

**Нечепорук Е. И.**

## **"ЧАЙКА" НА АВСТРИЙСКОЙ СЦЕНЕ (К СТОЛЕТИЮ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА). 1977 ГОД. СПЕКТАКЛЬ БУРГТЕАТРА**

Первым спектаклем сезона 1977/78 года в венском Бургтеатре была "Чайка", в которой на сцене театра дебютировал ряд известных актеров. Со времени первой постановки минула четверть века.

Для критиков конца семидесятых годов несомненным было высокое литературное значение произведения. «Шедевр комедии Чехова «Чайка», как известно, составил главу в истории мирового театра, в области литературной драматургии не меньше, чем в области изображения и руководства актерами»<sup>i</sup>, – утверждал писатель и театральный критик Гуго Гупперт. И его коллега Ева Шеффер была убеждена, что «никогда не прекратится обращение к этой пьесе, в течение десятилетий входящей в репертуар театров всего мира, давным-давно переведенной на многочисленные языки»<sup>ii</sup>.

Для большинства критиков этого времени «Чайка» – пьеса о жизни, о человеческих судьбах, о человеческом существовании; в их суждениях ясно стремление прочесть пьесу поверх ее конкретного исторического, социального содержания, освободившись от него, во имя задачи постижения чеховской философии человеческого существования «Чайка» понималась как «переплетенная гротесками элегия о парадоксальности жизни», как, впрочем, «все пьесы Чехова, однако, может быть, еще характернее, чем другие»<sup>iii</sup>.

С лирической исповедальной задушевностью писал о своем отношении к «Чайке» писатель Дьердь Шебештьен: «Я люблю эту пьесу: длинные, бесцельные и временами молчаливые прогулки небольшой летней компании на берегу озера; трогательные чистые мечты молодой девушки; многие меланхолические монологи мужчин, которые даже в зрелые годы восхищенно странствуют по жизни и страдают от сомнительности своей судьбы; жадный до жизни эгоизм большой актрисы, которая с животной легкомысленностью держится за завоеванное ею: за мужчину, за деньги, за карьеру. Я люблю темный бунт литературного юноши-дилетанта, ожесточенность его ложного художничества и его смелость отомстить жизни с помощью уничтожения жизни. Я люблю эту тишину долгих летних дней, это тихое жужжание и шум какой-нибудь мелодии вдали, эти празднично печальные отъезды в далекие города, в которых затем снова можно молчать и вздыхать и болтать о примечательных пустяках»<sup>iv</sup>.

Источником такого лиризма было понимание пьесы как произведения о вневременно роковом трагизме человеческого существования и самого человеческого существа из-за его извечной раздвоенности и невозможности изменить что-то в своей судьбе и характере. Поистине безотрадная человеческая комедия! Такой она кажется Еве Шеффер – «меланхолическая пьеса о надломленных душах, трагикомические сцены об отречении и разочаровании художественно одаренных молодых людей, которые разбились о рутину жизни старших и о непроницаемую стену»<sup>v</sup>. Не удивительно, что чеховские герои выглядели так в глазах критиков, взиравших на пьесу русского писателя сквозь призму экзистенциализма – философы об абсурдности человеческого существования, критиков оставлявших чеховским героям лишь одно одухотворяющее, очеловечивающее их чувство – способность страдать, печалиться. Персонажи пьесы выглядели в их глазах как «равнодушные, тупые, очерстевшие или просто печально отцветающие люди, которые страдают от жизни, от несчастной любви, которые в разговорах, на прогулке, в игре лелеют скуку и мировую скорбь»<sup>vi</sup>. В доминировавшем в спектакле мотиве чайки, которую подстрелили из подлости или от скуки, критик Пьеро Рисмондо увидел символ, относящийся ко всем персонажам пьесы: «Все они «подстрелены». Они чахнут от своих ран, и даже уже мертвы, если еще и продолжают жить»<sup>vii</sup>. И для Ренаты Вагнер «Чайка» – «может быть, самая прекрасная среди многих прекрасных пьес, в которой он сказал много верного о труде и бытии писателя, о славе и бедности, об одиночестве, пустоте и потерянной жизни»<sup>viii</sup>. Лишь немногие критики подходили к изображенным в пьесе человеческим драмам, трагикомедиям жизни чеховских персонажей не экзистенциально-отвлеченно, но социально-исторически конкретно. Прежде всего это был уже упомянутый Гуго Гупперт.

Впрочем, довольно обобщенная историческая конкретизация чеховской концепции человеческого существования у отдельных критиков отнюдь не противоречила характерному для западных интерпретаций стремлению к универсальному прочтению пьесы. Так, Пауль Блаха писал: «"Чайка"» – пьеса о неисполнившемся существовании. О растроченной попусту жизни. В «Чайке» и во всех пьесах Чехова целая эпоха идет к концу. Общество не так отчетливо, как в «Вишневом саде», не так одержимо прощанием, как в «Трех сестрах». Однако та же неизлечимая слабость людей, их скептицизм»<sup>ix</sup>.

«Комизм происходящего не веселит», – утверждает Дьердь Шебештьен. Так почему же Чехов назвал «Чайку» комедией? Над этим вопросом на этот раз задумались немногие из рецензентов. Если не считать приведенного выше мнения Д. Шебештьена или попутно брошенного, но симптоматичного замечания Ирмагард Штайнер («Комедия» Чехова, которая не является ею...»<sup>x</sup>), то можно считать, что только один критик пытался дать ответ на этот вопрос, выявляя позицию Чехова по отношению к русской действительности и к его персонажам, – это критик Дуглоре Пиццини, которая писала:

"Комедия? Пьеса, которая выводит на сцену страдающих, разочарованных, бездеятельно оплакивающих свою личную нищету, свои неисполнившиеся надежды людей <...>, которая, как все

произведения Чехова, сигнализирует о неизбежном закате эры и касты, не имеющей силы выжить. Для Чехова этот спектакль заката несет в себе комические черты, ведь он знакомит с самой что ни есть нищетой, как врач в местах, пораженных мором, кварталах нищеты и в исправительных лагерях, как политически ангажированный человек, который тщетно надеется на либеральный, режим, как смертельно больной, для которого, онечно, не остается скрытым его близкий конец. Неумное честолюбие и тщеславие его сценических персонажей, их борьба за любовь и признание, их наслаждение речами и их неспособность действовать <...> должны казаться человеку, имеющему собственный взгляд, неизбежно гротескными»<sup>xi</sup>.

