

ЧЕХОВ В ИСПАНИИ

I. 1887—1980 гг.

Обзор Н.А.М а т я ш

Интерес к русской культуре зародился в Испании довольно давно, но носил характер скорее случайный, нежели научный. Поворотным моментом стали лекции, прочитанные в 1887 г. в мадридском “Атенео” известной писательницей Эмилией Пардо Басан; вскоре она издала их отдельной книгой — “Революция и роман в России”¹. После этой книги испанские критики, переводчики, издатели начинают более пристально следить за русской литературой, постоянно вводя в читательский обиход новые имена. Огромную роль в этом процессе сыграли литературно-художественные журналы, среди которых особого внимания заслуживают два: “Ла Эспанья модерна” и “Ла лектура”, регулярно публиковавшие произведения русских писателей, причем не только Толстого, Достоевского, но и малоизвестных тогда европейскому читателю Короленко, Горького, Андреева.

Освоение художественного наследия Чехова в Испании происходило в несколько периодов, каждый из которых отражает определенный момент в культурной жизни страны. Переводы Чехова появились только в самом начале XX в., сначала в периодической печати, затем в отдельных сборниках. Но это было лишь первое знакомство с великим русским писателем. Следующая волна интереса к творчеству Чехова, наиболее интенсивная, приходится на 20-е гг. И уж совсем по-новому воспринимается Чехов в послевоенной Испании, когда в конце 50-х — начале 60-х гг. страна преодолевала кризисную застойную атмосферу первых послефранкистских лет.

Знакомство испанцев с творчеством Чехова началось, таким образом, поздно. Впрочем, к моменту появления первых переводов читающая публика, те кто интересовался мировой культурой, уже знали имя Чехова. Первое зафиксированное в библиографических источниках упоминание в испанской прессе о Чехове относится к 1894 г., когда в журнале “Ревиста интернасьональ” (№ 6) в статье “Ссылные на Сахалине” цитируется по журналу “Русская мысль” один из очерков, вошедших позднее в книгу “Остров Сахалин”. В 1901 г. в сентябрьском номере журнала “Хувентуд” появилась корреспонденция из Москвы, рассказывающая о состоявшейся в январе этого года в Московском Художественном театре премьеры пьесы “Три сестры”. Автор корреспонденции С.Раффалович в связи с этим событием возвращался к поставленным ранее пьесам Чехова: “Чайка”, “Дядя Ваня”, рассказывая об их успехе и о роли МХТ, а через год в журнале “Ла лектура” появилась первая статья о творчестве Чехова. Автор ее — фигура весьма заметная и примечательная в испанской культуре тех лет — Хулиан Худериас. В историю испанской литературы он вошел, в основном, благодаря нашумевшей в свое время

книге “Черная легенда”, где с крайне консервативных позиций рассматривал историю Испании, проводя мысль об исключительности исторического пути своей родины и резко выступая против критики традиционных институтов испанского общества своими современниками — Барохой, Асоринном, Ортегой-и-Гассетом, Унамуно. Но это будет позже — книга “Черная легенда” выйдет в 1913 г. А в начале века Худериас — блестящий публицист, литературный критик, переводчик, один из представителей так называемого поколения 1898 года, идейно-художественного направления в жизни страны, для которого определяющим было неприятие всех одряхлевших социально-политических институтов Испании. Хулиан Худериас пристально следил за русской литературой. Это было ему несложно: он знал русский язык, и в значительной степени благодаря этому на страницах журнала “Ла лектура” (основанного в 1900 г. и просуществовавшего до 1919 г.), в работе которого Худериас принимал большое участие, русской литературе отводилось всегда много места. Журнал публиковал переводы современных русских писателей, перепечатывал материалы непосредственно из русских журналов, преимущественно из “Мира божьего”, “Русской мысли” и “Русского богатства”. Сам Хулиан Худериас писал статьи о творчестве Гоголя, Толстого, Андреева, Короленко, ему принадлежат и некоторые переводы. Так, например, на страницах “Ла лектура” появился в его переводе рассказ Чехова “Недобрая ночь”. Но это была уже далеко не первая публикация Чехова.

