

ПЬЕСЫ ЧЕХОВА В ЯПОНИИ (1910–1980)

Обзор Сато Сэйро (Япония)
Перевод Е.П.Соповой-Теснер

Театр — детище своего времени. Нет, наверное, искусства, которое не испытывало бы на себе влияния эпохи, но именно театр наиболее тесно связан с действительностью и непосредственно обращен к ней. Тот театр, который зрители его эпохи не ощущают “своим”, не будет иметь успеха.

Когда-то Питер Брук сказал, что “язык театра меняется каждые пять-шесть лет”, язык же постановок Чехова в Японии меняется каждые 5–10 лет в соответствии с тем, какие изменения приносит время.

Первым, кто поставил Чехова на японской сцене, был Осанаи Каору (1881–1928): в 1910 году на сцене театра Юракудза он ставит пьесу “Предложение”. (Это был второй спектакль Свободного театра.) Незадолго до этого Осанаи заканчивает публикацию в газете “Йомиури” (с 8 ноября 1909 г. по 30 января 1910 г.) повести Чехова “Дуэль” (перевод на японский язык с английского и французского¹). В 1909 г. в его же переводе выходит сборник Чехова «“Поцелуй” и другие рассказы» (перевод с английского книги: *Tchechhoff A. The Kiss and Other Stories* (пер. Р. Лонга). L., 1908). Таким образом, Осанаи Каору, вместе с Сэнума Каё и Масамунэ Хакутё был одним из первых, познакомивших Японию с Чеховым.

К своему переводу “Дуэли” Осанаи пишет нечто вроде комментария и помещает его в журнале “Бунсё сэкай” (1909, № 5) под названием “Чеховский диагноз”. Эту статью он начинает такими словами: “Прекрасные руки врача, держащие острый скальпель... Всякий раз, когда я думаю о Чехове, у меня возникает этот образ”¹.

Но почему Осанаи так настойчиво видел в писателе Чехове “врача”? Это, может быть, была интуиция человека, у которого прекрасным врачом был отец. Как известно, еще до Осанаи среди тех, кто придавал серьезное значение этому “врачу” в Чехове, был Горький, который писал: <Чехов> “ходил, как врач по больнице, больных в ней — много, а лекарств — нет. Да и врач-то не совсем уверен, что лечить — надо”².

И в Японии Дзиндзай Киёси (1903–1957), известный переводчик и исследователь Чехова, начавший свое творчество в 1930-е годы, писал под влиянием французского литератора, тоже врача, Анри Бернарда Дюкло, автора диссертации “Антон Чехов — врач и писатель” (Париж, 1927): «...Чехова, вероятно, можно считать счастливым писателем, ибо благодаря наблюдению над

¹ Подробнее об этом переводе см.: *Рехо К.* Русская классика и японская литература. М., 1987. С. 209. О публикации первой главы перевода см. в наст. кн. с. 82.

натурой человека, находящегося на грани смерти <...> он имел возможность непосредственно ощутить пульс того, что можно было бы назвать “инстинктом сохранения жизни”, кажущимся на первый взгляд несущественным, но на самом деле являющимся основой основ жизни человека и человечества»³.

Если Дзиндзай видел в Чехове это постоянно пристальное внимание к “продолжению жизни”, то Осанаи стремился понять Чехова, как бы проецируя его на себя. Он писал: “По словам Чехова, все люди больны”⁴. Это совпадает с процитированными словами Горького. Еще раньше Осанаи высказывал такую мысль: «Нет ничего более преходящего, чем его слова о “новой жизни”». “Новая жизнь — не что иное, как смерть <...> Мне кажется, что так говорил Чехов”. Это “мне кажется, что так говорил Чехов”, Осанаи повторял, чтобы убедить прежде всего самого себя⁵.

Его слова надо понимать прежде всего с учетом обстановки того времени, когда японский капитализм, начавший стремительно развиваться после русско-японской войны, породил всевозможные противоречия, вызвавшие, с одной стороны, активизацию социалистического движения, а с другой — пышный расцвет далекого от политики крайнего индивидуализма и нигилизма. Так возникает натурализм, отрицающий активные действия и признающий лишь узкий мир личной жизни, затем — или параллельно с этим — создается литературная группа “индивидуализма” — “Сиракаба”, и тогда же возбуждается дело о “великой измене” людей, которых обвинили в покушении на жизнь императора. Действительно, символично, что основание журнала “Сиракаба” и дело о “великой измене” происходят в один и тот же год.

Оценивая слова Осанаи, необходимо, конечно, учитывать и его собственный характер. В молодости он был крайне увлекающимся человеком и, по его собственным словам, “был то влюблен, то весь поглощен учебой”. Был он и самокритичен, признавая в последние годы жизни, что “его путь был путем ошибок”. Этим-то “увлекающимся” и “самокритичным” романтиком и были впервые перенесены на японскую почву пьесы Чехова.

Судьба подарила Осанаи встречу с руководителем Московского Художественного театра — Станиславским, чьим давним поклонником он был. Это произошло в Москве 31 декабря 1912 года в квартире Станиславского.

15 декабря 1912 года Осанаи впервые отправляется в путешествие за границу. Приехав в Москву, он сразу же отправляет Станиславскому горячее письмо поклонника, написанное по-французски. И вдруг сразу же приходит ответ. И в нем — неожиданные слова: “Приглашаем Вас на встречу Нового Года”⁶. Этот вечер настал, и с бьющимся сердцем Осанаи в коляске едет к Станиславскому. Тогда, кроме Станиславского, он познакомился с его женой — актрисой Лилиной, актерами — Книппер-Чеховой, Михаилом Чеховым, Качаловым, Москвиным, а также — с режиссером Сулержицким. Можно сказать, что для японцев встреча Осанаи, основателя Свободного театра и Малого театра Цукидзи, со Станиславским — событие, поистине историческое. Спектакли, которые Осанаи видел тогда в этом театре, глубоко взволновали его, молодого театрала, и стимулировали появление в скором времени постановок чеховских пьес в Японии.

После этого Осанаи еще раз совершил поездку за границу и встречался с Мейерхольдом. Вот как описывает он свои впечатления во время этих двух поездок от встреч со Станиславским и Мейерхольдом: “Если Станиславского можно сравнить с тихим горным озером, то Мейерхольд — это брызжащий бурный поток в горном ущелье. Один час общения с ним истощил мои нервы”⁷.

В последние годы жизни Осанаи начал проявлять значительный интерес к творчеству Мейерхольда, но, видимо, по складу характера ему все же было

ближе “тихое горное озеро”. Если предположить, что в Станиславском Осанаи видел “стабильность” XIX века, а в Мейерхольде — “тревожность” XX — то, вероятно, с ним можно согласиться.

Во время первой поездки в Москву Осанаи видел в МХТ “Вишневый сад” Чехова. Конспективно записанные впечатления от этого спектакля он включает в статью «“Вишневый сад” в МХТ»:

«Книппер (Раневская) точно передает чувства возвращения в старый дом — и плачет, и смеется. (Рвет телеграмму и бросает ее в стол.)

Лопухин — Массалитинов. Очень честный, ничего злодейского в нем нет. (В свой первый выход идет быстрыми шагами, глядя на часы.) Раневская и ее брат (Гаев) обращаются с ним высокомерно. Сделано хорошо.

Хорош конец <второго> акта — студент и Аня. (Она сначала уходит со всеми, затем возвращается, спускаясь сверху из-за часовенки.) Интересно, что любви между ними нет.

Необычные звуки. (Играют, но звук похож на звон проволоки.)

Волнение Лопухина в связи с покупкой “Вишневого сада”.

Вишня, цветы опадают — лишь голые ветви.

В конце спектакля снаружи закрываются все окна. В комнате темно. Сквозь жалюзи пробиваются лучи солнца. Грустно, очень грустно. Входит один забытый всеми Фирс»⁸.

“Грустно, очень грустно” — эти слова Осанаи говорят о его непосредственном восприятии сценического принципа создания “настроения” дореволюционного Художественного театра. Дважды же повторенное “грустно” отражает тонкость его поэтического восприятия и глубину произведенного на него впечатления. Он тонко воспринимал все — и текст, и игру актеров, и бутафорию, и вернулся в Японию, полный глубочайших впечатлений. Все увиденное им будет затем воспроизведено в Японии актерами нового драматического театра — сингэки, которые тогда были еще совсем неопытными.

Ниже мы приведем сведения о японских постановках пьес Чехова в хронологическом порядке.

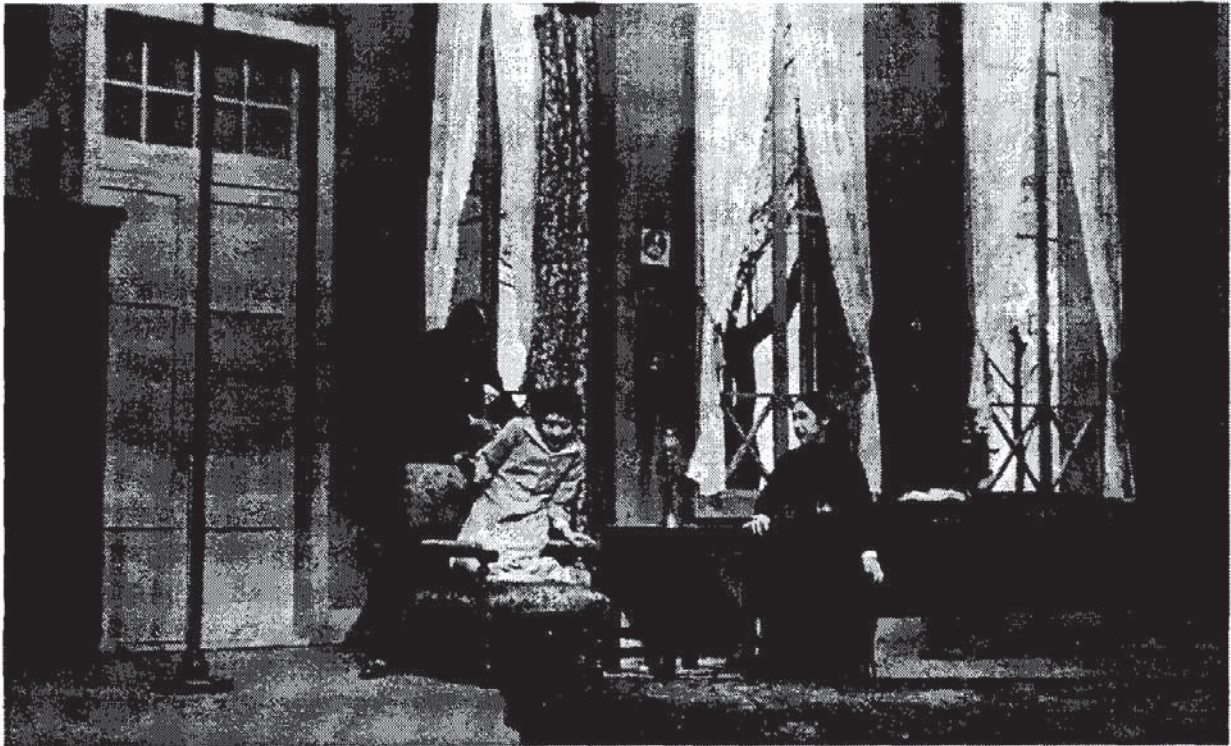
“ВИШНЕВЫЙ САД”

В июле 1915 года на сцене театра “Тэйкоку” впервые в Японии ставится “Вишневый сад” — первая из зрелых пьес Чехова, к которой обратился Осанаи-режиссер. Но попытка эта окончилась жестоким провалом. Савада Сёдзиро (1892–1929), игравший роль Гаева, в автобиографии “Результаты тяжелой борьбы” так вспоминает об этом (впоследствии Савада Сёдзиро — основатель труппы Синкокугэки^{1*}):

“Жесточайший провал лишил нас всего, у нас не было ни сил, ни надежд. Втроем — вместе с Содзин (Камияма Содзин, ставший в дальнейшем актером Голливуда в Америке) и Иба Такаси бродили мы по улицам”⁹.

После этого провала “Вишневый сад” исчезает на 9 лет. И появляется вновь в 1924 году, когда режиссер Хатанака Рёха выбирает эту пьесу для юбилейной постановки в связи с пятилетней годовщиной создания общества “Сингэки кёкай”. Осанаи не участвовал в этой работе. Молодой тогда Дзиндзай Киёси видел этот спектакль на сцене зала гостиницы “Тэйкоку” и позже так писал в своих воспоминаниях: «Первым моим чеховским спектаклем стал “Вишневый сад”, поставленный в зале гостиницы “Тэйкоку” обществом “Сингэки кёкай” в дни моей молодости. Лопухина играл сам Хатанака Рёха.

^{1*} буквально: новый (японск.).



ВИШНЕВЫЙ САД

Постановка <середины 1920-х гг.>

Сцена из I действия

Литературный музей, Москва

Уже тогда его воодушевленная игра, излишне напыщенная в стиле симпа, казалась странной. Но Идзава Ранся в роли Раневской, действительно, была великолепна. Ей, правда, не хватало той широты и внешности, которыми обладала Хигасияма Тизэко, появившаяся в созданном затем Малом театре Цукидзи, но тем не менее это была хорошая игра, говорившая о таланте этой своеобразной трагической актрисы»¹⁰.

Дзиндзай Киёси называет игру Идзава Ранся великолепной; она вызывала одобрение и Кисида Кунио (1890–1954), ставшего впоследствии известным драматургом. Он писал: «Совершенно очевидно, что режиссер знает спектакль “Вишневый сад”, поставленный в МХТ. Или по крайней мере изучал его в какой-то степени. Такое отношение обнадеживает»¹¹. «Давайте же посмотрим, правильно ли, или если это слово вам не нравится, так ли понят “Вишневый сад”, как это делали Станиславский и Немирович-Данченко. Что касается меня, то я в основном радовался, что этот спектакль близок к их интерпретации»¹².

Совершенно очевидно, что постановщик Хатанака, как и Осанаи Каору, учился мхатовским принципам “настроения” и лиризма.

Успех этого спектакля воодушевил Осанаи, и на следующий год — второй год существования основанного им Малого театра Цукидзи — вновь, после десятилетнего перерыва, он выбирает для своей постановки “Вишневый сад”. В статье «Глазами режиссера “Вишневого сада”» он писал об этой работе: “Ставя эту пьесу, я прежде всего думал о том, чтобы не навязывать актерам чужого мнения при исполнении хотя бы самой маленькой реплики”¹³. “Я хочу прежде всего создать общую атмосферу действия, что почти полностью

повторяет сценический принцип МХАТа. Потому что на сегодняшний день я не могу предложить для этой пьесы ничего более подходящего”¹⁴.

“Создание общей атмосферы” и “сценический принцип МХАТа” означало одно и то же, если вспомнить спектакли МХАТа того времени. Все эти десять лет после провала его первой постановки Осанаи, этот трудолюбивый человек, обстоятельно изучает постановки Немировича-Данченко и Станиславского и обдумывает в душе план нового спектакля. Так что свой путь новый драматический театр сингэки начал с подражания МХАТу (и от этого “подражания” он освободится только после Второй мировой войны).

