

ОСТРОВСКИЙ В ГЕРМАНИИ

Обзор А. Н. Зueva

Вторая половина XIX в. Время, когда творчество Островского представало перед немецким читателем и зрителем, было крайне неблагоприятным и для развития прогрессивной литературы, и для усвоения прогрессивного художественного опыта других народов.

После поражения революции 1848 г. в Германии наступил период длительной политической реакции. Для немецкой литературы он ознаменовался отходом от глубокой социальной проблематики, столь характерной для нее в предреволюционный период, обращением к провинциальной тематике, воспеванием патриархальных сторон немецкой общественной жизни, апологией буржуазных отношений.

В 80—90-е годы большое влияние на духовную жизнь Германии, в том числе и на развитие немецкой литературы, приобрела философия Ф. Ницше. На сцене немецкого театра безраздельно господствовали искусно сделанные, но поверхностные пьесы французских драматургов: Скриба, Ожье, Сарду, Дюма-сына, а также пьесы немецких драматургов натуралистического направления (Г. Зудермана, Вильденбруха и др.). Воспитанная на этих образцах, немецкая буржуазная публика неохотно шла на спектакли высокого поэтического стиля, спектакли, в которых поднимались значительные социальные проблемы. Этим отчасти объясняется тот факт, что знакомство немецкого зрителя с творчеством Островского происходило крайне медленно и шло как бы окольными путями. Но были и другие причины, объясняющие слабое знакомство немецкого читателя и зрителя XIX в. с русской драматургией вообще и с драматургией Островского, в частности.

Во второй половине XIX в. в Германии получил необычайную популярность русский реалистический роман, под господствующим влиянием которого и складывалось представление о русской литературе. Русский роман заслонил собой и отодвинул на второй план все другие жанры русской литературы, в том числе и русскую драматургию. Не случайным поэтому является то обстоятельство, что первые русские драматические произведения, получившие известность в Германии, принадлежат перу тех русских писателей, которые прославились за рубежом своими романами. Известность «Мертвых душ» Гоголя на Западе предшествовала успеху его «Ревизора» на немецкой сцене. Популярность романов Тургенева и Л. Толстого в значительной мере способствовала признанию «Месяца в деревне», «Нахлебника» и «Власти тьмы» и утверждению этих произведений в репертуаре западноевропейского театра. Островский, писавший исключительно для театра, составлял в этом смысле исключение.

Тем не менее первые упоминания имени Островского в Германии относятся к самому раннему периоду его творчества. Уже в 1852 г., после того, как одна из его ранних пьес «Не в свои сани не садись» приобрела в России значительную популярность, немецкий переводчик К. А. Зедергольм решил перевести ее на немецкий язык. Об этом сообщали «Санкт-Петербургские ведомости» в конце 1853 г. Говоря о переводе на французский

язык «нескольких произведений русских комиков» («Недоросля», «Горя от ума»), автор заметки сообщал также и о переводе названной пьесы Островского на немецкий язык: «Здесьшний литератор г. Зедергольм перевел комедию г. Островского «Не в свои сани не садись» на немецкий язык и отправил ее с рисунками декораций и костюмов в Берлин для тамошних театров». Островскому было известно о намерении Зедергольма. В одном из писем к нему драматург написал подробный комментарий к своей комедии и дал характеристики действующих лиц (XVI, 36—38).

Мы не располагаем достоверными сведениями о судьбе этого перевода, но сам факт перевода ранней пьесы Островского на немецкий язык свидетельствовал о том, что его имя становилось известным в театральных кругах Германии и возник интерес к его произведениям.

Первый опубликованный перевод пьесы Островского на немецкий язык был осуществлен лишь несколько лет спустя. В 1865 г. в Мюнхене на немецком языке появилась драма «Доходное место» в переводе, а по некоторым косвенным указаниям и в довольно свободной обработке Геринга. Исследователь творчества Островского Н. П. Кашин, хотя и считает этот перевод «в общем удачным», замечает, что «переводчик без всякой нужды распространяет оригинал». Кашин приводит ряд примеров, свидетельствующих о том, что переводчик нередко позволяет себе такие вольности в обращении с оригиналом, которые в наше время считаются абсолютно недопустимыми. Так, например, в 3 явлении II действия реплика Белогубова «Трепещу-с» переводится целой тирадой: «Ich sage, ein Untergebener muß seinen Vorgesetzten gegenüber eine gewisse Ehrfurcht, ja Zittern und Zagen fühlen»*.

Столь же свободно переведено в 8 явлении I действия замечание Жадова «Разумеется, люблю»: «Allerdings lieber Onkel, ich liebe sie, wie ich mein Leben liebe»**. Иногда переводчик, то ли не чувствуя всех тонкостей русского языка, то ли не обладая в достаточной мере переводческой техникой, не воспроизводит многих существенных реплик и особенностей подлинника, отчего утрачивается своеобразие и искажается индивидуальный стиль автора. Например, Кукушкина говорит: «Вы знаете, сударыня, что у меня ни за мной, ни передо мной ничего нет». В переводе это передано общей фразой: «Du weißt doch, daß ich kein Vermögen habe»***.

В Германии существует в эти годы еще очень смутное представление о творчестве Островского. Об этом, в частности, свидетельствует заметка, помещенная в сентябрьском номере русского историко-литературного журнала «Исторический вестник» за 1886 г. Безымянный автор указывает, что интерес к русской литературе в Западной Европе так велик, что за недостатком лиц, знакомых с нею, о ней печатно толкуют люди, имеющие самое отдаленное представление о России. В доказательство этого рецензент приводит статью Августа Шольца, посвященную творчеству Островского и опубликованную в августовском номере немецкого журнала «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes» за 1886 г., в котором автор обнаруживает полнейшую неосведомленность в вопросах творчества рецензируемого русского драматурга. По-видимому, плохо зная русский язык, а может быть, и содержание самих произведений Островского, Шольц допускает ошибки даже при переводе названий пьес. Так, «Воспитанницу» Шольц переводит как «Schülerin»****, «Бедность не порок» — как «Die Ar-

* Я говорю, что подчиненный должен испытывать к вышестоящим почтение, даже робость и трепет (нем.).

** Разумеется, дорогой дядюшка, я люблю ее, как самого себя (нем.).

*** Ты же знаешь, что у меня нет никакого состояния (нем.).

**** Ученица (нем.).

С. ФЕЛЕР В РОЛИ ОКАЕМОВА,
С. КРЮГОВА В РОЛИ ЗОИ
(«КРАСАВЕЦ-МУЖЧИНА»)

Театр им. М. Горького,

Берлин, 1955 г.

Фотография



mut ist keine Schande» *, «Без вины виноватые» — как «Wer ist frei von Fehlern» **, «Бедную невесту» — как «Arme Frau» ***. Но не только эти ошибки, а и последующие рассуждения немецкого критика заставляют усомниться в его серьезном знакомстве с Островским и с русской литературой вообще. Так, указывая, что в пьесах Островского «господствует здоровый натурализм, не вырождающийся в пессимизм, но доверчиво обращенный в будущее», что в его пьесах нет приторной морали и зрителю самому представляется выводить заключение из положения действующих лиц, Шольц вдруг заявляет: «Леров (?) и граф Соллогуб, его современники и соперники, имевшие большой успех, стремились действовать и действуют до сих пор на публику образами идеальных героев (?)». Кто здесь Леров, соперник Островского, так и остается неизвестным. Возможно, что речь идет о драматурге Львове.

Уже значительно позже русский критик М. Сукенников, также сетуя на то, что классический репертуар русской сцены «до чрезвычайности мало знаком немецкой театральной публике», указывал, что даже «величайший русский драматург Островский остается до сих пор загадкой для немецкой публики».

Из всех произведений Островского наибольшей популярностью в Германии пользовалась драма «Гроза», к которой с самого появления ее на немецком языке стали проявлять большой интерес немецкие литературоведы, переводчики и театральные постановщики. Первое упоминание о «Грозе», появившееся на немецком языке, относится к 70-м годам прошлого века. В 1870 г. в пражской газете «Politik», ориентированной на

* «Бедность не позор» (нем.).

** «Никто не свободен от ошибок» (нем.).

*** «Бедная женщина» (нем.).

немецкого читателя, была опубликована статья, посвященная Островскому. В ней, в частности, воспроизводилось содержание драмы «Гроза» и приводились отрывки из этой пьесы.

В библиографической литературе об Островском уже давно утвердилось мнение, будто бы перевод «Грозы», выполненный Марковым и Цейсом и появившийся в 1893 г., был первым переводом крупнейшей драмы русского писателя. В действительности же первым по времени переводчиком «Грозы» следует считать Ф. Ф. Фидлера. Этот факт подтверждается сообщением русского театрального, музыкального и художественного журнала «Артист» за 1892 г.: «Переводчиком Кольцова на немецкий язык Фидлером Ф. Ф. окончен перевод драмы А. Н. Островского «Гроза», которая появится отдельным изданием в Лейпциге».

Мы не знаем, по этому ли переводу или по каким-нибудь иным источникам драма Островского стала известна талантливому актеру и видному немецкому театральному деятелю Людвигу Барнау, основателю и многолетнему руководителю Немецкого театра. Он заинтересовался пьесой русского драматурга и намеревался поставить ее в своем театре. Об этом в декабрьском номере за 1892 г. сообщал в отделе заграничной хроники тот же «Артист»: «В театре Людвиг Барна в Берлине в скором времени будет дана «Гроза» Островского, переведенная для этого на немецкий». Была ли действительно осуществлена эта постановка театром Барна, мы не знаем, однако такая возможность отнюдь не исключается, поскольку известно, что Немецкий театр и впоследствии проявлял значительный интерес к творчеству Островского и осуществил ряд постановок его произведений. Можно предполагать, что, готовя постановку «Грозы», театр Барна намеревался использовать перевод Фидлера. Если же этот перевод не был известен Барнау, то можно считаться с возможностью существования какого-то другого, неизвестного нам перевода «Грозы», ибо следующий перевод указанного произведения Островского появился лишь год спустя, т. е. в 1893 г.

На этом переводе следует остановиться несколько подробнее, и не только потому, что он во многих отношениях представляет собой типичный пример того, как переводились многие произведения Островского на немецкий язык, но и потому, что с этим переводом связана первая постановка «Грозы» на немецкой сцене.

