

Нечепорук Е.И.

"ЧАЙКА" НА АВСТРИЙСКОЙ СЦЕНЕ / К СТОЛЕТИЮ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА / ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ. НЕМЕЦКАЯ ПРЕДЫСТОРИЯ.

Из больших пьес А. П. Чехова "Чайка" первой вошла в репертуар театров и последней – на австрийскую сцену. Что было тому причиной? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся вначале кратко к ранней истории ее постановок на сценах Германии.

Немецкий театр обратился к "Чайке" тогда, когда Чехов уже создал все свои пьесы, кроме "Вишневого сада".

1 ноября 1902 года в Лобе-театре города Бреслау состоялась ее премьера, и она вызвала почти ту же реакцию зала, что и премьера ее в Александрийском театре, – после трех представлений она была снята.

Напротив, сильное впечатление "Чайка" производила в постановке Объединенного городского театра Эссена в 1904 году, причем критика отмечала, что успеху пьесы способствовало ее "тщательное изучение" театром.

В 1909 году спектакль в берлинском Хеббель-театре – с его усилиями живописать настроение, с "искусственно продемонстрированной назойливой беззвучностью", как писал известный критик Зигфрид Якобсонⁱ, превратил пьесу в тяжелую, растянутую драму, в серой однотонности которой все было погребено.

Тем не менее Хеббель-театр свои гастроли в Вене в этом же году открыл "Чайкой". Рецензия, помещенная в ведущей австрийской газете "Neue Freie Presse", показывает, что критик отнюдь не обнаруживал понимания пьесы писателя. Цена в Чехове "тонкого, пронизательного рассказчика", со страниц произведений которого "перед нами живо во плоти встают его персонажи", он выделяет тех из них, "кто страдает от любви". "На них всех тяжелым свинцом легла страсть, как кошмар"ⁱⁱ.

"Чайка", по мнению критика, – пьеса, в которой Чехов "проговаривает тайну, показывая нам, как возникают такие рассказы".

Упрекая спектакль в "обстоятельности и однотонности", он в то же время отмечал в нем "примечательно проникновенное, ранящее побочное действие". "В коротких, снова и снова прерывающихся сценах, – писал он, – проходит перед нами пьеса, как фильм кинематографа".

Если трактовка образов Аркадиной Розой Бертенс и Нины Заречной /"Нины Миронов" в версии переводчика Генриха Штюмке/ Идой Роланд была оценена положительно, отмечены были в первой из них – простота, стыдливо замаскированная страсть, во второй – убедительный тон актрисы, то истолкование образов Константина Треплева и Тригорина показало, насколько еще далеки были актеры от чеховских персонажей.

Фигура Тригорина представляла в изображении игравшего его актера как роковая. Отмечая, что Тригорин губит Нину из каприза, критик впал в морализующе назидательный тон: "Так легкомыслие Тригорина становится отвратительным поступком, так любовь становится ужасным роком". "Г-н Пауль Отто нашел для роли Бориса Тригорина особую точку зрения, – утверждал он. – Он всерьез воспринимает этого позера, играя его в маске писателя типа Мюрже и позволяя ему, как року, прошеествовать через сцену".

Характерно это уподобление Тригорина Анри Мюрже /1822-1861/, французскому писателю, вышедшему из низов, враждавшемуся в среде артистической богемы, занимавшемуся литературной поденщиной, пока он не обрел себе известность "Сценами из жизни богемы", ставшими бессмертными благодаря опере Джакомо Пуччини "Богема", созданной одновременно с чеховской "Чайкой" и вызвавшей первоначально неприятие критики.

Мрачным фанатиком предстал Треплев в исполнении Антона Эдтхофера, – разочарованно насмешливым молодым человеком, самоубийство которого не могло не удивлять: "Не неожиданное решение от отчаяния, от отвращения, но как бы следующее давней, безнадежной меланхолии".

Финал пьесы истолковывался в спектакле в многозначительно символическом духе поздних драм Генрика Ибсена: "В конце трезвейшие слова звучали загадочно, точно жил в них второй, скрытый смысл. "Чайка" Чехова была подана нам столь претенциозно, точно это была таинственная "Дикая утка".

Неудивительно, что, несмотря на прилежную игру испытанного ансамбля, созданные с любовью декорации, публика испытывала растерянность от подобной трактовки, стилизованной под символизм пьесы. "Публика не знала, как она должна отнестись к пьесе. Аплодисменты звучали дружелюбно, и все же зрители разделяли давящее настроение, господствующее на сцене".

1952 ГОД. ПРЕМЬЕРА В АКАДЕМИТЕАТРЕ.

Премьера "Чайки" в Вене состоялась на "малой сцене" знаменитого Бургтеатра в 1952 году.

В связи с обращением Бургтеатра к этой чеховской пьесе критики вспоминали ее сценическую судьбу в России – неудачную премьеру, когда "столь ново было для актеров и публики императорского Александринского театра ее тихое, натуралистическое звучание"ⁱⁱⁱ. Вспоминали и триумфальный спектакль К. С. Станиславского в Московском Художественном театре, "открывший победный полет этой поэтической птицы над всеми сценами. Ведь его ансамбль мастеров создал изобразительный стиль, который свойственные видению писателя многообразные подробности и характерные детали происходящего соединял в действии, включавшем чудесно оттененную светотень этой живописи характеров в театрально совершенную композицию"^{iv}.