Честь открытия этого писателя для Испании принадлежит другому журналу, сыгравшему в культурной жизни своего времени значительную роль, — “Ла Эспанья модерна”. Основанный в 1869 г. видным общественным деятелем Хосе Ласаро Гольдиано, журнал всегда придерживался либеральной ориентации, предоставляя на своих страницах место самым различным идейно-художественным течениям. На его страницах публиковались статьи краузи-стов¹, выступали Менендес Пелайо, Пабло Иглесиас. Как и журнал “Ла лектура”, “Ла Эспанья модерна” пристально следил за русской культурой.

С января по апрель 1903 г. журнал “Ла Эспанья модерна” публикует повесть Чехова “Дуэль”, — с нее-то и начинается знакомство испанского читателя с произведениями великого русского писателя. В декабре того же года журнал печатает рассказ “Княгиня”, а далее публикации рассказов Чехова на страницах “Ла Эспанья модерна” следуют одна за другой. Так, в январской книжке журнала публикуется “В овраге”, в марте — “Тиф”, в апреле — “На чужбине”, в мае — “Ванька”. В 1904 г. выходят в Испании сразу две книги Чехова — повесть “Дуэль” отдельным изданием в издательстве “Ла Эспанья модерна”, возникшем при журнале, и сборник рассказов, куда наряду с ранними рассказами Чехова: “На чужбине”, “Княгиня”, “Ванька”, “Неприятность”, “Тоска”, “У предводительши” вошла “Палата № 6”. К сожалению, сборник был издан провинциальным издательством в Валенсии и не имел большого резонанса, поскольку культурная жизнь тех лет была сосредоточена в Мадриде и Барселоне.

Новый взрыв интереса к творчеству Чехова приходится на 20-е гг., когда все прогрессивное человечество внимательно следит за грандиозными переменами, происходящими в России. Этому вниманию, естественно, сопутствует повышенный интерес к русской культуре. В 20-е гг. выходит несколько сборников рассказов Чехова, повышается и художественный уровень переводов. Если для первых чеховских публикаций в Испании за основу брался французский текст (исключение составляют переводы Хулиана Худериаса), то те-

¹ Карл Христиан Фридрих Краузе (1781–1832) — немецкий философ-кантианец.

ANTON TCHÉKOV

Relato

de un

Nihilista

TRADUCCIÓN DE JOAQUÍN GALLARDO



BARCELONA —
E. DOMÈNECH, EDITOR
1912



CAPÍTULO I

A consecuencia de circunstancias que obvia mencionar en este momento, tuve que ingresar como ayuda de cámara al servicio de un tal Orlov, empleado del gobierno en San Petersburgo.

Era un hombre de unos treinta y cinco años, llamado Jorge Ivanitch.

Entré en su casa a causa del padre, el célebre hombre de Estado, a quien yo consideraba como enemigo empedernido de la causa a que me había consagrado. Viviendo en casa del hijo, podría yo estudiar probablemente, en sus menores detalles, por los documentos y cartas que ha-

АНТОН ЧЕХОВ. РАССКАЗ НЕИЗВЕСТНОГО ЧЕЛОВЕКА

(В ПЕРЕВОДЕ: "РАССКАЗ НИГИЛИСТА")

Барселона, 1912

Титульный лист и начало первой главы

перь их выполняют люди хорошо знающие русский язык, а для некоторых из них он попросту является родным. Особенно известными переводчиками русской литературы в этот период были Н.Тасин и Г.Портнов. Знание реалий также не могло не отразиться благотворно на качестве их переводов. Все это объясняет тот факт, что в последующих изданиях Чехова, в 40-е, 50-е, а порой даже и 60-е гг. используются переводы и сохраняется подборка рассказов, предложенная Тасиным или Портновым.

Так, в 20-е гг. выходит несколько сборников рассказов, значительно расширяющих представления испанского читателя о Чехове. Еще в 1919 г. в издательстве "Кальпе" вышел сборник, куда, кроме рассказов "Человек в футляре", "Убийство", "Трагик", "Анюта", "Ванька", "Талант", были включены повесть "Палата № 6", водевиль "Медведь" в переводе Н.Тасина. Это издание сопровождалось небольшой вступительной статьей, автором которой, по всей видимости, был переводчик. Такой подбор уже позволял дать более глубокую оценку русского писателя. Во вступительной статье делалась попытка представить Чехова как писателя предреволюционной России, а его творчество — как отражение глубочайших социальных противоречий, которые при-