Перевод был осуществлен А. Марковым и Р. Цейсом по заданию редакции «Русского библиографического указателя», бюллетеня, который выходил в Берлине на немецком языке и сам по себе уже свидетельствовал о том, насколько серьезен был интерес, проявлявшийся в Германии к русской культуре и литературе (*Das Gewitter. Drama in fünf Aufzügen von Alexander Ostrowsky. Aus dem Russischen von Dr. Alexis Markow und Dr. R. Zeys. Berlin, Carl Malkolmes, 1893*).

По сообщениям печати, издатели немецкого перевода «Грозы» намеревались половину чистой выручки передать русскому комитету по сооружению памятника писателю. В предисловии, предпосланном переводу, были приведены выдержки из статей литературоведа-слависта Цабеля об Островском. «В «Грозе», — писал Цабель, — нет того беспокойного, нервно-подвижного действия, какое мы видим во французских драмах; но по психологическому богатству и поэтическому содержанию пьеса выше большинства французских сценических произведений. Переводчики по необходимости ослабили «Грозу» как картину нравов и тем рельефнее выделили глубокое психологическое содержание этой драмы».

Первый отзыв об этом переводе мы находим в том же октябрьском номере журнала «Артист» за 1893 г. Автор рецензии пишет: «Так как в переводе лучшей пьесы русского драматурга участвовал русский, то в немецкой обработке, исполненной довольно умело, нет никаких промахов или нелепостей, какими щеголяют обыкновенно немецкие переводчики рус-



ГЕРМАН ШТЕФЕЗАНД В РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА, АННА-МАРИ МЮЛЛЕР В РОЛИ АКСЮШИ («ЛЕС»)

Гостеатр, Дрезден, 1954 г.

Фотография

ских литературных произведений. Само собой разумеется, что живая разговорная речь персонажей Островского со всеми ее особенностями не могла не побледнеть в переводе, который может передать лишь линии и тени, а не краски. Поэтому переводчики значительно сократили те места, где все дело в неподражаемом бытовом комизме, выражающемся преимущественно в языке. Так, в переводе выкинут разговор в начале второго действия между Глашей и странницей Феклушей, сокращен и разговор между Кабанихой и странницей (начало третьего действия). К сожалению, переводчики позволили себе в четвертом акте такую урезку, которая касается довольно существенного пункта. Выкинув разговор мещан о геенне, которая изображена по пьесе на стенах церкви, переводчикам

пришлось изменить и то место, где Катерина при виде геенны окончательно теряет понимание окружающего и признается в своей вине».

Уже из этой рецензии видно, что перевод Маркова и Цейса едва ли можно считать переводом в современном понимании этого слова. Это скорее свободная обработка русской пьесы, значительно отличающейся по своим художественным особенностям от западноевропейской драмы. Эта обработка была, по-видимому, вызвана тем, что в немецкой критике нередко высказывалось мнение, будто многие вещи Островского «не спешны», страдают длиннотами, которые необходимо устранять, чтобы сделать эти пьесы в сюжетном отношении более стройными и динамичными и тем самым более приемлемыми для немецкого зрителя, воспитанного на искусно построенных, хотя и менее глубоких по своему содержанию французских или соевенных образцах. Этим, в частности, объясняется достаточно вольное обращение многих немецких переводчиков с пьесами Островского, проявляющееся в стремлении устранять в его произведениях «длинноты», сокращать диалоги, выбрасывать детали, которые у русского драматурга играют первостепенную роль в характеристике действующих лиц, в психологической мотивировке тех или иных сюжетных ходов. К чему приводят такого рода «исправления» пьес Островского, видно из очень интересной и содержательной статьи критика Ф. Духовецкого, посвященной подробному анализу указанного выше перевода «Грозы» и опубликованной в «Московских ведомостях» за 1893 г., т. е. вскоре после выхода этой пьесы на немецком языке.

В начале своей статьи критик отмечает, что появление «Грозы» в немецком переводе составляет целое событие. Перевод всякого классического произведения на иноземное наречие всегда возбуждает особое внимание как на родине автора, так и в той стране, для которой предназначается перевод. Рецензент указывает на определенные достоинства перевода: очень гладкий, местами даже красивый слог, переводчики очень удачно перевели все сцены Катерины с Борисом и заключительный монолог главной героини перед самоубийством.

И тем не менее критик приходит к выводу, что перевод «Грозы», выполненный Марковым и Цейсом, не может считаться удовлетворительным. В своей оценке перевода Ф. Духовецкий исходит из того, что «Гроза» — «типичнейшая бытовая русская драма», в которой исключительно важное значение приобретают бытовые детали, русская разговорная речь, различные, характерные для русской жизни фигуры вроде странницы Феклуши. Перевод всех этих элементов русского быта представляет собой необычайную сложность для переводчика. Как перевести на иностранный язык характерную речь Дикого и Кабанихи, пересыщенные прибаутками реплики Кудряша или знаменитое повествование Феклуши? В борьбе с этими трудностями, пишет критик, переводчикам приходилось складывать оружие и сокращать некоторые явления наполовину, а одно из них оставить непереведенным. Именно то, что определяет специфически русский колорит драмы, почти все характерные простонародные выражения, все «русицизмы», все бытовые красоты, рассыпанные щедрой рукой великого мастера, опущены, отчего перевод превратился в «бледную копию с оригинала», в которой все яркие краски как бы выпвели.

Эти пропуски привели не только к утрате пьесой ее национального и бытового колорита, но и в значительной степени к обеднению характеров персонажей, к лишению их глубины и психологической убедительности. В этом смысле в той или иной степени пострадали все персонажи пьесы, что особенно хорошо видно на примере образов Феклуши, Дикого и Катерины.

Страница-богомолка Феклуша представляет собой чрезвычайно характерное для русской жизни явление. Однако, по-видимому, опасаясь



ГЕРМАН ШТЕФЕЗАНД В РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА, ОТТО ШТАРН В РОЛИ
СЧАСТЛИВЦЕВА («ЛЕС»)

Гостеатр, Дрезден, 1954 г.

Фотография

того, что этот образ не будет понят немецким зрителем, переводчики пошли по линии наименьшего сопротивления: везде, где только можно, они значительно сокращали или опускали сцены и явления, в которых фигурирует Феклуша. Духовецкий пишет, что «вероятно, переводчики собирались совсем вычеркнуть ее из пьесы и сделали бы это, если бы их не удержало эффектное появление Феклуши в III действии во время беседы Бориса с Кулигиным. Появляясь на сцене после далеко не лестного описания местной жизни, которое дает Кулигин, Феклуша как представительница иного мировоззрения, однородного с мировоззрением Дикого и Кабанихи, рассыпается в похвалах этой жизни, и это место необходимо было сохранить». Но затем почти все сцены, где она появляется, подверглись значительному сокращению, а 1 явление II действия вообще было опущено, в результате чего роль Феклуши утратила всякое значение. Вот

несколько примеров того, как обедняли такие сокращения психологическую характеристику действующих лиц, а порой и затемняли мотивы, побуждающие персонажей совершать те или иные действия.

В 5 явлении I акта пропущено несколько характерных реплик в разговоре Тихона Кабанова с матерью на бульваре. Кабаниха упрекает сына за его любовь к жене, а сын возражает: «Одно другому не мешает-с, жена сама по себе, а к родительнице я само по себе почтение имею». Кабанова: «Так променяешь ты жену на мать? Ни в жизнь я этому не поверю». Кабанов: «Да для чего же мне менять? Я обеих люблю». Все эти реплики в немецком переводе сведены в одну очень невыразительную фразу: «Aber Mütterchen, warum sollte denn diese mich hindern, Sie zu lieben; ich liebe ja euch beide» *.

Столь же бледно и невыразительно переведены слова старой барыни: «Все в огне гореть будете неугасимом, все в смоле кипеть неуголимой». В переводе все это воспроизведено следующей бесцветной фразой: «Ihr alle werdet zugrunde gehen» **. Помимо того, что это значительно слабее оригинала и лишено его яркой образности, немецкая фраза совершенно не передает задуманный автором образ полупомешанной, одержимой религиозным фанатизмом старухи, убежденной, что красота ведет к гибели как на этом, так и на том свете. Этот пропуск тем более неоправдан, что образ ада, «геенны огненной» неоднократно и сознательно повторяется автором в последующих сценах, например, в 1 явлении IV действия, а затем в причитаниях старой барыни об «огне неугасимом», психологически подготавливающих трагический финал пьесы, поскольку и слова обезумевшей старухи, и выцветшее изображение ада на стене паперти — все эти детали несут очень важную художественную нагрузку, создавая у Катерины тяжелое душевное настроение, побуждающее ее публично признаться мужу в своей измене. Отсутствие их в немецком переводе приводит к тому, что трагическая развязка оказывается психологически неубедительной.

Мы несколько подробнее остановились на немецком переводе Маркова и Цейса не только для того, чтобы показать, каким предстал перед немецким читателем великий русский драматург, но и чтобы объяснить, почему указанный перевод «Грозы» не мог дать материала для создания на немецкой сцене полноценного реалистического спектакля. А между тем именно в этом переводе «Гроза» впервые была поставлена в Германии на сцене берлинского театра «Neue freie Volksbühne» в ноябре 1893 г.

Корреспондент «Московских ведомостей» Л. Б. в заметке, озаглавленной «Гроза» Островского перед немецкой публикой», рассказывает о своих впечатлениях о постановке, об игре актеров и об отношении немецкого зрителя к пьесе Островского. Автор пишет: «Вчера после долгих предварительных приготовлений попытка поставить перед немецкой публикой «Грозу» нашего великого драматурга увенчалась хотя и несколько большим успехом, чем та же попытка несколько лет тому назад в Париже, но, однако, результаты и здесь получились далеко не те, каких рассчитывали достичь переводчики драмы гг. Марков и Цейс, назначившие весь чистый сбор с представления на памятник Островскому».

Далее в корреспонденции говорится о переводе пьесы. С одной стороны, автор заметки соглашается с оценкой, данной ему Ф. Духовецким в «Московских ведомостях», поскольку он «был признан не во всех местах точным и передающим смысл драмы»; с другой стороны, он пишет, что «не мог не порадоваться за многие переделки и сокращения, сделанные переводчиками, ибо, не будь их, драма еще менее была бы понята немец-

* «Но матушка, почему это должно помешать мне любить вас; я же люблю вас обеих» (нем.).