С постановкой "Чайки", отмечал другой рецензент, К.С. Станиславский открыл "новую эру, новый сценический стиль. С тех пор пьеса принадлежит к вершинным достижениям русского актерского и режиссерского искусства"^v.

Актеры Московского Художественного театра в разные годы представляли венцам "Дядю Ваню", "Трех сестер", "Вишневый сад". Эти пьесы шли на сценах австрийских театров, но "Чайка" не была поставлена до 1952 года. "Это удивительно, если помнить о ранге автора и факте, что именно с этим произведением была связана слава Станиславского и его МХТа, но и понятно, – замечал критик Герберт Мюльбауер. – Театру это было нелегко сделать, нелегко было бы и зрителю"^{vi}. "Великая заслуга Академтеатра, – писал известнейший переводчик и знаток Чехова и русской литературы Рихард Хоффман, – в том, что он впервые в Вене поставил в весьма прекрасном спектакле этот запечатлевающийся в сознании, захватывающий дух шедевр"^{vii}.

В позднем приходе "Чайки" на венскую сцену было и своего рода преимущество. Почва для ее восприятия уже давно была подготовлена, и в то же время австрийскому театру предстояло преодолеть немало трудностей в ее верном постижении.

"И можно сказать, что пришла она еще слишком рано, – утверждал писатель Фридрих Торберг, – памятуя о сложном послевоенном периоде в истории Австрии и ее литературы и театра, ее интеллигенции – ведь ее образы и проблемы пришли в столь трудный отрезок исторического и драматического развития, что как раз у нас, людей сегодняшнего дня, из-за переходной фазы нашего времени, отсутствует правильный к ней подход"^{viii}. Подчеркивая /если не сказать – абсолютизируя/ различие исторических обстоятельств, разделенных более чем полустолетием, Фридрих Торберг не мог тем не менее не признать сходства проблем русской и австрийской действительности: "В прежних проблемах Чехова органически познаются рудименты наших проблем. Нет, они не устарели".

Постичь эту связь исторического и современного стремились и другие критики. Автор статьи "Комедия малых отношений – трагедия большой страсти", подписанной сокращенно – очевидно, известный публицист Фриц Йенсен (1903-1955), отмечал, что эта пьеса о русской жизни конца прошлого века "становится для нас почти исторической пьесой, которая, как грустная и прекрасная старая гравюра на стали, воздействует тем сильнее, чем больше мы узнаем, как близких знакомых, лица изображенных персонажей, несмотря на их немодную одежду"^{ix}.

О том, что "Чайка" воспринималась сквозь призму ситуации европейской интеллигенции в пору нелегкого послевоенного десятилетия, свидетельствовал писатель Оскар Маурус Фонтана. Воздействие пьесы заключается, по его мнению, в изображении "выветривания временем безнадежно разрушенного человека и в сфере музыкального": "Это будто музыка Шопена превратилась в драму – это прощание с миром который погибает, по ту сторону от всех правд и неправд – и это подтверждающий жизнь, живой привет в мир, который никогда не придет, потому что он может жить лишь в представлении и в мечтах человека, но не в реальности и в повседневности. Весьма примечательно, что все эти люди вечерних сумерек пришли к сходному "решению", которое Готфрид Бенн сформулировал для современников: "Жить во тьме, делать во тьме то, что можешь"^x.

С наибольшей полнотой чеховскую концепцию исторической диалектики изображения действительности, времени, отражения ее противоречий в картине жизни персонажей, ее современную актуальность раскрыл режиссер спектакля известный австрийский писатель и деятель театра Бертольд Фиртель /1885-1953/: "В том, что жизнь, которую ведут персонажи в "Чайке", будто бы настоящая жизнь, как называл ее Немирович-Данченко, можно сомневаться. Ведь большинство из них отчаивается от того, что ведет или вело неверную жизнь, а герой пьесы кончает жизнь самоубийством. Однако остро увиденная и чудесно тонко и глубоко изображенная великим поэтом, великим наблюдателем и диагностиком человеческих характеров и судеб картина их жизни несомненна. Речь идет у этих десяти персонажей, которые в Чехове нашли своего неподкупного и при этом несравненно чуткого автора, об образованных и культурных людях буржуазного класса в царской, ориентирующейся на Западную Европу России в конце девятнадцатого века <...>".

Сегодня, спустя полвека, в то время, как не только условия жизни на их родине коренным образом изменились, но и люди иногда могут восприниматься собственно как исторический курьез, для нас они в каждой их черте остаются поразительно понятными. Их страсти нам так же близки, как и их мысли. Они не экспонаты натуралистического периода, которые подслушали свои "гм" и "хо-хо", это – реальные люди, что переживают свои страсти и передумывают свои мысли с такой прозрачной ясностью, что мы можем взглянуть в их самые тайные побуждения. Их поступки ясно и точно мотивированы в их характерах и ситуациях, однако действие пьесы, которая разыгрывается между ними, в его перипетиях, в его перекрещивания и зигзагах нелегко передать, это не сконструированное театральное действие, но восхитительная попытка проследить противоречивую логику реальности с верностью, на какую не рисковал и какой не достигал до этого никто и после этого редко кто"^{xi}.