вели к революционному взрыву. Автор предисловия к этому сборнику писал: «Чехов лучше, чем кто-либо другой, отразил духовное состояние и устремления эпохи, в которую он жил. В его романах и пьесах перед нами проходит длинная вереница героев, которые не выдерживают гнета монотонности существования, пошлости, бессмысленности жизни»². Почти все публикации Чехова в 20-е гг. появляются в издательстве «Кальпе». В 1920 г. в серии «Мировая литература» выходит еще один сборник, составленный Н.Тасиным (рассказы «Гусев», «Хирургия», «Беззащитное существо», «Унтер Пришибев», «Тссс!», «Дамы» и др.). Далее сборники рассказов Чехова следуют один за другим, причем состав их каждый раз меняется, что позволяет испанскому читателю более полно представить творчество писателя. Так, только в 1920 г., помимо вышеуказанного сборника, издается «Моя жизнь» и еще один сборник, составленный переводчиком С.Хименесом, куда, кроме рассказов, вошла пьеса «Вишневый сад».

Это была первая публикация пьесы, но не первое знакомство с драматургией Чехова: еще в 1910 г. в переводе В.Санчес Медины и Хосе Карбо были изданы в барселонском издательстве «Маучи» пьесы «Три сестры» и «Дядя Ваня». Однако об их сценическом воплощении пока не могло быть и речи, т.к. испанская публика не была подготовлена к восприятию чеховской драматургии. Так, например, в предисловии к первому изданию «Вишневого сада» переводчик С.Хименес обнаруживает полное непонимание чеховского творчества вообще и драматургии в частности. Он пишет: ««Вишневый сад» напоминает набросок к большой картине, где, возможно, проявятся прекрасные способности автора как наблюдателя, психолога, юмориста и сентиментального поэта»³. Чехов для него — не более, чем бытописатель, которому русская действительность давала богатый материал, создатель галереи комических образов. Благодаря этому его дарованию, считает Хименес, то, что при полной серьезности изображения могло бы показаться пошлым и невыразительным, в его произведениях таковым не является. В этом смысле Чехов представляется писателем, развивающим традиции Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Лескова и других русских романистов. «Иногда трагическое и комическое в его рассказах перемешаны так, что разделить их невозможно»⁴. И все-таки, в первую очередь Чехов для С.Хименеса — автор остроумных юмористических рассказов. Такое понимание чеховского творчества определяет и выбор рассказов, который С.Хименес включил в составленный им сборник, вышедший в 1922 г. («Нервы», «Дочь Альбиона», «Гриша», «Произведение искусства», «Месть» и др.). Годом позже, другой переводчик русской литературы, Георгий Портнов составит сборник рассказов Чехова 1880-х гг., который выйдет в серии «Писатели-юмористы» (этот сборник переиздавался четырежды, последнее, четвертое, его издание вышло в 1964 г.). И только в конце 20-х гг., а точнее, в 1928 г. испанцы получили возможность прочитать позднего Чехова, когда в издательстве «Эспаса-Кальпе» вышел сборник, куда включены «Дама с собачкой», «Ионыч», «Черный монах».

Этим же годом датируется первая постановка Чехова в Испании. Осуществлена она была силами объединения «Эль караколь». Существование наряду с крупными профессиональными театрами небольших экспериментальных объединений — одна из особенностей всего западноевропейского театра XX в. В Испании такие студии стали появляться в 20-е гг. Их силами ставились произведения молодых испанских авторов и лучшие пьесы зарубежного репертуара задолго до того, как они привлекли внимание профессиональных театров. Нередко инициаторами таких начинаний становились известные писатели. Пио Бароха, например, принимал самое деятельное участие в работе