Новый спектакль Осанаи имел такой большой успех, что шел на пять дней дольше намеченного. Театральный критик Мидзуки Кёта (1894–1948) писал в журнале “Энгеки синтё”: “Давно уже я не испытывал столь сильного художественного впечатления”¹⁵. “Меня порадовало добросовестное отношение, которое чувствовалось в этой работе во всем: именно такого отношения заслуживает это произведение с множеством тончайших оттенков переживаний”¹⁶.

Мидзуки говорил также, что он ощутил “атмосферу чистой грусти”¹⁷ этой пьесы. А известный исследователь современной литературы Кацумото Сэйитиро (1899–1967) критиковал работу Осанаи: “Ничего нового. Формально сохранен лишь внешний налет поэзии”¹⁸.

Замечание это важно. Действительно, Осанаи стремился подражать Московскому Художественному театру. По привезенным из Москвы фотографиям он старался с точностью воспроизвести все — обстановку, декорации, вплоть до реквизита. Но и в этом подражании сказалась его индивидуальность. Романтик по натуре, он слишком увлекся созданием “общей атмосферы”, и потому нельзя отрицать, что “сохранялся лишь внешний налет поэзии”. Таким спектакль и был воспринят зрителями того времени, которые всегда любили чувствительные, эмоциональные пьесы. Вот почему стиль Осанаи закрепился в Японии как основной образец постановки пьес Чехова.

Выдающийся драматург Киносита Дзюндзи (р. 1914) писал позднее в эссе “Японский театр сингэки и пьесы Чехова”: «Станиславский видел в Чехове реалиста и так именно ставил его пьесы. Японский же театр сингэки (постановка Осанаи), подражавший ему, в основном был занят “созданием общей атмосферы”, чем и породил “непонимание” и неинтересность»¹⁹.

Критика Киносита Дзюндзи совпадает с уже цитировавшимся мнением Кацумото Сэйитиро и точно характеризует особенность постановки Осанаи.

В 1927 году Осанаи Каору вновь ступает на московскую землю: он был приглашен в Советский Союз Всесоюзным обществом культурных связей на празднование десятой годовщины Октябрьской революции. Вместе с ним приехали писатель Акита Удзюку, переводчик Ёнэкава Масао, критик Осэ Кэйси и другие. В Москве Осанаи вновь встречается со Станиславским, а также Мейерхольдом, Таировым, драматургом Б.Ромашовым, актером А.Грибовым и др.

В 1920-е годы Московский Художественный театр переживал трудные дни. Революция, гражданская война — этому бурному и суровому времени не соответствовал мягкий лиризм чеховских пьес. «Жизнь “Вишневого сада” кончилась. Чехов кончился. Совсем и навсегда»²⁰. Правда, и тогда во время зарубежных турне Художественный театр играл пьесы Чехова. В Берлине, например (в октябре 1922 года) был показан спектакль “Три сестры”, который имел успех. И все-таки Станиславский, исполнявший роль Вершинина, признавался в письме к Немировичу-Данченко: “Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть” (до 20-го октября 1922 года)²¹.

Осанаи видел эти перемены, но не мог отказаться от своих прежних театральных убеждений, воспринятых им у Гордона Крэга, Рейнхардта и Станиславского. Взгляды Осанаи обратили на себя внимание и революционера Каятама Сэн (1859–1933), который находился тогда в Москве: “Осанаи не видит связи между новым советским обществом и театром”, — писал он²². Известно, что Осанаи интересовали в театре не столько идейная и просветительская стороны, сколько художественная и развлекательная. И в то время он интересовался “новыми режиссерскими методами”, а не идеями. Вот почему на следующий же день после приезда в Москву Осанаи вместе с переводчиком английского языка наносит визит Мейерхольду. Но напряженная атмосфера, создаваемая этим талантливым режиссером, утомляет Осанаи, и он возвращается в гостиницу бесконечно усталым эмоционально. Именно тогда и появляется в его дневнике запись о “брызжущем бурном потоке в горном ущелье”²³.

В последние годы жизни Осанаи ощущал особое волнение, отмечая быстрый рост в Японии движения за пролетарский театр. “Будь я поколением моложе, смело бы пошел вперед (в движение за пролетарский театр) вместе с Мураяма Томоёси и Оно Миякити”, — признавался он²⁴.

Осанаи начал свой путь с отречения от традиционных форм Кабуки и увлечения Гордоном Крэгом, Рейнхардтом, Станиславским, заинтересовался затем Мейерхольдом и постоянно был в поиске. Он создает Свободный театр, Малый театр Цукидзи, стремясь к утверждению нового театра в Японии. Но в конце жизни вновь — уже на новом уровне — обращается к японской классике и постепенно, освобождаясь от подражания, нащупывает свой индивидуальный путь. Но именно тогда и обрывается его короткая жизнь: он умирает 25 декабря 1928 года в возрасте 47 лет.

В Японии имели представление об отношении к драматургии Чехова в Советском Союзе, но японская публика, не имевшая понятия о пролеткультовском движении, как и раньше, продолжала любить пьесы Чехова в первоначальной трактовке Художественного театра — как лирические драмы.

Вскоре Япония была ввергнута в бурный водоворот современной истории. На следующий год после смерти Осанаи, т.е. в 1929 г., в капиталистических странах разразился мировой экономический кризис. В Японии активизируется левое движение, создается Союз пролетарских писателей, а на следующий год на Токийском вокзале Сагоя Томэо стреляет в премьер-министра Хамагучи Осати (1870–1931). В 1931 году происходит так называемый Маньчжурский инцидент (18 сентября), положивший начало 15-летней войне, на следующий год военные действия переносятся в Шанхай, в самой же Японии происходит так называемый инцидент “15 мая”, когда были убиты премьер-министр Инукаи и другие высокопоставленные лица, фашизация Японии усиливается. В 1933 году Япония выходит из Лиги наций.

В это время в Японии в издательстве “Кинсэйдо” начинает выходить собрание сочинений Чехова, переведенное Накамура Хакуё (1890–1974) непосредственно с русского языка. Тогда же известный критик Каваками Тэцута-ро (1902–1980) переводит книгу Льва Шестова “Творчество из ничего”, ставшую бестселлером и укрепившую в сознании японской интеллигенции образ Чехова-пессимиста. Эта книга пользовалась неожиданным успехом и произвела на читателей столь сильное впечатление, что потребовалось 30 лет, чтобы изгладить его. Дело в том, что в связи с милитаризацией страны интеллигенция была лишена права высказывать свободно свои мысли и подвергалась репрессиям.

26 февраля 1936 года произошел военный мятеж, организованный молодыми офицерами; были убиты многие высшие государственные деятели. Че-

рез год после этих событий и за пять месяцев до начала войны с Китаем друг и ученик Осанаи — Аояма Сугисаку (1889–1956), возглавивший Новый театр Цукидзи, ставит “Вишневый сад”.

Судя по воспоминаниям его учеников (в частности, актрисы Ямамото Ясуэ), Аояма был человеком мягким и “послушно следовал сценарию”. И естественно, что на его спектакле также не могло не сказаться то тяжелое время. Аояма писал о своей работе: «Я не стремился, как это было во время первой постановки Малого театра Цукидзи, тщательно воспроизвести спектакль театра Станиславского во МХАТе. (Это означало бы чрезмерное увлечение чеховским настроением, что не могло бы быть воспринято сегодняшними молодыми зрителями Японии.) Но это не означает, что я избираю совершенно новый путь, отказавшись целиком от прежнего. Моя цель — поставить спектакль так, чтобы трактовка пьесы Станиславским была обращена к жизни современной Японии. Говоря конкретно, я не буду делать акцент только на “печальных образах уходящих в прошлое помещиков”. Я хочу выделить тех, кто представляет новый класс, — Лопахина, Трофимова, Аню, и противопоставить их людям уходящим, которых представляют в пьесе Гаев и Раневская»²⁵.

В создании этого спектакля участвовал и молодой Хидзиката Ёси (1898–1959), который очень увлекался в то время Мейерхольдом и был, по словам актрисы Ямамото Ясуэ (1906–1993), “еще не достигшим вершины, но очень энергичным”²⁶. Вот как вспоминает об этом времени известный режиссер современной Японии Сэнда Корэя (1904–1994), игравший в этом спектакле роль Трофимова: “Ставя спектакль, мы не собирались пересматривать чеховскую пьесу с позиций современности, потому что считали, что так скорее обнажим диалектику развития современного общества, отраженную реалистическим творчеством Чехова”²⁷.

Годом раньше, в 1936 г., Сэнда Корэя играл Трофимова в фильме “Вишневый сад”²⁸ и признал затем, что играл его слишком карикатурно. В этом же спектакле, по его словам, он стремился добавить к образу этого “вечного студента” и что-то “обнадеживающее”²⁹.

Вскоре Япония вступает во Вторую мировую войну, в стране устанавливается жесткий правительственный режим. И до конца войны чеховские пьесы больше не ставятся в Японии, ибо творчество Чехова по своей сути — искусство мирное.

12 декабря 1945 года — в год окончания войны — “Вишневый сад” вновь ставит Аояма Сугисаку, в его спектакле играли актеры разных трупп Сингэки. Это стало событием в истории японского театра.

“Вновь возвратился в Японию наш любимый Чехов!” — такими словами начинал рецензию в газете “Токио”³⁰ театральный критик Андо Цуруо; и они как нельзя лучше отражают общее настроение всех поклонников театра в Японии в то время. “Это был великолепный спектакль, ибо в нем участвовали все звезды японского Сингэки”³¹.

Андо далее пишет в рецензии: “Спектакль Аояма заслуживает одобрения, в то время как постановка Осанаи, копировавшая спектакль МХАТа, стала у нас штампом”. “Жаль только, что из-за сценических условий театра Юракудза тонкая, нежная, прозрачная мелодия чеховской пьесы иногда ослабевала, и прелесть чеховской гармонии исчезала”. “Однако именно сейчас особенно остро ощущаешь удивление перед действительным величием Чехова. Какой же глубокой любовью к каждому персонажу полны его произведения! Бессмертие чеховских творений — в его огромной любви к родине, к людям”.

Рецензия Андо касалась скорее не работы режиссера или исполнителей, а была — от начала до конца — хвалой самому Чехову. Рецензия же режиссера Хидзиката Ёси в газете “Асахи” (31 декабря 1945 года) начиналась так: «Сейчас во многих богатых домах Японии в связи с введением закона о земле разыгрывается много трагикомических сцен. Люди работают, говорят о земельной собственности, об оскудении помещиков и росте влияния капиталистов. Вот что прежде всего я почувствовал, смотря премьеру “Вишневого сада” в переполненном театре Юракудза»³².

Закон о земле, о котором говорится в рецензии, означал следующее: по приказу Штаба верховного командования оккупационных войск, земли отсутствующих помещиков, в течение долгих лет владевших землей и получавших нетрудовые доходы, по низкой цене передавались властями бедным крестьянам. Цель этого закона — создание слоя крестьян-собственников и демократизация деревни (его, вероятно, можно сравнить с освобождением крепостных крестьян в России в 1861 году). Тогда повсюду в японской действительности разыгрывались сцены “Вишневого сада”. И то, что Хидзиката связал самую жгучую проблему того времени с этой пьесой, еще раз доказывает, насколько тесно связан театр с жизнью своей страны.

До тех пор, пока зритель не почувствует, что это — “его спектакль”, нечего ожидать и большого коммерческого успеха.

Далее Хидзиката отмечает, уже как режиссер, следующее: “Хотелось бы, чтобы актеры больше изучали роли своих партнеров, а также — что особенно важно — учитывали бы при создании своей роли не только то, чем живет их персонаж в данный момент, но и его прошлое, и даже возможные варианты его жизни в будущем”³³. Замечание это очень своевременное. Сэнда Корэя, игравший в том спектакле роль Трофимова, резко и откровенно пишет: “Мастерство отдельных исполнителей, действительно, может быть, благодаря возрасту, сейчас вполне заслуживает похвалы. Но тем пестрым составом, которым мы играли этот спектакль, никак нельзя было создать жизненной атмосферы и музыкального течения, которые так важны в пьесе Чехова. Еще печальнее то, что среди актеров сингэки появились <...> исполнители, которые видят в спектакле своего рода парад звезд, стремясь обратить внимание только на себя. Поэтому сейчас наш спектакль гораздо дальше от Чехова, чем тот, давний, когда актеры сингэки, еще почти любители, следуя фотографиям МХТ, были как куклы послушны в руках покойного Осанаи Каору”³⁴. «Я слышал мнение, что сейчас нужно ставить “Вишневый сад”, но после того, как мы его поставили, я остро ощутил, что японский театр сингэки просто не способен еще сыграть “Вишневый сад”»³⁵. «К сожалению, всех сил сингэки еще не хватает, чтобы поставить “Вишневый сад” действительно по-чеховски»³⁶.

Когда спустя четыре года Сэнда сам будет ставить “Вишневый сад”, он примет во внимание свои критические замечания.

В 1948 году — через два года после спектакля Аояма, к “Вишневому саду” обращается труппа Синкёгэкидан. Режиссер Мураяма Томоёси (1901–1977), один из ведущих деятелей движения за пролетарский театр в Японии, изучает отношение к чеховским пьесам в Советском Союзе в 30-е годы и стремится усилить социальное звучание, приглушая лиризм и избегая сентиментальности. По его собственным словам, он придавал серьезное значение бесстрастному взгляду Чехова-“ученого”.

Театральный критик О. писал об этом спектакле: «Режиссер Мураяма Томоёси отмечал в программе спектакля, что свой спектакль он видел другим, не “сентиментальным спектаклем Осанаи”, и работа Мураяма в целом говорит о стремлении избежать излишней сентиментальности и подчеркнуть со-

циальное положение персонажей (удачен конец четвертого действия). Но тебя не покидает ощущение беспокойства, что все это еще не вошло в сознание актеров, а плавает где-то на поверхности»³⁷. Иными словами, автор этих строк отмечает расхождение между замыслом режиссера и мастерством актеров.

Упомянувшийся выше переводчик Дзиндзай Киёси, видевший тот спектакль, говорил, что «он не передает чеховского настроения»³⁸. Мне хотелось бы остановиться подробнее на оценке пьесы Чехова Дзиндзай Киёси. Без нее нельзя обойтись, говоря о судьбе чеховского творчества в Японии.

В статье «Драмы Чехова» он писал: «Думаю, со мной согласятся, что пьеса, как в искусной миниатюре, отражает этот странный мир, называемый человеческим обществом, где люди не понимают друг друга, а просто сосуществуют рядом каждый сам по себе, по-своему любя, ненавидя и мешая друг другу. Нет между ними единого «сквозного» конфликта. И только бесчувственное время течет между ними. На «потусторонний» взгляд, эти люди, наверное, покажутся комичными. Пусть это не будет взглядом существа божественного, а будет просто «хладнокровным взглядом». И если взглянуть именно таким взглядом, то все это, наверняка, будет выглядеть бесконечным продолжением комедии»³⁹.