Понимание особенностей чеховского искусства дано здесь еще в той форме, которая требует комментария. Отмечена предельная близость к жизни и предельная конкретность изображения действительности, которая пришла в реализм рубежа веков не без импульсов, исходящих от натурализма, отмечено и сопротивление обобщенной картины жизни внешнему правдоподобию. Утверждение того, что реалистическая драма Чехова не экспонат натуралистического театра, не нечто, предопределенное узостью "измов" времени, но пролагающее пути драме XX века, свойственно было и другим критикам. Так критик писал: "В произведении Чехова, которое занимает редкое место между натурализмом и импрессионизмом и в своей основе указывает на эпический театр наших дней, однако не отказываясь, как он, полностью от драматических элементов, раскрываются переходные силы с той естественностью, которая делает поэтические образы на сцене живыми людьми"^{xii}.

В 1950-е годы, на данном этапе постижения чеховской драматургии, и режиссеру и критикам важно было понять ее жанровое своеобразие. Почему "Чайка" – "комедия"? Ответ Бертольда Фиртеля был достаточно ясным, хотя и сделанным мимоходом: "Комедия в четырех действиях", как она названа автором, "Чайка" может быть точно так же названа трагедией, она и то и другое, в достойном удивления слиянии обрела в истории театра большое значение"^{xiii}.

Одни критики прямо писали о "Чайке" как "трагической пьесе"^{xiv}, другие указывали на относительность ее трагизма^{xv}, третьи на то, что пьесе нельзя назвать драмой в привычном смысле слова: "<...> собственную драму, собственную комедию представляет каждый персонаж, и их внешняя связанность ведет ко многим драматическим эффектам, однако собственно не к драме в традиционном смысле"^{xvi}; четвертые считали, что для понимания чеховской пьесы как комедии необходима иная, высшая точка зрения на нее: "Чайка" названа "комедией", однако без приписки – "с точки зрения вечности", ибо лишь в великих измерениях это описание трагического круговорота, в котором человек гоним за всем, что остается для него недоступным, можно назвать "комедией"^{xvii}. Драматург, лирик, эссеист Рудольф Байр утверждал в рецензии, озаглавленной "Горькая комедия жизни": "Печально, не правда ли? Да, если увидеть поверхностно; трагично, если увидеть все вокруг, и комично, если рассмотреть с дистанции того, кто однажды был рожден. <...> Как пример литературного жанра комедии "Чайка" – крайний случай: трагические в себе события кажутся в известной мере лишь в остатке комическими причем предпосылкой становится то, что зритель познает остаток, его осуществляя. Без этого достижения произведение кажется трагической пьесой. <...> Таким образом, действие пьесы состоит собственно в том, что ее "тематическое тело" от раза к разу показывает другую сторону, и при этом знаешь: всегда ту же самую; ха-ха-ха, но в смехе слезы. Однако доброта поэта в том, что у него персонажи соль не только пробуют на вкус, но и узнают ее целительное воздействие"^{xviii}.

Делались и попытки раскрыть жанровое содержание пьесы в сопряжении с ее конкретным социальным анализом: "Складывалась удушливая жизнь поместного среднего чиновничьего класса, который посылал своих питомцев еще и в профессию художника. Эта реальность представлялась великому русскому писателю комедией мелких отношений, которая из-за безыс-

ходности обрела трагические черты. Он называет пьесу комедией, хотя последние слова, которые произносятся на сцене: "Константин Гаврилович застрелился..."

Многое в этих персонажах, в этой стареющей, бессердечной и знаменитой актрисе, в ее брате, который не живет, а умирает, в ее любовнике, который подходит к жизни лишь как к материалу для романа, в управляющем имением и в его засохшей и все же истерично влюбленной в другого супруге, – комично. Однако трое молодых людей, сын Ирины, Константин Гаврилович, дочь управляющего, влюбленная в него, и отчаянно стремящаяся вырваться девушка Нина, символом которой является бессмысленно убитая чайка, все они – трагические фигуры, погибающие от своей любви и от своей пленности.

Это комедия бесплодности целого общественного строя людей и трагедия полного погружения в самого себя каждого отдельного человека, комедия поблекших чувств и трагедия человеческих страстей в социальном тупике^{xxix}.

Концепция человека, человеческих отношений и встающая за ней концепция действительности, мира были в центре внимания критиков при рассмотрении "Чайки" и ее сценической интерпретации. Ее обстоятельно изложил Карл Мария Гримме: "Не несем ли мы в себе все надежды, которые никогда не осуществляются, не гоняемся ли мы беспрерывно за фантазмагориями, хотя понимаем и предчувствуем, что это фантазмагории? Конечно, это."

Возникает мастерская психологическая картина человеческой половинчатости и недостаточности, чрезвычайно интересная в полноте наблюдаемых отдельных черт и исполненная нежности в настроении. Что мы получаем представленным – это описание состояния и прежде всего – обширные самовыражения особой психологической убедительности. Они простираются вплоть до самомучительства, даже до самообвинений, как они свойственны русским.

В целом возникает неутешительная картина погибающего, чахнувшего в своем бессилии общества, в котором еще существуют безнадежные надежды^{xxx}.