Как видим, ответ на вопрос, почему «Чайка» названа Чеховым «комедией», в конце семидесятых годов, через двадцать пять лет, дан иной, и свидетельствовал этот ответ не только о новой духовной ситуации австрийской интеллигенции, но и о пересмотре понимания отношения Чехова к своим героям. Естественно, подобного рода интерпретации «жестокости» Чехова вытекали из режиссерской концепции Эрвина Аксера.

В постановке польского режиссера персонажи «Чайки» были «на редкость изолированы друг от друга, удивительно противостояли друг другу, лишены были какой-либо связи»<sup>xii</sup>, как отмечала писательница Хилде Шпиль в своей рецензии. Люди, собравшиеся в имении Сорина, представляли собой для Д. Пиццини не что иное, как «соседство людей, которые хотят ладить друг с другом и поэтому в своих настоящих и выдуманных бедах совершенно одиноки»<sup>xiii</sup>. «Говорить о давным-давно известном, любить, жить меланхолически в глухой царской (именно еще царской) провинции. Каждый влачит с собой судьбу, свои раны, свою боль. Свои теневые стороны и отречения»<sup>xiv</sup>, – такова, по Паулю Блаха, формула жизни чеховских персонажей.

Эрвин Аксер поставил «Чайку» в Бургтеатре в духе иронической авторской характеристики пьесы: <...> много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви»<sup>xv</sup>. При этом он счастливым образом избежал двух опасностей: поставить «Чайку» «как тезисную пьесу, к чему могли бы склонить «разговоры о литературе», и как оргию чувств, к чему приглашает множество несчастных любовей»<sup>xvi</sup>.

Называя имя польского режиссера, рецензенты напоминали своим читателям, что он, ученик известного деятеля театра Леона Шиллера, основатель «Варшавского современного театра», завоевавший славу знатока и интерпретатора Чехова, – дорогой гость в Вене, где он родился, что на Западе он стал известен прежде всего своей инсценировкой «Дяди Вани» в 1975 году в Мюнхенском Камерном театре. Необходимо было соотнести новую постановку с традицией К.С. Станиславского, которая уже за несколько лет до этого спектакля начала подвергаться пересмотру. Как замечал П. Рисмондо, «меж тем снова и снова пытались освободиться от «модели Станиславского», от его натуралистически детализированной живописи настроения, против которой Чехов сам критически выступал»<sup>xvii</sup>. Было отмечено, что «процесс освобождения чеховского театра от подражания Станиславскому не миновал и Бургтеатра»<sup>xviii</sup>. Спектакль Э. Аксера как раз и имел замыслом учесть мнение самого Чехова о его пьесе и о спектакле МХТа.

«Каким Чехов хотел видеть свою «Чайку» на сцене, он ясно сказал. Без ложного натурализма. Без густой «атмосферы». Конечно, не сентиментальной. С комическими чертами»<sup>xix</sup>, – констатирует критик, чтобы сказать, что именно в таком духе стремился поставить пьесу Аксер. Прежде всего он сделал все, чтобы его спектакль не походил на сенсацию. «Поскольку в нем столь долго нуждались, ожидали чудо-спектакль. Ни о каком чуде, однако, не может быть речи. Постановка Эрвина Аксера самородна – не более и не менее»<sup>xx</sup>, – писал Виктор Райман. «Аксер ни из чего не делает сенсации»<sup>xxi</sup>, – утверждала Д. Пиццини. «Тихая сенсация этого вечера состоит в том, что Эрвин Аксер отказался от любой пустой сенсации»<sup>xxii</sup>, – отмечал Д. Шебештьен. Остаться верным Чехову, произведению, слову писателя, не навязывая зрителю своей интерпретации – в этом видели достоинство режиссера, ведь «зритель имеет право по-своему воспринять замысел автора и затем составить себе собственное суждение – без влияния сценических комментариев режиссера»<sup>xxiii</sup>.

Э. Аксер не отказался полностью от передачи настроения. Ему «удалось передать атмосферу и жизнеощущение, которые определяют эту печальную комедию»<sup>xxiv</sup>, «создать скромными средствами верное настроение»<sup>xxv</sup>. Лишь один критик определил настроение спектакля как «осенне-меланхолическое»<sup>xxvi</sup>. Большинство же отмечало свойственное ему многоголосие. «На спектакле Аксера можно смеяться, ведь он работает с утонченным приемом перелома из комического в трагическое и из трагического в комическое»<sup>xxvii</sup>. Вспоминая работы западно-германского режиссера Рудольфа Нёлте над чеховскими пьесами, рецензенты отмечали, что «его элегический эстетизм – не дело Аксера»<sup>xxviii</sup>. Рудольф Э. Келлермайр писал: «Как-то я прочел, что сила польского театра в смещении крайностей. «Чайке» Аксера свойственны глубокое, углубленное раздумье, медитативная тишина и комизм, сухой юмор в точно дозированных пропорциях, а в конце – трагедия, – может быть, она слишком перевешивает. Лишь оглядываясь назад, замечаешь, – эта почти чопорная последовательность едва ли не демонстрируемых отдельных наблюдений намеренно подыгрывает кульминациям и с искусно красноречивой прямоотой с лаконичной краткостью раскрывает почти просто возникающую картину трагической повседневности,

повседневного трагизма»<sup>xxxix</sup>.