** «Вы все погибнете» (нем.).



ИНГЕБОРГ ОТТМАН В РОЛИ ОТРАДИНОЙ, ВИЛЬГЕЛЬМ БУРМАЙЕР В РОЛИ МУРОВА
(«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»)

Гостеатр, Дрезден, 1954 г.

Фотография

кой публикой». Здесь мы вновь встречаемся с очень распространенным мнением, будто пьесы Островского не могут быть поняты немецким зрителем без обработки их применительно к его вкусам.

Это еще раз подтверждает ту мысль, что пьесы Островского, помимо их специфически русского колорита, по своей тематике, образной системе и художественному построению были чем-то новым и необычным для западного зрителя.

Что представлял собой театр, в котором была осуществлена первая постановка «Грозы»? «Neue freie Volksbühne» — пишет автор заметки в «Московских ведомостях», — принадлежит здешнему драматическому обществу, которое преследует главным образом те же идеи, какие в настоящее время имеет «Theatre libre» в Париже, т. е. оно ставит на своей сцене для членов своего круга пьесы, которые по тем или другим причинам не могут быть поставлены на больших сценах. Поэтому остается сказать к чести

этого общества и его представителей, директора д-ра Вилле и режиссера г. Лессинга, что оно предприняло на этот раз весьма похвальную попытку». Но говоря о благих намерениях руководителя театра, критик в то же время отмечает, что исполнителями оказались «ниже всякой критики, несмотря на то, что исполнителями являлись весьма талантливые артисты». Он считает, что причину неудачи исполнения пьесы следует искать в непонимании актерами своих ролей, которые можно было распознать лишь по названию, до того в них было «мало общего с героями драмы Островского». Неудачно исполнены были многие сцены драмы, особенно сцена в саду, в которой ярко обрисован характер отношений Кудряша и Варвары и Бориса с Катериной. По мнению рецензента, эта сцена была превращена в «балаганную комедию». Единственной исполнительницей, игравшей свою роль с пониманием, была русская актриса Е. А. Шабельская в роли Катерины, уже не раз выступавшая на немецкой сцене, однако «публика (...) совершенно не была в состоянии понять высокого драматизма, вложенного в эту роль Островским».

Следующий, 1894 год ознаменовался переводом другой пьесы Островского — «Бешеные деньги». Об этом сообщал в отделе театральной хроники журнал «Артист» за 1894 г.: «Артист Малого театра О. А. Правдин перевел на немецкий язык «Бешеные деньги» Островского и, по слухам, предполагает поставить свой перевод на сцене одного из берлинских театров». Мы не располагаем какими-либо данными, подтверждающими факт постановки указанной пьесы на берлинской сцене в переводе Правдина. В. А. Филиппов в докладе «А. Н. Островский за рубежом» говорит о «нескольких спектаклях», которые будто бы были осуществлены в переводе Правдина; он добавляет, что перевод «был близок к Островскому и сделан с великолепным знанием немецкого языка», однако Филиппов не приводит никаких конкретных данных о постановке этой пьесы на немецкой сцене. Отсутствие каких бы то ни было сведений как в немецкой, так и в русской печати о постановке «Бешеных денег» в переводе Правдина заставляет нас думать, что она не была осуществлена в Германии в 90-е годы.

Как мы уже указывали, Немецкий театр в Берлине начал проявлять интерес к творчеству Островского еще в то время, когда во главе его стоял Людвиг Барнай. Этот интерес, судя по сообщениям, появившимся в русской печати, театр не утратил и в 90-е годы. Так, в русских журналах «Театрал» (1896, № 91) и «Новости сезона» (1896, № 91) появились сообщения о том, что «Женитьба Белугина» переведена на немецкий язык и идет на днях в Берлине в театре Л. Барная. К сожалению, мы и на этот раз не располагаем какими-либо подробными сведениями об этой постановке; по-видимому, пьеса недолго продержалась на берлинской сцене, ибо русская пресса, обычно очень чутко реагирующая на все культурные явления за границей, связанные с Россией, непременно откликнулась бы на такое важное событие, как постановка пьесы Островского на зарубежной сцене. А между тем, кроме приведенных выше двух сообщений «Театрала» и «Новостей сезона», никаких других сведений о постановке и исполнении «Женитьбы Белугина» в берлинском театре Л. Барная нет.

Следующая важная страница в истории ознакомления немецкого театрального зрителя с творчеством Островского связана с гастрольной поездкой в Берлин русской драматической труппы во главе с выдающейся актрисой М. Г. Савиной в 1899 г. Русская театральная общественность внимательно следила за гастролями этой труппы в Германии. Спектакли достаточно подробно освещались на страницах русской печати. Следует однако иметь в виду, что русская театральная критика акцентировала свое внимание не столько на приеме немецким зрителем исполнявшейся пьесы Островского, сколько на режиссуре, на игре русских актеров и особенно на игре Савиной. И тем не менее отдельные высказывания не-

мецкой и русской печати позволяют в какой-то мере судить о том, как была принята пьеса Островского.

Первое сообщение о гастролях русских артистов в Берлине мы находим в журнале «Театр и искусство» за 1899 г.: «Двадцать третьего марта, как известно, начались гастрольные спектакли М. Г. Савиной в Берлине. Шла «Чародейка». Сбор был совершенно полный. Петербургские друзья артистки ждали с нетерпением телеграммы, которая была получена в среду утром и свидетельствовала о выдающемся успехе Савиной. Артистке поднесли две корзины и два букета, в том числе от артистов Лессинг-театра. По окончании пьесы М. Г. Савина была вызвана семь раз, что считается для Берлина успехом огромным. Второй спектакль состоялся в Королевском театре, в присутствии избранной публики. Шла «Василиса Мелентьева».

В заметке приводятся первые отзывы немецкой газеты «Berliner Tageblatt» об игре Савиной в «Василисе Мелентьевой», которая шла на русском языке. Немецкий театральный критик называет ее «высокоинтересной художницей совершенно оригинального склада», производящей впечатление «гейневской Лорелей». Однако он, как и многие другие немецкие критики, выражает удивление по поводу того, что русская труппа привезла с собой столь устаревший репертуар: «Русские стоят во главе натуралистического движения, и удивительно, что они явились с таким устаревшим, «сценическим аппаратом» (Bühnenapparat). Остается заключить, что русская сцена связана еще условностями, которые уже давно оставили позади Толстой, Достоевский и их сподвижники в своих романах». Автор русской рецензии соглашается с мнением немецкого критика о том, что пьесы, показанные русской труппой, в том числе и «Василиса Мелентьева», приписанная Островскому целиком, тогда как он к ней лишь «руку приложил», отнюдь не принадлежат к лучшим образцам русской драматургии.

В следующем по времени отзыве о гастролях Савиной, опубликованном в газете «Русские ведомости» 31 марта 1899 г., также дается анализ выступлений русских актеров в Берлине: «Второй спектакль русской труппы с М. Г. Савиной во главе дал немецким зрителям возможность познакомиться не только с богатством наших национальных костюмов, но отчасти и с русским драматическим искусством. «Василиса Мелентьева» во всяком случае имеет литературные достоинства и дает артистам больше материала для продуманного изображения, чем «Чародейка» и тому подобная Puppenspiel, как совершенно верно выразился один из здешних рецензентов». Как говорится в заметке «Русских ведомостей», все большие немецкие газеты дали читателям довольно верную характеристику значения Островского для России как «художника купеческой и мещанской среды, исторические хроники которого не составляют его выдающегося места в русской литературе». Автор заметки говорит о неудачном выборе пьес, рассчитанных больше на то, чтобы дать Савиной выигрышные роли, чем для ознакомления иностранцев с лучшими пьесами нашей сцены. «При том репертуаре, — говорит он, — с которым явилась первая русская драматическая труппа, у серьезного западноевропейского зрителя не может сложиться представления о том, что кроме Puppenspiel у нас есть нечто свое».

Во второй рецензии, появившейся в журнале «Театр и искусство», сообщается, что «Василиса Мелентьева», как и «Чародейка» Шпажинского, по желанию императора Вильгельма, дважды шли в Королевском театре и «оказались непонятыми немецкой публикой». Не понимание быта и обстановки исторической драмы сказилось и на отзывах некоторых газет об игре Савиной. Вот некоторые из высказываний театральной критики того времени.

«National-Zeitung»: «Мы видели красивые сценические фигуры, мы слышали звучную речь, ясную и отчетливую дикцию; но страсти, но человеческих чувств мы не видели <...> Мы отдаем должное ее виртуозной технике, простоте и естественности ее игры и отсутствию эффектов».

«Börsen-Courir»: «Для немецкой публики полное непонимание русской игры объясняется выбором пьес».

«Berliner Tageblatt»: «Признавая в полной мере талант отдельных исполнителей, мы должны сказать, что в общем исполнение кажется нам «старомодным», «академическим», как теперь говорят».

В «Санкт-Петербургских ведомостях» 14 июля 1899 г. сообщались некоторые детали, касающиеся постановки «Василисы Мелентьевой» в придворном театре: «Император выразил желание видеть игру г-жи Савиной <...> Во время антракта император пригласил к себе в ложу г-жу Савину и г-жу Стравинскую, исполнявшую роль парицы Анны». В заметке сообщалось далее, что император, похвалив игру Савиной, спросил ее, является ли «Василиса Мелентьева» классической пьесой, на что Савина ответила, что эта драма «не классическая, но т. к. она принадлежит А. Н. Островскому, то считается у нас таковою».

Говоря об Островском в Германии, нельзя не остановиться на освещении творчества великого русского драматурга в немецком литературоведении, на основании которого складывалось представление немецкого читателя об Островском.

Каких-либо специальных работ об Островском, если не считать кратких рецензий на переводы или постановки его произведений, в немецком литературоведении нет. Сведения о нем немецкий читатель мог почерпнуть преимущественно из курсов «Историй русской литературы», написанных немецкими авторами для немецких читателей.

