов: структурный анализ" (1980)[58]. Таллок, преподаватель университета Нового Южного Уэльса, является убежденным сторонником социологического, по его выражению, изучения литературы и искусства. Он полемизирует со школой так называемой "новой критики", "в ценностной системе которой центральным оказался отрыв индивидуума от общественных процессов"[59]. По мнению Таллока, именно из-за невнимания англоязычного литературоведения к социальным взглядам Чехова его привыкли воспринимать как художника, сосредоточенного на "универсальном", "вневременном", "необъяснимом"[60]. В своей работе Таллок предлагает обстоятельный анализ социального (в самом широком смысле слова) фундамента чеховского творчества, неотделимого, с его точки зрения, от медицинских интересов и врачебной практики писателя. Немногие исследователи, уделявшие внимание этой стороне жизни Чехова, "в лучшем случае допускали, что медицинское образование осталось с ним в виде "клинической объективности"[61]. Категорически не соглашаясь с подобным взглядом, Таллок доказывает, что медицине в понимании Чехова отнюдь не была свойственна холодная остраненность. Чехов видел в ней "активную силу.., непосредственно связанную с преобразованием общества и окружающей среды"[62].

Австралийский исследователь пытается определить характерные особенности мировоззрения европейских естествоиспытателей и врачей второй половины XIX века, а также углубляется в историю специфически русского института — земства, приходя к выводу, что чеховские представления о человеке и обществе сформировались благодаря занятиям медициной и биологией. Таллок считает Чехова материалистом, горячим сторонником научного знания, убежденным в прогрессивном поступательном развитии отдельной личности и общества в целом. По мнению Таллока, именно на эту систему ценностей опирается художественное творчество Чехова, в основе которого лежит не абстрактный гуманизм, а исторически обусловленные убеждения, показательные для научного мышления того времени. Так, например, опираясь на детальный анализ "Скучной истории" и "Дуэли", Таллок определяет чеховское отношение к науке и ученым, подчеркивает огромную, с его точки зрения, роль, которую отводил Чехов научному познанию мира. В "Скучной истории" пессимизм Николая Степановича, теряющего веру в науку, "является одним из прозрачных символов морального краха, сопровождающего его физический упадок"[63]. Вместе с тем, "Дуэль" свидетельствует, что для Чехова были неприемлемы ученые, которые переносят законы животного мира на человеческие отношения[64]. Насилие теории над жизнью так же невозможно, как и организация жизни вне научного, "истинного" знания.

Правда, отпечаток, который медицинский опыт наложил на чеховское творчество, Таллок воспринимает иногда буквально. Внешние приметы поведения Иванова и Лаевского у Чехова приравниваются к данным психиатрических исследований, обстановка палаты № 6 проверяется по документальным отчетам земских врачей, в "Дуэли" звучит тема благотворного влияния на неврастеника целебной южной природы. Однако в анализе большинства че-

ховских произведений Таллок избегает подобной односторонности, предлагая оригинальную и нередко тонкую интерпретацию рассказов и пьес.

Следуя методологии структурализма, Таллок выделяет основополагающие ("минимальные") структурные единицы, которые образуют "грамматический скелет", постоянно воспроизводимую парадигму чеховских произведений. Это, во-первых, по терминологии Таллока, "разлагающийся мир" — мрачная, невежественная бюрократическая среда существования персонажей Чехова. Это, во-вторых, "эпический ясновидец" — «бесконечно страдающий пророк, который "знает" (подобно Астрову и Вершинину) путь к лучшему будущему»[65], но не способен справиться с личными жизненными проблемами и в настоящем терпит крах. Персонажам такого склада Чехов доверяет "критику сегодняшней жизни", всегда "неразрывно сплетенную с верой в ее поступательное движение к чему-то более совершенному"[66], которая, по мысли Таллока, составляет идейную основу его произведений. Наконец, третьей структурной единицей является "неподлинный герой" — он отвергает ценностную систему "разлагающегося мира", но в своем стремлении к другому образу жизни делает ложный выбор и в результате оказывается еще теснее связан с обществом, от которого бежал.