студии “Эль мирло бланко” (1927 г.), Валье-Инклан вместе с женой, известной актрисой Хосефиной Бланко и друзьями организовал группу “Эль кантаро рото” (1927 г.). К сожалению, такие объединения существовали, как правило, недолго. Некоторым исключением была студия “Эль караколь” (1928 г.). Руководил ею Сиприано де Ривас Чериф, видный деятель испанской культуры, стоявший у истоков движения экспериментальных театров в Испании. Ученик Гордона Крэга, человек огромной эрудиции, Ривас Чериф один из немногих, если не единственный испанский режиссер этого периода, напряженно и внимательно следивший за новейшими течениями западноевропейской сцены. Испанский театр многим обязан этому человеку. Получив образование в Италии и Франции, Ривас Чериф был буквально одержим стремлением кардинально изменить ситуацию в испанском театре. Он организовал первую в Испании театральную студию, где студенты под его руководством ставили Бенаvente, Лопе де Руэду, инсценировку “Рассказа о семи повешенных” Андреева. Чуть позже под его руководством возникнет Учебный театр, где силами молодых актеров будут ставиться малоизвестные пьесы испанской классики наряду с Кайзером, Шнитцлером, О’Нилом. С 1928 по 1935 г. Ривас Чериф был художественным руководителем знаменитой Маргариты Ксиргу, помогая ей не только в овладении актерским мастерством, но и в составлении программ спектаклей, долгое время состоявших из отдельных сцен, а не целых пьес. Но любимым детищем Ривас Черифа была студия “Эль караколь”, просуществовавшая несколько лет (Маргарита Ксиргу начинала как актриса этой студии). В состав ее входили профессиональные молодые актеры и любители, но деятельность студии носила благодаря руководству Ривас Черифа высокопрофессиональный характер. За годы существования “Эль караколь” в студии были поставлены пьесы Валье-Инклана, Бенаvente, Макса Ауба, Гарсиа Лорки, Шоу, Мольера, Гольдони и т.д. Большое участие в работе студии “Эль караколь” принимал Асорин, известный писатель, один из представителей поколения 1898 года. “Эль караколь” считал себя последователем МХАТ’а и на торжественном открытии студии было принято приветственное послание знаменитому русскому театру. В знак уважения к МХАТ’у и к русской культуре в программу первого спектакля включили чеховский водевиль “Медведь”⁵.

В 30-е гг. рассказы Чехова переводятся не только на испанский, но и на каталанский язык. Первый перевод Чехова на каталанский датируется 1909 г. Это был рассказ “Знакомый мужчина”, появившийся в сборнике “Зарубежные рассказы”. В 1931 г. выходит первый сборник рассказов Чехова на каталанском, включивший рассказы “Черный монах”, “Агафья”, “Ведьма”, “Дама с собачкой” и др. В 1934 г. издаются “Три года”, а в 1936 г. выходит большой том, включивший, кроме других рассказов, “Драма на охоте”, “Степь”, “Моя жизнь”.

В атмосфере всеобщего подъема периода Республики культурная политика правительства была направлена на просветительскую работу среди широких слоев населения. Особенно много внимания уделялось образованию: строились новые школы, была проведена кампания по ликвидации неграмотности, совершенствовалась система высшего образования. Для прогрессивных драматургов и деятелей театра открывались новые возможности творческого поиска. Их эксперименты были подчинены одной задаче — сделать искусство близким и понятным простым людям. Хорошо известен первый в стране передвижной театр “Ла баррака”, которым руководили Федерико Гарсиа Лорка и Эдуардо Угарте. В 1937 г. образуется Национальный совет по делам театра с двумя вице-президентами: Антонио Мачадо и Марией Тересой

Леон. Силами Совета, в который входили Маргарита Ксиргу, Макс Ауб, Рафаэль Альберти и Алехандро Касона, были созданы передвижные группы, разъезжавшие по местам боев и дававшие острые, злободневные спектакли прямо на открытом воздухе, с минимальным реквизитом. Часто программа этих представлений составлялась из различных сценок или нескольких одноактных пьес. Они ставили себе задачу не только пропаганды политических идей, но и включали обычно в свои представления классику, чаще всего испанскую. Так, например, в одну из подобных программ входили “Дракон” Кальдерона, пропагандистский скетч Альберти “Радио-Севилья” и водевиль Чехова “Медведь”⁶, пользовавшийся в Испании большой популярностью.