Первой научной работой такого рода, в которой упоминается имя Островского, была книга профессора Дерптского университета Пауля Висковатова, посвященная русской литературе («Geschichte der russischen Literatur in gedrängter Übersicht. Ein Leitfaden nebst bibliographischen Notizen mit besonderer Berücksichtigung der neuen Literatur von Dr. von W i s k o w a t o w». Dorpat und Fellin, 1884). В этом чрезвычайно кратком обзоре русской литературы Островскому отведено лишь несколько строк, в которых сообщается, что «среди драматических писателей наиболее видное место занимает Островский, который черпал материал для своих драм большей частью из жизни русского купечества».

Несколько больше сведений о творчестве Островского мог почерпнуть немецкий читатель из книги К. Галлера «История русской литературы» (К. H a l l e r. Geschichte der russischen Literatur. Riga u. Dorpat). В ней автор говорит о мастерстве драматурга, проявляющемся в обрисовке чисто русских характеров, и его стремлении изображать русскую действительность. В отличие от весьма распространенного в критической литературе мнения, будто русский драматург был большим мастером лишь в изображении купеческой среды, Галлер считает, что он великолепно знал и прекрасно изображал самые различные слои русского общества: русский драматург с одинаковой художественной силой рисовал и купечество, и низшее чиновничество, и помещиков. Немецкий историк русской литературы отмечает у Островского тяготение к социальной тематике, проявляющееся, в частности, в его сочувственном изображении мира угнетенных, резко противопоставляемых лагерю угнетателей.

Александр Рейнгольдт в своем курсе «Истории русской литературы»¹ называет Островского «Шекспиром русской буржуазии и купечества». Он считает, что для его произведений в большой мере характерен эпический элемент в ущерб драматическому. Основное достоинство русского

ИНГЕБОРГ ОТТМАН В РОЛИ
КРУЧИНИНОЙ, ШАРЛОТТА
ФРИДРИХ В РОЛИ ГАЛЧИХИ
(«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»)

Гостеатр, Дрезден, 1954 г.

Фотография



драматурга Рейнгольдт видит в необычайном богатстве образов, в правдивой обрисовке характеров и в блестящей стилистической обработке произведений. По его мнению, пьесы, созданные драматургом после 70-х годов, хотя и искусны в сценическом отношении, но «представляют собой слабые повторения прежних мотивов или случайно подмеченные жанровые сцены из мира эгоизма и легкомыслия с элементами мелодраматизма».

Наиболее интересный анализ творчества Островского содержит «История русской литературы» берлинского профессора А. Брюкнера². Автор указывает, что Островский самый плодовитый русский драматург, который в течение чуть ли не сорокалетней деятельности посвятил себя исключительно русскому театру.

По мнению немецкого критика, Островский — крупнейший бытописатель в русской литературе, для которого характерна не знающая снисхождения правда. Его драмы производят огромное впечатление на зрителя именно потому, что в театре его ни на минуту не покидает ощущение того, что он видит на сцене правду и только правду, как будто снята «четвертая стена». Он отказывается от всяких дешевых приемов, к которым нередко прибегают иные европейские драматурги с целью сорвать аплодисменты у публики. У Островского, обладающего большим комическим талантом, нет никакого внешнего остроумия, никаких цирковых шуток, комизм в его произведениях основан на естественных ситуациях, в которые попадают его герои в полном соответствии со своим характером и действительностью.

Брюкнер отмечает далее гуманизм как отличительную черту творчества русского драматурга. Нельзя представить себе личность более гуманную,

чем Островский, который в своих пьесах проявляет себя истинным заступником беззащитных.

Менее удачными автор монографии находит исторические драмы Островского, которые, по его мнению, в значительной степени лишены тех художественных достоинств, которыми обладают его общественно-критические драмы: русский драматург не умел воспроизводить то, чего не наблюдал сам.

Общую оценку творчества Островского Брюкнер дает и в следующей своей книге «Духовное развитие России в зеркале ее художественной литературы»³. Мы приведем из нее лишь одну цитату, в которой указывается на некоторые особенности пьес Островского, как их понимает немецкий историк русской литературы:

«Островский — великий реалист русской сцены: его отличительный признак — строгая верность жизни и правдивость; никаких уступок вкусу публики; он заботливо избегает всяких дешевых эффектов; задолго до того, как на европейской сцене раздался призыв к реализму, он ввел его на русской. Он очень охотно выводит страстные и трагические конфликты и персонажи, он выступает провозвестником радости в жизни, чрезвычайно гуманен, хотя славянофильская тенденция иногда и омрачала его ясное мировосприятие».

Первым пропагандистом творчества Островского в Германии оказался в советское время московский Камерный театр, который во время своих гастролей в Германии и Австрии (1925) включил в свой репертуар и «Грозу». (Кроме «Грозы» театр показал в Германии и Австрии «Федру» Расина, «Саломею» Оскара Уайльда, «Жирофле-Жирофля» Лекока.)

«Гроза» не принадлежала к числу выдающихся постановок Камерного театра. По мнению советской театральной критики того времени, режиссер поставил в центр спектакля не столько обличение «темного царства», сколько показ внутренней трагедии героини, борьбу в ее душе различных противоречивых чувств, которые в конце концов приводят ее к гибели. Как писал А. В. Луначарский, «Гроза» была дана в странном смещении современно реалистической, по Малому театру, игры и несколько искусственной декорации»⁴. Однако, судя по откликам советской⁵ и зарубежной⁶ печати, гастроли Камерного театра в 1925 г. в Германии и Австрии, как и предыдущая гастрольная поездка в эти же страны годом раньше, сопровождалась шумным успехом у немецкой публики, восхищавшейся не только игрой талантливого коллектива и отдельных актеров, но и видевшей в нем представителей нового, социалистического искусства.

Вот что писал немецкий журнал «Das Theater» о выступлениях Камерного театра в Кёльне: «Огромным успехом пользовались, правда, в присутствии сравнительно немногочисленных любителей театра, выступления «свободного театра» Таирова, который в течение десяти дней давал гастрольные спектакли в городском театре оперетты. Старая оперетта Лекока «Жирофле-Жирофля» — какое многообразие красок, какие заразительные вихревые танцы, какое прекрасное и чистое зрелище, созданное коллективом под руководством Таирова! Невозможно забыть эти костюмы, эту злую сатиру на всякого рода наивные несуразности и глупости, этих исполнителей, являющихся в то же время гимнастами, танцорами, акробатами и к тому же неплохими певцами. Гротеск и в то же время символ!

Затем русские давали мрачную народную драму Островского «Гроза», в которой они показали глубокие переживания русской души, выразив их с жесткими, суровыми и в то же время бесконечно трогательными интонациями, несмотря на некоторое однообразие сцены (<...> После каждого спектакля Таирова много раз вызывали на сцену. Его искусство, а также искусство его актеров, из которых особенно выделяются несравненный



ХЕЛЬГА ГЁРИНГ В РОЛИ КОРИНКИНОЙ, КУРТ ШТЕЙНГРАФ В РОЛИ ДУДУКИНА
(«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»)

Гостеатр, Дрезден, 1954 г.

Фотография

трагикомический талант А. Соколова, игра Алисы Коонен, Румнева и Льва Фенина, произвело на зрителей незабываемое впечатление»⁷.

Годы фашистского господства в Германии, естественно, не способствовали углублению литературных и общекультурных связей между странами немецкого языка и Советским Союзом. И тем не менее даже в эти мрачные времена в отдельных театрах Германии шли некоторые пьесы русских драматургов, в том числе Островского. Так, в 1940 г. в Берлинском государственном театре шла пьеса «Лес». Многие немецкие газеты посвятили спектаклю рецензии, в которых отмечалась большая художественная ценность этого произведения. Советские газеты «Известия» и «Вечерняя Москва» поместили на своих страницах сообщения об этой постановке, в кото-

рых цитируется высказывание немецкой ежедневной газеты «Das Reich», писавшей, что «постановка русской комедии «Лес» является выдающейся театральной победой нынешнего сезона»⁸. В корреспонденции «Известий» сообщается далее, что «комедия Островского завоевала симпатии берлинской публики. На этот спектакль даже за несколько дней вперед трудно купить билеты, несмотря на то, что комедия «Лес» ставится через день».

Пьеса «Лес» ставилась и в следующем театральной сезоне на сцене того же Берлинского государственного драматического театра, а также в драматических театрах Дармштадта и Мюнхена. Кроме того, в Берлине и Вене в том же году была поставлена «Гроза»⁹. На сцене Мюнхенского драматического театра в 1941 г. была поставлена комедия «На всякого мудреца довольно простоты», которая шла под названием «Молодой человек делает карьеру»¹⁰.

Однако, несмотря на эти положительные явления, в целом в условиях фашистского режима культурное общение между русским и немецким народами было чрезвычайно затруднено. И лишь после окончания второй мировой войны в странах немецкого языка изучение русской литературы возобновилось с большой интенсивностью. Совершенно ясно, что в ГДР, ФРГ и Австрии изучение русской литературы и культуры развивалось разными путями. Если в ГДР укрепление политических связей с Советским Союзом послужило прочной основой для усиления культурного сотрудничества, для более глубокого изучения русской литературы, в том числе и драматургии, то в Западной Германии этот процесс культурного сближения был значительно затруднен в связи с проводившейся там в течение многих послевоенных лет антисоветской политикой. И тем не менее и в отношении Западной Германии можно говорить о росте интереса к русской литературе и искусству, об оживлении научно-исследовательской работы в университетах по изучению русской культуры.

Уже в первые годы после разгрома фашизма в восточной части Германии на сцене немецких драматических театров стали ставиться пьесы русских и советских драматургов. Видное место среди них заняла и драматургия Островского. Освоение художественного наследия Островского осуществлялось одновременно и театром, и литературоведением, занимавшимся интерпретацией как отдельных произведений русского драматурга, так и его творчества в целом.

Огромная заслуга в деле распространения произведений Островского в Германии принадлежит видному немецкому писателю и переводчику Иоганнесу Гюнтеру (род. в 1886 г.). Гюнтер годы своей юности провел в Петербурге, где он общался с видными русскими писателями того времени, в частности, с А. Блоком. Автор стихотворений, пьес и романов, Гюнтер приобрел широкую известность как выдающийся переводчик русских и советских писателей на немецкий язык, в том числе Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Лескова, Блока, Маяковского и др. Сособой любовью на протяжении почти полувека Гюнтер занимался переводом на немецкий язык и пропагандой в Германии произведений Островского. Завершением его многолетних трудов явилось издание им сочинений русского драматурга в четырех томах, куда вошли двадцать две пьесы, представляющие собой наиболее ценную в художественном отношении часть творчества Островского¹¹.