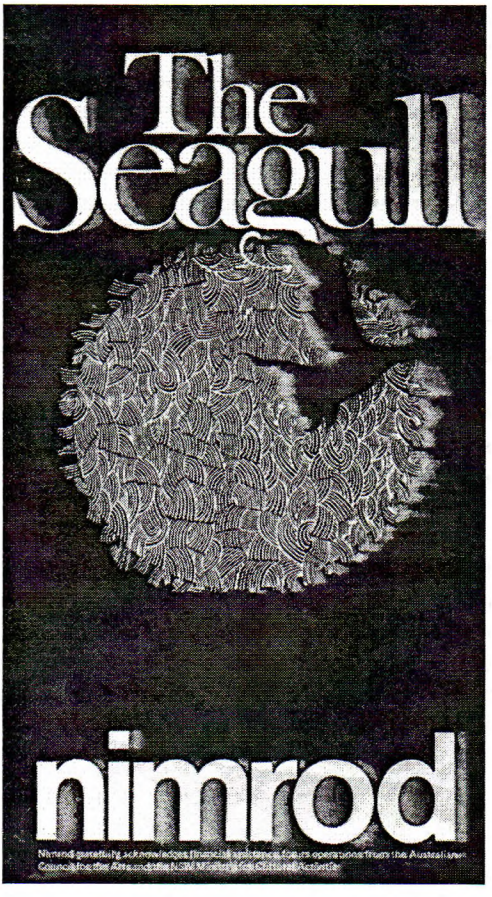
"В произведениях Чехова, — пишет Таллок, — на уровне сюжета существует множество разнообразных типов неподлинных героев: это скучающие молодые провинциалки, которые отвергают окружающий мир и с трудом вырываются прочь только для того, чтобы попасть в объятия пустых бюрократов — олицетворения этого мира; ученые и врачи, которые презирают действительность, но, несмотря на внутреннюю способность изменить ее, сливаются с ней <...>; художники, которые устав от повседневной вульгарности, ищут новые формы, но кончают тем, что пишут пейзажи отвергаемого ими мира..."[67]

Центральной для чеховских героев Таллок считает ситуацию выбора между "деградирующим" настоящим и более совершенным будущим. Ситуация эта реализуется в двух плоскостях: рассматривается возможность или невозможность и правильность или неправильность выбора. Персонажи, являющиеся неотъемлемой частью, плотью от плоти "разложившегося мира", в принципе чужды этой проблеме. "Пророк", "знающий" истину и делающий однозначный выбор в ее пользу, находится, как считает Таллок, не в центре, но на краю чеховского художественного пространства, это явление почти исключительное. Типичным же протагонистом исследователь называет героя, отвергающего порочное общество, но принимающего "ложное решение", о котором говорилось выше[68].

Таллок полагает, что эту повествовательную модель особенно полно реализуют у Чехова женские образы. В силу тонкой душевной организации и острой восприимчивости женщины, как правило, стремятся уйти от данной им реальности, но идеалы, воспитанные у них с детства, обрекают героинь на неправильный выбор. Они «ищут подлинное существование в примитивных, заимствованных или навязанных им понятиях — "любви", "искусстве", "народе", "в Москву"»[69].

Лишь немногих героев Чехов ведет через преодоление ложного идеала к знанию, к постижению реального смысла жизни. Это Нина Заречная, сестры Прозоровы, Астров и Соня, Гуров и Анна Сергевна — персонажи, для которых, как пишет Таллок, цитируя "Учителя словесности", "иллюзия иссякла и уже начиналась новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем" (8, 332). Таллок особенно настаивает на правомочности этого вывода для "Трех сестер" — драмы, в которой, по его словам,

часто видят структуру замкнутого круга: в финале героини как будто повторяют вопросы, заданные еще в первой сцене. Сначала, как показывает Таллок, семья Прозоровых действительно олицетворяет "модель, по которой одно поколение следует за другим без всякой надежды на изменение разложившегося мира"[70]. Ирина должна повторить судьбу старших сестер, "подобно Ольге, погрузившись в унылую школьную деятельность, и, подобно Маше, выйдя замуж за нелюбимого человека"[71]. Однако сестры находят в себе силы преодолеть инерцию заданного хода жизни, подняться к новому мироощущению, совпадающему с главным чеховским тезисом о том, что надо "нести свой крест" и "веровать".



«ЧАЙКА». ОБЛОЖКА ПРОГРАММЫ
Сидней, театр «Нимрод», 1974
Постановка Р.Верретта

В "Вишневом саде", как полагает исследователь, все основные проблемы чеховского творчества, связанные с индивидуальной человеческой жизнью, "возникают в самом широком социальном контексте"[72]. Центральной в этой драме является тема времени, "противопоставление времени, которое проходит бессмысленно, часто абсурдно, желанию заставить время остановиться"[73]. Острое чувство времени присуще едва ли не одному Лопахину; однако его настойчивые разговоры об этом оставляют равнодушными обитателей поместья, уже в течение многих поколений "переставших видеть смысл в движении времени"[74]. Среди героев драмы Лопахин, по мнению Таллока, наиболее близок Чехову как человек, "обладающий созидательным видением новой жизни"[75] и понимающий, что "прогресс так же неотделим от надежды, как и от страдания"[76]. Петю Трофимова — по выражению Таллока, вторую альтернативу обреченному миру — критик рассматривает как объект чеховской иронии, считая его мировоззрение "упрощенным". Рассуждения о труде, науке, любви смешны в устах человека, "очевидно неспособного" любить (по словам самого Пети, он выше любви), учиться и работать (вечный студент). Между тем, в Лопахине Таллок находит черты, непосредственно роднящие его с Чеховым, — внук крепостного, он также "выдавливает из себя раба — не только в плане социального, но и духовного развития"[77].

