

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА НА БОЛГАРСКОЙ СЦЕНЕ

Обзор Д. Паунова (Болгария)

Перевод И.А. Седаковой

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

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

* * *

Взгляды Чехова на драматургию, его стремление создать новый театр явились в начале нашего века своеобразным протестом против старого безыдейного театра, против фальшивой романтики и безвкусицы на сцене. Его драматургию принимали и понимали в Болгарии, видя в ней частицу своей жизни. Любопытно отметить, что впервые в Болгарии произведение Чехова появилось в 1889 г., когда вышла одноактная комедия “Медведь” (“Мечка”), без обозначения имени автора и переводчика (см. выше, примеч. 5 к обзору А. Кумановой). В этом издании переводчик немного сократил пьесу и “оболгарил” часть имен. Позднее эта одноактная комедия Чехова выходила в других изданиях: в переводах В.А. Изворова (“Българска сбирка” Год XI. 1904. № 3. С. 144–158) и Г. Оряховица (изд. Д. Иванов. Велико Тырново. 1904). Переводчик последней книги не обозначен, очевидно, это издатель Д. Иванов. Четвертое по счету издание пьесы озаглавлено: А.П. Чехов. Бурбон. Комедия в одно действие. Разград. 1913. В издании отсутствуют имена не только переводчика, но и издателя¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кринчев несколько идеализировал Лопихина и видел в нем “врожденную добродетель и мягкость характера”, считая, что его не смогло испортить накопленное богатство. Он разошелся в оценке этого героя с его исполнителем артистом А.Кирчевым, который толковал образ только с точки зрения Пети Трофимова: Лопихин — “хищный зверь, который съедает все, что попадает к нему на пути”. Общая оценка постановки “Вишневый сад”, данная С.Кринчевым, со всеми его крайностями и увлечениями, раскрывает, как верно, хотя и не совсем до конца, он понимал Чехова⁷.

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

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

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

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

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

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

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

Но были и неточные, и неверные оценки. На наш взгляд, в этом отношении показательна статья А. Балабанова «Художественный театр или “Вишневый сад”», в которой автор рассматривает пьесу со стороны только сюжетно бытовой, не принимая во внимание “подводное течение” и ее атмосферу. Определяя пьесу как “скучную комедию”, Балабанов не заметил в ней социального пафоса, критики старых хозяев вишневого сада. Он преувеличил мотив тоски по утраченному и не понял правомерность протеста молодых героев против надменности уходящего сословия¹¹.

Культурная общественность Болгарии высоко оценила искусство мхатовцев.

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

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

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

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

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

В связи с включением в репертуар софийского Народного театра в сезон 1939–1940 гг. «Чайки» одна из буржуазных газет выступила с резкой критикой Чехова и его пьесы и предложила вместо нее включить драмы Жана Жироду, Пиранделло, Ноэля Коуарда¹⁵. В письме в редакцию газеты главный режиссер Народного театра Н.Массалитинов отвечал: «... А что касается Чехова, было бы любопытно напомнить слова, которые как раз недавно сказал о нем Б.Шоу. Когда журналист спросил его, кого он считает самым великим драматургом в мировой литературе, Шоу ответил: «На первом месте для меня стоит Шекспир, затем Чехов, а после них все остальные драматурги». А один известный французский критик после премьеры «Чайки» в Париже писал: «Мы принимали Чехова за писателя преимущественно русского, а сейчас убедились, что он общечеловеческий»¹⁶. Но независимо от этого рабское руководство театра сняло из репертуара «Чайку».

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

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

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

Восстановление дипломатических отношений с СССР отчасти способствовало оживлению театрального искусства.