Спектакль Э. Аксера был лишен привычной и любимейшей и венским зрителям сентиментальности. Такова была существенная, по мнению критиков, примета нового в трактовке Чехова в Австрии 1970-х годов, так же, как и отказ от мифа о «русской душе». Штампы, складывавшиеся десятилетиями, были отброшены им. Верным помощником Аксеру в реализации его концепции пьесы была театральная художница Эва Старовойска. Ее декорации критики оценивали как мастерские, исполненные настроений. В серебристо-сером лесочке небольшая сцена любительского театра. Сосны на берегу озера вечером, природа, словно погрузившаяся в мечты, – от них веяло поэзией скуки, пейзаж зримо воплощал тоску, «нездоровую сельскую жизнь, выливающуюся в самоубийство и отчаяние»<sup>xxx</sup>. И скупой меблированный интерьер дома с легкими трещинами на стенах, дома со столь просторными и высокими комнатами, что от голосов, звучавших в жилых комнатах, рождалось ощущение эха, как на железнодорожном вокзале, – все это передавало «трогательную, отживающую уютность»<sup>xxxi</sup> ответшавшего старого имения Петра Николаевича Сорина, лежащей на нем печати сумрака. Такая сценография стремилась к «истолкованию реальности и воздерживалась от поверхностного натурализма»<sup>xxxii</sup>.

Спектакль шел три с четвертью часа, пьеса Чехова давалась почти в полном объеме – «поляк Эрвин Аксер решил воспроизвести славянскую широту оригинала»<sup>xxxiii</sup>. В результате возникало то, что Д. Шебештьен назвал «расхождением между ритмом спектакля и темпом современности»: «Тот, кому придет в голову изменить ритм, тот поневоле извратит содержание. Ведь в ритме живой речи обнаруживается организм: удар пульса, дыхание и напряжение нервов»<sup>xxxiv</sup>. Увидели в этом методе и «модную болезнь режиссуры растянуть пьесу так, что она становится пространной. В век ракет переживаем мы в театре век почтовых карет. И при этом пьеса достаточно широко эпически развернута»<sup>xxxv</sup>. Для этой обстоятельности постановки было найдено верное слово: «На большом дыхании»<sup>xxxvi</sup>.

Гуго Гупперт увидел в этом «относительно не безобидный недостаток и ложное решение режиссуры: максимально растянуть ход пьесы, абсолютизировать искусственные паузы и благодаря этому внести тяжелую диспропорцию, лишая ценности и воздействия одну из самых прекрасных театральных поэм мира»<sup>xxxvii</sup>. Но, несмотря на длинноты, это была «все же интерпретация, которая измеряла и пластически изображала весь передний и задний фон развития чеховской драмы»<sup>xxxviii</sup>. В итоге «возникла картина, которая производила впечатление завершенной и одновременно растворялась в бесчисленных оттенках цветов»<sup>xxxix</sup>.

Актерский ансамбль получил различную, иногда противоположную оценку у критиков. Достоинством спектакля было освобождение Чехова от привычного налета театральности. Режиссер требовал от актеров подойти к тексту Чехова с высшей мерой простоты, отказа играть просто театр: «Текст Чехова больше, чем просто театр, он – встреча, связь, жизнь»<sup>xl</sup>. В простоте и непосредственности поведения актеров режиссер видел средство передачи чеховского мира.

Йозефин Платт передавала «нежное, девичье волшебство» Нины<sup>xli</sup>, ее трогательность, доброе доверие к миру, ее уязвимость и ранимость. Это была «маленькая чайка с надломленным крылом»<sup>xlii</sup>. Однако справиться с последней заключительной сценой спектакля молодая актриса еще не могла. В конце пьесы она была такой же, как в начале, – это было «еще очень наивное существо - ни в коем случае не женщина, которая прошла сквозь ад»<sup>xliii</sup>. В исповеди Нины, в ее «умей нести свой крест и веруй» отсутствовало то «актерское чудо», которым потрясала зрителей 50-х годов Кэте Гольд. «И думаешь с грустью о призыве Бертольда Фиртеля к Кэте Гольд: «Брось себя в мир и позволь распяты». И Гольд позволяла себя распять. Но не будем мечтать о прошлом. И Йозефина Платт будет ошеломлять когда-нибудь»<sup>xliv</sup>. 70-е годы выдвигали новую грань в образе Нины Заречной. В спектакле она олицетворяла надежду. Нина Йозефины Платт была не столь эфирной, как многие ее предшественницы, исполнительница стремилась выявить силу ее духа. Ее героиня обладала достаточным мужеством, чтобы открыто сознаться в своей страсти. И все же наиболее критически настроенный к спектаклю Гуго Гупперт считал, что исполнение роли Нины Йозефиной Платт «не позволяло ощутить хотя бы частичку внутренней жизни и порывов тогдашней изголодавшейся по новизне молодой русской интеллигенции. Режиссер выставлял лишь переживающего застой несчастного персонажа»<sup>xlv</sup>.

В спектакле Э. Аксера Нина Заречная и Константин Треплев представляли как «молодая пара любящих: мечтательная, одаренная смертельной тоской и приметной готовностью к борьбе за жизнь на краю истерии»<sup>xlvi</sup>. Герхард Бёкман вызывал интерес, впечатлял, даже вызывал восхищение как актер, играющий молодого человека с обнаженными нервами. «Ничто в его вспышках внешне не приземлено, все идет изнутри. Этюд редкой интенсивности»<sup>xlvii</sup>, – писал Р. Вагнер. Его пылкий, отчаявшийся Костя внешне напоминал молодого Жана Луи Барро, «страстный, несчастливый писатель-юноша»<sup>xlviii</sup>. Изображался прежде всего бунт отчаяния. Образ Треплева прочитывался в этом аспекте в свете явлений молодежного движения конца 60-70-х годов, в духе понимания его бунтарства как «выражения ущемленного и болезненного чувства, которое ведет к пессимизму отчаяния»<sup>xlix</sup>. В глазах Г. Гупперта изображение Треплева как «комплекса жертвы» лишало исполнение «поэтического импульса», «брезгливая нелюдимость» героя вступала в противоречие с этим «мировоззренчески решающим образом у Чехова»<sup>l</sup>.