Особенное распространение произведения Чехова получают в послевоенной Испании. Начиная с пятидесятых годов страна постепенно выходит из той изоляции, в которой она очутилась сразу после победы франкизма и которая была прямым следствием его идеологической программы. В этот период в Испании начинают издаваться авторы, находившиеся раньше под негласным запретом, расширяется поток информации, увеличивается количество периодических изданий, растет интерес к зарубежной культуре. Из изданий Чехова в послевоенный период назовем два: в 1959 г. в мадридском издательстве “Агилар” выходит “Полное собрание пьес Чехова”, куда включены все его произведения, написанные в драматическом жанре, в том числе и водевили, а через несколько лет, в том же издательстве — “Полное собрание рассказов”, — еще одно свидетельство уважения и интереса испанцев к русскому писателю. Немаловажное значение имел тот факт, что со второй половины 50-х гг. начинается репатриация испанцев, уехавших в Советский Союз детьми. Испанцы, выросшие в нашей стране, хорошо знавшие не только ее язык, но и литературу, сыграли значительную роль в деле культурного сближения двух народов.

Если в первой половине века испанцы представляли себе Чехова, в основном, как новеллиста, то начиная с 50-х гг. растет интерес к его драматургии, постепенно меняется отношение к ней. С течением времени публика все более становится способной воспринимать всю глубину и своеобразие чеховского театра. В современной Испании Чехов едва ли не самый популярный зарубежный драматург. В специальном номере французского журнала “Le театр дан ле монд”, посвященном Испании⁷, его имя стоит первым в списке зарубежных авторов, поставленных после войны. В Испании неоднократно ставились не только “Вишневый сад”, “Три сестры”, “Чайка”, “Дядя Ваня”, но и водевили: “Медведь”, “Предложение”, “О вреде табака”, “Юбилей”, “Свадьба”⁸. Пьесы Чехова шли на сценах ведущих театров страны — “Мариа Герреро”, “Театро Эспаньол”, “Театро Бельяс Артес” — и в небольших экспериментальных студиях.

Драматургия Чехова была представлена на проходивших ежегодно по всей стране “Фестивалях Испании”, во время которых театральные труппы давали представления — часто под открытым небом — в самых отдаленных уголках страны, включая в свои спектакли лучшие произведения мировой и национальной драматургии. “Вишневый сад” ставился в ходе I Национальной кампании театра в 1968 г. Неоднократно ставились пьесы Чехова и на телевидении.

В 1960 г. весь мир отмечал столетие со дня рождения Чехова. Его пьесы появились на сценах многих театров мира. В Испании были поставлены: “Чайка” в барселонском театре “Виндзор” (режиссер А.Гонсалес Верхель), “Три сестры” в мадридском “Театро Бельяс Артес” и “Вишневый сад” в постановке Хосе Луиса Алонсо — тоже в мадридском театре “Мариа Герреро”

(до тех пор пьеса ставилась экспериментальными студиями). Режиссер Хосе Луис Алонсо воспользовался переводом, сделанным Хосефиной Санчес Педреньо и Викторiano Имбертом, окончившим филологический факультет МГУ. Спектакль этот стал видным событием в культурной жизни страны и вызвал много откликов в прессе. Так, например, критик А.Фернандес Сантос писал о новаторстве Чехова-драматурга: «Чехов не вписывался ни в какую традицию. Ему было свойственно совершенно новое видение мира; чтобы выразить это, потребовались новые художественные формы. Сегодня такой стиль уже стал традиционным, и от драматургии Чехова протянулась ниточка к пьесам Самюэля Беккета, и, может быть, поэтому Чехов воспринимается нами как драматург современный»⁹. Испанский критик так понимает художественное новаторство Чехова: «Это бесконфликтная драматургия, герои не ссорятся, не кричат, не падают в обморок, не умирают. В пьесе происходит множество мелких будничных событий, отражающих заурядность и пошлость ее персонажей <...> “Вишневый сад” — прекрасная пьеса, герои которой, с грустью глядя на вишневый сад, говорят лишь о своих мелких заботах, но за глубоко личной драмой каждого мы угадываем драму всего общества»¹⁰.