В кратком предисловии к этому изданию литературовед Е. Вендт, обращаясь к немецким читателям и деятелям театра, дает общую оценку значения Островского для русской и мировой культуры:

«А. Н. Островский, величайший драматический гений России, относится к блестящей эпохе русского критического реализма второй половины XIX века, когда русская литература заняла ведущее место в мире и оказала глубокое влияние на европейскую и американскую литературы



АЛЬБЕРТ ХЕММЕРЛЕ В РОЛИ МИЛОВИДОВА, АННГРЕТ ГОЛДИНГ В РОЛИ АННУШКИ
(«НА БОЙКОМ МЕСТЕ»)

Театр им. М. Горького, Берлин, 1959 г.

Фотография

«...» У немцев складывалось совершенно искаженное представление о великой русской нации на основе романов Достоевского «...» и произведений трегрестепенных писателей типа Мережковского и др. И почти совершенно неизвестным оставался нам А. Н. Островский. Лишь в последние годы его открывают для себя немецкие театры. И если руководители наших театров откроют для немецкой сцены творчество величайшего драматурга XIX столетия, то это будет означать обогащение нашего классического репертуара, подобное открытию второго Шекспира»¹².

Четырехтомнику предпослано также предисловие переводчика, в котором он дает восторженную оценку творчества Островского и призывает немецких театральных деятелей более интенсивно заняться изучением

наследия великого русского драматурга «во славу ему и на пользу немецкому народу», ибо «нигде не бьется столь отчетливо пульс русской жизни, нигде не нарисованы столь правдиво горести и радости русского сердца», как в произведениях Островского¹³.

Далее Гюнтер приводит интересные факты, позволяющие судить о том, как ставились пьесы Островского на немецкой сцене и воспринимались немецким зрителем.

«Незадолго до выхода четырехтомного издания сочинений А. Н. Островского я присутствовал в театре «Берлинский ансамбль» на сотом представлении комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», шедшей в моей обработке. Постановка была превосходной, игра артистов и режиссура великолепны, но наибольшее впечатление произвело на меня то, с каким пониманием зрители, до отказа заполнившие зал, следили за происходящим на сцене. Это еще больше убедило меня в том, что эта пьеса, как и сто лет назад, когда она была создана, по-прежнему полна жизни и все еще волнует умы и сердца зрителей чужой страны. Тот факт, что эта комедия, будучи прекрасным, хотя и не классическим произведением русского драматурга, тем не менее выдержала сто представлений в течение каких-нибудь полутора лет, убедительно показывает, какие возможности заложены в творчестве А. Н. Островского, если к его произведениям подойти с пониманием и любовью».

И далее автор, рекомендуя Островского немецкому читателю, отдельными штрихами дает краткую характеристику его выдающихся произведений, пока еще мало известных широким кругам немецкой читательской и театральной аудитории: «Гроза», эта «захватывающая и глубоко человеческая» пьеса, может с успехом выдержать любое сравнение с лучшими драмами Г. Гауптмана, а разве «Лес» не «самая трогательная» комедия о «блеске и нищете» актерского существования — тема, неизменно сохраняющая силу своего сценического воздействия и не утратившая своей остроты актуальности со времен Аристофана. Театральная атмосфера нигде не передана с такой правдивостью, с такой человечностью, с такой захватывающей силой, как в драме «Без вины виноватые». Каким страшным предстает перед нами преступный мир в пьесе «На бойком месте», какие неисчерпаемые возможности заложены в таких произведениях русского драматурга, как «Горячее сердце» или «Не было ни гроша, да вдруг алтын», в которых Островский, этот «Колумб московского купечества», с потрясающей силой рисует картины «темного царства».

Указывая на огромное значение Островского для последующего развития русской драматургии, автор предисловия прослеживает нити, ведущие к будущим завоеваниям русской драматургии: от социальной комедии Островского ведет прямой путь к Чехову, «без «Бешеных денег» был бы невозможен «Вишневый сад». Каждый любитель театра обнаружит в произведениях русского драматурга неисчерпаемое духовное и эстетическое богатство, перед ним в миниатюре предстанет история русской культуры»¹⁴.

Чрезвычайно интересна также вторая статья Гюнтера, опубликованная четыре года спустя после четырехтомного издания Островского на немецком языке. В этой статье, озаглавленной «А. Островский и немецкий театр», Гюнтер приводит много интересных фактических данных, позволяющих судить об отношении к драматургии Островского немецких театральных деятелей в первой половине XX в.¹⁵ Он рассказывает, как будучи еще молодым, романтически настроенным поэтом и драматургом, он, живя в то время в Петербурге, впервые открыл для себя Островского. С произведениями Островского его познакомили русские друзья, выдающиеся поэты и писатели того времени, в том числе Блок, который, по словам Гюнтера, необычайно высоко ценил произведения великого русского драма-

турга. В Петербурге он имел возможность смотреть в театре блестящие постановки пьес Островского, которые произвели на него настолько большое впечатление, что он решил познакомить с ними немецких театральных деятелей и широкую читательскую аудиторию в Германии. С этой целью он перевел «Грозу» и «Лес» и отправился в Берлин, чтобы, используя свои литературные связи, с поэтом и драматургом Фольмёллером, близким другом Макса Рейнгардта, добиться постановки этих пьес на немецкой сцене. В 1911 г. указанные пьесы выходят в Германии в переводе Гюнтера. Однако его попытки добиться постановки пьес Островского в берлинских театрах не увенчались успехом, отчасти вследствие распространенного в немецкой критике мнения о «несценичности» пьес русского драматурга, отчасти вследствие того, что в этот период немецкий театр, в котором господствовали декадентские течения, переживал период упадка, что выражалось также и в неприятии произведений реалистического содержания. Неблагоприятным для постановки пьес Островского оказалось и время накануне первой мировой войны, когда в Германии всячески разжигались националистические настроения; последовавшая вскоре после окончания войны инфляция также не способствовала утверждению на немецкой сцене реалистического театра.

Начиная с 1939 г. Гюнтер стал переводить на немецкий язык еще не известные немецкому читателю произведения Островского, которые тепло принимались критикой, несмотря на преграды, чинимые фашистскими правителями.

Новая волна интереса к Островскому поднялась в Германии, хотя и не сразу, после разгрома фашизма. Четырехтомное издание произведений Островского в издательстве «Aufbau-Verlag» значительно способствовало утверждению за Островским славы драматурга-классика; критика увидела, что Островский, этот глубокий знаток человеческого сердца, создал свыше сотни правдивых художественных образов, не утративших своей впечатляющей силы по настоящее время.

В этой же статье Гюнтер излагает принципы, которыми он руководствовался при переводе пьес Островского. Он пишет:

«Некоторые не в меру придирчивые критики упрекали меня в том, что немецкий язык, на который я перевел Островского, отличается от языка моих переводов Тургенева и особенно Пушкина. Меня упрекали также в том, что в своих переводах я иногда прибегал к баварским или прусским диалектизмам. Мои первые переводы Островского (1911), от которых я впоследствии отказался, были выдержаны в романтическом духе. Принципы моей переводческой практики заключаются в полном следовании оригиналу: от точки до точки я воспроизвожу каждое предложение, сохраняя заданный автором ритм; более того, я не пропускаю ни одного двоеточия, ни одной запятой. Я передаю игру слов и стремлюсь также переводить диалектизмы, употребляемые писателем, диалектизмами родного языка, представляющими мне равноценными оригиналу. Яркий, пересыщенный жаргонными выражениями, язык героев Островского нельзя передавать теми же средствами, какими я передавал мелодику языка Тургенева или нередко чрезвычайно прихотливый язык Гоголя. Здесь нужны были иные средства, тем более, что Островский нередко дает речевую характеристику своих героев. Я считаю, что этот далеко не легкий труд принес свои плоды, что подтвердили мне многие знатоки русского языка»¹⁶.

Небезыntenесны также высказывания режиссера Дрезденского драматического театра Карла Гёрза, который много сделал для пропаганды творчества Островского на сцене немецкого театра. В указанном выше ежегоднике Гёрз рассказал о работе дрезденского театра над пьесами Островского: «При составлении репертуара нашего театра на 1953/54 г. мы решили

наряду с произведениями нашего классического наследия и современной драматургии обратиться к великой эпохе русского классического реализма. Наш выбор пал на творчество выдающегося русского писателя-гуманиста Островского».

Гёрз отмечает тот факт, что немецкие театры еще слабо знакомы с крупнейшими произведениями русского драматурга. Так, комедия «Волки и овцы», написанная в 1870 г., появилась в Германии впервые на сцене Лейпцигского драматического театра лишь в 1947 г., а пьеса «Без вины виноватые» была впервые поставлена в Дрездене в 1954 г., т. е. семьдесят лет спустя после ее создания. А сколько пьес Островского еще никогда не ставилось на немецкой сцене, хотя они бесспорно принадлежат к лучшим образцам мирового драматического искусства. К 70-летию со дня смерти русского драматурга дрезденский театр подготовил постановку пьес «Лес» и «Горячее сердце». «Актуальность произведений Островского не подлежит никакому сомнению, — пишет Гёрз. — Работа дрезденской труппы над комедией «Без вины виноватые» сопровождалась глубоким изучением жизни и творчества русского драматурга (...) Заслуга Островского, — по мнению немецкого режиссера, — состоит в том, что в правдивых образах он заклеил «темное царство», что дает нам основание считать его великим провозвестником нового времени»¹⁷.

Несмотря на значительные объективные трудности, которые переживали театры ГДР в первые послевоенные годы, демократические преобразования в экономической и общественной жизни страны способствовали и подъему театрального искусства. В это время на сценах театров ГДР были впервые поставлены пьесы русских и советских драматургов, в том числе многие пьесы Островского, составляющие золотой фонд его литературного наследия. Они ставились не только крупнейшими театрами Берлина, Лейпцига и Дрездена, обладавшими большими традициями и талантливыми актерами, но и многими провинциальными труппами, не имевшими богатого опыта и не располагавшими квалифицированными режиссерскими и актерскими кадрами. Это обусловило весьма различный художественный уровень исполнительского искусства этих театров, особенно в постановке пьес зарубежных драматургов, малоизвестных и зрителям и самим исполнителям.