Мучительная для человека неполнота раскрытия и осуществления своей сущности становилась для чеховских героев источником проникновенного психологического анализа, носящего исповедальный характер, ведущего к созданию картины общества. Особенно настоятельно австрийские критики подчеркивали нежизнеспособность чеховских героев, мира, в котором они жили. "Странный, чужой, умирающий мир, который не хочет жить. И все же это люди "повседневной жизни", которых создал Чехов", – писал Петер Лоос^{xxxi}. Чеховские герои "не подготовлены к жизни, – считал Герберт Мюльбауер, – она ведет их другими путями, чем они мечтали. Любовь, от волшебной власти которой они ожидали перемен, не может ничего изменить к лучшему"^{xxxii}. В этой пьесе "безрезультатно, изнурительно, трагически любят женщины, которые несут с собой неисполняющуюся, тяжкую, мучительную жизнь чувств. Чехов снимает покровы в узком кругу с десяти человек, из которых каждый чувствует в себе неистовствующий и бушующий неограниченный океан противоречивых порывов, страстей, предрасположений. Каждый и каждая переживает высоты и глубины наслаждений или лишений, радости или муки своего проявившегося или неизведанного Я. В Нине и Константине все эти глухие, неплодотворные судьбы ведут к трагическому концу. "Чайки" – все люди этого круга жизни. Глубокое, исполненное смысла изображение души в пьесе Чехов описывает захватывающе, потрясающе, с широтой русского погружения в пропасти и тайны чувств, со всеми тонкостями и нервностью русского поэтического гения"^{xxxiii}, – утверждал Рихард Хоффман. Именно в этом плане – раскрытия глубиннейшего психологического анализа – критик Эрвин Роллет счел возможным сравнить данную постановку со спектаклем МХТ: "Инсценировка Бертольда Фиртеля как целое заслуживает высокой похвалы за то, что и она включает все биения и колебания картины характеров, восхищая на сцене роковыми лабиринтами всех в самих себе безнадежно запутавшихся людей, констатируя алогизм их жизни и смерти со всеми их обременениями, излучая скупой свет, за то, что она заставляет звучать мелодию той "провинциальной скрипки", которая одна может убедительно играть песнь безнадежности среди и тех, кто ею порожден"^{xxxiv}.

Это преимущественное внимание режиссера к изображению Чеховым противоречивости жизни дало ему основание считать "Чайку" "классической современной камерной пьесой, принадлежащей мировой литературе. Это непреходящий образец той пьесы, ради которой<...> был построен интимный театр"^{xxxv}.

Каждый из писавших о спектакле особое внимание уделял режиссерскому искусству Бертольда Фиртеля. Критика единодушно оценивала постановку Фиртеля как высочайшее достижение театрального искусства, а его самого как идеального режиссера для "Чайки". Один из критиков, стремясь извлечь урок из работы Фиртеля, пришел даже к выводу, что "спасение театру может прийти только от писателя"^{xxxvi}.

Существенную сторону режиссерского метода Б. Фиртеля раскрыл Оскар Маурус Фонтана, сам писатель и драматург:

"Режиссуре Бертольда Фиртеля необычайно удалось придать событиям и разговорам мнимую непреднамеренность и все же позволить ощутить в них искусно и тесно переплетенное множество связей. Тем, что оно одушевляет каждое мгновение, оно становится зримым как раз благодаря безвозвратности текущего бытия, сохранить которое не удается даже любви к искусству. Тем самым Фиртель снимает покровы с глубинно внутреннего мира чеховских словесно-комических образов"^{xxxvii}.

Более широкий и точный подход к оценке и пьесы и спектакля был свойственен Петеру Лоосу, констатирувавшему: "Эту естественность повседневной жизни, конечно, примененную отнюдь не к повседневному кругу, в котором происходит действие пьесы, полностью воспроизводит великолепная постановка Бертольда Фиртеля. Какая ясность слова и мысли! Какая простота, несмотря на сложные характеры, – и потому – и какое воздействие этого ославленного как "трудное" произведения!"^{xxxviii}.

Это сочетание сложности и простоты, свойственное методу режиссера, столь точно понявшего стиль писателя, Фридрих Торберг назвал "двойным освещением"^{xxxix}. Режиссер позволял "увидеть стесняющую несоразмерность бытия не только в общем ходе событий, но и в сотнях полутонов"^{xxx}. Удивительная гармония содержания и формы отличала спектакль Б.Фиртеля: "У него никогда речь не идет о внешнем, но постоянно о звучании. В его работе постоянно обнаруживается, что не внешняя искусность, но мировоззрение /не спутать с линией партии, хотя можно ее не разделять/ составляет искусство. Это позволяет не думать ни о какой форме, в которой пьеса Чехова, принимая во внимание ее сложное место между комедией и трагедией, лучше, проникновеннее выявит себя"^{xxxi}. "Катарсис", который несла с собой фиртельевская версия "Чайки", был верно отмечен одним из критиков: "Этот мир запутанных чувств зарисован в драматической концентрации столь верно законным, что истекающее время воздействует скорее просветляюще"^{xxxii}.

Метод Б.Фиртеля отнюдь не игнорировал и отнюдь не заострял вплоть до ощущения экзотичности национальную специфику оригинала. "В совершенном исполнении и почти национальном вживании в манеру чувств Бертольд Фиртель создает