В связи со столетием со дня рождения Чехова журнал “Ле театр дан ле монд” опубликовал анкету, обращенную к режиссерам разных стран, с целью выяснить их точку зрения на то, как надо ставить пьесы Чехова в наши дни. Среди тех, к кому обратился журнал, были и испанские режиссеры. Наибольшее количество чеховских постановок в Испании было осуществлено Альберто Гонсалесом Верхелем, одним из ведущих режиссеров, с 1970 г. возглавлявшим один из двух национальных театров Испании — театр “Мариа Герреро”. Он известен не только как режиссер, но и как опытный педагог, много лет руководивший кафедрой в Высшем училище драматического искусства. А.Гонсалес Верхель поставил на телевидении “Три сестры”, “Вишневый сад”, а в 1959 г. — “Чайку” в барселонском театре “Виндзор”. Отвечая на анкету журнала “Ле театр дан ле монд”, испанский режиссер сказал: “Поэтический реализм великих трагедий Чехова требует при их воплощении на сцене импрессионистического подхода. Постановки Художественного театра низводят его на уровень простого описателя быта. Поверхностный, внешний реализм его пьес не должен заслонять их глубину и достоверность”¹¹. Хосефина Санчес Педреньо, переводчица Чехова и руководитель труппы театра “Дидо”, где ставились пьесы русского драматурга, напротив, полагает, что наиболее полно и глубоко суть чеховской драматургии отражают постановки МХАТ’а. “Я считаю, — говорит она, — что не может быть лучшего способа передать дух и суть чеховской драматургии, чем глубоко реалистический, избранный МХАТ’ом”. “В чеховской драматургии, — продолжает Х.Санчес Педреньо, — меня больше всего привлекает ее сложность. Ее простота — лишь кажущаяся. Это самый сложный автор, из всех, что были поставлены на сцене моего театра”¹².

После чеховского юбилея, ознаменовавшегося в Испании почти одновременной постановкой “Трех сестер”, “Вишневого сада” и “Чайки”, названия его пьес все чаще мелькают на афишах испанских театров. Особое внимание критики привлекла постановка водевиля “Юбилей” в 1965 г. в мадридском театре “Агилар”. Внимание это было вызвано, главным образом, необычностью соединения в одном спектакле чеховского водевиля и сценической обработки рассказа А.Аверченко “Эдип-царь”. Автор статьи об этом спектакле, известный театральный критик Хосе Мариа де Кинто писал в ежемесячном журнале “Инсула” о типологических связях чеховской драматургии с театром

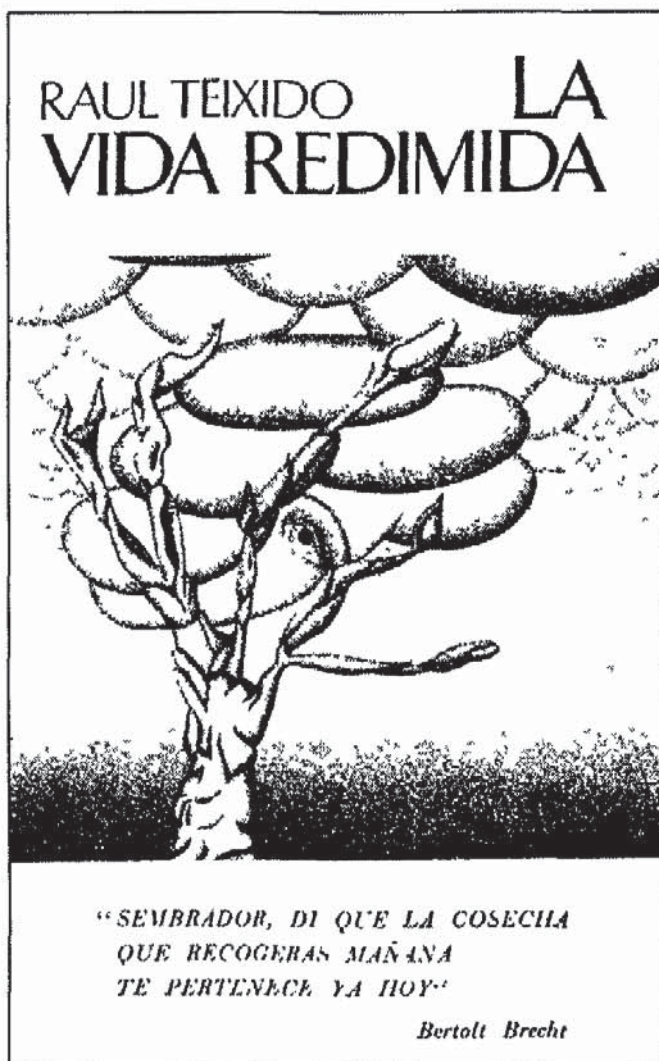
абсурда, теме, которая вообще часто встречается в испанской критике: “Такие проблемы как некомуникабельность, скудость и обезличенность языка появились задолго до Адамова и Ионеско в драматургии Стриндберга, Чехова и даже Ибсена. Пусть в косвенной форме, но их пьесы свидетельствовали о противоречиях недавно появившейся буржуазии. И сегодня, много лет спустя, авангардистский театр снова свидетельствует, иногда даже не сознавая этого, о постоянном кризисе буржуазного общества”¹³. Постановка “Юбилея” в 1965 г. совпала со спектаклем другого мадридского театра, “Дидо”, состоявшем из двух пьес Ионеско — “Урок” и “Лысая певица”. Спектакль этот имел большой успех и критик счел возможным провести аналогии между двумя премьерами. Он усматривает много общего в водевиле Чехова и пьесах Ионеско. Так Хосе М. де Кинто пишет: «Комический эффект в “Юбилее” достигается теми же средствами, что используют писатели современного авангарда. Обезличенный, лишенный смысла язык, затрепанные слова, потерявшие от частого употребления свое значение, вызывают смех зрителей. Между бесконечным монологом Татьяны Алексеевны, героини “Юбилея” и сеньорой Смит из “Лысой певицы”, из уст которой льется бесконечный поток общих мест и банальностей, много общего, как и между поведением госпожи Мерчуткиной, единственное желание которой состоит в том, чтобы ей заплатили, хотя требование ее бессмысленно и невыполнимо даже героями современного театра абсурда”¹⁴.