Удачные постановки пьес русского драматурга были осуществлены уже в 50-е годы. Так, драма «Гроза» с большим успехом была поставлена в Берлине (1951), в Дрездене (1948/49); комедия «Лес» шла в Берлине (1950, 1953), в Веймаре (1948), Виттенберге (1953), Гере (1948), Гёрлице (1948), Потсдаме (1953), Ростоке (1950) и других городах. Из других пьес были поставлены «Доходное место» в Берлине (1959), «Поздняя любовь» в Дрездене (1948).

Отсутствие в немецких театрах сложившейся традиции при постановке пьес Островского обусловило собой и определенный разноречивый в немецкой театральной критике в первые послевоенные годы в оценке режиссуры и трактовке исполнения отдельных ролей. Примером этого может служить весьма разноречивая оценка критикой «Бесприданницы», поставленной в Лейпцигском драматическом театре (перевод Артура Лютера). По поводу этой постановки газета «National-Zeitung» писала, что «Бесприданница» в лице Г. М. Рихтера нашла режиссера, который «сумел создать реалистический спектакль в лучшем смысле этого слова, удачно объединив в нем такие элементы, как развитие драматического действия, обрисовка среды и глубоко человеческая трактовка образов». Иного мнения о той же постановке придерживался критик газеты «Der Morgen»: «К сожалению, постановка не произвела большого впечатления, так как режиссер и исполнители не сумели наполнить эпическую по своему характеру пьесу соответствующей атмосферой». И, наконец, газета «Tägliche Rundschau»,

РУДОЛЬФ РОМБЕРГ В РОЛИ
ЛЫНЯЕВА. ГЕРТРУДА
КЕКЕЛЬМАН В РОЛИ ГЛАФИРЫ
(«ВОЛКИ И ОВЦЫ»)

Камерный театр, Мюнхен, 1964 г.

Фотография



давая свою оценку спектакля Лейпцигского драматического театра, писал:

«Ставить трагедии Островского очень трудно, так как они не допускают чрезмерной конкретизации образов, как это имеет место в его комедиях, и без слаженной игры всего ансамбля они превращаются в безжизненный пересказ содержания. В таком случае признание Ларисы в любви к обанкротившемуся авантюристу Паратову превращается в банальную сцену, а эпизоды, следующие после званого вечера у Карандышева и открывающие перед исполнителями богатые возможности, оказываются сухими и вялыми, в результате чего смешное на сцене не сопровождается смехом публики, как это происходит на спектакле, поставленном режиссером Г. М. Рихтером». В заключение критик советует постановщикам спектакля основательно переработать его, прежде чем включать в репертуар на следующий сезон.

К числу удачных прочтений пьес Островского принадлежит спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», поставленный В. Д. Панзе в Немецком театре в Берлине в 1967 г. По мнению советского критика Г. Дубасова, «стремительный взлет Егора Глумова в постановке Панзе не столько результат ума, житейской мудрости героя, сколько общая закономерность социального строя, основанного на демагогии и фальши. Подобное общество готово возвеличить кого угодно, лишь бы в ответ, в благодарность служили ему». Говоря об игре актеров, критик особенно выделяет исполнителя главной роли — Эберхарда Эше, которому спектакль главным образом обязан своим успехом. «Глумов в трактовке Эше — это позднейшая модификация Хлестакова, поднаторевшего в одурачивании окружающих, выпрашивающего не деньги, а протекцию. Он купается в привычной ему атмосфере вранья, лести, удачи, он в том вдохновенном порыве, который и ничтожной личности сообщает обаяние таланта. Легкость его хамелеоновских переходов необыкновенна, изящество его ми-

микрии артистично, вера в свою счастливую звезду обескураживающа <...> Для режиссеров Немецкого театра не существует просто веселых классических иностранных комедий, в каждой они находят то, что может взволновать соотечественников»¹⁸.

В театре «Берлинский ансамбль» пьесы Островского ставились сравнительно редко. Мы уже приводили рассказ Гюнтера о прекрасной постановке на сцене брехтовского театра пьесы «На всякого мудреца довольно простоты». В первой половине декабря 1955 г. режиссер «Берлинского ансамбля» Гурвич поставила пьесу Островского «Воспитанница», в которой роль Нади исполняла гастролировавшая мексиканская актриса Розаура Ревюельмас. Постановка, в которой участвовала Елена Вейгель, готовилась очень тщательно, и пользовалась большим успехом у немецких зрителей. За период с декабря 1955 г. по январь 1957 г. было дано 51 представление.

Во время своего приезда в Москву Б. Брехт присутствовал в Художественном театре на спектакле «Горячее сердце». Игра некоторых актеров, особенно Грибова, Брехту очень понравилась, хотя стиль постановки он нашел старомодным.

Литературоведение ГДР, представленное, главным образом, вузовскими курсами истории русской литературы, также много сделало для правильной оценки творчества Островского, для выявления его роли в развитии русского театра. В качестве примера верного освещения творчества Островского литературоведением ГДР может служить «История русской классической литературы», написанная группой авторов и вышедшая в издательстве «Aufbau-Verlag» в 1965 г.¹⁹ В главе, посвященной Островскому, литературовед Еберхард Райснер дает обстоятельный анализ произведений русского драматурга, прослеживает традиции в русской литературе, сыгравшие важную роль в становлении его как писателя-реалиста. Он указывает, в частности, на значительный подъем русской драматургии в 30-е годы XIX в., когда были созданы первые драмы Пушкина, Лермонтова, комедия Гоголя «Ревизор». И тем не менее в эти годы на русской сцене господствовали произведения второстепенных и третьестепенных авторов, ныне совершенно забытых. Репертуар русских драматических театров заполняли поверхностные, бессодержательные водевили и мелодрамы с их проповедью ложного патриотизма, чувствительностью и поверхностным высмеиванием несовершенств мира.

По мнению немецкого критика, начало творческой деятельности Островского проходило под знаком «натуральной школы», реалистические принципы которой он развивал в области драмы. Как и многие другие представители русского критического реализма XIX в., Островский обращается к изображению повседневной жизни различных слоев общества, в том числе и к изображению судеб простого человека. В последующем конкретном анализе произведений Островского Райснер справедливо характеризует его как одного из выдающихся обличителей пороков современного ему общественного строя, именуемого им «темным царством». Научные исследования, подобные данной работе, несомненно помогают и деятелям немецкого театра, и актерам, и читателям лучше понять художественное наследие русского драматурга. В целом интерпретация Островского в литературоведении ГДР опирается на принципы русской революционно-демократической критики прошлого века и на марксистский анализ произведений великого русского драматурга советским литературоведением.

В Западной Германии в послевоенные годы интерес к творчеству Островского также повысился. Конечно, процесс освоения творческого наследия автора «Грозы» и «Леса» проходит здесь менее интенсивно, чем в ГДР, оценки, даваемые западногерманским литературоведением, нередко следуют традиционным представлениям об Островском как о талантливом

бытописателе прошлого века, произведения которого уже не могут взволновать современного зрителя. И тем не менее послевоенные годы ознаменовались и в западной части Германии рядом интересных постановок лучших пьес Островского. В литературоведении заметно стремление к более глубокому осмыслению творчества русского писателя, к более объективному анализу художественного своеобразия его драматургии. Но все же большинство западногерманских литературоведческих работ отличается поверхностностью анализа, умаление социального содержания произведений Островского, отрицание их высоких художественных достоинств.

Вот несколько выдержек из высказываний западногерманских критиков об Островском. В. Леттенбауэр в своей «Истории русской литературы», изданной в 1955 г. во Франкфурте-на-Майне, пишет, что Островский показывает «невежество, суеверие, деспотизм, подавление человеческой личности под маской благочестия, грубость в семейных отношениях, подчинение личности домогостевским законам, мошенничество в делах, когда речь идет о собственной выгоде <...> В большинстве случаев добро терпит поражение, но в действительности оно торжествует над злом и пороком, над грубой силой <...> Чаще всего повторяющиеся темы — это конфликты и противоречия в повседневной жизни, столкновения между старым и молодым поколением, между бедными и богатыми <...> Его пьесы не всегда соответствуют европейским понятиям о драме и комедии: отчасти они представляют собой смесь этих двух жанров, отчасти — слабо связанные между собой картины, поскольку Островский питал особое пристрастие к эпизодическим сценам и фигурам». По мнению западногерманского критика, «социальная основа» произведений Островского является «причиной того, что его пьесы, все еще часто исполняемые в самой России, вне ее границ не находят значительного отклика»²⁰.

Очень общая, поверхностная характеристика, автор ни слова не говорит об огромном резонансе, который вызывали произведения Островского в русском обществе, о горячей полемике, разгоравшейся при появлении каждой новой пьесы русского драматурга.