Таллок обращает внимание на необычную роль, сыгранную в "Вишневом саде" большой группой слуг, "в которой находит свое отражение каждый из обитателей поместья. Фирс, подобно Гаеву, вечно вспоминает об ушедших временах; Яша, как Раневская, жаждет бегства в Париж; Дуняша, подобно

Ане, ищет покоя в мечтах; Шарлотта — такого же, как и Варя, сомнительного происхождения — так же заглушает свою тоску ритуалом (Варя — ключами и горохом, Шарлотта — фокусами)"[78]. Таким образом, «слуги осуществляют "эффект очуждения" в брехтовском смысле <...> не давая зрителям эмоционально отождествить себя с людьми, которых Чехов не одобрял интеллектуально»[79].

Таллок вообще обнаруживает некоторую близость Чехова Брехту. Он пишет, что этих художников объединяет желание «поставить под сомнение "естественный" и "извечный" характер существующего общественного строя»[80]. У Чехова, так же, как впоследствии у Брехта, повествование движется от истории одного человека к переплетению нескольких историй, как правило, несчастливых. "Каждый страдающий герой становится частью хора, рассказывая на фоне своего окружения историю всего общества"[81]. Иначе говоря, Чехов, по мысли Таллока, предвосхищает Брехта тем, что переключает внимание с индивидуальной человеческой судьбы на поглощающее ее социальное пространство, тем самым "отдаляя зрителя от героя <...> и оттачивая свободу его мысли"[82].

Несомненной заслугой австралийских исследований является тонкий, любовный анализ чеховских текстов и демократический пафос, вера в человеческое достоинство и свободу человеческого духа. Уделяя исключительное внимание чеховской драматургии, художественная критика подготовила театр Австралии к более глубокому и зрелому пониманию Чехова, чем то, которое было ему доступно ранее, и через театр, таким образом, повлияла на восприятие его творчества широкой публикой.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: *Barnes J.* A.G.Stephens and The Critic's Tasks // Meanjin Quarterly. 1968. No 4. P. 465–466.

[2] *Miller E. M.* Australian Literature. A Bibliographical Survey. Vol. 2. 1833–1938. Melbourne, 1979.

[3] Цит. по: *Ashbolt A.* Courage, Contradiction and Compromise: Gregan MacMahon. 1874–1941 // Meanjin Quarterly. 1978. No 3. P. 328.

[4] Ibid. P. 329.

[5] Цит по: *Williams M.* Snakes and Ladders: New Australian Drama // Meanjin Quarterly. 1972. No 2. P. 179–180.

[6] См.: *Ashbolt A.* Op. cit. P. 331.

[7] *Porter H.* Stars of Australian Stage and Screen. Adelaide, 1965. P. 118–119.

[8] *Palmer V.* Chekhov and the English-Speaking World // Meanjin Quarterly. 1955. No 4. P. 533–534.

[9] "The Cherry Orchard" presented by The Old Tote Theatre Company. Sydney, 1963. P. 1.

[10] *R.C.* "Cherry Orchard" at The Old Tote // The Sydney Morning Herald. February 4. 1963. P. 5.

[11] "The Cherry Orchard" presented by The Old Tote. P. 1.

[12] *Kessel N.* Chekhov Comedy // The Sun. 1965. March 26. P. 16.

[13] *Kippax H.G.* Two Outstanding in "Uncle Vanya" // The Sydney Morning Herald. 1968. November 7. P. 12.

[14] *Hahn B.* Chekhov. A Study of the Major Stories and Plays. Cambridge, 1977. P. 3.

[15] *Hatton G.* There'll Always Be a Chekhov // The Age. 1971. June 24. P. 2.

[16] *Radic L.* Chekhov Set to Distraction // Ibid. 1979. June 30. P. 3.

[17] Слова Чехова записаны А.Серебровым (Тихоновым). См.: А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 594–595.

[18] *Pascall G.* Tote's Disaster // The Australian. 1975. September 17. P. 12.