Конечно же, замечание Дзиндзая Киёси, что люди эти живут сами по себе, «не понимая друг друга», принадлежит не только ему, но вывод, что это — «человеческое общество в миниатюре», — всецело его. Однако, на мой взгляд, прежде чем обобщенно называть это «человеческим обществом в миниатюре», необходимо иметь в виду, что это — «классовое общество в миниатюре».

Чехов еще со времен Антоши Чехонте мастерски пользовался сочетанием противоречивого в тексте, и не только для написания пьес. Этот способ всегда был у него источником смешного. Так, и в «Трех сестрах», и в «Вишневом саде» по всей ткани пьесы разбросаны зерна комического. Источник же смеха — не только в самом тексте: он скрыт и в сочетании несовместимых настроений. Если, например, попытаться сыграть эту пьесу, опустив в ней все паузы, то, вероятно, сразу же и обнаружится ее комизм.

Слова Дзиндзая, что между героями Чехова нет единого «сквозного» конфликта перекликаются с мыслью А.П.Скафтымова о том, что «Чехов не ищет событий». Дзиндзай часто говорит о «хладнокровном взгляде» Чехова, в соответствии со своим представлением о «Чехове-враче». По его мнению, «хладнокровному взгляду» Чехова все события человеческой жизни вероятно, представлялись «бесконечным продолжением комедии». Это близко к тому, что писал Горький в статье о повести Чехова «В овраге»: «У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения»⁴⁰. И тончайшая разница в понимании Чехова как раз и зависит от того, как человек с этой высшей точки зрения видит «человеческую драму» — как «комедию» или как «трагикомедию».

Из всех японских исследователей Чехова Дзиндзай, пожалуй, любил его больше всех. Может быть, здесь сказывалось и то, что он сам был поэтом, писателем, переводчиком...

Через два года после постановки «Вишневого сада» Мураяма Томоёси пьесы Чехова, одну за другой — «Три сестры», «Чайку» и «Вишневый сад» — ставит актер и режиссер театра Хайюдза Сэнда Корэя. Через 9 лет, в 1960 г., он вновь поставит «Вишневый сад».

Между его постановками 1951 и 1960 годов есть небольшая разница. За эти девять лет резко меняется обстановка в Японии. В стране на фоне быст-

рого развития экономики, вызванного войной в Корее и связанными с нею военными поставками, в связи с подписанием японо-американского договора безопасности происходят такие бурные события, что страна как бы раскалывается надвое. Естественно, что эти события не могли не оказать влияния и на театр.

Уже в 1951 году Сэнда стремился поставить “Вишневый сад” так, как этого хотел сам автор, то есть как комедию. Он писал тогда: «Мы планировали после “Трех сестер” поставить сначала “Чайку”, затем “Дядю Ваню”, а потом — “Вишневый сад”. Но решили все же начать с “Вишневого сада”. Понимая, что нужны еще годы, чтобы поставить “Вишневый сад” действительно как комедию, мы все же решили рискнуть»⁴¹.

Таким образом, Сэнда прекрасно понимал, что ставить “Вишневый сад” как комедию еще рано, и именно потому, что традиции этой “пьесы настроения” пустили очень глубокие корни в японской почве.

Сэнда вновь и вновь перечитывает “Вишневый сад”, пытаясь понять, почему же Чехов назвал его комедией. “Гибнущее — гибнет, цветущее — цветет... Почему же это комедия? Это всего-навсего естественно”⁴².

Почему же естественное комично?

В результате Сэнда ищет корни комического в двойственности характеров персонажей. Раневская, например, при ее “нельзя сказать, чтобы очень добродетельном поведении” “тоскует о чистоте”; Гаев, этот духовный “младенец”, разглагольствует о “просвещении и либерализме”; Лопахин — “ловкий делец”, но в то же время — “добрый джентльмен”⁴³.

Вот что о спектакле Сэнда писал переводчик книги Станиславского “Работа актера над собой” Ямада Хадзимэ (1907–1993): «Последнее произведение Чехова “Вишневый сад”, эта пьеса-цветок, как ее называют, только после войны уже трижды ставилась в Японии, но из этих постановок наиболее стоящая — в театре Хайюдза. Более того — здесь очевидно стремление поставить эту пьесу как “комедию”, на чем настаивал сам автор. Очень верная попытка, осуществляемая впервые не только после войны, но и вообще в нашей стране. Правда, при этом создается некоторое ощущение, что режиссер преодолевает надуманные трудности, а также чувствуется некоторая беспомощность актеров. Но тут уж, наверное, ничего не поделаешь»⁴⁴.

Предчувствия режиссера Сэнда Корэя сбылись: обнаружился разрыв между передовым режиссером и консервативными актерами.

Сам же Ямада “комическое” в пьесе “Вишневый сад” видит в следующем: «Все персонажи “Вишневого сада” — сами по себе, каждый думает только о себе, забывая о других. Люди не понимают друг друга, но все же они живут, сцепившись вместе и не собираясь расставаться. Потому что, разъединившись, они не смогут жить каждый в отдельности. Потому-то и происходит постоянно столкновение нелепостей. Что же это, если не комедия?»⁴⁵

Ямада, в отличие от Сэнда, стремившегося увидеть корни комического во внутренней противоречивости каждого персонажа, видит их в постоянном столкновении нелепостей. Но ни тот ни другой не называют это “человеческой жизнью в миниатюре”, как это делал Дзиндзай Киёси. В этом, наверное, сказывается разница между взглядом на пьесу деятеля театра и исследователя литературы.

В 1954 году в связи с 50-летием со дня смерти Чехова в Токио и Осака проходят юбилейные торжества: в Токио общими силами актеров сингэки ставится “Чайка”, а в Осака проводятся лекции и демонстрации кинофильмов.

В том же году Дзиндзай Киёси опубликовал в газете “Токио” (12–14 июля 1954 г.) статью “К 50-летию со дня смерти Чехова”, в которой писал, что

особенность творчества Чехова в том, что в его произведениях нет ни “измов”, ни “предметности”, а есть так называемая “беспроблемность”. Он здесь повторил свои прежние слова об «инстинкте сохранения жизни» как основы основ жизни человека и человечества» (см. выше).

Несомненно, в основе такого взгляда лежит его убеждение о понимании Чеховым-врачом законов природы. Из высказываний Дзиндзай Киёси о Чехове особенно важны те, которые он излагает в более ранней статье “О сущности Чехова”, опубликованной в брошюре “Демосу” (1951 г.)⁴⁶. Он выделяет в ней четыре элемента смеха в “Вишневом саде”: 1) смех над самим собой (со стороны дворянства); 2) смех удовлетворения (со стороны ловкого торговца); 3) смех богов (видящих сверху изменения, которые несет время); 4) ликующий смех (со стороны тех, кто верит в теорию эволюции)⁴⁷.

В декабре 1958 г. в Японии состоялись столь долгожданные для любителей театра гастроли Московского Художественного театра, ставшие большим событием для японского театра сингэки.

В тревожные предвоенные дни 1940 года после долгого перерыва Немирович-Данченко вновь ставит во МХАТе “Три сестры”, ставшие одной из вершин блестящей мхатовской школы. Как известно, новый спектакль В.И.Немировича, приглушая элегическое звучание этой пьесы, воспевал светлую веру в будущее, стремясь к тому, чтобы в монологах сестер громко звучала тема утверждения человеческой жизни и активная жизненная позиция Чехова, лежащая в основе его творчества. Спектакль, привезенный на гастроли в Японию (“Вишневый сад”), поставленный В.Я.Станицыным, в основном следовал этой же линии: общим для них был лиризм, основанный на оптимизме.

Драматург Киносита Дзюндзи, с нетерпением ожидавший премьеры этого спектакля, как и исполнительница роли Раневской Хигасияма Тиэко, Ямамото Ясуэ, актеры Уно Дзюкити, Такидзава Осаму и другие, описали свои впечатления в газете “Токио” (6 декабря 1958 г.):

“Чехов отказывается от старого, потому что это старое (Гаев, Раневская), отнюдь не хладнокровно, а с любовью. С другой стороны, предсказывая появление нового, светлого мира, он мучается, не представляя конкретно, каким будет это общество в будущем, но все же твердо стремится к нему”. “Если говорить о Японии, то Чехов обладает здесь такой притягательной силой, таким очарованием, что диапазон его зрителей необыкновенно широк — от членов ЛДП до КПЯ. И новая постановка Станицына, достоверно изображая этот чеховский мир, делая определенный упор на том новом светлом мире, который должен наступить (Трофимов, Аня — прежде всего), еще больше открывает нам Чехова. Вот такое впечатление вынес я от этого спектакля”.

Через год после гастролей МХАТа в Японии Сэнда Корэя вновь в театре Хайюдза обращается к “Вишневому саду”. Опираясь на оптимистическое звучание постановки Станицына, Сэнда стремился также добавить спектаклю темп и ритм “комедии”. В том месяце, когда должна была состояться премьера спектакля, Сэнда, как член Общества критики японо-американского договора безопасности, принимает участие в демонстрации. Он стремился защищать мир и демократию, и этот год был для него годом “волнений и надежд”.

Две постановки “Вишневого сада” Сэнда (1951 и 1960 гг.), разделяет и важный для него опыт общения с театром Брехта. Сэнда, по его собственным словам, начал изучать театр Брехта с 1955 года. Как известно, театр, по Брехту, должен стремиться к “эволюции человека и эволюции сознания зрителей”. Его требование так называемого эпического театра и “отчуждения” отрицало господствовавшее до тех пор в театре “сопереживание” и означало стремле-



ВИШНЕВЫЙ САД

Токио, Театр Хайюдза, 1960

Постановка К.Сэнда

Гаев — Эйтаро Одзава, Раневская — Чизэко Хигасияна

Сцена из III действия

Литературный музей, Москва

ние пробудить в зрителе собственное критическое отношение. Сэнда был согласен с теорией Брехта и первым познакомил с ней Японию, затем перевел работы и пьесы Брехта, а потом и ставил их сам. Естественно, опыт общения с театром Брехта не мог не сказаться и на его постановке пьесы Чехова. Сэнда считал, что постановка пьесы Чехова как комедии, чего требовал сам автор, вполне укладывается в брехтовскую теорию “отчуждения”.

Как же была встречена эта постановка Сэнда? Вот что писал о ней в журнале “Сингэки” (1960 г., апрель) театральный критик Одзаки Хироцугу (р. 1914): «На мой взгляд, Сэнда поставил “Вишневый сад” как произведение, отражающее поступь времени, не стремясь выделить какого-то одного из персонажей. Думаю, что комедией Чехов называл сам диссонанс той жизни. В спектакле же МХАТа во втором действии упор полностью делается на Трофимова как предвестника будущего. Это сделано достаточно напористо, поэтому я не мог отделаться от ощущения: “все, хватит, уже все ясно”. Вот что я отметил для себя тогда. И тот спектакль, поставленный в таком великолепном театре, заставил меня все же задуматься, что, вероятнее всего, Чехов все же отрицал в своей пьесе наличие одного главного героя»⁴⁸.

Основываясь на словах Чехова, что “художник должен быть не судьей, а только беспристрастным свидетелем”, Одзаки считает, что здесь нужна именно многоплановость при постановке. По мнению Одзаки, не должно быть этого ощущения — “хватит, уже все ясно”. Он считал, что уже само вы-

деление кого-либо из персонажей будет означать “решение” проблемы, о котором говорил Чехов: «“Вишневый сад” в постановке Хайюдза постарался это в какой-то степени уравновесить. Но не уравнивать надо, а ставить спектакль так, чтобы каждый персонаж был настолько силен, что не мог бы быть подавлен другими. Добродушие Раневской, ее безалаберность в деньгах, слезливость, ее постоянное ожидание телеграмм от мужчины из Парижа — эти черты характера и условия смешны не только сами по себе, а потому, что они в действительности — жестки и непреодолимы, поэтому она и ведет себя так беспечно. Но ощущения этой непреодолимости как раз и не хватает в постановке Хайюдза. То же можно сказать и о Гаеве: не достаточно раскрывает эта постановка его характер, когда, каждый раз, по ходу пьесы он изображает игру в бильярд»⁴⁹.

Одзаки говорил также, что спектакль слишком короткий⁵⁰, с чувствами в нем справляются быстро и легко, поэтому создается ощущение “нарочитости”⁵¹. Он предостерегает от простой “комедизации” “Вишневого сада”: «Ясно, что “Вишневый сад” не является трагедией краха и тоски по уходящему. Однако, на мой взгляд, в этой пьесе много грустного. Это — не “чистая” комедия: здесь страдают, разочаровываются, огорчаются по пустякам — всё это чувства, но они совсем другие, чем те, которые были в остросюжетных спектаклях раньше. Несомненно, это должны быть чувства новые»⁵².

Одзаки особенно подчеркивал “симфоничность”⁵³ этой пьесы. Из этого и рождается утверждение, что “каждый человек, даже бродяга должен жить жизнью, которой он мог бы гордиться”. И Одзаки резко критикует постановку Сэнда за то, что в ней это не прозвучало⁵⁴.

Сэнда, пытавшийся особенно выделить “комическое” в пьесе, но не встретивший понимания, признавался, что молодые актеры “еще не научились преодолевать эмоциональность”⁵⁵. Преодоление эмоциональности означало брехтовское требование “эпического театра”.

После спектакля Сэнда были другие знаменательные в истории японского современного театра постановки “Вишневого сада”: вслед за Сэнда в 1968 г. пьесу ставит в труппе Кумо режиссер Фукуда Цунэари (1912–1994), в 1974 г. — в труппе Мингэй режиссер Уно Дзюкити (1914–1988), в 1978 г. — в труппе Сики режиссер Андрей Щербан, американец румынского происхождения. О трех из всех постановок “Вишневого сада” вспоминают две известные японские актрисы — обе исполнительницы роли Раневской — Хигасияма Тизко (1890–1980) и Хосокава Тикако (1905–1976).

Хигасияма: “Спектакль Осанаи Каору, который мы играли в театре Цукидзи, опирался на опыт МХАТа. Поставивший вслед за ним спектакль Аояма строго придерживался образца Осанаи. Спектакль Сэнда несколько отличался от постановки Осанаи, но так как, например, декорации и многое другое было сделано по образу МХАТа, то это отличие не было столь существенным”⁵⁶.

По словам Хигасиямы, Сэнда советовал играть Раневскую как женщину, настроение которой переменчиво, и при этом — как “славную, простую, неглубокую и бесхитростную”.