произведение со свойственной его народу мелодией, красками, пластикой"^{xxxiii}, – писал такой авторитет в области "русского", как Рихард Хоффман. И он же отмечал в другой рецензии, что режиссер "разработал во всей полноте чрезвычайно богатое лирическое и романтическое содержание, все парящее, данное намеком, полувывыказанное в этом шедевре"^{xxxiv}. Здесь уже подчеркнута глубокое родство метода Чехова импрессионистическому австрийскому искусству, представителем которого в лирике и прозе и был Б. Фиртель, хотя в области драмы он был ближе экспрессионизму. Последние его спектакли после возвращения из эмиграции в Вену – его лебединая песнь – и в их числе "Чайка" – были возвращением к искусству времен его молодости – к реализму и импрессионизму." Б.Фиртель как режиссер снова раскрыл мастерство полутонов, нежных нюансов глубокого воздействия"^{xxxv}. В качестве итоговой оценки можно признать следующее мнение: Б. Фиртель поставил "камерную пьесу мощной поэтической субстанции и силы, какую мы и ожидали от него. Этому большому деятелю театра мы уже три года обязаны спектаклями, которые принадлежат к самому прекрасному и самому интенсивному, что мы когда-либо пережили в театре. Снова и снова Фиртель владеет искусством еще больше усилить свои достижения /или подтвердить себя с новой, особой стороны/. На этот раз следует представление, которое в своей сконцентрированности и живописности совсем иное, намного более потрясающее, потому что показана духовная действительность"^{xxxvi}.

Выдающимся делало спектакль участие в нем Кэте Гольд. Роль Нины в ее исполнении критики оценивали как одно из самых сильных достижений столь редкостной актрисы, которая к своим крупным ролям присоединила одну из самых значительных. "Нужно ли снова повторять слова, которые каждый раз применяют к этой превосходной актрисе? Превосходные степени, с помощью которых пытаются быть справедливыми к ее достижениям?"^{xxxvii} – вопрошал Петер Лоос. "Люди восхищенные ставят, конечно, праздный вопрос о величайшей немецкой актрисе"^{xxxviii}, констатировал Рудольф Байр, – к тому времени это стало очевидным всем, кто видел ее на сцене. В роли же чеховской Чайки она "с головокружительным богатством оттенков просветлила каждый слой многослойной главной роли"^{xxxix}, как свидетельствовал Фридрих Торберг.

Кэте Гольд мастерски представляла наивную девушку с ее большими иллюзиями, от нее исходило светлое, чистое звучание, подобное мелодии, звучащей на арфе. "Характерный образ девичьего, мечтательного, страстного, изображенный вплоть до движения рук и плеч, нельзя передать убедительнее и проще"^{xl}, "здесь душа трепещет сквозь материю тела, которым она управляет, вплоть до кончика пальцев"^{xli}.

Совсем иной представала Нина Кэте Гольд в конце пьесы. Это была "грандиозная высота четвертого акта, которая искала равную ей"^{xlii}. Актриса представляла намного более сильную, чем прежде, закалившуюся от невзгод натуру, она захватывала зрителей своими несчастьями и страданиями, и это был настоящий человек, страдающий и все же не сломленный. "От пробуждения лишенной предчувствий к страстно любящей женщине, от дремлющего таланта к борющейся, предавшейся театру актрисе, пролетела она через глубины и высоты"^{xliii}. Неизгладимое впечатление оставляла произнесенная ею фраза ". Я люблю его даже сильнее, чем прежде" – по одно, этой фразе будут сравнивать с ней последующих исполнительниц роли Нины Заречной. На глазах зрителя рождался образ трагической судьбы столь же достойного любви, сколь и несчастливого человека, одержимого своим призванием, поставившего себе цель, ставшего сознательной художницей, – "она была тоскующе порывистой актрисой и разочаровывавшейся актрисой, и она была актрисой Кэте Гольд"^{xliv}, как писал Фридрих Торберг "Тоска по никогда не достижимому освобождению и осуществлению собственного Я, которая становится главной задачей, звучит и излучает свет тихо, лирически насыщено, трогательно и трагически из каждого слова и каждого жеста Кэте Гольд"^{xlv}, – писал Эдвин Роллетт.

Эрих Ауэр, молодой в то время актер Бургтеатра, оценивался критиками как идеальное назначение на роль Константина Треплева. Его Треплев был беспокоен, неуправляем, непонят, он стоял рядом с жизнью и не находил себя в ней. Кэте Гольд как интерпретатор лирической драмы молодого литератора, "пьесы в пьесе" дважды добивалась разного эффекта: в первом акте публика в зрительном зале и на сцене смеялась над произведением модерниста, в последнем акте этот же текст принимался за поэзию. "Эрих Ауэр, противостоящий препятствиям внутренней и внешней жизни, своей величайшей волей гонимый в смерть юноша"^{xlvi}, представлял в спектакле впечатляющий контраст знаменитому писателю Тригोरину.

Мария Айс, изображая стареющую знаменитую актрису Аркадину, эгоистичную, "по-павлиньи помпезную"^{xlvii}, цепляющуюся за успех и любовь, способную ради этого разрушить другую жизнь, придавала трагические черты своей героине, которая не в силах была проститься со своей молодостью.

Курд Юргенс представлял Тригорина как модного преуспевающего литератора, забавляющегося от скуки, холодного, трусливого и зависимого, и в то же время спокойного, задумчивого, исполненного небрежного превосходства. Это был человек во всей "действенности добра и зла, не сознательный негодяй, а одержимый своей профессией эгоист, поддерживаемый своим окружением с помощью потворства и не ставший лучше от собственных сомнений"^{xlviii}, "стесненный, неподвижный, человек, полный бездн"^{xlix}, представленный концентрированно и зрело, внутренне весомо, исчерпывающе "во всех его красках, всех глубинах и мелях"^l. Наряду с Кэте Гольд критики оценивали данную работу как самое значительное достижение спектакля.