В 70-е гг. наиболее значительной встречей испанского зрителя с Чеховым стала постановка режиссером В.Лейтоном пьесы “Дядя Ваня” (1978), до сей поры менее известной и популярной в Испании, нежели “Три сестры” или “Чайка”. Постановка эта была осуществлена на сцене мадридского “Театро маркина” труппой “Театро эстабле кастельяно”, коллективом молодым, образовавшимся только в 1977 г., на основе независимого полупрофессионального объединения, которых, как мы уже говорили, было очень много в Испании. Пьеса “Дядя Ваня” стала одной из первых их работ и сразу вызвала интерес. Для спектакля был взят новый перевод, выполненный известным театральным критиком, режиссером и драматургом Энрике Льветом. Рассказывая о том, чем привлекала его именно эта пьеса русского драматурга, В.Лейтон сказал: “В этой поэтической пьесе, ритм которой напоминает по стройности музыкальное произведение, почти слышно, как думают персонажи. Чехов ничего не рассказывает, но все показывает. Каждое мгновение его пьесы наполнено жизнью. И это достигается не за счет каких-то событий или слов героев, а при помощи пауз, внутреннего, скрытого смысла поступков, невероятного ощущения, что перед нами — жизнь, а мы должны понять героев и вынести им оправдательный или обвинительный приговор”¹⁵. В.Лейтон — известный режиссер Испании, на профессиональную сцену он пришел из экспериментального театра. У него своя актерская студия, где он учит работать по методу Станиславского. Нужно сказать, что Станиславского испанская театральная общественность продолжительное время знала, в основном, как режиссера, первым поставившего пьесы Чехова и как основателя МХАТа, но не как теоретика режиссуры. Его книга “Моя жизнь в искусстве” вышла только в 1976 г. в Буэнос-Айресе (естественно, что книги, вышедшие в Латинской Америке, достаточно быстро распространяются в Испании). Поэтому о практическом применении метода Станиславского в работе с актерами до того времени не могло быть и речи, и обучение мастерству актера долго оставалось одним из самых слабых звеньев в театральном искусстве страны. Здесь преобладали или декламационная техника, или подчеркнуто авангардистские

тенденции. Поэтому значение деятельности В.Лейтона очень велико и его обращение к драматургии Чехова вполне закономерно. “Я всегда мечтал поставить эту классическую чеховскую пьесу, — рассказывал он в интервью накануне премьеры “Дяди Вани”. — Главное при постановке Чехова — передать атмосферу его драматургии, все нюансы подтекста. В пьесах Чехова много сцен, в которых, казалось бы, ничего не происходит, — поэтому ставить их так трудно”¹⁶.