Хигасияма играла Раневскую и в “Вишневом саду” Фукуда Цунэари, но его постановка не нравилась ей. “Прыгают, мечутся...” — говорила она⁵⁷. Это “прыгают, мечутся...” означало акцентирование в спектакле комического. Фукуда при постановке этой пьесы смело пытался отказаться от прежней манеры избыточного лиризма, но спектакль получился настолько сухим, что для Хигасиямы “Вишневый сад” на сцене казался неинтересной пьесой. Отрицательной была и оценка зрителей, пришедших наслаждаться лиризмом чеховской пьесы.

Хосокава Тикако играла Раневскую в “Вишневом саде” Уно Дзюкити и оценивала его постановку так: “В постановке Уно Раневская иногда казалась мне чуть ли не шизофреничной, настолько мгновенно менялись ее настроения. Только что она плакала, как тут же говорит, что выпила бы кофе...”⁵⁸

Уно Дзюкити выделил в пьесе места, которые могли бы вызвать смех зрителей и старался, чтобы это проявилось в спектакле. Он стремился использовать эти зерна смеха, разбросанные по всей ткани пьесы.

Совершенно очевидно, что в основе “современной режиссуры” Фукуда, блестящего переводчика Шекспира, тонкого критика и драматурга, лежит его собственное восприятие Чехова, которое он обобщенно излагает в работе “Одиночество Чехова”⁵⁹:

“Я был поражен, обнаружив, что Чехов и по сей день — новый, что своей новизной он превосходит не только Ибсена, Метерлинка и Стриндберга, но и Толстого, Достоевского, а также — Бальзака, Флобера и Мопассана”⁶⁰, — пишет Фукуда и отмечает, что “у Чехова нет сознания первородного греха”⁶¹, которое можно обнаружить у Толстого, Достоевского. По его словам, Чехов был “бесконечно добрым и скромным человеком”⁶², который считал, что если выдавить из “себя по каплям раба”⁶³, то “первородный грех” и всякое такое — не больше, чем глупость. Фукуда считал, что “Чехов обладал европейским интеллектом, но не был отравлен им, а именно благодаря ему сумел преодолеть национальные рамки славянина и приобрести черты общечеловеческой души в ее первозданности”⁶⁴.

Фукуда подчеркивал особую “прозрачность” в атмосфере четырех основных пьес Чехова. Он говорил, что от слов “нужно работать”, которые часто повторяют персонажи “Трех сестер” и “Вишневого сада”, на него веет безнадежностью, потому что в их устах слово “работа” означает, что кроме нее, у них нет уже никаких других надежд.

Но был ли Чехов таким пессимистом?

Фукуда в качестве ключа для понимания Чехова использует чеховское понятие “равнодушие”. «Жалость и сочувствие к другому, с одной стороны, и “безразличие” и “желание быть свободным от привязанностей”, с другой — это опасно... Но разве это не есть непреодолимое противоречие, лежащее в основе человеческого существования? Именно поэтому Чехов относится к этому “безразличию” и положительно, и отрицательно»⁶⁵.

Это высказывание Фукуды основано на письме Чехова к А.Суворину 4 мая 1889 года: “Природа очень хорошее успокоительное средство. Она мирит, т.е. делает человека равнодушным. А на этом свете необходимо быть равнодушным. Только равнодушные люди способны ясно смотреть на вещи, быть справедливыми и работать — конечно, это относится только к умным и благородным людям, эгоисты же и пустые люди и без того достаточно равнодушны” (III, 203).

Проницательное замечание Фукуды основано, таким образом, на ошибке перевода: “безразличие” — не совсем точный перевод слова “равнодушие”, употребленного Чеховым, которое при переводе может быть понято и как “уравновешенность” и как “отсутствие интереса”. Это слово никак не связано с одиночеством или терпением, о котором думал Фукуда, а означает просто спокойный и наблюдательный взгляд на вещи.

Через четыре года после спектакля “Вишневый сад” в труппе Мингэй, в 1978 г. выходит книга Уно Дзюкити «О постановке “Вишневого сада” Чехова»⁶⁶, которую скорее должно бы назвать режиссерской тетрадью, где он подробно комментирует свою работу. Для завершения этой книги Уно специально ездил в Москву, где консультировался со специалистами (М.О.Кнебель, Окада Ёсико и другими).

С огромным вниманием перечитывает Уно пьесу. Он как бы останавливается и задумывается над каждым ее словом. Уно также побывал на спектакле “Три сестры” в Художественном театре, который в сентябре 1968 года гастролировал в Японии, и испытал острую зависть, даже отчаяние. Вот его ощущения:

“Когда мы ставим так называемую переводную пьесу, то больше всего мучаемся над проблемой, как передать жесты и мимику иностранцев. И каждый раз, когда я смотрю пьесу иностранного автора, которую играют актеры его страны на своем языке, я ощущаю в себе даже нечто похожее на желание вообще отказаться ставить зарубежные пьесы и — только в тот момент — чувство крайнего национализма”⁶⁷.

Опьяненный ритмом и атмосферой русского языка, на котором говорили актеры МХАТа, он в то же время предчувствовал мучения, которые придется пережить, перенося этот текст на японский язык. И вот осознавая все это в полной мере, Уно и ставит “Вишневый сад”. В Уно Дзюкити нет ни крайнего “новаторства”, ни банальной “старины” — это крайне уравновешенная индивидуальность. И что самое важное — он обладает даром увидеть всю пьесу сразу целиком. Уно не игнорирует лиризма чеховской пьесы, но остерегается впасть в сентиментальность и “защищается” смехом там, где есть опасность скатиться к сентиментальности. Уно взглянул на Раневскую не с позиции “сочувствия”, а с позиции смеха, видя в ней легкомысленную, глуповатую женщину — “вот она только что злилась, а теперь уже смеется”⁶⁸. И наоборот — очень серьезно относится к роли Ани, о которой Чехов говорил, что она “не из важных”. Уно резко высвечивает не вчерашние “слезы” и сегодняшние “усилия”, а неизвестное еще “завтра”. Однако это, конечно, не простое ожидание “завтра”.

«Чехов, предсказывавший, что в будущем человек, может быть, посмотрит на землю с другой планеты, все же вкладывает в уста Тузенбаха слова об этой невыносимой и странной жизни любимых людей: “...и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была”. “Вот оно!” — это “будущее” все еще очень и очень далеко»⁶⁹.

Уно прекрасно знает слова Горького, что у “Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание”, поэтому и делает акцент на будущем.

Об этом спектакле критик Курахаси Такэси (1919–2000), профессор университета Васэда писал: “Я уже много видел постановок этой пьесы Чехова, но не было ни одной, за исключением спектакля МХАТа, которая бы так передавала русскую и чеховскую атмосферу, как это сделал Мингэй”.

Это очень точное впечатление от спектакля Уно, который не гиперболизировал “комическое”, а дорожил “естественностью”, создающей гармонию. Уно реалистически ставит и “незрелость” Трофимова, и “рациональность” Лопахина. Спектакль в основном был воспринят доброжелательно.

Через четыре года после спектакля Уно Дзюкити труппа Сики в ознаменование 25-летия ее создания ставит “Вишневый сад”, пригласив для постановки уже упоминавшегося Андрея Щербана. Руководитель труппы Сики, будучи в Нью-Йорке, видел этот спектакль Щербана в театре Линкольнского центра, заинтересовался им и решил пригласить его.

Мнения по поводу спектакля Щербана разделились. Театральный критик Ибараки Тадаси, несмотря на обилие разговоров еще до премьеры, высказал свое откровенное неудовлетворение, заявив, что “был разочарован, посмотрев спектакль”⁷⁰.

Я также поделился своими впечатлениями от этого спектакля на страницах журнала “Хигэки кигэки” (1978 г., декабрь):

«Щербан обладает современной ясностью “логики”. Он символически использует фон (белый цвет, заводские трубы), и навязывает зрителю лишь единственную интерпретацию пьесы. Это — не “Вишневый сад” Чехова. Чехов не дает только единственной интерпретации. <...> Как говорил Горький, “презирая, он (Чехов) жалел” людей. Он всегда видел явление объемно. Без этого — Чехова нет. Эта способность еще больше углубилась в нем после возвращения с Сахалина. И в этом — корни чеховского лиризма. Лиризма, далекого от сентиментальности и граничащего с прощением, который рождается в результате проникновения в самую глубину человеческой природы. Без этого лиризма — Чехова нет»⁷¹.

Критик Ибараки в статье “По ту и эту стороны занавеса” писал, что Щербан хотел найти новую точку опоры в многослойном использовании пространства, но получилось скорее не “многослойность”, а “разъяснение” и “схема”⁷².

Сам же Ибараки видит “комическое” в “Вишневом саде” А.Щербана в том, что все персонажи издают странные скрипучие звуки при ощущении уходящего времени⁷³.

Другой критик, Ватанабэ Такоцу (р. 1936), писал о “комическом” в “Вишневом саде” иначе: «В основном комизм “Вишневого сада” в том, что история выбивает почву из-под ног даже и у таких серьезных людей. Время — относительно», — пишет он, и эту “относительность” времени объясняет далее так: “Если придерживаться только какой-то одной позиции — любой — то разрушится ироническое отчаяние в этом комизме. Исчезнет не только отчаяние самого Чехова, но и сама комедия. Ибо комедия по природе своей делает относительной любую позицию”⁷⁴.

Ватанабэ тоже критически воспринял работу Щербана, особенно резко критикуя его, в частности, за то, что в его спектакле в четвертом действии рабочие напевают “Интернационал”, видны силуэты огромного комбината и т. д., и называл это “мертвой схемой, которой не было в ткани пьесы”⁷⁵.

Философ Накамура Юдзиро (р. 1925) однако встретил спектакль Щербана аплодисментами. В газете “Асахи”, в статье под названием «Новизна “Вишневого сада” — в глубине понимания истории» он писал: «Ясно, что режиссер прекрасно усвоил то, чему учился у Питера Брука и Стрелера. Будучи румыном, он использовал, с одной стороны, свою близость к славянам, с другой — отличие от них и создал очень ритмичный и поэтический “Вишневый сад”»⁷⁶. Далее Накамура вспоминает слова Стрелера, с которыми соглашается: о том, что ставить Чехова надо не только так, как Станиславский, а более универсально, символично, для чего необходимо подходить к пьесе как к своего рода абстракции⁷⁷. Накамура отмечает, что “спектакль Щербана совершенно очевидно отвечает этим словам и стремится к решению общей задачи”, и подводит к своей давней теории: «В “Вишневом саде” — множество современных тем — это не только “концентрация” и “смещение”, но и “смысл”, и “бессмыслица”, “герой” и “хор”, “центр” и “окружение”. Давно, когда я встречался с Ф.Фагасоном, он говорил, что Чехов — это Олби (театр абсурда) и Брехт (общественный театр), вместе взятые. Тогда точка зрения Фагасона была всего лишь интуицией, но разве сейчас в конце концов не пытаются воспринимать чеховские пьесы конструктивно?»⁷⁸

Накамура видит в пьесе Чехова своего рода “многозвучный” театр, и театр “абсурда”. “Многозвучный” (“хоровой”) театр, о котором он говорит, означает “театр полифонии”, термин, который и раньше употребляли, говоря о пьесе Чехова. Театр же “абсурда” Накамура объясняет так: “В театре абсурда

соединены ужас бессмысленности и комизм, это театр — где слова теряют смысл, расхождение между словами, вещами и поступками становится огромным, все теряет свой смысл и становится комичным. Это также театр, который нашел способ выразить странное и страшное. <...> Беккет и Ионеско прямо делают то, что только угадывалось у Чехова”⁷⁹.

В основе изложенных взглядов Накамуры лежит театральная теория Фасагона “Пафос ансамбля” и книга Яmanoути Томио (р. 1925) “Драматургия”, в которой есть работа “Чехов и Беккет”. В ней Яmanoути писал: “Чехов в своем реализме имеет почти все основные беккетовские темы и предвещает появление Беккета”. Общим между Чеховым и Беккетом он считает “отсутствие сюжета в традиционном понимании, конфликта и конфронтации”. «Спектакль “Три сестры” заставляет зрителей задумываться об отсутствии смысла в человеческой жизни, повергая их тем самым в уныние. Этим уж предвосхищается основная тема Беккета, не признающего ни в человеке, ни в мире — ни цели, ни смысла», — пишет Яmanoути и сравнивает “Три сестры” Чехова с пьесой Беккета “В ожидании Годо”. Эта пьеса Чехова, по его мнению, также обладает комедийным стилем, предназначенным для драматургического выражения абсурда⁸⁰.

Что касается “Вишневого сада”, то здесь Яmanoути критикует точку зрения В.В.Ермилова, который в финале пьесы видел “светлый оптимизм”, и в заключение пишет: “Разве Чехов был тем драматургом, который мог создать образ конкретного будущего? Как мы видим, реальная жизнь, изображенная Чеховым, полна нелепостей и противоречий, она пессимистична, ибо все на земле — и люди, и вещи — движутся к упадку”. Яmanoути считает, что “гимн будущему”, о котором говорят чеховские персонажи, нужен лишь для того, чтобы будущим придать смысл этой жизни”⁸¹.

В августе 1981 г. советский режиссер Анатолий Эфрос осуществил постановку “Вишневого сада” в театре “Тоэн”. Роль Раневской исполнила известная артистка Курихара Комаки.

“ДЯДЯ ВАНЯ”

Второй из зрелых пьес Чехова, появившихся в Японии после “Вишневого сада”, стала пьеса “Дядя Ваня”, поставленная в июне 1919 года в театре Юракудза вернувшимся из Америки Хатанака Рёха (1877–1959), — этот спектакль ознаменовал создание общества Сингэки кёкай. Перевод пьесы был сделан Сэnuma Каё (1913). Режиссер Хатанака Рёха играл в спектакле роль Астрова. Вспоминая этот спектакль, Накагава Рёити пишет: “И сейчас еще я отчетливо помню речь Хатанака с тосакским акцентом <...> но вот о том, что роль слуги, приносящего в первом действии водку, была первым появлением на сцене тогда еще студента университета Васэда Томода Кёсукэ (1899–1937), я узнал значительно позже”⁸².

Из его воспоминаний ясно, что тот спектакль можно было бы назвать наполовину любительским, так как в нем участвовали и подрабатывающие студенты. Новый драматический театр Японии был тогда еще молод, вот почему актеры произносили текст даже на диалекте, путали выходы, что вызывало смех зрителей...

Через шесть лет после этой первой постановки пьесу “Дядя Ваня” ставит Осанаи Каору — она стала 35-м спектаклем Малого театра Цукидзи.

Критик Сё писал в газете “Мияко” (Токио. 19 октября 1925 г.): «Наверное, не я один после прекрасной постановки в этом театре “Вишневого сада” того же автора с таким нетерпением ожидал появления другой пьесы — “Дяди Вани”. Но, к сожалению, спектакль оказался скучным, и мы были разоча-



ДЯДЯ ВАНЯ

Постановка <середины 1920-х гг.>

Сцена из III действия

Литературный музей, Москва



ДЯДЯ ВАНЯ

Постановка <середины 1920-х гг.>

Сцена из I действия

Литературный музей, Москва

рованы». «Режиссер, видимо стремясь усилить эмоциональное воздействие, особо заботился о том, чтобы опускать как можно медленнее занавес, но результат получился противоположным».

