

Н. ВОЛКОВ

ГЕТЕ В РУССКОМ ТЕАТРЕ

I

Судьба иностранных классиков на русской сцене пестра и многообразна. О том, как ставили и играли Мольера, Шиллера или Шекспира, можно писать целые монографии. Мочалов и Каратыгин в роли Гамлета, Ермолова—Лауренсия в «Фуэнте Овехуна» или Орлеанская дева—это огромные главы не только в истории русского сценического искусства, но и в истории русской интеллигенции. Влияние театра здесь несомненно и покоряюще.

Гете вошел в русскую культуру и русское мировоззрение не как автор для театра, но как автор для чтения. Книги Гете решительно перевесили его пьесы. Гете—поэт, мыслитель, прозаик оставил в тени Гете-драматурга. Многократно переводимый «Фауст» целые десятилетия был спутником читателя, но не предметом восторга зрителя. Гете в русском театре—это всего лишь несколько разрозненных страниц, небольшой рассказ о разбросанных на протяжении полутора века постановках «Клavigо», «Эгмонта» и наконец первой части «Фауста».

Хронологически первое место принадлежит «Клavigо», так как здесь мы переносимся в 80-е годы XVIII века. Однако комплекты выходивших в то время газет дают о постановке «Клavigо» лишь самые скудные сведения: в прибавлениях к «Петербургским Ведомостям» от 9 октября 1780 г. мы находим сообщение, что в понедельник, 12-го числа, будет «на Немецком театре представлена немецкая трагедия «Клavigо». Честь первой постановки «Клavigо» на русском языке принадлежит Москве, где в 1782 г. «Клavigо» был показан на сцене Петровского театра М. Е. Меддокса. Можно думать, что дата постановки «Клavigо» у Меддокса является датой первой русской постановки пьес Гете.

О том, как шел «Клavigо» и как играли его русские актеры, сведений мы не имеем. Но «Драматический словарь», изданный в Москве в 1787 году «в пользу любящих театральные представления», уделяет среди «показаний по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов» постановке «Клavigо» обширное место. Автор словаря дает такие сведения:

«Клavigо. Трагедия г. Гете славного Немецкого автора, который написал отличную книгу, похваляемую повсюду, Ст р а д а н и е м л а д о г о В е р т е р а. Мысль в сей трагедии, так как и во всех сочинениях его, подражание единой натуре и не следуя правилам; следственно сия трагедия писана не принужденным, а естественным слогом. Приключение г. Бомарше, служившее основанием следующей трагедии, случилось в Испании в 1762 году. Расположение и слог ее соответствуют тогдашнему состоянию действующих лиц и месту действия. Сия трагедия на немецком языке повсюду часто представляема, также и в Санктпетербурге у Двора; переведена на российский язык в прозе, представлена была на Московском публичном театре два раза. Напечатана вторым исправленным изданием 1780 года в Санктпетербурге в вольной типографии Вейтбрехта и Шнора».

Эта словарная выписка, несмотря на высокую оценку трагедии Гете, ясно дает понять, что «Клavigо» в репертуаре русского театра XVIII в. не занял прочного положения, даже принимая во внимание, что количество представлений в тогдaшнее время вообще было для отдельных пьес весьма не велико.

II

Вопрос о постановке «Эгмонта» в России возник в начале 20-х годов XIX столетия. Но прежде чем трагедия Гете увидела свет ramпы, ей предшествовали длительные цензурные мытарства, которые дают в своей совокупности яркое представление об убожестве политической мысли чиновников российского самодержавия.

Цензура 20-х годов мотивировала запрещение «Эгмонта» тем, что «в пьесе находятся многие прения о правах государей на их подданных и содержание ее заключается в возмущении нидерландцев, которое, вместо того чтобы внушить зрителям повинование правительству, может возбудить в них совсем противные чувства».

Прошло несколько десятилетий, пока снова всплыл вопрос о постановке «Эгмонта». Искромсанная значительными сокращениями трагедия была представлена в цензуру в 1860 г. директором императорских театров Сабуровым. Любопытно, что в качестве положительных доводов указывалось, что в 1859 г., во время пребывания Александра II и его жены в Дармштадте, «Эгмонт» шел «в высочайшем присутствии»

О БЪЯВЛЕНІЕ.

Отъ Петровскаго Театра.

Сегодня представляема будетъ меццанскія Трагедія *Клавиго*, сочиненія Господина *Гете*, переведенная съ Нѣмецкаго, и которая никогда еще не была здѣсь играна, а послѣ оной будетъ балетъ, сочиненія Господина *Морселля*.

Театральное объявление о первом на русском языке представлении трагедии Гете «Клавиго», напечатанное в № 92 «Московских Ведомостей» за 1782 г.

Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва

Аргументация шла таким образом по линии не качеств «Эгмонта», а чисто придворных соображений. Кроме того указывалось, что «Эгмонт» беспрепятственно играется в Остзейских губерниях. Цензура была склонна дать на этот раз разрешение, но министр императорского двора граф В. Ф. Адлерберг решительно протестовал против постановки и добился вновь запрещения. Адлерберг считал, что «Эгмонт» есть «апология демагогии и в достаточной степени безнравственное произведение, поскольку представляет в соблазнительных красках маленькую девочку, любовницу главного героя пьесы». Исключения и вымарки, которые могли быть сделаны в пьесе, по мнению министра нисколько не меняют ее существа, и поэтому «нет вовсе необходимости, неприлично и неосторожно вытаскивать из архива произведение, пробывшее там около полувека и по существу революционное, хотя основанное на исторических фактах».

Как вывод из «неуместного» ходатайства Адлерберг пишет, что «директор заслуживает порядочный нагоняй (и получит его) за то, что просил разрешения III Отделения, не осведомившись предварительно о моем мнении».

Через два года, в 1862 г., снова зашла речь о разрешении «Эгмонта». Повод был чисто случайный: артистка немецкой драматической труппы Шенгоф-Гаазе пожелала поставить в свой бенефис «Эгмонта» и обратилась за покровительством к санктпетербургскому военному генерал-губернатору князю А. А. Суворову. Суворов согласился быть ходатаем перед директором императорских театров графом А. М. Борхом не потому, что он был поклонником запрещенной трагедии, но потому что он, как гласит его пост-скриптум на официальном письме, уже «пятнадцать лет знает прелестную мадам Шенгоф-Гаазе». Несмотря на все доводы сиятельного заступника, граф Борх не пожелал получать нагоняй, подобно своему предшественнику, и «прелестная мадам Шенгоф-Гаазе» должна была выбрать другую пьесу для своего бенефиса (все документы о запрещениях «Эгмонта» опубликованы ниже в работе С. Рейсера «Запрещенные переводы из Гете»).

Только в сезон 1887/1888 г. «Эгмонт» впервые прошел на русской сцене в качестве бенефисных спектаклей. В Москве эту трагедию Гете выбрала для своих «театральных именин» артистка Малого театра М. Н. Ермолова, в Петербурге — артист Александринского театра В. П. Далматов. Московская постановка выдвинула исполнителя заглавной роли А. И. Южина, в репертуаре которого эта роль являлась одной из наиболее законченных и выдающихся. Это вероятно послужило основанием к тому, что в сезон 1899/1900 г. «Эгмонт» был снова возобновлен в московском Малом театре, как и в первый раз, в сопровождении музыки Бетховена. Затем «Эгмонт» выпал из репертуара русских театров, ставши достоянием симфонической эстрады, где он исполняется очень часто и в наши дни, обычно с участием народных артистов Республики В. И. Качалова или Ю. М. Юрьева в качестве чтецов монолога «Эгмонта».

III

Русская театральная публика познакомилась впервые с «Фаустом» в виде балета Перро и оперетки Герве «Фауст наизнанку». Этот опереточный «Фауст» шел в конце 60-х годов на Александринской сцене, когда легкий жанр особенно процветал в императорском драматическом театре. Первое представление французской оперетки было дано в бенефис режиссера Яблочкина, при чем русский текст делал поэт В. Курочкин. Занимавшийся в то время рецензентом А. С. Суворин писал, что «судя по тщательной постановке оперетки Герве, можно думать, что господин Яблочкин сумел бы поставить хорошо и порядочную пьесу». О либретто Суворин отзывался неодобрительно, хотя и признает, что Курочкину удалось внести в текст некоторое остроумие. Но тем не менее налицо оказались и пошлость, и сальность. Поэтому «Сам Фауст оказался выставляемым пошляком и болваном, который говорит, что учит девиц естествознанию, дает им элементарные познания из анатомии, разъясняет, где какие нервы и жилы проходят, и тому подобное». «Не забыто конечно,—пишет Суворин,—резание лягушек и женский вопрос. Девицы выходят кокетками... У нас естествознание и так заброшено, и бить лежачего, по меньшей мере, бестактно».

К сожалению «Фаустом наизнанку» можно было назвать не только оперетку Герве, но и то драматическое представление, которое было показано в московском Малом театре в 1877 г. в бенефис артистки Н. Васильевой с Ермоловой в роли Маргариты. На афише этого спектакля стояло: «Фауст». «Несколько сцен из трагедии Гете. Перевод Вронченко». Что же это были за сцены? Н. А. Попов, обследовавший хранящийся в архиве Малого театра рукописный режиссерский экземпляр сценического текста этого «Фауста», сообщил нам, что всего шло в тот вечер 5 картин, при чем весь текст сводился к 340 строкам. Но самое любопытное это то, что первый «Фауст» на русской сцене, согласно режиссерской пометке на рукописи, шел всего лишь 40 минут. Это делает спектакль конечно скорее сценическим курьезом, чем сценической попыткой осуществить поэму Гете.