Спектакль строился на контрастном сопоставлении двух писателей, из которого и возникал его драматизм. Исполнитель роли Тригорина – опытный актер Норберт Каппен, уже сыгравший Ивана Петровича Войницкого в Мюнхене в спектакле 1975 года, поставленном Э. Аксером, рисовал своего героя средствами тонкого характеристического искусства. Это был Тригорин «замечательного душевного измерения», персонаж, в котором оправдал надежды зрителя режиссерский метод «душевной вивисекции»<sup>li</sup>. Тригорин в изображении Н. Каппена предстал самодовольным, но сомневающимся в себе писателем, пользующимся успехом, лишенным обаяния, устало медлительным, рассудительным. Одним словом, образ незначительного человека, стареющего мещанина, обнаруживающего в себе в расцвете жизни страх перед кризисом. О новом для австрийского театра прочтении этого образа один из критиков писал так: «До сих пор Тригорина изображали в большинстве случаев как тщеславного, кокетничающего своей меланхолией человека. Совсем иначе у Каппена. И он – «подстреленный». И у него нет никаких иллюзий о себе самом. Прежде чем стать преуспевающим автором, он упустил свою молодость, попрошайничая в редакциях. Теперь, когда он стареет, он хочет наверстать упущенное в молодости переживанием любви к Нине. И терпит крушение, сама жизнь заставляет его потерпеть крушение. Он крепко застрял в силках стареющей актрисы Ирины Николаевны Аркадиной, она тянет его назад, к себе»<sup>lii</sup>.

Для писателя Д. Шебештьена важно, что Н. Каппен «точно извлек из глубин многолетнего опыта сомнительную сторону писательской профессии, он показывает, что писатели беззаботны и зачастую могут быть ненадежными, потому что они существуют прежде всего как наблюдатели действительности или живут реально лишь в какие-то мгновения»<sup>liiii</sup>.

Из других исполнителей внимание критики привлекла Аннемари Дюрингер – Аркадина. Рыжеволосая, с локонами, великолепно выглядящая, все еще необычайно привлекательная, отдающаяся настроению, однако расчетливая, даже жестокая, когда речь идет об ее интересах, когда речь идет о деньгах, она предстала в спектакле еще и таким «материнским священным монстром»<sup>liv</sup>. Актриса изображала целый спектр свойств дурных и одновременно в чем-то привлекательных, и в результате возникала «переливающаяся разными цветами, восхитительная в каждом нюансе фигура»<sup>lv</sup>. Когда она представляла расчетливую, иногда мелочную, борющуюся за свое счастье бывальными средствами, при всем общественном признании одинокую женщину, на любовь едва ли способную, избалованную и нуждающуюся в любви на пороге старения, критики склонны были расценить ее работу как «художественное достижение, отлитое из цельного куска»<sup>lvi</sup>. Сцена, в которой Тригорин просит у Аркадиной дать ему свободу, давала актерам великолепно возможную показать, как их герои «душат свою попытку разрыва в оргии любви, хвалы и вымогательства. Здесь верны каждое движение каждая интонация и удивительна техника обоих актеров, приносящая наслаждение знатокам Бургтеатра»<sup>lvii</sup>.

Вольфганг Гассер, изображавший Дорна с его саркастической меткостью, высокомерного, холодного, «представлял циника-врача в маске Чехова»<sup>lviii</sup>. Высотой своего роста он выделялся среди всех актеров и как бы служил «оптическим масштабом для хореографии» и выступал в роли «бесценного сухого комментатора», «неповторимо передавая тон пьесы, переходный между смехотворностью и решимостью»<sup>lix</sup>.

Таков «жестокий» Чехов конца 70-х годов в австрийском варианте, где эта жестокость по отношению к персонажам смягчена чувством меры и такта. Парадоксально звучит определение чеховского реализма в спектакле как стилизации, определение, данное Д. Шебештьеном: «Эрвин Аксер позволяет актерам действовать в духе Чехова, реалистически. Конечно, этот реализм имеет свой собственный стиль. Он – форма стилизации. Он ищет правду, не обходя поверхность, так сказать, прямо в абстрактной конструкции аллегории. Он хочет представить действительность, чтобы ее преодолеть. Эрвин Аксер знает: глубина вовне»<sup>lx</sup>.

В целом спектакль оценивался как «самое чистое и достопримечательное явление начала венского сезона»<sup>lxi</sup>. Даже Г. Гупперт, единственный, кто оценил постановку как «неудавшуюся» и «напоминающую о ложно составленной игре-головомойке», отмечал, что «новейшую инсценировку «Чайки» как инициативу необходимо весьма приветствовать»<sup>lxii</sup>. И все же рискнем оставить последнее слово в оценке спектакля писательнице Хильде Шпиль: «Какое благоденствие иметь возможность смотреть в Бургтеатре спектакль, в котором нет ничего иного, кроме писателя и его произведения, кроме Антона Чехова и его «Чайки»»<sup>lxiii</sup>.

#### 1986. «ЧАЙКА» В АКАДЕМИТЕАТРЕ.

Пьеса была поставлена в Венском Академитеатре немцем из ФРГ Харалдом Клеменом, учеником выдающегося актера и режиссера Фрица Кортнера /1892-1970/, бывшим актером у Петера Штайна в "Schaubühne am Halleschen Ufer" в тогдашнем Западном Берлине, позже здесь же у Литцау в "Schiller-Theater". После постановки в Маннгейме «Дяди Вани» и других пьес он создал себе имя важнейшего интерпретатора Чехова и вообще русской драматургии на разных немецких сценах. И теперь, «аккредитованный как эксперт по Чехову»<sup>lxiv</sup>, он ставил в Вене «Чайку». Произошло это в первый год директорства Клауса Пайманна, в свое время, двадцать лет назад, в 1966 году, содействовавшего появлению на сцене "Theater am Turm" во Франкфурте-на-Майне первой пьесы молодого австрийца

Петера Хандке «Поношение публики». Уже первые его мероприятия должны были содействовать демократизации старейшего австрийского драматического театра. «Внешне зримо произошли изменения, к которым зритель не привык. В дорогих рядах часто стали видеть молодых людей, которые пришли в театр, так сказать, не одетыми. У касс столпотворение, поскольку незадолго до начала представления оставшиеся билеты продаются необычайно дешево и при этом, конечно, привилегию имеют молодые люди»<sup>lxv</sup>.