Критик очень тонко уловил слабые стороны этой постановки. Ибо Осанаи и на этот раз, как и в «Вишневом саде», главным образом, стремился к созданию «настроения». Но если «Вишневый сад» был, можно сказать, драмой смены поколений, то в «Дяде Ване» тема уже совсем другая — это пьеса о «загубленной жизни», полном крушении надежд и иллюзий; и — о прозрении. Поэтому, ставя пьесу, необходимо было продумать ее глубже. Но слишком много стараний было потрачено на то, чтобы усилить эмоциональное воздействие, а главная тема осталась нераскрытой. Осанаи всегда интересовала эмоциональная сторона больше, чем идейная. Об этом в 1929 году писал в журнале «Бунгэй сьондзю» Кикучи Кан (1888–1948):

«...Осанаи всегда искал в пьесе поэтическое. Что-то в духе Метерлинка и Чехова. Наши же пьесы более реалистические»⁸³.

Осанаи обращается к этой пьесе еще раз — в год своей ранней смерти (1928 год). И опять, как и три года назад, ставит по переводу Ёнэкава Масао.

С тех пор в течение 23 лет вплоть до послевоенного периода к этой пьесе не обращалась в Японии ни одна труппа.

После столь долгого перерыва «Дядя Ваня» вновь появляется в марте 1951 года на сцене зала Мицукоси — эту пьесу ставит в труппе Бунгакудза писатель Кубота Мантаро. На этот раз — по переводу Дзиндзай Киёси. Успех был огромным.

Критик газеты «Токио» писал тогда: «В чеховских пьесах скрыто множество возможностей сценической трактовки: в них точно указаны и времена года, и время, и отношения между людьми. Но если за персонажами не будет ощущаться огромного социального фона, то никогда не родится во всей полноте тот «скучный мир», который изобразил Чехов. Этот же спектакль создал лишь внешнюю форму той жизни, а настоящей души в ней нет»⁸⁴.

Довольно суровая критика. Сам постановщик Кубота Мантаро (1889–1963) писал в программе спектакля о своей работе (февраль 1951 г.):

«Мне хотелось бы поставить пьесу так, чтобы зритель, посмотрев ее, все понял». Это высказывание напоминает нам, что автор спектакля — выходец из нижней, торговой части Токио. Действительно, не очень удачной оказалась встреча с пьесой «Дядя Ваня» режиссера с таким простым и прямым характером. В этой пьесе переживания были другими, чем те, которые любил Кубота.

В программе спектакля была напечатана и статья драматурга Като Митио (1918–1953), автора пьесы «Побеги бамбука». В статье, названной «Глубочайшее впечатление от пьес Чехова», автор иронически отзывается о работе Кубота: «В «Дяде Ване» очень много слез, но слезы Чехова, можно сказать, это не обычные соленые слезы, и будет большой ошибкой видеть в них банальную сентиментальность. Скорее так можно подходить к «Чайке» или «Вишневому саду», названными автором комедиями. Бессмысленно видеть в пьесах Чехова одни лишь чувства, такой Чехов, сколько ни ставь его, мало что может дать»⁸⁵.

Через несколько лет после написания этой статьи (вернее, через 2 года и 10 месяцев — в декабре 1953 года) Като кончает жизнь самоубийством — это тоже в какой-то степени свидетельствует о том, насколько трагически понимал он Чехова и жизнь. Като признавался в статье, что «глубочайшее впечатление, которое производят на нас пьесы Чехова, отличается от обычного «катарсиса»: это «своего рода интеллектуальное очищение». В Чехове он видел



ДЯДЯ ВАНЯ

Токио, Театр Хайюдза, 1963

Постановка Абэ Кодзи

Сцена из I действия

Литературный музей, Москва

“холодное свечение, наподобие свечения белого фосфора”. О героях пьесы он писал так: “И дядя Ваня, и Серебряков, и Астров — каждый одинок и не понимает другого. И только один автор знает глубину одиночества каждого из них”. Като даже в Серебрякове видел скорее не “эгоиста”, а “одинокого человека”⁸⁶. Вероятно, это можно объяснить и душевным состоянием самого Като в то время.

Прошло еще 12 лет до появления следующей постановки “Дяди Вани” — это был спектакль режиссера Абэ Кодзи в театре Хайюдза. Он шел в октябре 1963 г. по переводу Юаса Ёсико (1896–1990). Критик Одзаки Хироцугу писал об этом спектакле в вечернем выпуске газеты “Асахи” 10 октября: “Эта пьеса, написанная Чеховым более 70 лет назад, изображает страдания русской интеллигенции того времени, которая не знала, как и ради чего жить, но и сегодня в этой теме и переживаниях героев, как и раньше, есть мучительная правда”. В его словах — настроение того времени. В 1960 году в Японии развернулась борьба против японо-американского договора безопасности, когда народ стихийно поднялся на защиту мира и демократии, но борьба эта была подавлена реакционной властью. Поэтому для интеллигенции, познавшей горечь крушения надежд, переживания дяди Вани не казались чужими. Спектакль “Дядя Ваня” был обращен к японской интеллигенции, страдавшей в тяжелых условиях того времени.

“Трагедия дяди Вани в почти что глупой преданности, и вряд ли из тех, кто стремится быть преданными, все смогут избежать той тяжелой ситуации,

в которой оказался дядя Ваня. Таких, как дядя Ваня, должно быть множество и сегодня”, — эти слова критика Одзаки в том же номере “Асахи” касались не только самой постановки, но и поднимались до критики эпохи.

Через 6 лет (1969) Абэ Кодзи вновь ставит “Дядю Ваню”. Тогда же переводчица Юаса Ёсико написала пояснение к пьесе. «Такие, как дядя Ваня, — писала она, — когда-то свято верили в идеи народничества, как в звезду светлого будущего. Дядя Ваня поклонялся Серебрякову, который отстаивал теорию искусства народничества, и, несмотря на ее слабость, все же завлакивал молодежь дымом своего красноречия, верил в Серебрякова, который имел у молодых женщин “такой полный успех”, какого не знал “ни один Дон Жуан”. И этот идол, вместе с падением народничества, рухнул. Дядя Ваня горько сожалел о своей жизни, отданной в жертву идолу и уже невозвратимой. Он видел также, как на его глазах приносится в жертву и другая, красивая, молодая жизнь — и не смог больше молчать»⁸⁷.

Так видит она дядю Ваню в условиях России 70–80-х годов — под влиянием работ В.Ермилова и Г.Бердникова.

Режиссеру Абэ Кодзи принадлежат и такие слова: “Потеряв веру в своего идола, дядя Ваня скорее не страдает, а презирает себя. Крах мечты и веры в профессора, потеря надежд и убеждений и презрение к себе, от которого некуда деться... Интеллигенция того времени из-за своей слабости жила в какой-то скорлупе (или вынуждена была так жить). И образ дяди Вани будет более выпуклым, если подчеркнуть именно эту сторону. Это не должно стать сентиментальным воспоминанием о прошлом деградирующей интеллигенции”, — пишет он и продолжает: “Автор не решает проблему и не предлагает способ выхода из этого тупика. Может быть, Чехов, будучи врачом, видел все это глазами ученого, и сделал это сознательно. <...> Персонажи Чехова одинаково одиноки. И чем глубже становится это одиночество, тем ярче вырисовывается личность человека. Эта глубина — конечно, глубина внутренняя — и была чеховским видением человека”⁸⁸.

Счастье в обычном его понимании исчезает, вместе с ним исчезают и иллюзии, и приходит им на смену спокойное прозрение. “Внутренняя глубина”, о которой говорит Абэ, — означает “прозрение”. Это пьеса о том, как избежать “футляра”.

Через три года после этого спектакля (февраль 1972 г.) пьесу “Дядя Ваня” в труппе “Кумо” ставит известный критик и драматург Фукуда Цунэари. Фукуда пытается отойти от “чеховского лиризма” и создать максимально рациональный спектакль, но спектакль этот не имел успеха. Критик Ко в газете “Майнити” писал: “В чеховских пьесах вообще не происходит настоящих событий. То же можно сказать и об этой пьесе. И все внимание режиссера сосредоточивается на том, чтобы раскрыть драматизм, который скрыт в повседневности”. «Однако, — пишет критик, — спектакль труппы “Кумо” оказался неинтересным и пресным». О причинах этого он пишет: “Может быть, действующие лица не казались реальными, в их речи было много неестественного, к тому же, на мой взгляд, бессмысленно играть пьесу в театре, где в зрительный зал доносится шум поезда” (это был театр Тоёко)⁸⁹. Иначе говоря, в качестве причин неудачи спектакля критик выдвигает неинтересную режиссуру, слабость актерской игры (в особенности, актерской речи) и неприспособленность самого здания театра.

“Дядю Ваню” в 1974 году ставила и труппа Хайюдза в зале Санкэй (режиссер Симанда Ясуюки), но без особого успеха. Шесть лет спустя, к 120-летию со дня рождения Чехова, театр “Бунгакудза” (“Литературный театр”) поставил пьесу “Дядя Ваня” (декабрь 1980 г., режиссер Като Синкити). Осе-

нию 1981 г. театр снова обратился к Чехову — к пьесе “Три сестры” (режиссер Ивата Юкио). В 1982 г. труппа этого театра поставила “Вишневый сад” — к 45-летию театра.

“ТРИ СЕСТРЫ”

Первой постановкой “Трех сестер” в Японии стал спектакль Малого театра Цукидзи Осанаи Каору в мае 1925 года. Многие из тех, кто играл в нем тогда, стали в дальнейшем выдающимися актерами Японии⁹⁰. Вслед за “Вишневый садом” “Три сестры” стали вторым экспериментом Осанаи Каору. Однако эта работа Осанаи, несмотря на коммерческий успех, не удовлетворила профессиональных критиков. Например, театральный критик газеты “Асахи” (Сэкигути Дзиро, 1893–1979) писал: «Пьеса “Три сестры” — о том, что любит Чехов. Ее главная тема — тяжелое столкновение желания человека жить по-настоящему с мрачной и жестокой действительностью. “В Москву! В Москву!” — три сестры, живя в провинции, мечтают о яркой и активной столичной жизни, но погрязают в этом пустом бессмысленном существовании и постепенно совсем опускаются на дно серых будней разочарования и безразличного смирения. Эта печальная жизнь вырисовывается перед нами на сцене благодаря особому чеховскому пронизательному взгляду, ясному разуму и спокойствию. И я могу лишь склонить голову перед могуществом и великолепием чеховского мастерства — спокойным, пронизательным и всегда чистым»⁹¹.

Далее Сэкигути обращается уже к самому спектаклю и заключает: “Но, к сожалению, спектакль разочаровал меня”. Вот какой резкой критикой была встречена первая в Японии постановка этой пьесы. И главную причину критик видит в слабости актерского исполнения ролей: “В игре актеров — голый энтузиазм, а мастерство отсутствует!” На сцене, жаловался он, не звучит блестящий текст Чехова и нет “живых людей, увиденных его пронизательным взглядом”⁹².

Но эта критика не останавливает Осанаи, и через год — в 1926 году — он вновь ставит “Трех сестер”. Учтя, конечно, все критические замечания, высказанные о предыдущей постановке.

Газета “Мияко” так оценила эту вторую постановку (критик Сё): “Жизнь трех сестер, потерявших отца и мать и имеющих одного лишь брата, на которого нельзя положиться, их долгая однообразная жизнь в провинциальном городе, пронизанная апатией и скукой... <...> это самая тоскливая не только среди пьес Чехова, но и, пожалуй, одна из наиболее тоскливых пьес вообще”⁹³. Судя по этому замечанию, можно себе представить, насколько эмоционально перегруженной “печалью” стала эта постановка Осанаи. О том же свидетельствуют слова того же критика: «“В Москву!” — этот крик Ирины, похожий на рыдания, потряс нас. Прекрасная сцена! Ужасный конец! Какая-то болезненность в хрупкости Ирины, ее беспомощный крик — все это сыграно блестяще Фусими Наоэ». Критик Сё оценил также прекрасную игру Томода Кёсукэ в роли Андрея и некоторых других исполнителей, но в целом, считал он, актеры в спектакле “производят впечатление марионеток”⁹⁴.

Замечание это важно, так как отражает тогдашнее состояние сингэки, когда режиссер был всемогущ, актеры же — почти что были куклами в его руках. Чтобы воспроизвести прекрасный образец МХАТа, они целиком положились на режиссера, который сам видел этот спектакль; вот в такой атмосфере ставилась эта пьеса. Этой постановкой Осанаи несколько реабилитиро-



ТРИ СЕСТРЫ

Постановка <середины 1920-х гг.>

Сцена из III действия

Литературный музей, Москва

вал себя за предыдущую неудачу, но ему так и не удалось скрыть незрелость мастерства своих актеров.

В 1933 году в Японии в издательстве Кинсэйдо начинает выходить полное собрание сочинений Чехова в переводе Накамура Хакуё. Тогда же режиссер Ясуми Тосио (1902–1991) вновь ставит “Трех сестер” в театре Цукидзи — через девять лет после первой постановки пьесы в Японии. Театральный критик Сугаи Юкио (р. 1927) в статье по поводу этого спектакля отмечал прежде всего, что это был год, последовавший после Шанхайских событий (1932), когда страну захлестнула волна милитаризации, и один за другим вынуждены были закрываться левые театры. Он писал, что в стране сложилась тяжелая обстановка, что из-за репрессий вынуждены были прекратить свое существование и труппа Синкё и труппа Синцукидзи. Театральные деятели Японии, продолжавшие любить Чехова, не знали о театральных исканиях в Советском Союзе в 20–30-е годы и новых постановках МХАТа. Поэтому, считал он, японцы “продолжали видеть в Чехове творца элегической грусти и печали и ставить по этому образцу его пьесы”⁹⁵.

Это верное замечание. В том месяце, когда была поставлена пьеса, было прекращено издание “Протто”^{1*}, знаменосца движения за пролетарский театр. На следующий год (1934) был распущен Союз японских пролетарских писателей. Япония стремительно катилась к фашизму и через некоторое время (1937) вступила в войну с Китаем.

По поводу “Трех сестер” в печати появилась статья, без подписи: “Сейчас нет другой труппы, которая смогла бы в целом так передать дух Чехова”. «Персонажи, созданные Чеховым, — писал автор, — это различные русские

^{1*} Орган Союза пролетарских театров в Японии.

характеры, и в этом главная трудность исполнения их японцами. В этом спектакле, в отличие от тех, где на переднем плане стоит идеология, прежде всего надо создать именно это ощущение “русского”, иначе ошибка вкрадется в постановку с самого начала»⁹⁶.

Критик замечал также, что бросается в глаза и актерская незрелость, объясняя это тем, что в спектакле для практики участвовали и стажеры. Он считал “нелепостью” и то, что в финале звуки марша сопровождалась маршированием военных, как это бывает в дешевых американских фильмах. В целом же и этот спектакль Осанаи по-прежнему шел под знаком “элегичности”.