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

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



ИВАНОВ

Сливен, Драматический театр, 1959–1960

Постановка Д.Гюрова и Н.Савова

Анна Петровна — засл. арт. Г.Бычварова, Иванов — засл. арт. Н.Гылыбов

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

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

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

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

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

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

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

В 50-е и 60-е гг. драматургия Чехова имела успех и в провинции — в Пловдиве, Русе, Варне, Бургасе и др. городах. Впервые после победы социалистической революции 1944 г. в Болгарию в июне 1956 г. приехал МХАТ. В Софии и Пловдиве шли его замечательные постановки, в том числе “Три сестры”. В статье засл. деятеля культуры Г.Гочева “Зрелое, волнующее искусство” было уделено большое внимание этой постановке, в которой блестяще играли Болдуман (Вершинин), Еланская (Ольга), А.Степанова (Ирина), А.Тарасова (Маша), а также другим мхатовским спектаклям (“Плоды просвещения”, “Анна Каренина” и “Кремлевские куранты”). Г.Гочев ссылается на слова В.И.Немировича-Данченко о том, что искусство театра — прямое, искреннее, честное, с огромным подъемом творческого вдохновения, но всегда искусство живого человека, искусство без малейшего шарлатанства. Гочев приходит к выводу, что это ключ к искусству Художественного театра, благодаря которому болгары испытывают неотразимое воздействие Чехова, Толстого и Гоголя¹⁹.

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



ТРИ СЕСТРЫ

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

Постановка Н.О.Массалитинова

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



ДЯДЯ ВАНЯ

София, Народный театр им И Вазова, 1959–1960

Постановка К Мирского

Елена Андреевна — засл арт. М Павлова,

Соня — нар арт С Славова

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

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

“Я чувствовал, — продолжает Саев, — что мне что-то мешает войти в роль, углубиться в нее, чтобы она стала живой, одним целым... Затем, когда я много раз уже пытался найти Кулыгина, мне стало ясно, что он — супруг, который ведет борьбу за сохранение имеющегося, который не воюет за новые позиции, новые приобретения... Он любит Машу по-своему — вот главный побудитель этого человека. Он хочет сохранить семейное благополучие — вот главный двигатель... Кулыгин для меня принял очертания человека, который ради сохранения своего сражается на двух фронтах: на одном — с Машей, с ее растущим стремлением к свободному и полному жизни существованию; на втором — с Вершининым — человеком мечтательной души, наполненной оптимистическим стремлением к лучшей жизни

человечества. Кулыгин чувствует силу притяжения, действующую между Машей и Вершининым, и это держит его в непрерывном внутреннем действии с начала до конца пьесы. Вот как в своем бессилии откликнуться на настоящую жизнь Кулыгин восстает против ее свободного развития, становится пропагандистом реакционных теорий, душителем культуры и живого духа”²².

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



ДЯДЯ ВАНЯ

София, Народный театр им. И. Вазова, 1959—1960

Постановка К. Мирского

Войницкий — нар. арт. С. Гецов

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

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

Несмотря на общую положительную оценку постановки, критики отмечают и ее недостатки: некоторые образы не развернуты в достаточной степени, истолкованы слишком однолинейно, без психологической тонкости. Это в основном относится к образу доктора Астрова (актер А.Чапразов). Артист передает все переживания героя «небрежным тоном скептика», с легкой иронической усмешкой уже испорченного человека, с пренебрежением к моральным ценностям. А.Чапразов с самого начала выводит на передний план опустошенность своего героя, лишает его радостного трепета души при соприкосновении с прекрасным и мечтой о будущем. А С.Славова в роли Сони увлекается ненужной суровостью и строгостью, что лишает этот образ нежного лиризма, сочетания сердечности и сдержанности. Игра С.Славова в первых трех действиях, за исключением конца второго действия и душераздирающего «Надо быть милосердным, папа!» в третьем действии, мало выразительна. «Зато какой тоской, какой чеховской атмосферой насыщено четвертое действие!» — завершает общую оценку спектакля рецензент²⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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



ЧАЙКА

София, Народный театр им И Вазова,
1964—1965

Постановка Н Люцканова
Маша — нар арт С Славова,
Полина Андреевна —
нар арт Т Массалитинова

ВИШНЕВЫЙ САД

София, Театр Народной армии,
1973—1974

Постановка К Азаряна
Варя — Н Симсонова, Раневская —
засл. арт Б Кабаиванова,
Пищик — нар арт И Янчев,
Гаев — засл арт. Н Шопов



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

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

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

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

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



ИВАНОВ

София, Театр Народной армии, 1979—1980

Постановка И Добчева

Анна Петровна — засл арт В Донева, Иванов — Й Сырчаджиев

жизненным обстоятельствам, на гибель. “Чехов помог мне жить, защищать свои профессиональные позиции”, — заключает актриса³².