К. Пайманн пришел в Бургтеатр в тот момент, когда там, как и на других сценах Вены, был дефицит выдающихся режиссеров. Критик Пауль Крунторад свидетельствовал: «Поразительно, как много актеров и как мало режиссерского молодняка вышло из Австрии. <...> Недостаток пытались возместить с помощью импорта из Англии, Франции, Италии. Сегодня театры Вены оказались в твердых немецких руках»<sup>lxvi</sup>.

В распоряжении режиссера был великолепный актерский состав Бургтеатра, который должен был в очередной раз показать, на что он способен, как и режиссер должен был подтвердить свою репутацию эксперта по Чехову выдающимся спектаклем. «Венские актеры приняли вызов, – писала Моника Шнайдер, критик из "Süd-Ost-Tagespost". – Премьера Академичеатра в канун Рождества в режиссуре Харалда Клемена пробудила от летаргии последних лет исконный ансамбль Бургтеатра, – это был спектакль, который долго еще будет жить в памяти». Ее итоговое суждение: «Венская «Чайка» – это увлекательнейший и притязательнейший трех с половиной часовой театр, какой только мыслим»<sup>lxvii</sup>, – было самой высокой из всех оценок спектакля. И Ева Шефнер увидела в «Чайке» Х. Клемена «образцовый спектакль, заслуживающий высшей оценки»<sup>lxviii</sup>, в котором, однако, недоставало чего-то, чтобы он стал выдающимся явлением или событием в театральной жизни. Зрители, впрочем, отреагировали на него продолжительными аплодисментами. Чего же недоставало спектаклю в Академичеатре?

К середине 1980-х годов порог требований к постановке чеховской пьесы в Вене был весьма высок. Венцы не только хорошо знали Чехова, ценили и любили его, они уже имели богатейший опыт в осмыслении его драматургии и традицию ее интерпретации. «У нас могут играть Чехова»<sup>lxix</sup>, – не без гордости констатировал один из критиков. «Конечно же, чеховская волна в Вене принуждает к сравнению»<sup>lxx</sup> – утверждал другой, вспоминая чеховский цикл, успешно разработанный в предшествующие годы в венском "Volkstheater", или такой выдающийся спектакль, как «Три сестры» в Йозефштадтском театре, сохранившийся в его репертуаре и после смерти режиссера Эрнста Вендта и директора театра Боя Гоберта. Франц Штадлер даже назвал «Чайку» «наиболее часто играемой вещью русской театральной литературы»<sup>lxxi</sup>. Однако играть Чехова по-старому было уже просто невозможно.

«Из старого сделать новое»<sup>lxxii</sup> должны были режиссер, актеры, взявшиеся ставить пьесу. Х. Клемен это прекрасно осознал: «Режиссер педантично принял во внимание все те требования, какие встают сегодня при постановке пьес Чехова»<sup>lxxiii</sup>.

О том, каким был Чехов в предшествующих истолкованиях, сжато сказал Ханс Хайнц Ханл: «Русская душа роскошествовала в море чувств. Затем открыли Чехова – социального критика, социального утописта, аналитика современного человека, экзистенциалиста, знатока алхимии человеческих отношений, изобразителя судьбы, беспомощно врученного чувствам и преодолевающего социальное принуждение»<sup>lxxiv</sup>. Повторять все это было немислимо. Стиль истолкования Чехова решительно изменился. Режиссер прежде всего отказался от запечатления атмосферы, настроения, от «нежной изобразительной интерпретации»<sup>lxxv</sup>. И это имело далеко идущие последствия.

Отказу от живописания меланхолического настроения соответствовали и декорации Гиссберта Екеля. Сценическое оформление спектакля было экономно, лаконично. Декорации отличала простота линий и ясность красок. Интерьер был очищен от хлама, важны были лишь немногие детали. Декорации казались холодными и голыми, точно только констатирующими, что это есть. Озеро и дом были лишь намечены контуром. В первом акте вместо привычного вида в парке, шумящего березового лесочка – скупой ландшафт озера, поросшего камышом, – на мрачном черном фоне задней стены. И декорации, и костюмы Уты Лоэр, сведенные к оттенкам светлого и темного, «абстрагировались от русского колорита»<sup>lxxvi</sup>. В такого рода декорациях один из критиков – Карин Катрайн – увидела даже поклонение «эстетике ужасного»<sup>lxxvii</sup>. Другие пытались постичь их функциональный смысл, давая им разные мотивировки. «Художник сцены отрезвляет Чехова. Прекрасные пассажи рядом с чрезмерной утрировкой», «пространство заполняют люди»<sup>lxxviii</sup>. Все это заставляло сожалеть об отказе от живописания атмосферы. «Здесь уступки публике были бы, конечно же, достойны благодарности. Но захотели опереться на сюрреализм в действии»<sup>lxxix</sup>. И лишь немногие заметили, что «экономное сценическое оформление <...> исполнено само настроения»<sup>lxxx</sup>, что «настроение создано средствами, которые настроение разрушают», что это «адекватное обрамление для соответствующей, почти совершенной реализации чеховской комедии»<sup>lxxxi</sup>, что «нев्यразительная трезвость оформления позволяет еще острее проявиться резким контрастам настроений, с какими работает Клемен»<sup>lxxxii</sup>.

И перевод Андреа Клемен был начисто лишен сентиментальностей, был современен, меток, более разговорен, чем предшествующие. Перевод этот был доступен посетителю театра, поскольку был опубликован в книге-программе к спектаклю (вместе с другими текстами Чехова – отрывком из «Моей

жизни» и письмами о «Чайке» 1895 - 1898 годов)<sup>lxxxiii</sup>.

Сам факт появления нового перевода «Чайки» после опубликованного в цюрихском издательстве «Диогенес» в 1973 году перевода Петера Урбана, вызвавшего большой интерес и отличавшегося большой точностью, весьма примечателен. Сравнение этих двух переводов показывает, что, во многом исходя из сделанного Урбаном, – совпадения тут значительные! – переводчица как бы переписывает его заново, делая акцент на разговорности. Казалось бы, это достоинство нового перевода, однако звучание сценического диалога вызывало ироническое замечание: «Беседуют в очень беглой, местами даже поистине неряшливой, иногда подчеркнуто федерально-немецкой манере»<sup>lxxxiv</sup>.