Следующую постановку “Трех сестер” пришлось ждать до окончания войны. Через 17 лет после спектакля Ясуми — в январе 1950 г., эту пьесу в зале Мицукоси поставил режиссер театра Хайюдза Сэнда Корэя. (Спектакль имел коммерческий успех, собрав 27 тысяч 562 человека.) С рецензией на этот спектакль в газете “Акахата” (орган КПЯ) выступил режиссер Оакура Сиро (1907–1959). Он писал:

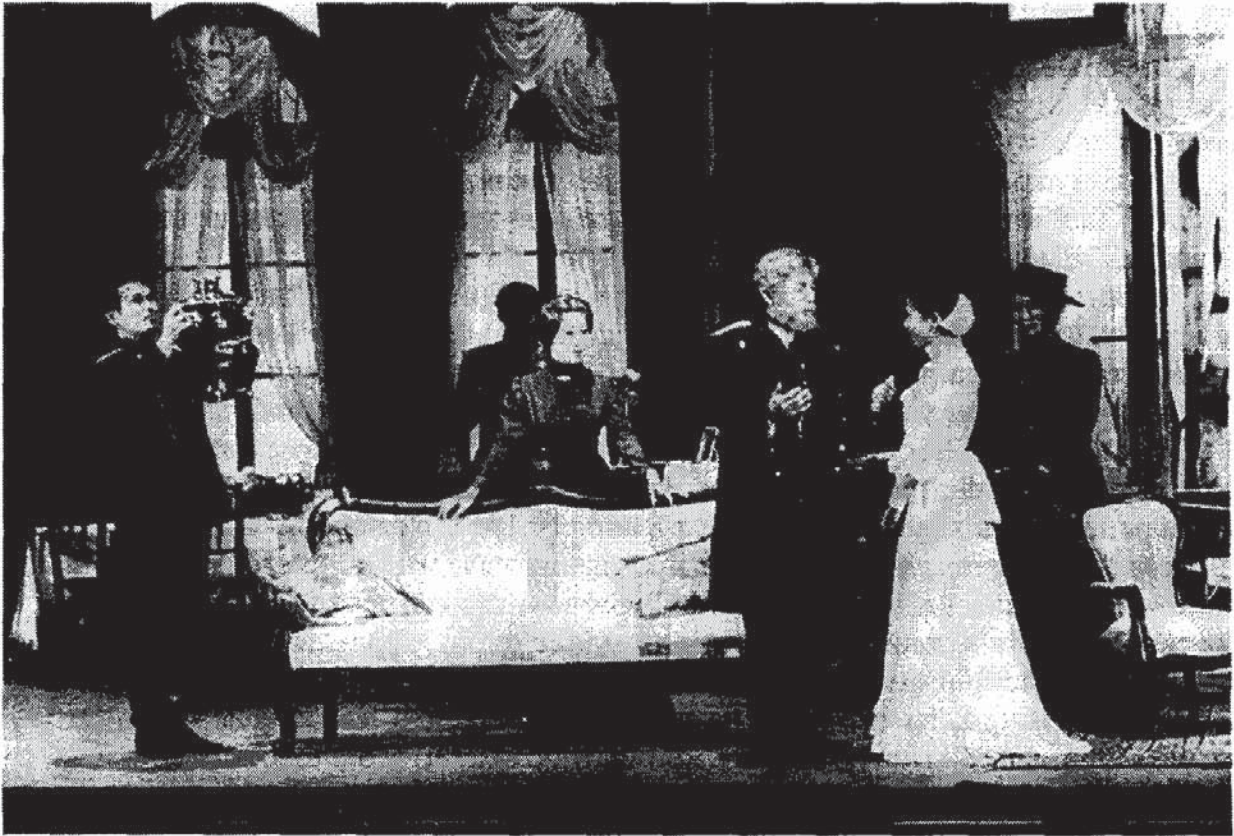
“Полвека назад Чехов всем существом ощутил, как, повинувшись законам природы, спадает старая оболочка России и как под ней в ожидании весны вот-вот расцветет новая жизнь. И он описал это благодаря своему богатейшему воображению и прекрасному языку. Вот о чем эта пьеса. Действие происходит далеко от Москвы, в городском особняке, где живут четверо интеллигентов — три сестры и брат. Но и сестры Прозоровы гибнут, не оказывая сопротивления течению времени. Эту гибель блестяще изобразил Чехов”. Но, считал он, тему, кажущуюся на первый взгляд трагедией, Чехов раскрывал «с радостью», глядя глазами ученого на это реальное подтверждение законов природы»⁹⁷.

А вот что писал Оакура о режиссуре Сэнда: “В спектакле Сэнда Корэя я всегда чувствовал и автора пьесы, и самого режиссера. На этот раз сквозь режиссуру Сэнда особенно отчетливо виден автор. Поистине, Чехов велик! И, вероятно, это первая в Японии постановка, которая так ясно дает это почувствовать. Актеры, правда, еще неопытны, в их игре чувствуется напряженность, но этот спектакль никак не проигрывает в сравнении с тем, первым спектаклем в театре Цукидзи более 20 лет назад”⁹⁸.

К этой похвале Оакура добавляет и критическое замечание: “К сожалению, из-за медленного темпа и какой-то разорванности спектакля не чувствуется главного замысла режиссера — поставить именно чеховский фарс”⁹⁹.

Переводчица пьесы Юаса Ёсико писала в программе спектакля: «Если не видеть в “Трех сестрах” того мещанства, которое представляют в пьесе Наташа и Протопопов (он не появляется на сцене, оставаясь в тени), то все произведение погибнет. Чехов изобразил весь ужас мещанства, обладающего такой упорной силой, что ей не могут противостоять и люди, полные благородства, мещанства, которое разрастается, как сорная трава, и глушит прекрасные цветы человеческой жизни. Терпит крах Андрей, который не противится этой реальности, где побеждает и царствует мещанство. По-своему терпит крах и Чебутыкин. Единственный, кто в этой действительности не гибнет, а продолжает жить без сокрушительных трагедий и жизненного опыта, это мещанин Кулыгин, который замкнулся в крошечной скорлупе и думает только о себе. В таком ракурсе еще острее ощущается трагедия Маши. Так что именно мещанство — ключ к этому произведению».

Абсолютно здравая, на наш взгляд, точка зрения. Может быть, неслучайно, что Юаса Ёсико, эта волевая, прогрессивная женщина, которая сама была всю жизнь одинока, из трех сестер наиболее сочувствует средней — Маше.



ТРИ СЕСТРЫ

Токио, Театр Бунгакудза, <1964>

Постановка Инуи Итиро

Сцена из I действия

Литературный музей, Москва

В «Тетрадах режиссера», посвященных его работе над «Тремя сестрами», Сэнда Корэя писал: «Я с самого начала говорил актрисам, исполнявшим три главные женские роли: «Прежде всего — будьте прекрасными! Героически-ми! Никогда не краснейте и не хнычьте, никогда не восхищайтесь громко! Будьте всегда, как героини греческих трагедий, — трагичны и величественны!»¹⁰⁰ Сэнда подчеркивал в характере трех сестер их серьезность, верность долгу, преданность жизни, стойкость, то, что они хоть и «несчастливы», но никогда не «вульгарны», не «мелки». Он предсказывал, что они, вероятно, про-бьют себе дорогу в «лучшее будущее». То есть стремился акцентировать че-ховский «оптимизм» и «разум». Сэнда твердо хотел поставить эту пьесу как можно ближе к «комедии», но опасаясь, что это не будет воспринято япон-скими зрителями, привыкшими к постановке Осанаи, все же решил «на дан-ном этапе» поставить «Три сестры» драмой.

Через 14 лет после постановки Сэнда в 1964 г. «Три сестры» ставит в труппе Бунгакудза режиссер Инуи Итиро (р. 1916) по прекрасному переводу Дзиндзая, которого критик Такэяма Митио (1903–1984) назвал «мастером слова»¹⁰¹. Выбор перевода означал, что на этот раз внимание прежде всего будет сосредоточено на самом тексте. Режиссер всячески стремился избежать сентиментальности и поставить пьесу в духе комедии, но этого не получилось в полной мере.

Критик Син в газете «Асахи» так отозвался о спектакле: «Хорошо извест-но: Чехов настаивал, что писал эту печальную пьесу с самого начала как ко-

медию, но за исключением комизма Кулыгина и Чебутыкина (Мори Масаюки), который шутовской позой маскирует скуку человеческой жизни, этот спектакль никак не производит впечатления комедии. Правда, Маша, этот образованный человек, страдая от любви, иногда вдруг начинает читать стихи, как бы стремясь показать, что она не такая, как ее вульгарный муж или его окружение, поэтому в зависимости от исполнения, эта сцена тоже может выглядеть смешной¹⁰².

Известно, что Чехов все же назвал пьесу “Три сестры” “драмой в четырех действиях”, а не “комедией”. Хотя, без сомнения, в ней есть и комическое, но это все-таки драма. Однако почему-то многие японские режиссеры и критики считают, что все чеховские пьесы надо ставить, как “комедии”.

Спустя 4 года после спектакля в Бунгакудза “Три сестры” вновь ставит в Хайюдза режиссер и известный актер Одзава Этаро (1909–1988).

В рецензии в газете “Асахи” (6 февраля 1968 г., вечерний выпуск) говорилось: “Считается, что эта пьеса прочитана глазами современной Японии и такой перенесена на сцену. Без необоснованных толкований. Три сестры постоянно живут в провинции, но тем не менее очень образованы”.

Одна из особенностей постановки Одзава в том, что если раньше акцент делался на Маше, то теперь он несколько смещен в сторону Ирины. Это — результат влияния гастролей в Японии МХАТа, что было отмечено и в названной выше рецензии.

После этого спектакля Хайюдза пьеса “Три сестры” через 4 года привлекает внимание режиссера театра Мингэй (и тоже известного актера) Уно Дзюкити. Его спектакль был оценен критикой значительно выше предыдущего. Все газеты были полны хвалебных рецензий.

В газете “Асахи” критик Дзи писал, что “вместе с великолепным переводом Макихара Дзюн, который вложил душу в каждое слово, в спектакле видна и режиссерская сущность самого Уно Дзюкити”, а также, что “пьеса достоверно передает и чувства”¹⁰³.

Критик Ко в газете “Майнити” (13 сентября 1972 г., вечерний выпуск), в статье с двумя заголовками: “Прекрасная постановка Уно Дзюкити” и “Великолепный актерский ансамбль” — писал: «Все, кто любит пьесы Чехова, обязательно должны увидеть этот спектакль. Великолепные “Три сестры”!» “Самое главное в режиссере Уно, что он от начала до конца иронически изображает тончайшие человеческие отношения”.

Вероятно, именно благодаря острому взгляду и уравновешенной натуре, Уно смог увидеть отношения людей в пьесе иронически. Сам Уно сыграл в пьесе роль Феропонта, продемонстрировав удивительно непринужденную манеру игры.

“ЧАЙКА”

Впервые в Японии “Чайка” была поставлена труппой Кэнкюдза в театре Юракудза в июле 1922 года. Она стала седьмым спектаклем этой труппы. Режиссер — Ногутти Масао. В роли Треплева выступил Сиоми Ё, Аркадиной — Ханаяги Харуми, которые затем перешли в Малый театр Цукидзи Осанаи Каору.

Известный специалист по русской литературе Нобори Сёму (1878–1958), писал об этом спектакле: «На мой взгляд, теперешнюю попытку труппы Кэнкюдза (Экспериментальный театр) нельзя никак назвать успешной, разве что, если смотреть на нее только как на учебную. Однако уже одно то, что для постановки из многих бессодержательных пьес была выбрана столь глубокая

пьеса, как “Чайка” Чехова, должно иметь для нашего театра большее значение, чем только овладение художественным мастерством. Таким образом, попытку труппы Кэнкюдза никак нельзя считать бесполезной¹⁰⁴. Допуская, что пьеса была выбрана лишь “для тренировки”, для “овладения мастерством”, автор статьи отмечал далее: «В первом действии Треплев, изображая театр будущего, как бы бросает вызов своей матери, представляющей старый театр. “Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно”, — возбужденно говорит он. Это — известная фраза, ставшая девизом Художественного театра, в которой отразились и взгляды самого автора. Именно поэтому она должна произноситься с особой силой, но, к сожалению, эта фраза, как и весь текст пьесы в исполнении труппы, проскакивает, не вызывая в душе зрителей никакого отклика»¹⁰⁵.

Нобори Сёму критикует также актера Сиоми в роли Треплева. “Треплев не верит в свое предназначение, не видит собственной дороги, живет в надуманном мире грез и образов и приходит к трагической развязке, собственными руками оборвав свою жизнь. Поэтому при создании этого образа необходима несколько печальная и мрачная интонация, особая глубина и напряженность”¹⁰⁶, но, говорит он, ничего этого нет в игре Сиоми. В самоубийстве Треплева Нобори Сёму видит внезапный порыв в “этом надуманном мире грез и образов”¹⁰⁷. Тригорина он считает нерешительным и бесхарактерным человеком, уставшим от долгого пребывания в писательском мире, страдавшим в трудной борьбе за существование, так что нервы его вконец измотаны. Своеобразная точка зрения. Мнение его об Аркадиной тоже не однозначно: “Действительно, нет сомнения, что Аркадина лжива от природы, но в том, что она говорит, скрыта глубокая правда”¹⁰⁸.

Проницательная точка зрения человека, посвятившего всю жизнь изучению русской литературы. Единственной, кто заслужил похвалы Нобори Сёму, была Мидзутани Яэко в роли Нины, ставшая впоследствии известной актрисой симпа. В этой статье автор излагает, естественно, и свое отношение к пьесам Чехова: “В чеховских пьесах нет традиционных элементов драмы. Вы, например, почти не встретите в них бурных событий, рожденных чрезвычайными обстоятельствами, — столкновениями, поступками, разногласиями. Но есть в них нечто большее — это внутренние изменения и потрясения, происходящие в душе человека. В пьесах Чехова реплики персонажей всегда целенаправленны, и даже самая, казалось бы, незначительная из них, играет определенную роль в построении всего сценария. Стоит пренебречь одной фразой, как наполовину теряется смысл чеховской пьесы”¹⁰⁹. Справедливо подчеркивая важность текста в чеховских пьесах, автор статьи обращает внимание на то, что символические слова о чайке “должны глубоко проникать в сердца зрителей”¹¹⁰. (Перевод был сделан Кусяма Масао (1884–1950) не непосредственно с русского, а через английский, и потому не был точен).