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

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



ЧАЙКА

Варна, Драматический театр им С Бычварова, 1977—1978

Постановка Ц Цветкова

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

Как надо понимать “верность автору”? Что привлекает молодых режиссеров к творчеству Чехова? Один из самых талантливых режиссеров Л.Даниел отвечает на эти вопросы следующим образом: «“Верность автору” — это прежде всего проникновение в то вечное у гения, что имеет значение и сегодня, что является вдохновенным переплетением времен, постижимое только искусством!» Л.Даниел — автор нашумевшей в свое время постановки “Вишневого сада” на сцене Бургасского драматического театра в 1960 г.; в связи с этой постановкой автор говорит о том, что странной силой писателей типа Шекспира и Чехова является их “неуловимость”. И в 1981 году Л.Даниел остается верным себе в толковании Чехова. Согласно его глубокому убеждению, сила Чехова в недосказанном, трудно уловимом, за которым стоит будущее³³. “Чехов все больше пронизывает наше время, — пишет он, — и чем ближе мы к концу нашего века, тем более категорическим становится его присутствие. И не потому, что наше время похоже на его. Совсем не похоже! Очевидно, Чехов уловил начало процесса, который все еще продолжается. Процесс тяжелой адаптации человека в столь быстро меняющемся мире...”³⁴

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

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

Театральные критики дали высокую оценку этой постановке³⁵ и отметили успех артистов: нар. арт. Й.Кузмановой и засл. арт. Г.Бычваровой (Аркадина), засл. арт. Б.Луканова (Тригорин), М.Мариновой (Нина Заречная), С.Стефанова (Треплев), Я.Михова (Сорин).

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

* * *

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

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

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

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

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

Удачей молодого творческого коллектива Драматического театра в Ловече можно считать постановку одноактных комедий “Предложение”, “Лебединая песня” и “Медведь” (реж. Вера Павлова). В спектакле вдохновенно и с огромной внутренней силой играл артист Дочо Вачков (Чубуков, Светловидов, Лука). Его восторженно встретили зрители. Критики дали положительные отзывы о постановке³⁸.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

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

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

³ Чехов А.П. Чайка // Летописи. 1903. № 6.

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

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

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

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

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

⁹ Там же. С. 211.

¹⁰ Там же.

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

¹² Цит. по: Каракостов С. Българският театър. С. 218.

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

¹⁴ Цит. по: Каракостов С. Българският театър. С. 212.

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

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

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

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

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

²⁰ Гочев Г. “Три сестри” отново на сцената на Народния театър // Театър. 1954. № 3. С. 60–62.

²¹ Массалитинова Т. Как работих върху ролята на Ирина от “Три сестри” // Театър. 1954. № 2. С. 55–59.

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

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

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

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

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

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

- ²⁸ *Брадистилова М.* В спор с традиционализма // Народна армия. 1974. № 8046. 2 ноември. С. 4.
- ²⁹ *Панова С.* Абсурдна ли е мечтата за Вишнева градина // Вечерни новини. 1974. № 9297. 20 октомври. С. 4.
- ³⁰ *Цолов Д.* Вишневый сад // Пулс. 1974. № 24. 19 ноември. С. 4.
- ³¹ *Каракашев Б.* Полемични постановки в столицата // Труд. 1979. № 258. 28 декември. С. 3.
- ³² Из беседи автора обзора с засл. арт. В.Доневой, 16 май 1983.
- ³³ *Даниел Л.* Тръбният зов на Антон Чехов // Народна култура. 1981. № 26. 26 юни. С. 4.
- ³⁴ *Даниел Л.* Тръбният зов на Антон Чехов // Там же. 1981. № 28. 2 юли. С. 6.
- ³⁵ См. рецензия: *Стайков Д.* Трагиката на конформистското съществуване // Народно дело. (Варна). 1977. № 256. 10 декември. С. 4.
- ³⁶ Из беседи автора обзора с нар. арт. М.Стефановой, 28 април 1983.
- ³⁷ *Стайков Д.* Краят на играта. Пловдив, Отечествен глас. // Литературен глас. 1985. № 51. 31 март. С. 4.
- ³⁸ См.: *Стоева К.* На Ловешка сцена. "Предложение", "Лебедова песен", "Мечка" // Театър. 1983. № 2. С. 38.