Макс Паульсен (Сорин) представлял его превосходительство на пенсии как дряхлого, забавно любезного, добившегося общественного положения, но не жившего, обделенного радостями и наслаждениями человека, – "трагикомический пример того, для кого существование оставалось просто средством для корректно выполняемой, однако не наполненной человеческим содержанием службы"^{li}, "в духе того времени самый типичный из всех – выдающийся психологический портрет"^{lii}.

Маша в интерпретации Марии Крамер представала "как сестра Нины – "чайки" по судьбе, как темная вариация все той же темы, безнадежно тихая воительница малой жизни"^{liii}. Представляя мрачное отчаяние и муку безнадежной страсти, отрекшуюся, борющуюся женскую душу, актриса достигала трагической силы. Ее "Марья, родства не помнящая, неизвестно для чего живущая на этом свете", "разделяла эту полную неосведомленность вместе с другими персонажами пьесы в большом и в малом – только у большинства это познание отсутствовало"^{liv}.

Отто Керри в роли Медведенко сумел придать своему персонажу подлинность, играя маленького, раздавленного жизнью школьного учителя, человека с узким кругозором, однако обладающего прямоотой и честностью, – "образ точно из ансамбля Станиславского, в нем слышны еще отзвуки крепостного права, судьба, выраженная простыми средствами"^{lv}.

Дорн, наконец, в исполнении Фреда Хеннингса предоставил "как человек, насладившийся жизнью и удовлетворенный ею, наблюдающий за жизнью и оценивающий ее как бы с высоты, исполненный спокойной мужественности, победитель собственных порывов"^{lvi}.

Декорации Тео Отто передавали, по замечанию О.М.Фонтаны, "атмосферу, переходную между сном и бытием"^{lvii}, атмосферу эпохи, создавали ощущение времени, "среду девяностых годов, в которые племя русской интеллигенции столь сильно заговорило о себе, что оно было замечено во всей Западной Европе"^{lviii}.

1965 ГОД. СПЕКТАКЛЬ ПЕТРА ШАРОВА НА СЦЕНЕ "НАРОДНОГО ТЕАТРА"

В мае 1963 года "Чайка" была показана по венскому телевидению. Постановка была совместным производством западно-германской второй программы Майнца и Австрийского телевидения. Режиссер Вольфганг в интервью сказал, что он стремился "развернуть трагические события на комедийном фоне, отказавшись от празднуемой до сих пор в русских пьесах, идущих на западных сценах, мрачности и меланхолии, и таким путем добыть "Чайке" новую разновидность внутреннего драматизма"^{lix}. Однако замысел "сыграть как имеющую двойкий смысл комедию, в которой трагическое вытекает из смешного, а смешное из трагического", не был реализован, и "Чайка" была показана как "печальная история разочарованных надежд, мнимого таланта, неисполненных желаний"^{lx}. Из исполнителей была выделена Бригитта Хорней как Аркадина, "неуязвимая в твердом, как сталь, панцире эгоизма"^{lxi}. "Ощипанная "Чайка" – так называлась рецензия "Фольксштимме", в которой, в частности, отмечалось: "Как Чехов может быть сыгран современно, блестящий пример того дает в советском фильме "Дама с собачкой" молодой актер Баталов. Этого наглядного образца, к сожалению, не достигли"^{lxii}.

Значительным явлением в истории постановок "Чайки" на драматических сценах Австрии стал спектакль, поставленный Петром Шаровым в "Народном театре" в Вене в феврале 1965 года.

Петр Федорович Шаров родился в 1886 году в Перми, в 1905-1910 годах изучал в Петербурге юриспруденцию и актерское мастерство у В. Э. Мейерхольда, в 1910 году по окончании университета стал актером МХАТа и ассистентом К. С. Станиславского. Эмигрировал в 1919 году. В 1922-1932 годах был главным режиссером Дюссельдорфского Драматического театра и преподавал в актерской школе Луизы Дюмон. Ставил оперы Чайковского, Мусоргского, пьесы Чехова, Гоголя и других русских драматургов в ряде стран Европы.

Свою концепцию П.Шаров изложил в интервью сотруднику "Фольксштимме": "Комедия, которая в своей сущности совсем не весела, но даже весьма печальна<...>, – для такой драмы нужен новый собственный стиль игры, который не решается в традициях классического и эпигонского театра. Необходимо создать пространство для Чехова, который на старой рабшной сцене, со всем арсеналом актерских средств старого веризма все же говорит уже новым театральным языком, еще сегодня находящимся в процессе своего оформления"^{lxiii}.

Тот театр, от которого Чехов отгалкивался, по Шарову, назван в первом акте. Это пьесы, в которых играет Аркадина, – "Дама с камелиями", "Чад жизни". И хотя Шаров, видимо, путает пьесу Б.М.Марковича /1822-1884/ "Чад жизни" /на сцене шла под названием "Ольга Ранцева"/ с пьесой В. И. Немировича-Данченко "Цена жизни"/1896/, написанной в тот же год, что и "Чайка", он приводит в качестве примера малоизвестный австрийскому читателю факт глубокого и объективного отношения его учителя Немировича-Данченко к своей пьесе, имевшей успех, и к "Чайке" Чехова, выразившегося в совершенно необычном для того времени отказе Немировича-Данченко от Грибоедовской премии, которая, по его мнению, должна была принадлежать чеховской "Чайке".

П. Шаров стремился дать подлинное, исходящее из текста, истолкование драмы. "Петр Шаров, восьмидесятилетний юноша, ученик и помощник Станиславского и Немировича-Данченко, несравненный пестун таких ролей. Он прослеживает их вплоть до последних штрихов", – писал критик Кауэр.