Драматургия Чехова постоянно привлекает к себе внимание испанских режиссеров, снова и снова возвращаются они к ней, пытаются заново ее прочесть. Так, одной из постановок Чехова на испанской сцене начала 1980-х гг. стал спектакль по пьесе “Чайка”, премьера которого состоялась в декабре 1981 г. в мадридском театре “Бельяс Артес”. Постановщик — Мануэль Кальядо, довольно молодой режиссер, ставший известным благодаря сценическому воплощению испанской классики, в частности, Валье-Инклана. Драматургия Чехова из-за трудности ее театральной интерпретации нередко является пробным камнем для мастерства режиссера. Иногда такое испытание выдерживают с честью, иногда режиссера постигает неудача. К последнему случаю, по-видимому, относится и этот спектакль.

Новое сценическое прочтение чеховской пьесы по единодушному свидетельству критиков оказалось неудачным. Основным недостатком спектакля, по мнению обозревателя журнала “Ресенья де литература, арте и эспектакулос”, является отсутствие режиссерской концепции, ощущающееся в каждой сцене. “Отсутствие единства, внутренней напряженности, дыхания жизни проистекает, главным образом, из режиссерских недостатков, чувствуется, что у актеров не было руководителя”¹⁷. Резко отзывается о спектакле и критик “Пирирайны”, ведущего театрального журнала страны, Альберте Фернандес Торрес. Он, в частности, пишет: “Как хорошо известно, драматургию Чехова, помимо иных особенностей, отличает чрезвычайная сложность, вызванная только ему свойственной манерой рассказывать о человеческих отношениях, о крушении надежд... Чехова отличает изящество, с которым он показывает, что в тот момент, когда на сцене, казалось бы, ничего не происходит, на самом деле ткется сложная ткань трагедии. В Чехове реалистический театр нашел свое наиболее полное воплощение, не имеющее ничего общего с дешевой подделкой, которую еще и по сей день нередко выдают за



Р ТЕЙКСИДО ИСКУПЛЕННАЯ ЖИЗНЬ
(О творчестве Чехова, Горького и Маяковского)
Барселона, 1978
Обложка

реализм”¹⁸. Основную трудность сценического воплощения драматургии Чехова критик видит в необходимости коллективной интерпретации, в необходимости создания актерского ансамбля, подчиненного единой задаче и понимающего, что “персонаж, роль которого исполняет каждый из них, не существует сам по себе и может быть раскрыт только через его взаимодействие с другими, поэтому при исполнении чеховских пьес задача актера не может сводиться к тому, чтобы хорошо произнести текст. Актер должен играть постоянно, участвуя в происходящем на сцене даже тогда, когда его герой, казалось бы, пассивен”¹⁹. Поэтому, — заключает А.Фернандес Торрес, — «при постановке пьес Чехова должна быть проведена большая подготовительная индивидуальная работа с актерами по методу Станиславского. Только тогда могут быть достигнуты хорошие результаты. И лучшей в этом смысле остается пока постановка пьесы “Дядя Ваня” В.Лейтона. С этим спектаклем труппа Лейтона должна совершить гастрольную поездку по стране, что будет способствовать углублению представлений о Чехове, более тонкому и точному пониманию его драматургии, а через этот спектакль — и культуры далекой от Испании страны».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О значении этой работы см. в кн. *Багно В. Эмилия Пардо Басан и русская литература в Испании*. Л., 1982.

² *Chejov A. La sala numero seis*. Madrid: Ed. Calpe, 1919.

³ *Chejov A. El jardin de los cerezos*. Madrid: Ed. Calpe, 1920.

⁴ Ibid.

⁵ *El sol*. 1928. 25 ноября.

⁶ *Интернациональная литература*. 1937. № 8.

⁷ *Le théâtre dans le mond*. 1963. V. 12. № 3. P. 200.

⁸ Ibid.

⁹ *Indice de letras*. 1961. № 144. P. 19.

¹⁰ Ibid.

¹¹ *Le théâtre dans le mond*. 1960. V. 9. № 2.

¹² Ibid.

¹³ *Insula*. 1965. № 221. P. 15.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ *El país*. 1978. 28 Nov.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ *Reseña de literatura, arte, espectáculos*. 1982. № 137.

¹⁸ *Pipirijaina*. 1982. № 22.

¹⁹ Ibid.