Этот сорокаминутный «Фауст» шел с одним коротеньким антрактом, при чем исполнялась только та часть трагедии, которая была переработана для оперного либретто. Но даже и оперное либретто было полнее, чем «Фауст» на сцене Малого театра.

В результате нещадных сокращений в картине «комната Маргариты» и во второй картине «сад» осталось по 39 строчек текста, в сценах «сад Марты», «перед домом» и «тюрьма»—по 80—95. Роль Мефистофеля была сведена на-нет. Такой изувеченный



А. И. Южин в роли графа Эгмонта в „Эгмонте“ Гете
Постановка Малого Театра (Москва, 7 февраля 1888 г.)
Собрание М. Н. Южиной, Москва

и искалеченный «Фауст» конечно не мог удержаться в репертуаре Малого театра и после трех представлений исчез с афиш.

В Петербурге «Фауст» прошел впервые в 1897 г., когда Гнедич его поставил в театре Литературно-Художественного Общества для бенефиса Г. Г. Ге. Это снова был чрезвычайно искаженный текст Гете, сведенный опять-таки почти что к оперному либретто и по отзыву рецензента «Театра и Искусства», журнала, только что начавшего выходить в том же году, наминавшего «провинциальный театр, в котором драматические артисты исполняют либретто «Жидовки». Цензура также постаралась в деле искажения текста. Одной из наиболее резких вымарок цензурного карандаша было запрещение пролога «на небесах».

Когда П. П. Гнедич был назначен управляющим труппой Александринского театра, он вновь решил поставить первую часть трагедии, что и было осуществлено 11 февраля 1902 г. Столкновение с цензурой опять произошло на почве пролога.

Гнедич в своих воспоминаниях так передает свой разговор с тогдашним начальником цензуры, кн. Шаховским:

«Когда я изложил ему в чем дело, он сказал:

— Мы господа бога на сцену выпускать не имеем права.

— Ненцензурен?

— Я не помню, что он говорит такое у Гете. Я прочту пролог, подумаю и тогда поговорим. Саваоф конечно не может говорить ненцензурных вещей, но ведь это говорит старый немец, прикрывшись именем Саваофа, а не сам Саваоф».

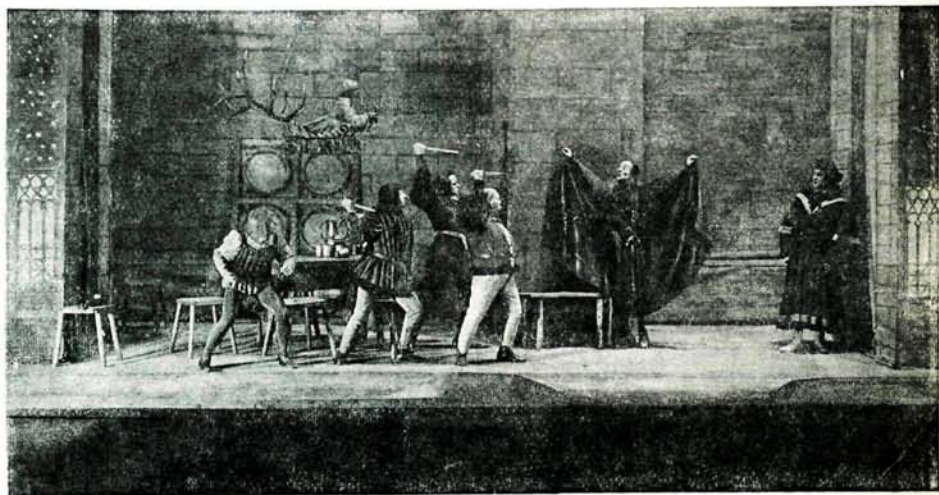
Когда же Шаховской нашел, что Гете остался в пределах цензурности, то он поставил два условия: «первое, чтобы бог был изображен отнюдь не среброкурым старцем, а чем-то вроде доброго пастыря катакомб—в коротенькой рубашечке, с овечкой». Гнедич продолжал торговаться, и в результате торговли ему удалось убрать овечку и сменить короткую тунику на длинный хитон.

«Но Шаховской,—пишет Гнедич,—неожиданно прибавил:—Но необходимое условие: господа бога должна играть молоденькая женщина с контральтовым голосом и не играть, а декламировать. На афише она должна быть названа «первым светлым духом».