В следующий раз “Чайка” появляется через 28 лет — в декабре 1950 г. Ее ставит режиссер Окакура Сиро. “Чайка” стала первым спектаклем второго театра Мингэй (Первый театр Мингэй, основанный в январе 1948 года, был распущен в феврале 1949 года). Перевод был сделан Ёнэкава Масао (1891–1969). Роль Треплева в спектакле исполнял Уно Дзюкити, который через некоторое время и сам поставит “Чайку”. Окакура писал в программе спектакля: “Нельзя понять прелести Чехова, если не познаешь радости, отдаваясь целиком течению чеховской мысли и наслаждаясь ею. Навязывание же своего толкования пьесы, попытки поверхностного осовременивания ее и самодовольство — именно это Чехов ненавидел больше всего”.

Окакура говорил, что старался как можно бережнее отнестись к каждой строчке чеховского текста и услышать в нем “деликатный, тихий, холодноватый, но ясный голос Чехова, его безыскусный, иногда полный гнева, иногда — глубокой печали, а иногда — громкий, беззвучный смех”.

Этот спектакль не был показан в Токио, он шел только в Нисиномия и Киото, может быть, поэтому рецензий не сохранилось.

Еще через четыре года, в 1954 г., три основные труппы современного драматического театра Японии — Бунгакудза, Хайюдза, Мингэй вместе вновь ставят “Чайку” на сцене театра Хайюдза. Режиссер — Сэнда Корэя.

Газета “Майнити” отмечала, что “этот спектакль можно назвать достаточно глубоким, но он не дает ощущения радости, которую рождает наличие у каждого персонажа своих идей и взглядов на жизнь, а также тонкий драматический ритм”¹¹¹.

Следующей постановки “Чайки” японским зрителям пришлось ждать 11 лет: в сентябре 1965 года ее осуществляет в труппе Бунгакудза режиссер Инуи Итиро. Если Сэнда Корэя, ставя спектакль по переводу Курахаси Такэси, своей задачей считал раскрытие главной темы пьесы, то “Чайка” в Бунгакудза ставилась по прекрасному поэтическому переводу Дзиндзай Киёси, что означало, что в центре внимания была красота стиля.

Критик Сугаи Юкио писал об этом так: “Нельзя отрицать, что в пьесе Чехова, поставленной в Бунгакудза, есть оттенок лирической комедии, как называл ее Горький. Режиссер, приступая к постановке этой пьесы, был согласен с Горьким, но опасался, что этот лиризм может превратиться в сентиментальность. Перевод же Дзиндзай Киёси не дал возможности избежать этой опасности. Можно сказать, что именно его перевод научил нас важности понимания того, что в тексте Чехова сочетается и ясность, и подтекст. На мой взгляд, эту опасность тонко предчувствовал Уно Дзюкити”¹¹². Итак, из-за слишком совершенного, слишком гладкого и лирического перевода Дзиндзай спектакль Бунгакудза, хотя и замышлялся как “лирическая комедия”, не смог полностью достичь намеченной цели.

Эту опасность остро предчувствовал актер и режиссер труппы Мингэй — Уно Дзюкити, который спустя четыре года обратился к “Чайке”, но вместо перевода Дзиндзай использовал более прозаический перевод Юаса Ёсико. “Чайку” он поставил в августе 1969 года.

В программе спектакля Уно поместил заметку под названием “Мысли вслух”, в которой полемизировал с В.Ермиловым. Спор их начался с трактовки роли Нины. Как-то Уно Дзюкити откровенно написал, что не согласен с трактовкой этой роли, данной В.Ермиловым (тогда книгу В.Ермилова о драматургии Чехова широко читали в Японии): «...И в отношении Нины: я не стану делать эту роль слащавой, эдакой “чудесной девушкой”, как пишет Ермилов, не могу я согласиться и с тем, что “она уже близка к полной зрелости своих душевных сил и таланта”, и что — “свет победы сияет сквозь все муки и страдания героини”». Это высказывание Уно и вызвало нападки одного из критиков, который обвинил Уно в том, что он, как и Накамура Хакуё (переводчик русской литературы) видит лишь безнадежность в чеховском взгляде на человеческую жизнь. В статье “Мысли вслух” Уно и дает отпор критику. Уно считает, что нельзя в Нине в четвертом акте видеть свет ее победы. Мужчина, которого она бросила, через минуту покончит с собой, но в ней нет и тени предчувствия, она думает только о себе, не перестает любить и тосковать о мужчине, который бросил ее (Тригорин), не отказалась она и от своей любви к славе... Будущее такой Нины вызывает лишь еще большее беспокойство. Нина выбегает из дома в непогоду, чтобы

идти по пути, в который она искренне верит, и Уно готов пожелать ей успеха в этой мужественной борьбе.

Нельзя приписывать Уно безнадежность в понимании человеческой жизни. У него — только трезвый, реальный взгляд на вещи. Уно прекрасно понял, почему Чехов назвал эту пьесу комедией, и стремился видеть многопланово, а отнюдь не однозначно, каждого из персонажей.

Через 8 лет после спектакля Уно Дзюкити “Чайку” ставит в театре Бунгакудза режиссер Като Синкити (р. 1929), в новом переводе Икэда Кэнтаро (1929–1979). Через два года Икэда Кэнтаро умирает, и этот перевод можно считать его последней большой работой в жизни. За год до смерти выходит в свет написанный им «Комментарий к “Чайке”». В этом последнем своем произведении Икэда пишет: “Не может длиться долго любовь юноши”¹¹³, размышляющего, что будет со вселенной через двести тысяч лет, и девушки, мечтающей о земной, самой земной славе. “Нина, играющая эту пьесу в пьесе, не смогла понять мыслей этого юноши”¹¹⁴. И все же она счастлива¹¹⁵. “Да и он сам не чувствовал тогда еще, насколько опасны его мысли”¹¹⁶.

К этому мнению стоит прислушаться, хотя некоторое сомнение вызывает мысль, что Нина была счастлива, хотя и не понимала Треплева. Едва ли автор принял бы такое “счастье”. Икэда в размышлениях Треплева о вселенной “через двести тысяч лет” видит “конец этих размышлений”¹¹⁷, но разве это не могло стать именно “началом” эволюции его переживаний? Инженер из повести Чехова “Огни” считает самой “опасной” идею пессимизма, но пьеса в пьесе Треплева — это не идеи, а воображение.

Режиссер спектакля Като учился в Англии и Америке и, стремясь найти для своей постановки “новое”, смело отказывается от создания на сцене озера и парка, обозначенных Чеховым: он как бы запирает действующих лиц в пространстве, ограниченном тремя стенами, похожими на стволы деревьев. Но критика не была благожелательной к его спектаклю. Она была примерно такой, как в газете “Асахи”: “Актеры играют еще более или менее терпимо, но режиссура очень слабая: спектакль сырой; люди, музыка (пьеса Шопена для фортепьяно), костюмы — гармонически не связаны”¹¹⁸. Отмечалось также, что музыка Шопена была здесь неуместной.

В 1980 году в Токио в ознаменование 120-летия со дня рождения Чехова ставятся сразу две “Чайки”. Ее ставит режиссер Андрей Щербан, вновь приглашенный из Америки труппой Сики, и Майкл Богданов, приглашенный труппой Гэйдзюцудза из Англии. Почему же японские театральные деятели приглашают иностранцев? Причины, конечно, разные, но одна из них — желание решительно покончить с тем представлением об этой пьесе Чехова, которое сложилось в Японии после работы Осанаи Каору, а также — стремление сделать ее “современной”. Ибо японские театральные деятели понимали, что традиционными режиссерскими методами не вызвать отклика у сегодняшнего человека, который живет в условиях материального благополучия высокоразвитой капиталистической страны, не имеет своего центра притяжения, болтается “по воле волн”, предаваясь минутным удовольствиям, и не интересуется ничем, что не имеет отношения к нему. Понимая это, они и считали, что в этой ситуации больше могут сделать зарубежные режиссеры, имеющие опыт абсурдизма, чем японские режиссеры с их лирическим подходом. Но с другой стороны, как понимают Чехова эти зарубежные режиссеры, которые, казалось бы, потеряли Бога, идеалы и пытаются найти смысл жизни в материальном благополучии? Этот вопрос интересовал театральных деятелей Японии. Однако работы зарубежных режиссеров не всегда удавались

в нашей стране благожелательной оценки, хотя им и удавалось собрать много молодых зрителей.

Акцент в спектакле А.Щербана делался на подчеркнутом противопоставлении трех первых действий — последнему, между которыми проходит два года.

“Несостоявшаяся любовь превращается в спектакле в современные бесплодные отношения между людьми. Первые три акта прогоняются бешеным темпом, как в пьесах абсурда, где одинокие люди говорят что-то каждый сам по себе, а в любви, разыгрывающейся на берегу озера, нет и тени той грусти, которая называется чеховской”¹¹⁹, — писал об этом спектакле критик газеты “Асахи” Ямамото Кэнгити.

Итак, “Чайку” приблизили к абсурдистской пьесе превращением “несостоявшейся любви” в “бесплодные человеческие отношения”. “Актеры носятся, как в фарсе, лишённые всяких эмоций”, — что означает, что в спектакле нет чеховского лиризма, не говоря уже о сентиментальности, и “Чайка” в этой постановке стала не “живой комедией”, а “фарсом”¹²⁰.

Приведем другой отрывок из этой рецензии: «Помещичий дом, где летом все было полно любви, в последнем действии вдруг превращается в жуткий “дом смерти”. Ветер, ревущий в ночи, шум волн озера, предчувствие надвигающейся катастрофы, усиливающееся под тоскливые звуки фортепьяно... Запах смерти, откровенный гротеск — это сделано прекрасно. В этом проглядывает облик эпохи, близкий к современности, и является ощущение катастрофы»¹²¹.

Гротеск — вот “лицо современности”, — считает режиссер и исходит из этого в своем решении спектакля. Лирическая пьеса Чехова стала выражением “ощущения катастрофы” личности, потерявшей смысл жизни среди бесконечных материальных благ экономически высокоразвитой страны.

Особенностью постановки Майкла Богданова, сказано в рецензии на этот спектакль, стало использование приема “пьесы в пьесе”:

“До начала спектакля и между действиями на сцену выходят рабочие в касках, которые с шумом монтируют голый металлический каркас сценических конструкций, символизирующий современность, тем самым как бы играя пьесу в пьесе. Замысел режиссера — жестокое разоблачение всяческих сценических секретов”¹²².

После Мейерхольда подобный прием часто встречается в режиссуре XX века. Критики отмечали оригинальность этого приема, но считали, что он дал слишком поверхностное представление об авторском замысле.

Естественно, не может быть “глубины” в спектакле, который стремится лишь к новизне выражения, а не к тому, чтобы глубже проникнуть в душу героев пьесы. В этой связи я вспомнил, что в 1882 г. молодой Чехов, посмотрев “Гамлета” на Пушкинской сцене, писал: “Понимать по-своему не грех, но нужно понимать так, чтобы автор не был в обиде” (16, 20).

Думаю, что Чехов обиделся бы, увидев спектакли Щербана и Богданова...

“ИВАНОВ”

Первой познакомила Японию с Чеховым Сэнума Каё (настоящее имя — Икуко, 1875–1915) еще при жизни Чехова^{1*}.

Сэнума же была и первой переводчицей пьесы “Иванов”, увиденной ею во время двух поездок в Россию (в Москву и Петербург) в июле 1909 г. и в апреле 1911 г.; эта пьеса была напечатана в Японии в 1913 году в июньском

^{1*} См. об этом также в обзоре Янаги Томико.

номере журнала “Сэйто”. О своих впечатлениях от поездки в Россию Сэнума писала: “Чехов пользуется бóльшей популярностью, чем Андреев, он читается необыкновенно легко — я была в нескольких домах, и не было ни одного, где бы не было сочинений Чехова. Его произведения красивы и почти все короткие, поэтому читатели их очень любят”¹²³.

Может быть, и она сама именно по этой причине решила знакомить Японию с Чеховым. Но, хотя Сэнума и была первой переводчицей Чехова и первым пропагандистом его произведений, ее понимание Чехова и России нельзя назвать глубоким. Сэнума была не мыслителем, а лириком, обычной “хозяйкой дома” эпохи Мэйдзи (1867–1912). Вот ее понимание Чехова:

“Чехов стал врачом по желанию родителей, затем отказался от этого и начал писать короткие рассказы в журналы, но до конца своих дней он жаловался и постоянно мучился, хотя жизнь его не была столь уж тяжелой, правда, она и не была такой, какой он хотел ее видеть”¹²⁴. Столь же поверхностно ее понимание пьесы “Иванов”:

“За день до свадьбы с Сашей ему <Иванову> почему-то вдруг все становится безразлично, и он умирает, застрелившись”¹²⁵.

Так что первый переводчик пьесы “Иванов” в Японии так и не понял причины самоубийства героя. Единственную причину этой смерти Сэнума видит в том, что Иванов “устал от жизни”. В самом деле, на первый взгляд, в пьесе не происходит никаких событий и это создает трудности для ее понимания. Именно поэтому сам автор в длинном письме к Суворину от 30 декабря 1888 г. дает подробный комментарий к ней.

По замыслу Чехова, живущий в его герое прежний человек — натура горячая, честная и прямая. Своими руками он избавляется от себя сегодняшнего — не по возрасту состарившегося и крайне уставшего. Но сразу до такого понимания не поднялись даже зрители тогдашней России, тем более нельзя этого было ожидать от переводчицы, женщины среднего класса Японии периода Мэйдзи. Уже одно то, что она совсем не упоминает о Львове, свидетельствует об узости ее взгляда на пьесу.

Из всех пьес Чехова “Иванов” ставился в Японии меньше всего. Вероятно, здесь сказывалась трудность в понимании этой пьесы. Первая постановка состоялась только после войны — в июле 1954 года: режиссер Аояма Сугисаку поставил ее в театре Хайюдза к 50-летию со дня смерти Чехова. Критик газеты “Асахи” (Ваки) писал по этому поводу: «Это классическая четырехактная драма, глубоко продуманная, полная юмора, в которой постепенно раскрывается образ человека, стремившегося жить “правдиво” в этом вакууме, где праздная скука все больше и больше парализует жизнь»¹²⁶.

Именно акцентируя эту “правдивость” в Иванове, поставил Аояма эту пьесу. Но из-за “недостаточности изучения” и “нехватки репетиций” (20 дней) ансамбль не проявил в полной мере своих возможностей и не смог взволновать зрителей.

С тех пор вплоть до 1980 г. пьеса “Иванов” не поднималась на подмостки крупнейших японских театров.

Итак, с первой постановки “Предложения” в 1910 году пьесы Чехова любимы в Японии. Чем же привлекают они японского зрителя?

Первое, что необходимо отметить, — в пьесах Чехова нет громких событий, в них естественно развивается обычная повседневная жизнь. И эта “естественность” вызывает у нас отклик. Драма разворачивается не внешне, а внутри, в самой душе. Это перекликается с поэтикой “хайку” — традиционной японской стихотворной формой, призывающей и в самой повседневности

видеть поэзию. Особенность пьес Чехова — недоговоренность, недосказанность — близка к традициям хайку: их роднит уважение к лаконичности.