[19] "The Seagull" presented by Queensland Theatre Company. Brisbane. 1981. P. 4.

[20] Ibid.

[21] *Robertson K.* Don't Be Afraid of Chekhov // The Australian. 1981. July 24. P. 8.

[22] *Constantino R.* The Challenge of Chekhov // The Sydney Morning Herald. 1975. September 11. P. 7.

[23] См. примеч. 18.
[24] *Davies T.* Old Tote's "Three Sisters" // The Sun. 1977. July 15. P. 23.
[25] *Kippax H.G.* Chekhov Reduced to Trivia // The Sydney Morning Herald. 1977. July 16. P. 21.
[26] *Christa B.* Chekhov and "Three Sisters". // "Three Sisters" presented by The Old Tote Theatre Company. Sydney, 1966. P. 1.
[27] *Robertson K.* Don't Be Afraid of Chekhov. P. 8.
[28] Contemporary Australian Playwrights. Ed. by J. Palmer. Adelaide, 1979. P. 115–116.
[29] *Kippax H.G.* Chekhov Reduced to Trivia. P. 21.
[30] *Curtis P.* Chekhov. Part I // Quadrant. 1972. May-June. P. 17.
[31] *Parker D.* Three Men in Chekhov's "Three Sisters" // The Critical Review. 1979. No 21. P. 12.
[32] *Curtis P.* Meditations on Chekhov. Part II // Quadrant. 1972. July–August.
[33] Ibid. P. 32.
[34] Ibid. P. 33.
[35] Ibid.
[36] См. примеч. 31.
[37] *Curtis P.* Meditations on Chekhov. Part I. P. 19.
[38] Ibid.
[39] Ibid. P. 20.
[40] *Hahn B.* Chekhov's "The Cherry Orchard" // The Critical Review. 1973. No 16. P. 72.
[41] *Hahn B.* Chekhov: "The Three Sisters" // Ibid. 1972. No 15. P. 5.
[42] *Hahn B.* Chekhov. A Study of Major Stories and Plays. Cambridge, 1977. P. 3.
[43] Ibid. P. 14.
[44] Ibid. P. 20.
[45] Ibid. P. 36.
[46] Ibid.
[47] Ibid. P. 200.
[48] Ibid.
[49] Ibid. P. 324.
[50] Ibid. P. 284.
[51] *Зингерман Б.* Водевили Чехова. Время в пьесах Чехова // Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М., 1979.
[52] *Hahn B.* Chekhov. P. 145.
[53] Ibid. P. 312.
[54] Ibid. P. 130.
[55] Ibid. P. 4.
[56] Ibid. P. 80.
[57] Ibid. P. 6.
[58] *Tulloch J.* Chekhov: A Structural Study. London, 1980.
[59] Ibid. P. 12.
[60] Ibid. P. 11.
[61] Ibid. P. 3.
[62] Ibid. P. 4.
[63] Ibid. P. 83.
[64] Ibid. P. 117.
[65] Ibid. P. 99.
[66] Ibid. P. 104.
[67] Ibid. P. 45.
[68] Ibid. P. 99.
[69] Ibid. P. 154.
[70] Ibid. P. 168.
[71] Ibid.
[72] Ibid. P. 186.
[73] Ibid. P. 188.
[74] Ibid.
[75] Ibid. P. 199.
[76] Ibid. P. 201.
[77] Ibid. P. 199.
[78] Ibid. P. 192.
[79] Ibid. P. 193.
[80] Ibid. P. 108.
[81] Ibid. P. 112.
[82] Ibid.

СОДЕРЖАНИЕ

ЧЕХОВ В ПОЛЬШЕ

Обзор С.В.Букчина 5

ЧЕХОВ В БОЛГАРИИ

ПЕРЕВОДЫ И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА
Обзор А.Кумановой (Болгария). Перевод И.А.Седаковой 84

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА НА БОЛГАРСКОЙ СЦЕНЕ
Обзор Д.Паунова (Болгария). Перевод И.А.Седаковой 108

ЧЕХОВ И БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
Обзор В.Велчева (Болгария). Перевод И.А.Седаковой 129

ЧЕХОВ В ЧЕХИИ И СЛОВАКИИ

ЧЕХОВ В ЧЕХОСЛОВАКИИ (1960–1980 гг.)
Обзор Эльвиры Олоновой 142

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА НА ЧЕШСКОЙ СЦЕНЕ
Сообщение Л.П.Солнцевой 152

А.П.ЧЕХОВ В СЛОВАКИИ (1887 — начало 1990-х гг.)
Обзор А.Г.Машковой 168

ЧЕХОВ В СЕРБИИ

ПРОЗА ЧЕХОВА И СЕРБСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
Обзор З.Божовича (Белград). Перевод Л.О.Чернейко 195