"Чайка" истолковывалась Шаровым как пьеса с двумя идейно-художественными центрами. Тот же Кауэр утверждал: "Чайка" Чехова – двойная пьеса. Это поэтически сконцентрированное изображение человеческого состояния, неутомимое размышление о смысле бытия, о ненасытной и потому неосуществимой любви – описание состояния, которое по необходимости есть препятствующее, неосуществленное действие-недействие, которое лишь еще больше подчеркнуто попыткой самоубийства Кости в конце второго акта, его самоубийство в конце<...> и дискуссия: что есть литература?"^{lxiv}

Описание состояния и дискуссия, соединенные друг с другом в кульминации, касаются обеих тем, в самом существенном"^{lxv}.

Однако это органическое соединение двух идейно-художественных начал пьесы Чехова не было понято и принято всеми критиками. Так, Курт Каль довольно близоруко не разглядел новизны чеховского шедевра, приняв дискуссию как основной элемент новой драмы /уже проявивший себя Г.Ибсена, Г.Гауптмана и Б.Шоу/ за устарелость: "И эта пьеса как и "Иванов" – Е. Н. / имеет свои слабости, иное в ней весьма обязано времени возникновения, влечения, по теории искусства, оправдания автора перед самим собой встречаются сегодня у публики малое понимание"^{lxvi}.

Бруно Фрай писал о спектакле П.Шарова совсем в духе горьковской оценки "Вишневого сада", известной в Австрии: "То, что происходит на сцене, – символически-реалистическое изображение жизни паразитического помещичьего класса, бессмысленные попытки молодости вырваться из мира пресыщения жизнью и скуки. <•••> Люди, что стоят в стороне от жизни и заплесневели, как старая лодка. Лишь Дорн – как врач он вне класса паразитов – знает, что такое действительная жизнь"^{lxvii}.

В спектакле впечатляющее воплощение получал драматизм женских судеб. Чехов прочитывался как один из глубоких знатоков женской души: "Не только "чайка" Нина, жертва охотника, не только прошедшая через все круги ада одиночества Маша, образы, которым Эрика Моттль и Мария Урбан придают трагическое горение, не только тщеславная дива Ирина, подавляющая все окружающее и борющаяся, точно бешеная, за свою позднюю любовь /блестящая роль Элизабет Эпп/, но и пребывающая в тени, горящая в своей маленькой любви к доктору Дорну Полина /Паула Порлюгер/ намного вырастают над привычным в театре, – становится ощутимым, какой свет эта игра теней, тайна открывает"^{lxviii}.

Особое современное звучание обретал в интерпретации Клауса Хёнига образ Константина Треплева – "писателя, чей мировой ужас "через двести тысяч лет" – мы эту пьесу со времени премьеры "Чайки" значительно сократили на 70 лет – столь чудовищно сбывается в Нине, "мировой душе". Этот Тассо сентиментального буржуазного мира<...>, судьба, колеблющаяся

между попыткой самоубийства и смертельным выстрелом в конце, – олицетворенный портрет первого "потерянного поколения" /сколь многих должны мы еще потерять? /"^{lxi}.

Критики отмечали, что П.Шаров сумел воплотить в спектакле чеховскую любовь к человеку, веру в лучшее будущее.

При всем том, что спектакль получил очень высокую оценку, наибольший счет ему предъявил Бруно Фрай, стоявший на левых позициях. Критерием глубины интерпретации чеховской пьесы стали для него слова писателя о том, что лучшие из писателей реальны и пишут жизнь такой, какая она есть, однако каждая строка пропитана, как соком, сознанием цели. "Так и была написана "Чайка", но не сыграна, – замечает он. – Ощущаешь, как живут те, наверху, однако не то, что они должны жить иначе"^{lxx}. Меж тем эта грань чеховской драматургии так и оставалась не раскрытой во многих спектаклях на протяжении целого ряда десятилетий. В данном случае причину такой переакцентировки критик видел, в частности, в "микрофотографическом режиссерском стиле, который благодаря своей точности не оставляет места духу произведения"^{lxxi}.

Было отмечено, что для режиссерского стиля П.Шарова имела значение "существенность незначительных второстепенных персонажей, каждого жеста, каждого слова, молчание, невысказанное". "Он вновь держит нас в напряжении с помощью языка безмолвных жестов, виртуоз режиссерских пометок "пауза", которые Чехов так богато и со знанием рассеял в своем тексте: пианиссимо лейтмотива"^{lxxii}. Паузы разыгрывались на сцене с такой обстоятельностью, что публика в зале иногда начинала проявлять беспокойство. "Кто приспосабливается к его темпу, тот видит пустой мир, истлевающий хладнокровно"^{lxxiii}, – утверждал К.Валь.

Однако при всех издержках "микрофотографического" режиссерского стиля П. Шаров своим спектаклем показал, "что все же это еще значит – пройти школу Станиславского. Доказательство удалось тем убедительнее, что у Шарова не было способного к достижениям ансамбля и времени. У Шарова жестикулировали хорошо и даже вовсе не жестикулировали, и атмосфера не господствовала, но она возникала – а это противоположные и разные вещи – муштра и режиссура. И совсем не создавалось впечатления, что актеры получили неожиданно совершенно новые возможности актерского выражения, скорее выглядело это неизбежно так, будто были они всегда столь хорошими актерами, как на этот раз, и нужен был лишь этот режиссер, чтобы это показать. Это был вечер чести для Чехова, для Шарова и для Народного театра", – писал Фридрих Торберг^{lxxiv}. "Шаров достиг совершенства, которое в театре встречаешь не каждый день", – утверждал К. Каль^{lxxv}.