Профессор Максимилиан Браун в своей книге «Русская литература XIX века» отмечает великолепное знание Островским той среды, которую он изображал в своих комедиях и драмах. В творчестве Островского Браун видит в основном «мир патриархальных, невежественных, но нередко очень богатых купцов старого закала — той особой разновидности людей, которые, будучи поданы то в комическом, то в трагическом плане, стоят на границе двух миров, отличаются деловой хваткой и бессмысленной зависимостью от своих необузданных прихотей, неприкрытой алчностью и угрызениями совести, к тому же они опутаны предрассудками и суевериями. Это несомненно интересные и живописные типы, дающие необычайно богатый материал бытописателю и психологу, юмористу и трагику»²¹. Однако Браун считает, что изображение этих типов у Островского не всегда отличается достоверностью, нередко они даются упрощенно, морализующая тенденция выступает слишком явно, хотя он и не провозглашает каких-либо идей и воззрений. Он выступает поборником культурного и нравственного просвещения, преодоления старых предрассудков и варварских обычаев. Будучи главным образом художником, рисующим окружающую среду, Островский отличался глубоким знанием своей темы, мастерством народного языка, тонким пониманием драматического искусства и великолепным пониманием законов сцены. В заключении своей характеристики Островского М. Браун пишет: «Таким образом, без него невозможно представить себе русскую литературу и прежде всего — русский театр; в процессе смены эпох и мировоззрений он оказался удивительно жизнеспособным. Его пьесы были важнейшим источником, из которого русская интеллигенция черпала сведения о практически неизвестной

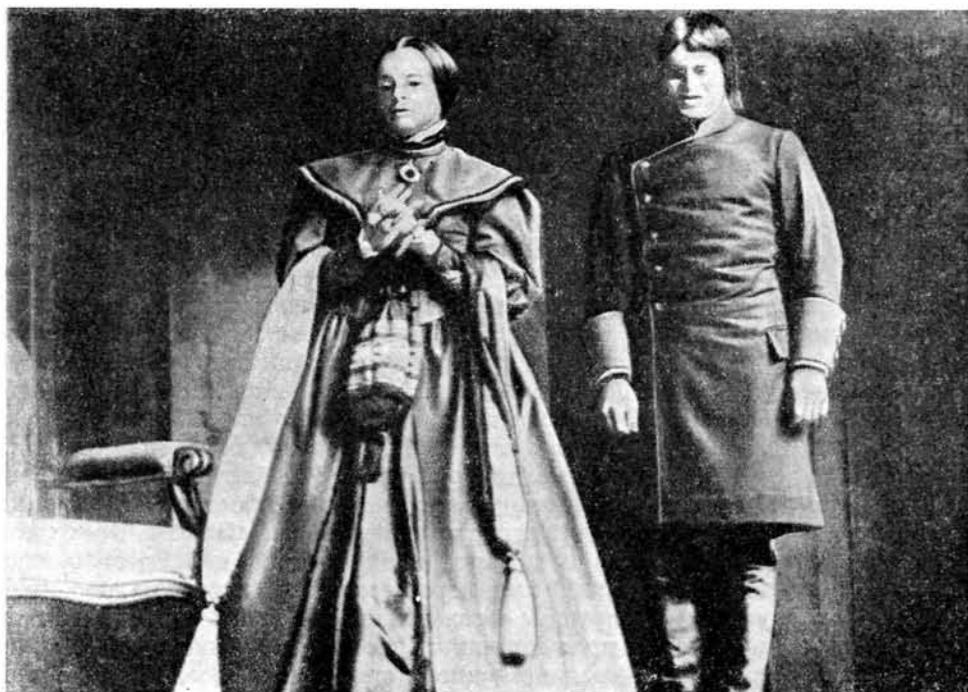
ей купеческой среде, в то же время они являются основной составной частью репертуара русского театра. Он создал ряд драм, являющихся подлинными шедеврами драматического искусства, и прежде всего знаменитую, исполняемую на Западе драму «Гроза»²². Эти отзывы, несмотря на присущую им подчас непоследовательность и противоречивость, оказали и оказывают в целом положительное влияние на отношение к русскому драматургу западногерманских театральных деятелей, актеров и зрителей.

Укажем на некоторые постановки пьес Островского в драматических театрах Западной Германии в послевоенное время.

В 1953 г. в Дюссельдорфе в городском драматическом театре была поставлена комедия «Лес» в инсценировке Г. К. Штроукса. Каких-либо откликов в печати на эту постановку не было, по-видимому, пьеса недолго продержалась на дюссельдорфской сцене. Позднее эта же пьеса была поставлена и на сцене Кёльнского городского театра²³. Об этой постановке мы можем в какой-то степени судить по рецензии в западногерманском журнале «Современный театр» («Theater heute»), появившейся под красноречивым заголовком «Обрубленный «Лес» («Abgeholzter «Wald»)). Вот некоторые выдержки из этой рецензии: «В основу постановки «Леса» была положена вполне приемлемая концепция <... > И тем не менее постановка оказалась в значительной степени лишенной содержания и вызвала разочарование у зрителей. Как нам стало известно, во время репетиций Гейм заболел и не смог довести до конца своей работы. Это многое объясняет, но отнюдь не может служить кому-либо оправданием. Он не должен был соглашаться выносить на суд общественности еще незавершенную постановку. Правда, К. Бронингаузу, исполнявшему роль Геннадия Несчастливцева, и Г. Шахту в роли Аркадия Счастливецца удалось отчасти спасти положение: одному — своим комическим талантом, другому — своей живостью, весельем и подвижностью <... > Раиса Гурмыжская в исполнении Гизелы Хольцингер — очень неинтересная, лишенная какой-либо проблематичности, нерусская светская дама, в то же время некоторые второстепенные персонажи и особенно фигуры двух соседних помещиков были сознательно выписаны со всеми атрибутами, присущими крупной старорусской буржуазии и разбогатевшим выскочкам». По мнению критика, впечатляющими были лишь последние, заключительные сцены, в целом же спектакль пострадал от «недостаточно зрелой режиссуры (unausgereifte Regie)»²⁴.

В 1960 г. в Западном Берлине на традиционном театральном фестивале была поставлена комедия «На всякого мудреца довольно простоты». Критика отмечала, что на фоне декадентских и модернистских представлений, предназначенных для театральных снобов и для отвлечения внимания зрителей от проблем современности, отрадным явлением на фестивале была комедия «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, великолепно поставленная западноберлинским драматическим театром Шлосспарктеатер. Автор одной из статей о западноберлинском театральном фестивале писал, что комедия Островского пользовалась очень большим успехом у зрителей²⁵.

В 1966 г. в Штуттгартском государственном театре режиссер Петр Шаров поставил комедию «Бешеные деньги». Рецензия на эту постановку, опубликованная в журнале «Theater heute», позволяет сделать вывод о том, что постановщик значительно смягчил критическую направленность пьесы Островского, придав ей характер понимающей снисходительности и всепрощения. «Нет сомнения, — пишет критик, — что комедия Островского о бешеных деньгах, которые текут сквозь пальцы богатых московских прожигателей жизни и попадают в цепкие руки людей нового, более практического склада, — эту комедию можно себе представить более злой,



ГИЗЕЛА ХОЛЬЦИНГЕР В РОЛИ ГУРМЫЖСКОЙ, ФРАНК ГОФМАН В РОЛИ ПЕТРА («ПЕС»)

Городской драматический театр, Кёльн, 1965 г.

Фотография

более безжалостной и острой, чем мы ее видели в постановке Петра Шарова <...> В гневном пафосе, присущем пьесе Островского, в постановке Шарова зазвучали нотки всепрощающей любви (*verständnisvolle Liebe*). Здесь преобладал не сарказм, а скорее мягкая ирония, превращающая бессодержательность жизни определенного общества в поэзию бесцельного и бесполезного». В то же время автор рецензии считает, что эта мягкость тонов в постановке Шарова не повредила пьесе Островского, поскольку она, по его мнению, оправдана тем, что здесь рисуется русский мир, уже давно ушедший в прошлое²⁶.

В 1964 г. в Мюнхенском камерном театре была поставлена комедия «Волки и овцы». Судя по рецензиям на этот спектакль, постановка, осуществленная режиссером Нёльте, была удачной. В одной из статей, появившихся в журнале «Theater heute», дается характеристика действующих лиц пьесы, как они изображены на сцене театра: «Люди, на протяжении нескольких актов прикидывающиеся овцами, обнаруживают свою волчью натуру в произвольных движениях, даже в смиренно опущенных взглядах. Те же, кто разыгрывает из себя волков, в вспышках гнева, в своей жестокости выдают угодническую сущность своей натуры, обличающей лицемерную мягкость будущих овечьих душ. Что это — двойственность «русской души», сахар и плетка, кнут и барский поцелуй? Постановка Нёльте показывает эти противоречия как две стороны человеческого сердца, как присущую человеку реакцию на повороты судьбы. Механизм драматического действия у Островского, возносящий к концу пьесы тех, кто раньше находился внизу, и низводящих того, кто до этого восседал на троне, предстает как сценическая модель старой машинерии, олицетворяющей собой игру слепой судьбы»²⁷.

Рецензент указывает далее на то, что в своей постановке Нёльте избегает банальных атрибутов русского быта, долженствующих указывать на связь действия пьесы с Россией. Режиссер считает, что «балалайка, Волга, кожаные кресла и т. п. — плохие путеводители по русской провинции». «Легкая стилизация, ограничивающаяся характерным реквизитом, создает ту атмосферу, которая дает пьесе то, что необходимо».

Конечно, по этой рецензии достаточно трудно судить о постановке пьесы Островского Мюнхенским камерным театром. Судя по статье в «Theater heute», в постановке Нёльте акцентировалось не столько социально-критическое содержание комедии русского драматурга, «сколько абстрактная интерпретация моральных конфликтов, рассматриваемых как противоречия двух сторон человеческого сердца», как «присущую человеку реакцию на повороты судьбы». Но эта характеристика в какой-то мере дополняется в другой рецензии, правда, относящейся к более поздней постановке той же пьесы Островского, осуществленной тем же режиссером, но уже на сцене Венского камерного театра (1967). Вот некоторые выдержки из этой рецензии: «В Камерном театре Рудольф Нёльте поставил очаровательную, злую и на редкость удачно построенную комедию «Волки и овцы». Действие происходит в очень солидной, но неуютной гостиной с искусственными цветами и потертой кожаной софой. Здесь возвращаются обманутые обманщики, лицемеры, которых водят за нос, прогоревшие спекулянты, тартюфы всех калибров и на переднем плане Тереза Гизе, исполняющая роль домашнего злого духа в инвалидной коляске. К сожалению, иногда создается впечатление, что своей сгорбленной фигурой и взглядом исподобья она пародирует самое себя. Непонятно, почему режиссер с самого начала пьесы впадает в лирический тон в манере Чехова, чем замедляется и растягивается действие пьесы. Это удивляет в нем, режиссере, который неоднократно и убедительно показывал, какими захватывающими могут быть классики (...). В целом — занимательная социальная критика позавчерашнего дня».