Как всегда, австрийские критики постигали Чехова, помня о духовном родстве Артура Шницлера с ним. Пожалуй, ни в одной из своих пьес Чехов не был так сходен со Шницлером, как в «Чайке». И Шницлер писал о людях театра и писателях, «хоровах» любви. «Неподкупность диагноза характеризует их. Горечь своего жизненного опыта они назвали затем комедиями»<sup>lxxxv</sup>. В спектакле перед зрителем предстал ансамбль, который приводит в звучание мелодию текста и стремится проследить душевные побуждения персонажей. Очень венский стиль в лучшем смысле слова, напоминающий Шницлера, и все же это, несомненно, Чехов»<sup>lxxxvi</sup>. Впрочем, эта близость к Чехову была отмечена одним из критиков и у Томаса Бернхарда (1931 - 1989), одного из самых значительных драматургов и прозаиков послевоенной Австрии, в одной из его пьес «Общество на охоте» ("Die Jagdgesellschaft"): «Когда для такого персонажа, как Писатель в «Обществе на охоте» Томаса Бернхарда перед лицом «художественно-природной катастрофы» жизни комедия и трагедия становятся заменимыми понятиями, кажется, что он прямо присоединяется к Антону Чехову»<sup>lxxxvii</sup>.

К этому времени австрийские критики хорошо осознали, что «Чайка» – «акт в Comedie humaine писателя Чехова»<sup>lxxxviii</sup>, представляющий «печальную смехотворность душевных трагедий»<sup>lxxxix</sup>, «трагикомизм борьбы людей с оставленными без ответа чувствами и неисполненными страстными желаниями»<sup>xc</sup>.

Ряд критиков сошелся в том, что в постановке Х. Клеменса акцентировалась не «атмосфера», но «структура» чеховской пьесы. Новое было в стремлении «обнажить новонайденные структуры в напряжении холодного и экзальтированного, дать резкие красочные тона как сигналы неотвратимых катастроф. Почему бы нет? Пока не поняли, что и это лишь одна сторона правды, что и это лишь клише!»<sup>xc1</sup>. Спектаклю была свойственна «склонность к сверхчеткости»<sup>xcii</sup>, каждому персонажу придавались твердые контуры, диалог носил намеренно заостренный характер. И венскую сцену не обошло модное «новшество» восьмидесятых годов: изобразалось «<...> не чувство, но экзальтированное, резкое преувеличение. Каждый реагирует лихорадочно, перегрето, вплоть до истерии, быстро впадает в неистовство. Голос переходит в неконтролируемый визг. Вспышка так же неожиданно, как начинается, быстро кончается ничем, без перехода наступает покой, долгая пауза, похожая на опустошенность. Никакого проблеска настроения, лишь внутренняя пустота. Вместо людей – клинические случаи»<sup>xciii</sup>. В истолковании режиссера это была пьеса о несчастье людей, которого не может избежать никто. Это несчастье незаметно, скрыто, но оно неудержимо разрастается до катастрофы. «Все вместе они во всей их обычной повседневности – мечтатели, введенные в заблуждение, невротики, экзальтированные умы. Они стремятся куда-то, хотят быть вместе где-то в другом месте, они хотят любить других, не тех, кто здесь, – так жалко молят выслушать их. Каждая его пьеса показывает это: едва ли как другой автор, он хорошо разбирается в несчастьях нашей любви и нашей жизни»<sup>xciv</sup>. «Люди Чехова страдают от смешной жизни: никто не получает того, что он хотел бы иметь, и каждый недоволен тем, что он имеет»<sup>xcv</sup>.

«Чайка» истолковывалась как пьеса об отсутствии коммуникации: «Несмотря на высказанную тоску, они чувствуют, говорят и молчат «мимо друг друга», даже когда они соприкасаются или обнимаются друг с другом»<sup>xcvi</sup>. О неодолимости одиночества, о драме человеческих отношений: «Выражена беспощадность, брутальность, с какой открывается неутешительность межчеловеческих отношений»<sup>xcvii</sup>.

К моменту постановки в Бургтеатре существовали два противостоящих друг другу лагеря – старые и новые, «коренной и приросший персонал»<sup>xcviii</sup>, т. е. венцы и немцы из разных земель. И те и другие приняли участие в постановке, причем основу спектакля составила «старая гвардия Бурга», как ее любовно называли венцы. Новыми же были – режиссер и исполнители ролей Треплева и Нины Заречной. «Но ведь всем хватит места, и новым и старым, – зачем толкаться?»<sup>xcix</sup> – эти слова Тригорина Иохим Биссермайер говорит в публику, и возникающий там смех показывает, что остроту поняли. «Самое прекрасное: единство достижений, мелос языка, спаянность ансамбля, где никто не является чужеродным телом»<sup>c</sup>.

Роль Ирины Николаевны Аркадиной исполняла Элизабет Орт. Она представляла знаменитую, вызывающую восхищение актрису, провинциальную примадонну, истерическую, не переносящую ни малейшего оскорбления, безмерно эгоистическую, пустую, тщеславную, скупую, мелочную, не способную на чувство, не способную понять своего сына, колеблющуюся в отношении к нему между нежной любовью и резким отрицанием. Поверхностность этой женщины как бы служила ей защитой от немилосердных законов ее профессии. За всем этим актриса смогла увидеть в ней глубоко несчастную и одинокую женщину. Лучшей гранью ее роли оказалась сцена ее объяснения с сыном.

Йоахим Биссмейер придавал своему Тригोरину черты бесцветности, посредственности, он незаметен, вежлив, уступчив, эгоцентричен, трезво расчетлив. Все, что люди вокруг него переживают, что чувствует он сам в решающий момент, становится тотчас же для него материалом, который он должен зафиксировать в своей записной книжке, – своего рода «тип сухого бухгалтера»<sup>ci</sup>, «наблюдающего игрока»<sup>cii</sup>.