ⁱ P.Z. Gastspiele des Berliner Hebbel-Theater // Neue Freie Presse. - 1909. - 17. Juni.

ⁱⁱ Ebenda.

ⁱⁱⁱ Rollett E. Tschechows "Mowe" . Premiere im Akademietheater // Wiener Zeitung. - 1952. - 16. Mai.

^{iv} Ebenda.

^v O. B. Akademietheater: "Die Mowe" // Neues Österreich. - 1952 - 16. Mai.

^{vi} Mhlbauer H. Seelengemalde in elegischen Farben. Anton

Tschechows Dichtung "Die Mowe" erstaufgeführt // Wiener Kurier. - 1952. - 15. Mai.

^{vii} Hoffmann R: Anton Tschechows "Mowe" // (Osterreichische Zeitung. - 1952. - 16. Mai.

^{viii} Torberg F. P. S. zum einer späten Premiere // Wiener Kurier. - 1952.- 23. Mai. Sieh auch: Torberg F. Das funfte Rad am Theispiskarren. THEATERKRITIKEN: Bd. 2. Munchen; Wien.

^{ix} Jen. Komodie kleiner Verhaitnisse - Tragodie grosser Leidenschaft // Osterreichischische Volksstimme. - 1952. -17. Mai.

^x Fontana O. M. Ein Drama wie Chopins Musik // Die Presse. -1952. - 17. Mai.

^{xi} Viertel B. Anton Tschechow: "Die Mowe" // Programmheft des Akademietheater Wien. Sieh auch: Viertel B. Schriften zum Theater, Berlin, 1970.

^{xii} G. K. B. Anton Tschechow: "Die Mowe"// Weltpresse. - 1952.- 15. Mai.

^{xiii} Sieh Anm.11.

^{xiv} Sieh Anm.7.

^{xv} Sieh Anm.6.

^{xvi} Loos P. Tschechow: "Die Mowe" // Der Abend. - 1952. - 15. Mai.

^{xvii} Dr. J. Elegie auf das Leben // Volksblatt. - 1952. -16. Mai.

^{xviii} Bayr R. "Des Lebens bittere Komodie // Salzburger Nachrichten, - 1952. - 21. Mai.

^{xix} Sieh Anm. 9.

^{xx} Grimme K. M. Tragikomodie der unerfullen Hoffnungen: Ein Abend grosser Schauspielkunst // Neue Wiener Tageszeitung. -1952. - 16. Mai.

^{xxi} Sieh Anm. 15.

^{xxii} Sieh Anm. 6

^{xxiii} R.H.Akademietheater:"Die Mowe" // Die Presse. - 1952. -16. Mai.

^{xxiv} Sieh Anm. 3.

^{xxv} Sieh Anm. 11.

^{xxvi} SiehAnm. 12.

^{xxvii} Sieh Anm. 10.

^{xxviii} Sieh Anm. 15.

^{xxix} Sieh Anm. 8.

^{xxx} Sieh Anm. 17.

^{xxxi} Sieh Anm. 6.

^{xxxii} Sieh Anm. 16.

^{xxxiii} Sieh Anm. 22.

^{xxxiv} Sieh Anm. 7.

^{xxxv} Sieh Anm. 16.

-
- xxxvi Sieh Anm. 5.
xxxvii Sieh Anm. 15.
xxxviii Sieh Anm. 17.
xxxix Sieh Anm. 8.
xl Sieh Anm. 19.
xli Sieh Anm. 12.
xlii Ebenda.
xliii Sieh Anm. 22.
xliv Sieh Anm. 8.
xlv Sieh Anm. 3.
xlvi Ebenda.
xlvii Sieh Anm. 5.
xlviii Sieh Anm. 16.
xlix Sieh Anm. 5.
l Sieh Anm. 6.
li Sieh Anm. 17.
lii Sieh Anm. 3.
liii Ebenda.
liv Sieh Anm. 16.
lv Sieh Anm. 22.
lvi Ebenda.
lvii Sieh Anm. 10.
lviii Sieh Anm. 12.
lix "Die Mowe" im Fernsehen // Volksstimme. - 1963. - s.Marz.
lx Roder H. Otto und die gerupfte "Mowe"// Volksstimme. - 1963. - 21. Mai.
lxi Ebenda.
lxii Ebenda
lxiii Kauer. Peter Scharow inszeniert Tschechows "Mowe" // Volksstimme. 1965. 2. Marz.
lxiv Ebenda.
lxv Ebenda.
lxvi Kahl K. Traurige Helden. Studie von und nach Tschechow // Stuttgarter Zeitung. - 1965. - 8. April.
lxvii Frei B. Wiener Premierien. Tschechow im Volkstheater // Tagebuch. - 1965. -. n 4.-S. 14.
lxviii Sieh Anm. 62.
lxix Sieh Anm. 62.
lxx Sieh Anm. 66.
lxxi Ebenda.
lxxii Sieh Anm. 62.
lxxiii Sieh Anm. 65.
lxxiv Torberg F. Das funfte Rad am Thespiskarren. Theaterkritiken,.Bd. 2. Munchen; Wien, S. 442-443.
lxxv Sieh Anm. 65.