Второе, что хотелось бы мне назвать, — это глубочайшее внимание Чехова к временам года. В пьесе “Дядя Ваня” Чехов, любивший природу, устами Астрова высказывает теорию защиты российских лесов; в “Трех сестрах” и “Вишневом саде” он начинает действие цветущей весной, а заканчивает — осенью, когда опадают листья. Такое тончайшее внимание к сезонам года отвечает японскому вкусу: хайку, эта небольшая стихотворная форма, немислима без слов, отражающих времена года.

Третье. Большинство действующих лиц — не выдающиеся личности, а самые обычные люди, но при этом у Чехова нет маленьких ролей в традиционном понимании: каждый из персонажей полон значительности, достойной главных действующих лиц. В основе этой так называемой “полифоничности”, несомненно, лежит демократизм самого драматурга, и в этом — одна из причин его обаяния.

Четвертое. В пьесах Чехова наряду со строгой, трезвой критикой, есть и теплое “прощение”. “...Презирая, он сожалел”, — писал М.Горький (статья “А.П.Чехов”, 1905), и это справедливо. Для Чехова “понять” означало “простить”, ибо, как драматург, наблюдая людей как бы со стороны, он в то же время с теплотой всматривался в них вблизи: в нем уживался и “глаз” ученого, и “душа” поэта.

Пятое. “Настроение” — важный элемент пьес Чехова. Известно, что именно внимание к настроению традиционно считается особенностью японского искусства. Но при этом мы не любим непосредственного выражения “настроения”: насколько возможно, оно должно быть выражено косвенно. Поэтому-то такие особенности чеховских пьес как “подводное течение”, “второй план”, “подтекст” — соответствуют японскому представлению о прекрасном.

Шестое. Очень созвучны нашей душе и глубокие размышления многих персонажей как в рассказах, так и в пьесах Чехова. В моменты, отмеченные в пьесах ремарками “молчание” или “пауза”, мы ощущаем связь мгновения с вечностью. Это близко по духу к дзэн-буддистскому: «в “нет” есть всё». Мы чувствуем момент, соединяющий мгновение с вечностью, и в звуке лопнувшей струны в “Вишневом саде”.

Седьмое. Это — “музыкальность” пьес Чехова, музыка, начинающаяся с форте и заканчивающаяся пианиссимо. Будто слушаешь прекрасную сонату... “В чеховских пьесах звук сводится на нет, оканчивающееся тишиной”, — писал М.Григорьев¹²⁷, и я с этой точкой зрения согласен. Мы слышим эту музыку и в лаконичных словах, полных скрытого смысла.

И последнее, что мне хотелось бы отметить, — это вера в человека и в прогресс, лежащие в основе чеховских произведений, полный гуманизма оптимизм. В чеховских пьесах нет мрачной безысходности. В них ощущается идущий откуда-то из будущего свет. В них есть ожидание “завтра”. “Прощай, старая жизнь! Здравствуй, новая жизнь!” — этот призыв звучит не только в последнем действии “Вишневого сада”: разве, если прислушаться, не звучат эти голоса во всех чеховских произведениях?!

Уходя из театра после просмотра чеховской пьесы, мы всегда уносим в своей душе глубокую любовь к человеку, мужество для встречи с завтрашним днем. И поистине символично, что многие пьесы Чехова заканчиваются “отъездом”: мужественные люди должны идти навстречу “завтра” — через любые страдания. По моему мнению, именно этот оптимизм позволил пьесам Чехова

перешагнуть границы и стать предметом любви людей во многих странах мира, в том числе и японских зрителей.

Драматургия пьес Чехова непосредственно связана с личностью самого драматурга. И любить Чехова-драматурга — это то же, что любить Чехова-человека.

ПРИМЕЧАНИЯ^{1*}

¹ *Осанаи Каору*. Драматургия // *Осанаи Каору*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. Токио, 1968. С. 128.

² Письмо к А.Н.Тихонову 28 марта 1933 г. // *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 30. М., 1956. С. 294.

³ *Дзиндзай Киёси*. К 50-летию со дня смерти Чехова // *Дзиндзай Киёси*. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. Токио, 1984. С. 575.

⁴ *Осанаи Каору*. Указ. соч. С. 129.

⁵ Там же. С. 163.

⁶ *Осанаи Каору*. Новый Год в России // *Осанаи Каору*. Собр. соч. Т. 3. 1965. С. 25. (Впервые — в журнале “Мита Бунгаку”. 1914. Май.)

Ответ Станиславского, который цитирует Осанаи Каору, неизвестен. 12 декабря 1927 г. Станиславский писал О.Д.Каменевой, что не может присутствовать на встрече с японскими гостями, в числе которых был и Осанаи. “Нас с ним связывает 15-летнее знакомство и общая любовь к искусству, которое он с талантом и любовью культивирует в своем отечестве. Издали мы уже давно друг к другу приглаждаемся и прислушиваемся” (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М. 1998. С. 239).

⁷ *Осанаи Каору*. Из дневника пребывания в России // *Осанаи Каору*. Собр. соч. Т. 3. С. 274.

⁸ *Осанаи Каору*. “Вишневый сад” в МХТ // *Осанаи Каору*. Собр. соч. Т. 3. С. 68–69.

⁹ *Савада Сёдзиро*. Результаты тяжелой борьбы. Токио, 1928. С. 101.

¹⁰ *Дзиндзай Киёси*. К 50-летию со дня смерти Чехова // *Дзиндзай Киёси*. Собр. соч. Т. 5. С. 578.

¹¹ *Кисида Куню*. Воспоминание и впечатление о “Вишневом саде” // *Энгеки синтё*. Токио, 1924. Июнь. С. 115–116.

¹² Там же. С. 116.

¹³ *Осанаи Каору*. Глазами режиссера “Вишневого сада” // *Осанаи Каору*. Собр. соч. Т. 3. С. 280.

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Мидзуки Кёта*. Посещение “Вишневого сада” // *Энгеки синтё*. 1925. Март. С. 62.

¹⁶ Там же. С. 64.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Энгеки синтё*. 1927. Апрель. С. 25.

¹⁹ *Киносита Дзюндзи*. Собр. рецензий: В 10 т. Токио, 1975. С. 14–15.

²⁰ Рабочий зритель. М., 1924. С. 4.

²¹ *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1961. С. 29.

²² *Кайхо*. 1927. Апрель. С. 36.

²³ См. примеч. 7.

²⁴ См.: *Акиба Таро*. История Сингэки: В 2 т. Т. 2. Токио, 1956. С. 618.

²⁵ *Синцукидзи графу*. 1937. № 8. Март.

²⁶ *Ямамото Ясуэ*. Негримированное лицо. Токио, 1936. С. 155.

²⁷ *Сэнда Корэя*. Другая история Сингэки — автобиография. Токио, 1975. С. 366.

²⁸ “Вишневый сад”. Синко-кинэма фильм (режиссер — Мурата Минору). 1936.

²⁹ *Сэнда Корэя*. Другая история Сингэки — автобиография. С. 366.

³⁰ Токио. 1945. 29 декабря.

³¹ Роли в этом спектакле исполняли: Раневская — Хигасияма Т., Аня — Танъами Я., Вара — Мурасэ С., Гаев — Усуда К., Лопухин — Мисима М., Трофимов — Сэнда К., Пищик — Мицуца К., Шарлотта — Киси Т., Епиходов — Такидзава О., Дуняша — Сугимура Х., Фирс — Накамура Н., Яша — Мори М.

³² *Хидзиката Ёси*. Путь режиссера. Токио, 1969. С. 337–338.

³³ Там же. С. 338–339.

³⁴ *Сэнда Корэя*. Результат объединенного исполнения разных трупп Сингэки. // *Сэнда Корэя*. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. Токио, 1980. С. 15–16.

³⁵ Там же. С. 16.

^{1*} За помощь в составлении примечаний редакция благодарит Сато Сэйитиро (Токио).

- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Токио. 1948. 1 июня.
- ³⁸ Хигэки кигэки. 1948. Ноябрь. С. 47–48.
- ³⁹ *Дзиндзай Киёси*. Драмы Чехова // *Дзиндзай Киёси*. Собр. соч. Т. 5. С. 573–574. Впервые опубл.: Фудзинкероп. 1952. Июль.
- ⁴⁰ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951. С. 124.
- ⁴¹ *Сэнда Корэя*. “Вишневый сад”. Слово режиссера // *Сэнда Корэя*. Собр. соч. Т. 2. С. 153.
- ⁴² Там же. С. 154.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Майнити. 1951. 17 января.
- ⁴⁵ *Ямада Хадзимэ*. Комедия Чехова // Брошюра “Демосу”. № 9/3. Осака: Асахи, 1951. Февраль.
- ⁴⁶ См.: *Дзиндзай Киёси*. О сущности Чехова // *Дзиндзай Киёси*. Собр. соч. Т. 5. С. 565–566.
- ⁴⁷ Дзиндзай придавал серьезное значение влиянию, которое оказал на Чехова Дарвин.
- ⁴⁸ Сингэки. 1960. Апрель. С. 18.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ Этот спектакль шел 2 часа 20 минут.
- ⁵¹ Сингэки. 1960. Апрель. С. 18.
- ⁵² Там же. С. 19.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Там же. С. 18–19.
- ⁵⁵ Бунгаку. 1970. Июль. С. 699.
- ⁵⁶ *Хигасияма Тизэко*. Моя прошедшая жизнь. Токио, 1977. С. 83.
- ⁵⁷ Программа спектакля “Вишневого сада” труппы Мингэй в театре Сэйбу. 1974.
- ⁵⁸ Там же.
- ⁵⁹ См.: *Фукуда Цунэари*. Западноевропейские писатели. Токио, 1966.
- ⁶⁰ Там же. С. 172.
- ⁶¹ Там же. С. 193.
- ⁶² Там же.
- ⁶³ Там же. С. 194.
- ⁶⁴ Там же. С. 193.
- ⁶⁵ Там же. С. 190–191.
- ⁶⁶ *Уно Дзюкити*. О постановке “Вишневого сада” Чехова. Токио, 1978.
- ⁶⁷ Токио. 1968. 18 сентября.
- ⁶⁸ *Уно Дзюкити*. О постановке “Вишневого сада” Чехова. С. 268.
- ⁶⁹ Программа спектакля “Вишневого сада” труппы Мингэй в театре Сэйбу. 1974.
- ⁷⁰ Театоро. № 427. 1978. Сентябрь. С. 39.
- ⁷¹ *Сато Сэйро*. Рецензия на книгу Уно Дзюкити «О постановке “Вишневого сада” Чехова» // Хигэки кигэки. 1978. Декабрь. С. 78–79.
- ⁷² Театоро. № 427. 1978. Сентябрь. С. 39.
- ⁷³ Там же. С. 38–39.
- ⁷⁴ *Ватанабэ Такоцу*. Вишня Раневской // Сингэки. 1978. Сентябрь. С. 22, 24.
- ⁷⁵ Там же. С. 26.
- ⁷⁶ Асахи. Вечерний выпуск. 1978. 27 июля.
- ⁷⁷ Там же.
- ⁷⁸ Там же.
- ⁷⁹ *Накамура Юдзиро*. Слова. Люди. Драмы. Токио, 1969. С. 136.
- ⁸⁰ *Яmanoути Томио*. Драматургия. Токио, 1979. С. 100–105.
- ⁸¹ Там же. С. 126.
- ⁸² Программа спектакля “Дядя Ваня” труппы Бунгакудза на сцене зала Мицукоси. 1951.
- ⁸³ *Кикүти Кан*. Мы с Осанаи // *Кикүти Кан*. Собр. соч.: В 24 т. Т. 24. Токио, 1995. С. 186.
- ⁸⁴ Токио. 1951. 6 марта (подпись: О.).
- ⁸⁵ *Като Митио*. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. Токио: Сэндося, 1983. С. 199.
- ⁸⁶ Там же. С. 198.
- ⁸⁷ Программа спектакля “Дядя Ваня” труппы Хайюдза на сцене зала Ницукэи. 1969.
- ⁸⁸ Там же.
- ⁸⁹ Майнити, вечерний выпуск. 1972. 17 февраля.
- ⁹⁰ Имеются в виду: Сэнда Корэя, Хигасияма Тизэко, Маруяма Садао, Томода Кёсукэ, Фусими Наоэ и другие.
- ⁹¹ Асахи. 1925. 6 мая.
- ⁹² Там же.
- ⁹³ Мияко. 1926. 15 февраля.
- ⁹⁴ Там же.

- ⁹⁵ *Сугаи Юкио*. Изменения в восприятии Чехова // Хигэки кигэки. 1974. Май. С. 25.
- ⁹⁶ Асахи. 1933. 28 декабря (б/п).
- ⁹⁷ Акахата. 1950. 10 января.
- ⁹⁸ Там же.
- ⁹⁹ Там же.
- ¹⁰⁰ *Сэнда Корэя*. “Три сестры” — тетради режиссера // *Сэнда Корэя*. Собр. соч. Т. 2. С. 137.
- ¹⁰¹ *Такэяма Митио*. О покойном Дзиндзай Киёси // *Такэяма Митио*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. Токио, 1983. С. 256.
- ¹⁰² Асахи. Вечерний выпуск. 1964. 15 марта.
- ¹⁰³ Асахи. Вечерний выпуск. 1972. 18 сентября.
- ¹⁰⁴ *Нобори Сёму*. Посещение “Чайки” в труппе Кэнкюдза // *Энгэи гахоу*. Токио, 1922. Август. С. 102.
- ¹⁰⁵ Там же.
- ¹⁰⁶ Там же. С. 103.
- ¹⁰⁷ Там же.
- ¹⁰⁸ Там же.
- ¹⁰⁹ Там же. С. 104.
- ¹¹⁰ Там же.
- ¹¹¹ Майнити. Вечерний выпуск. 1954. 29 октября (автор — Кусака Такэси).
- ¹¹² Программа спектакля “Чайка” труппы Бунгакудза на сцене зала Асахисзимэй. 1965.
- ¹¹³ *Икэда Кэнтаро*. Комментарий к “Чайке”. Токио, 1978. С. 28.
- ¹¹⁴ Там же.
- ¹¹⁵ Там же. С. 30.
- ¹¹⁶ Там же. С. 21.
- ¹¹⁷ Там же. С. 47.
- ¹¹⁸ Асахи. Вечерний выпуск. 1977. 14 октября (подпись: Хико).
- ¹¹⁹ Асахи. Вечерний выпуск. 1980. 14 июня.
- ¹²⁰ Там же.
- ¹²¹ Там же.
- ¹²² Там же.
- ¹²³ *Сэnuma Каё*. Стиль Чехова и философия жизни русских // Синсэй. 1910. Февраль. Токио, 1983. С. 351.
- ¹²⁴ Там же.
- ¹²⁵ Там же. С. 353.
- ¹²⁶ Асахи. Вечерний выпуск. 1954. 16 июля.
- ¹²⁷ *Григорьев М.* Сценическая композиция чеховских пьес. М., 1924. С. 72–73.