Константин Треплев в изображении Ульриха Райнталера, чувствовавший себя недооцененным и как писатель и как любящий, терпящий поражение, быстро впадал в неистовство, исполнен был боевого отчаяния, но не имел сил жить дальше. В его игре впечатляли не «взрывы», а тихая, интенсивная игра. «В четвертом акте, во время последней встречи Нины и Треплева дарят они зрителю минуты, какие он редко переживает в театре, и в Бургтеатре также»<sup>ciii</sup>. Драма этих двух главных героев оказывалась самой значительной в этой постановке. «Что нас сегодня очень волнует в пьесе – притеснение и покинутость именно двух самых ценных характеров в пьесе, Константина и Нины. Оба разрушаются от равнодушия и эгоизма тех, кого они больше всего любят. Сын – от матери, Нина – от писателя Тригорина. В пьесе нарушены отношения людей друг к другу – отношения матери и сына и мужчины и женщины, так же как и отношения любящих, причем оба созданы друг для друга и не соединяются, что ведет к трагедии»<sup>civ</sup>.

"Это может огорчить маму..."<sup>cv</sup>, – последние слова, которые Константин произносит, прежде чем покончит с собой, и критики придают им особый смысл. «Не удивительно, что история плохо заканчивается: они не могут, естественно, идти вместе, трагикомическая мать и ее маленький гениальный Эдип»<sup>cvi</sup>, – утверждает Ульрих Вайнцирль. Недаром программу к спектаклю открывает фрагмент «Сыновья» итальянского писателя Альберто Савиньо /1891 - 1952/, в котором он пишет: "Впечатляют в этой меланхолической комедии и в других работах Чехова (см. рассказ «Володя») «вольные» отношения между Треплевым и его матерью. <...> Треплев и его мать не говорят друг с другом так, как мы привыкли слышать, как говорят друг с другом сыновья и матери, но как два друга и два ровесника. <...> Свобода речи и поведения включает собственно «и» возможность сексуальной связи, и по этой причине грезятся нам (благодаря свободе отношений и разговора между отцом и дочерью, между сыном и его матерью) почти чудовищная связь Мирры или Эдипа»<sup>cvi</sup>.

Эмануэла фон Франкенберг владеет искусством тонких нюансов в изображении перелома в жизни и судьбе Нины Заречной: от воодушевленной искусством мечтательницы, с ее надеждами и иллюзиями, к любящей и страдающей женщине, принесшей себя в жертву, надломленной, подстреленной. Сцена последней встречи Нины и Константина стала вершиной спектакля.

Многогранным оказался Сорин в исполнении Хорста Кристиана Бекмана. Он представал как мягкосердечный, благовоспитанный человек, который всю свою жизнь мечтал о собственных желаниях и подчинялся воле других, а теперь беспомощен перед своим управляющим; впечатляюще рисовался неудержимый распад этого одинокого человека; вместе с тем он в своих кратких попутных замечаниях выражает свою любовь к жизни, любовь к людям, – «нечто совершенное, единственное в своем роде, шедевр»<sup>cvi</sup>.

Сусанна Гранцер, изображая Машу, неожиданно придавала ей жизненную волю, черты суровости, как суровой выглядит и Полина Андреевна, ее мать, в привлекательном изображении Сони Суттер. Добросердечный, однако ограниченный учитель Медведенко в исполнении Карла Менрада выглядел не смешной тряпкой, но человеком со своего рода достоинством.

И, наконец, Вольфганг Гассер вновь играет доктора Дорна – на этот раз как настоящего реалиста жизни, врача, постоянно держащего свои чувства под контролем, он как бы вне круга страстей и страстных желаний, он лишь наблюдает извне разочарованно за пьесой, в которой так запутались все человеческие отношения: «Как нервны все». Когда он присутствует на сцене, он притягивает взоры зрителей к себе, «...внимание всех устремлено на него, когда он начинает говорить, – самый несомненный персонаж Чехова в этом спектакле»<sup>cix</sup>.

В целом это был интересный, значительный спектакль, однако стать событием в жизни Бургтеатра и Вены он не смог, очевидно, потому, что в его стилистике присутствовал ряд черт, несовместимых с поэтикой чеховской драматургии. Вместе с тем необходимость нового прочтения «Чайки» стала несомненной и для старейшего австрийского театра.

<sup>i</sup> Huppert H. Eine flügelahne Mowe // Volksstimme. 1977. 16. Okt.

<sup>ii</sup> Schäffer E. Schauspieler versuchen, Menschen zu beschreiben // Neue Zeit. 1977. 17. Okt.

<sup>iii</sup> Huppert H. Ibid.

<sup>iv</sup> Sebestyén G. Schwulle stille langer Sommertage // Wiener Zeitung. 1977. 16. Okt.

<sup>v</sup> Schaffer E. Ibid.

<sup>vi</sup> Steiner I. Kunstvoll gepflegter Weltschmerz // Volksblatt. 1977. 17. Okt.

<sup>vii</sup> Rismondo P. Grosser Tschchow gross gespielt // Die Presse. 1977. 17. Okt.

<sup>viii</sup> Pizzini D. Komodie des Scheiterns // Wochenpresse. 1977. 19. Okt.

<sup>ix</sup> Blaha P. Monate auf dem Lande // Kurier. 1977. 16. Okt.

<sup>x</sup> Steiner I. Ibid.