Из других послевоенных постановок Островского в Австрии следует особо отметить его пьесу «На всякого мудреца довольно простоты», поставленную Венским камерным театром еще в 1961 г. Кроме названной пьесы Островского, в этом сезоне на сцене того же театра исполнялась и пьеса М. Горького «На дне». О том, как были поставлены эти выдающиеся произведения русской драматургии, как они были восприняты венской публикой, дает некоторое представление рецензия прогрессивного австрийского критика Гуго Гупперта, опубликованная в журнале «Вельтбюне» под заголовком «Русская классика в Вене»²⁸. «Зрители, как любители, так и знатоки театра, — пишет рецензент, — с большим интересом ожидали премьеры комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Дело в том, что Островский, являющийся после Гоголя и наряду с Сухово-Кобылиным истинным отцом русской буржуазной драмы, должен был одним своим появлением в атмосфере Вены вызвать живой интерес и внимание». Австрийский критик объясняет это тем, что Островский, «хотя и заражен бактерией социальной критики», все же — глава буржуазной драматургии нравов, иными словами, «дает солидную пищу для публики в партере и в ложах». Он делает мишенью своей критики представителей денежного мешка, однако эта критика не является достаточно глубокой, так что «само крупное купечество, которое еще носило кафтан, а не фрак, поставило ему памятник у входа в Малый театр» (?), и можно было надеяться, что русский мэтр с окладистой бородой и на улицах добропорядочной Вены будет чувствовать себя как дома. Здесь, пишет Г. Гупперт, налицо родство художественного вкуса, темперамента, духа, остроумия и даже вообще тяготение к маске, к трюкам, мистификациям, превращениям, буффонаде! «Едва ли можно было найти для Вены что-либо более подходя-

щее, соответствующее, благодарное ей, чем расцветенная цветом нашей театральной рампы, по-венски купеческая, почти бидермаеровская в кринолине, по-рантберовски солидная Москва 1861 г.»

Немецкая редакция пьесы, обработанная Эдуардом Вимутом, идет под названием «Молодой человек делает карьеру», что, по мнению критика, выражает какую-то программу, некую концепцию, которой следуют постановщики пьесы. «Если вдуматься в новый заголовок пьесы, — пишет Гупшерт, — то в нем можно почувствовать какое-то преувеличение, утрирование, какую-то натяжку в духе «новой деловитости», денатурацию». И поэтому же пути пошел приглашенный дирекцией режиссер постановки Г. Гильперт. Последний хотя и не лишен таланта, все же меньше всего подходил для постановки русской пьесы. Талант — это не верхнее платье. Он живет в глубине человеческой души, проявляется в полноте творческого отношения к миру. У Гильперта полностью отсутствует способность понимания русских характеров. В пьесе ясно ощущается отсутствие интереса, какое-то равнодушие. И конечно, казенным подходом к делу невозможно добиться глубокого проникновения в атмосферу далекого и незнакомого нам мира, а постичь его «сердцем» не всякому дано. Таким образом, произошло превращение, в результате которого была утрачена масштабность русского драматурга. «На него, как говорится, надели слишком тесную рубашку».

Затем критик дает восторженную оценку пьесы Островского, оригинальности и психологической убедительности созданных им художественных образов. Особенно восхищает его главный герой пьесы Егор Глумов. Он «сын бедной вдовы, холодный лицемер и честолюбец, наполовину Тартюф, наполовину Растиньяк, ловко пользующийся слабостями и тщеславием богатого родственника, а вместе с ним и его влиятельной супругой. И здесь автор делает два гениальных драматических хода. «Мудрец» совершает глупость: он ведет дневник, подвержен роковой страсти писать, создавать свидетеля самому себе, тайно документировать свои пороки и неблагоприятные поступки. Его тетюшка похищает дневник. Таким образом, искренность молодого человека перед самим собой приводит к раскрытию его двуличия по отношению к его окружению. Карьериста разоблачают, низвергают, ему показывают на дверь. Однако он отнюдь не уничтожен. Здесь фабула делает второй гениальный поворот: оказывается, чтобы существовать, «лучшее общество», обманутое ловким проходимцем, нуждается в людях, подобных ему. Поэтому его бывшие покровители решают между собой после некоторого испытательного срока вновь принять в свой круг поверженного, которым они в душе восхищаются. Следовательно, карьера молодого человека еще впереди!.. Это просто великолепно, это поистине Мольер и Бальзак в одном лице, производящий огромное впечатление на зрителя».

Гупшерт делает краткий экскурс в сценическую историю пьесы Островского: «Со времени первой постановки 1 ноября 1868 г. в Александринском театре в Петербурге до 1917 г. эта комедия только в Петербурге и Москве исполнялась свыше восьмисот раз, а после Октябрьской революции она, согласно репертуарной статистике, исполнялась свыше тысячи раз. В России не было ни одного исполнителя главных комедийных или характерных ролей, который не стремился бы испробовать свои силы в этой пьесе. В Московском академическом Малом театре, этом подлинном доме Островского, я в 1930 г. с восхищением смотрел игру семидесятилетнего Прова Садовского, исполнявшего роль «молодого человека» Егора Глумова. Смею вас заверить, что он был восхитителен. Впоследствии в этом театре на таком же уровне исполнял эту роль лишь пятидесятилетний Царев! Но и Вальтер Кохут, наш земляк из Вены, удивительная способность которого к перевоплощению вызывает у нас восхищение, так-

же нашел бы в этой пьесе материал для создания роли человека весьма порочного и в то же время привлекательного. Однако Гильперт должен был бы внушить ему играть Островского, а не Карла Штернгейма, не Георга Кайзера и не Вальтера Газенклевера. Островский не был ни экспрессионистом, ни приверженцем стиля «новой деловитости».

Перейдя затем к характеристике режиссуры и отмечая умение Гильперта в полной мере использовать силы всего ансамбля, критик пишет, что в данном случае силы ансамбля концентрировались для воплощения его «видения» пьесы, а это видение оказалось бесцветным, сухим, лишенным свежести. Получилась весьма худосочная постановка, а не широкая, выдержанная в ярких тонах картина общественных нравов. Это был кто угодно, но не Островский. Лихорадочная динамика и искусственная приподнятость тона не могли заменить социально-критического колорита, сатирической направленности пьесы и истинно русского юмора.

В связи с этим Гупперт вспоминает о другой аналогичной постановке этой комедии Островского, осуществленной режиссером Арибером Вэшером в Берлинском драматическом театре на Шиффбауэрдамм в 1949 г. Тогда немецкий режиссер испортил эту социальную комедию русского драматурга, превратив ее в банальный шванк, в котором действие происходит вне времени и пространства. Зрители смеялись. Но смех публики нередко свидетельствует о неудаче режиссера. Нынешний «Берлинский ансамбль» поставил бы Островского совершенно иначе, он выявил бы идейную пластику комедии, показал бы ее в трех измерениях, нарисовал бы яркий фон.

Возвращаясь к венской постановке, Гупперт пишет, что и здесь публика смеялась предостаточно. Конечно, такие актеры, как Мелани Хорешовски в роли матери Глумова, Елена Тимиг в роли «вдовы, родом из кучих», Карл Фохлер в роли «молодого важного господина» и не в последнюю очередь Петер Пресес и Грета Эльб в роли высокомерной четы Мамаева — могут вызвать смех у публики.

«Но где та весомость и глубина, где та величавость, тот аромат подлинности изображаемого, который присущ русскому классику? Все это погибло в мертвящих сумерках модернизма».

* * *

Мы хотели бы закончить наш обзор следующими краткими замечаниями. За почти вековую сценическую жизнь в Германии многие выдающиеся произведения Островского стали довольно заметной составной частью классического репертуара как в ГДР, так и в ФРГ. Значительную роль в популяризации творчества Островского и в утверждении его на немецкой сцене сыграли гастрольные поездки русских драматических театров в Германию, создавших определенный эталон сценического воплощения многих образов Островского. Наибольшее распространение получили произведения Островского на немецкой сцене после второй мировой войны. Он стал признанным классиком, что не только обусловило в целом положительное к нему отношение немецкой критики, но и породило нередко высказываемое мнение о том, что русский драматург уже не может взволновать современного зрителя, поскольку эпоха, им изображаемая, давно ушла в прошлое.

Однако факты показывают, что такие классические произведения Островского, как «Гроза», «Лес», «На всякого мудреца довольно простоты» и некоторые другие, все еще находят путь к уму и сердцу современного зрителя в странах немецкого языка и, следовательно, не утратили своей познавательности и эстетической ценности и для нашего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Alexander von Reinholdt. Geschichte der russischen Literatur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit. Leipzig, 1886.
- ² Geschichte der russischen Literatur von Dr. A. Brückner. Leipzig, Amelanges Verlag, 1905.
- ³ A. Brückner. Rußlands geistige Entwicklung im Spiegel seiner schönen Literatur. Tübingen, 1908.
- ⁴ А. В. Луначарский о театре и драматургии.
- ⁵ «Вечерняя Москва», 1925, 27 мая.
- ⁶ «Arbeiter-Zeitung», 1925, 9. Mai.
- ⁷ «Das Theater», 1925, № 17, S. 399.
- ⁸ «Вечерняя Москва» и «Известия», 1940, 3 октября.
- ⁹ «Театральная неделя», 1941, № 7, стр. 28.
- ¹⁰ «Интернациональная литература», 1941, № 2, стр. 246.
- ¹¹ Alexander Ostrowskij. Dramatische Werke. Aufbau-Verlag, Berlin, Herausg. und aus dem Russischen übertragen von J. von Guenther.
- ¹² Alexander Ostrowskij. Dramatische Werke. Vorwort.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ J. von Guenther. A. Ostrowskij und das deutsche Theater in: «Gestaltung und Gestalten». (Jahrbuch der Dresdener Staatstheater). Berlin, Henschelverlag, 1954.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ «Theaterdienst», 1950, № 29, S. 6—7.
- ¹⁸ «Teatr», 1967, № 8, стр. 150—153.
- ¹⁹ «Geschichte der klassischen russischen Literatur» herausg. von Wolf Dühwel, E. Dieckmann, G. Dudek, H. Grahoff, H. Raab, M. Wegner, G. Ziegengeist. Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar, 1965.
- ²⁰ W. Lettenbauer. Russische Literaturgeschichte. Humboldt-Verlag. Frankfurt/Main — Wien, 1955.
- ²¹ «Russische Dichtung im 19. Jahrhundert» von Maximilian Braun. Heidelberg, 1954.
- ²² Там же.
- ²³ «Theaterdienst», 1953, № 24, S. 10.
- ²⁴ «Theater heute», 1965, № 10, S. 50.
- ²⁵ «Theater der Zeit», 1960, № 10, S. 52—55.
- ²⁶ «Theater heute», 1966, № 11.
- ²⁷ «Theater heute», 1964, № 3, S. 40—43.
- ²⁸ «Die Weltbühne» (Wien), 1967, № 67.