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА В СЕРБИИ
Обзор З.Божовича (Белград). Перевод Ю.Беляевой 239

ЧЕХОВ В ХОРВАТИИ (1897–1997)

Обзор С.Николетич (Хорватия) 267

ЧЕХОВ В ВЕНГРИИ

I. 1889–1945 гг.
Обзор Марии Рев (Венгрия) 291

II. 1945–1980 гг.
Обзор Марии Рев и Каталин Шомло (Венгрия) 313

ЧЕХОВ В РУМЫНИИ

ПУТЬ ЧЕХОВА В РУМЫНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
Обзор А.Ковача (Румыния) 338

ЧЕХОВ В ГРЕЦИИ

Обзор А.Кулерму, Г.Молескиса (Кипр) 371

ЧЕХОВ В ИТАЛИИ

ТЕАТР ЧЕХОВА В ИТАЛИИ (1901 — НАЧАЛО 1980-х гг.)
Обзор Серджо Леоне. Перевод Н.Б.Кардановой 395

ЧЕХОВ В ИСПАНИИ

I. 1887—1980 гг.
Обзор Н.А.Матяш 449

II. 1981—2001 гг.
Обзор О.Т. Могильного и Г.И.Тамарли 459

ЧЕХОВ И ЛОРКА
Статья О.Т.Могильного и Г.И.Тамарли 467

ЧЕХОВ В ПОРТУГАЛИИ

Обзор Е.А.Ряузовой 477

ЧЕХОВ В ШВЕЙЦАРИИ (материалы из архива Е.И.Нечепорука)

Сообщение Э.А.Полоцкой 503

ЧЕХОВ В ДАНИИ

ПРОЗА ЧЕХОВА В ДАНИИ
Обзор Л.Т.Шаке (Дания) 517

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА В ДАНИИ
Обзор Э.Андерсен (Дания) 539

ЧЕХОВ В ШВЕЦИИ

Обзор Л.Г.Григорьевой 555

ЧЕХОВ В НОРВЕГИИ

Обзор Л.Г.Григорьевой 592

ЧЕХОВ В ФИНЛЯНДИИ

Обзор Лийсы Бюклинг (Финляндия) 623

ЧЕХОВ В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ АМЕРИКИ

ПРОЗА ЧЕХОВА В США (1960 — начало 1980-х гг.)
Обзор Дэвида Максвелла (США). Перевод Е.Е.Палиевской 661

ТЕАТР ЧЕХОВА В США (1960–1980-е гг.)
Обзор Лоренса Сенелика. Перевод с английского В.А.Ряполовой 687

ОТ ШЕРВУДА АНДЕРСОНА ДО ДЖОНА ЧИВЕРА (ЧЕХОВ И АМЕРИКАНСКИЕ ПРОЗАИКИ)
Статья И.М.Левидовой 714

ШЕРВУД АНДЕРСОН И ЧЕХОВ
Вступительная статья и публикация В.Я.Звиняцковского 730

ЧЕХОВ И АМЕРИКАНСКАЯ ДРАМА (1910—1950-е гг.)
Обзор Джона Стайана (США). Перевод с английского В.А.Ряполовой ... 740

СТРАНИЦЫ О ЧЕХОВЕ В АМЕРИКАНСКИХ РАБОТАХ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ
Обзор К.А.Субботиной при участии В.А.Ряполовой 760

ПРИЛОЖЕНИЕ:

АМЕРИКАНСКИЕ ПОЭТЫ О ЧЕХОВЕ 773

СЕВЕРО-АМЕРИКАНСКОЕ ОБЩЕСТВО ПО ИЗУЧЕНИЮ ЧЕХОВА (THE NORTH AMERICAN CHEKHOV SOCIETY) 778

ЧЕХОВ В КАНАДЕ

Обзор Дж. Дагласа Клейтона (Канада) 779

ЧЕХОВ В АВСТРАЛИИ

Обзор А.Д.Ципенюк 797

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

Том 100, кн. 2

ЧЕХОВ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Утверждено к печати
Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького
Российской академии наук

Редактор *Ю.П.Благоволина*
Художник *Л.Эрман*
Технический редактор *Л.Н.Золотухина*
Корректор *Е.Н.Сченснович*

Оригинал-макет изготовлен *Т.И.Мишутиной*

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Сдано в набор 10.12.2003. Подписано в печать
Формат 70x108 1/16. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 71,4. Печ. л. 51,00.
Тираж 1000 экз. Заказ № 245

ИМЛИ РАН,
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а.

Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6