- 
- xi Pizzini D. Ibid.
- xii Spiel H. Tschechow, Bahr und Wedekind // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1978. 2. Jan.
- xiii Pizzini D. Ibid.
- xiv Blaha P. Ibid.
- xv Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: ВТ 30 т. Письма. Т.6. – М.: Наука, 1978. – С.85.
- xvi Hahl H. Der Verzicht erstickt das Leben // Arbeiter Zeitung. 1977. 16. Okt.
- xvii Rismondo P. Ibid.
- xviii Kellermayr R. E. Szenen am "Sehnsucht-See" // Kleine Zeitung. 1977. 16. Okt.
- xix Pizzini D. Ibid.
- xx Reimann V. Wie im Zeitalter des Postkutsche // Kronen Zeitung. 1977. 16. Okt.
- xxi Pizzini D. Ibid.
- xxii Sebestyén G. Ibid.
- xxiii Sebestyén G. Ein Wiedersehen mit Tschechow, wie er war // Salzburger Nachrichten. 1977. 17. Okt.
- xxiv Steiner I. Ibid.
- xxv Pizzini D. Ibid.
- xxvi Reimann V. Ibid.
- xxvii Hahl H. Ibid.
- xxviii Kellermayr R. E. Ibid.
- xxix Ibid.
- xxx Ibid.
- xxxi Spiel H. Ibid.
- xxxii Sebestyén G. Schwüle stille langer Sommertage // Ibid.
- xxxiii Sebestyén G. Ein Wiedersehen mit Tschechow, wie er war // Ibid.
- xxxiv Sebestyén G. Schwüle stille langer Sommertage // Ibid.
- xxxv Reimann V. Ibid.
- xxxvi Blaha P. Ibid.
- xxxvii Huppert H. Ibid.
- xxxviii Beer O. F. Urfaust und Ur-Möwe // Süddeutschezeitung. 1977. 5. Nov.
- xxxix Reimann V. Ibid.
- xl Schäffer E. Ibid.
- xli Steiner I. Ibid.
- xlii Spiel H. Ibid.
- xliii Wagner R. Ibid.
- xliv Reimann V. Ibid. "Auch Josefin Platt wird bald Platz sein".
- xlv Huppert H. Ibid.
- xlvi Sebestyén G. Ein Wiedersehen mit Tschechow, wie er war // Ibid.
- xlvii Wagner R. Ibid.
- xlviii Echter Tschechow // Die Bühne. 1977. H. 11.
- lix Rismondo P. // Ibid.
- l Huppert H. // Ibid.
- li Beer O. F. // Ibid.
- lii Rismondo P. // Ibid.
- liii Sebestyén G. Schwüle stille langer Sommertage // Ibid.
- liv Spiel H. // Ibid.
- lv Wagner R. // Ibid.
- lvi Sebestyén G. Schwüle stille langer Sommertage. Ibid.
- lvii Hahl H. Ibid.
- lviii Steiner I. Ibid.
- lix Schäffer E. Ibid.
- lx Sebestyén G. Ein Wiedersehen mit Tschechow, wie er war // Ibid.
- lxi Echter Tschechow. Ibid.
- lxii Huppert H. Ibid.
- lxiii Spiel H. Ibid.
- lxiv Haider-Pregler. H Lächerliche Tragik der Gefühle // Wiener Zeitung. 1986. 16. Dez.
- lxv Wickenburg E. G. Unangezogen ins Parkett // Die Welt. 1986. 18. Dez.
- lxvi Kruntorad P. Salon-Konflikte. Deutsche Regisseure in Wien. "Komodie der Irrungen" und "Die Mowe" // Pegnitz-Zeitung. 1986. 23. Dez.
- lxvii Schneider M. Stimmiger Tschechow // Süd-Ost-Tagespost. 1986. 17. Dez.
- lxviii Schäffer E. Pedantische Regie bei Tschechows "Mowe" // Neue Zeit. 1986. 16. Dez.
- lxix Plakolb L. Komodie des Scheitern // O.ö. Nachrichten. 1986. 16. Dez.
- lxx Pfoser A. "Wie nervos sie alle sind" // Salzburger Nachrichten. 1986. 16. Dez.
- lxxi Stadler F. Mit ungleichen Flügelschlägen // Volksstimme. 1986. 17. Dez.
- lxxii Beer O. F. Lahme Möwe und Plastik-Humor. Burgtheater und Josephstadt spielen Tschechow und Shakespeare // süddeutsche Zeitung. 1987. 2. Jan.
- lxxiii Schäffer E. Ibid.
- lxxiv Hahl H. H. Abgekühlt und aufgeputzt // Arbeiter Zeitung / Tagblatt. 1986. 16. Dez.
- lxxv Haider-Pregler H. Ibid.
- lxxvi Stadler F. Ibid.
- lxxvii Kathrein K. Wenn der Flügel fehlt // Presse. 1986. 16. Dez.
- lxxviii Plakolb L. Ibid.
- lxxix Wickenburg E. G. Ibid.
- lxxx Steiner I. Mit müdem Flügelschlag // Neues Volksblatt. 1986. 16. Dez.
- lxxxi Schneider M. Ibid.
- lxxxii Kruntorad P. Ibid.



- 
- lxxxiii Akademietheater. 1986/87. Nr. 10. Anton Tschechow. Die Möwe. Wien: Burgtheater, 1986. 148 S.
- lxxxiv Haider-Pregler H. Ibid.
- lxxxv Plakolb L. Ibid.
- lxxxvi Schneider M. Ibid.
- lxxxvii Haider-Pregler H. Ibid. *Vgl.*: "...Wir wissen nicht, handelt es sich um die Tragödie um der Komödie willen, oder um die Komödie um der Tragödie willen..." - Bernhard T. Nie und mit nichts fertig werden // Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (1970), S. 83.
- lxxxviii Wimmer K. Vom Leiden am Leben // Kleine Zeitung. 1986. 16. Dez.
- lxxxix Haider-Pregler H. Ibid.
- xc Stadler F. Ibid.
- xci Hahn H. H. Ibid.
- xcii Steiner I. Ibid.
- xciii G. M. Aus Menschen werden klinische Fälle // Südkurier. 1986. 22. Dez.
- xciv Pfoser A. Ibid.
- xcv Wimmer K. Ibid.
- xcvi Haider-Pregler H. Ibid.
- xcvii Kathrein K. Ibid.
- xcviii Wickenburg E. G. Ibid.
- xcix Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т.13. М: Наука,1978. С.34.
- c Plakolb L. Ibid.
- ci Hahn H. H. Ibid.
- cii Stadler F. Ibid.
- ciii Schaffer E. Ibid.
- civ Reimann V. Nur stimmungslos // Kronen Zeitung. 1986. 16. Dez.
- cv Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т.13. С.59.
- cvi Weinzierl U. Heiterer Unglücksreigen // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1986. 19. Dez.
- cvi Akademietheater. 1986/87. Nr. 10. S. 9-10 (aus: Alberto Savinio. Neue Enzyklopädie. Frankfurt/Main, 1986).
- cvi Weinzierl U. Ibid.
- cix Schaffer E. Ibid.