Приехав на генеральную репетицию, Шаховской велел у ангелов, одетых в оперные костюмы, убрать крылья и не допустил кадила и огненного меча. «Особенно кадила («чего доброго еще вы дым припустите») он не одобрил, ссылаясь на то, что предметы богослужения запрещено показывать на сцене».

Из 25 картин трагедии было поставлено 15, при чем была пропущена и Вальпургиева ночь, и Кухня ведьмы.

Декорации для этого «Фауста» были заимствованы из опер «Фауст», «Мефистофель» и «Волшебный стрелок». Только кабинет Фауста был написан заново.



Погреб Ауэрбаха

Мизансцена из «Фауста» в постановке Ф. Комиссаржевского (Москва, 1912 г.)

Собрание А. Э. Шахалова, Москва

Ф. Ф. Комиссаржевский за переводом „Фауста“.
 Карикатура из № 38 журнала „Рампа и жизнь“,
 за 1912 г.



А. Р. Кугель писал, что в постановке Александринского театра не было никакого решительно плана, что к поэме Гете отнеслись, как к самой обыкновенной текущей новинке: надо что-нибудь ставить, и потому поставили «Фауста».

Из трагедии по существу было вытравлено всякое философское содержание, на первый план выперли оперные традиции, и сам Гнедич впоследствии признавался, что успех у публики имела только сцена в погребе Ауэрбаха, где «вспыхнувшее вино, песни завсегдаев и Мефистофеля нравились зрителю».

Театр таким образом не только ничего не прибавлял к чтению «Фауста», но явно опошлял его, превращая это насыщенное философской мыслью произведение в более или менее занимательную пьесу о черте и об оболваниении Маргариты Фаустом. Это была та же линия балетов, феерий и опер, которая нужна была буржуазному зрителю, чтобы провести вечер в театре, не скучая и не задумываясь над теми вопросами, которые волновали и мучили великого поэта.

Под знак философии попытался вернуть «Фауста» режиссер Федор Комиссаржевский, когда осенью 1912 г. он поставил на сцене театра Незлобина в Москве первую часть трагедии в своем прозаическом переводе, осуществленном в сотрудничестве с Зенкевичем.

Это была несомненно очень серьезная попытка дать русскому зрителю не упрощенного гетевского «Фауста», но «Фауста» циклопического, в котором, по выражению его постановщика, заключен «хаос мыслей и чувств мудрого человека, выросший вокруг наивной народной легенды о докторе Фаусте». Идея представления о трагедии Гете, как о хаосе, превращенном в гармонию, настолько увлекла Комиссаржевского, что он даже статью-комментарий к своей режиссерской постановке озаглавил «Хаос и гармония». Эта гармония, согласно идеалистическому истолкованию Комиссаржевского, заключалась в деятельном боге, присутствие которого в земной жизни превращает земной хаос в гармонию. Отсюда вытекало соответственное толкование самого Фауста как величины вечной: «Этот Фауст, сидящий перед нами, когда открывается занавес театра, в неподвижной позе, в мучительном раздумье у пульта, а потом в одиночестве изливающий мысли своего воспаленного мозга и чувства своей страдающей за все человечество души,—для меня величина вечная». Мефистофеля Комиссаржевский трактовал как особого фаустовского черта. Он хотел, «чтобы на сцене его лицо и фигура напоминали Фауста; некоторые черты последнего должны быть в нем усилены, другие должны едва намечаться, третьи—совершенно пропадать». В действительности этого не получилось, и Мефистофель спектакля гораздо более напоминал традиционного Мефистофеля, чем того фаустовского двойника, о котором мечтал режиссер.

В общей композиции спектакля Комиссаржевский шел от готики, стремясь создать как бы синтез переходной поры, начиная с XIV и кончая XVI веком.

В основу декоративного оформления был положен архитектурный примитив, т. е. примитив трех измерений без живописных плоскостей на тех сценических планах, где действуют люди. На сцене находились лишь самые необходимые вещи, нужные для характеристики места действия, не более. В отдельных сценах давали чувствовать себя различные ассоциации режиссера. Сад Маргариты был не садом мещанки Марты, а лирическим обнаружением самой души Маргариты. Скамейки, на которых сидели действующие лица, были взяты с картин древнегерманских и нидерландских живописцев, изображавших сидящих мадонн. Поскольку режиссер считал, что в «Фаусте» Гете передавал не только идею гуманистов, но и итальянского Возрождения, он внес в отдельные картины итальянские штрихи. Скульптурная лестница, на которой встречались Фауст и Маргарита, напоминала лестницы итальянских церквей. Сцена в тюрьме шла в громадном зале с крошечным казематом—реминисценция тюрем Пиранези. Готический портал обрамлял и внешне объединял всю трагедию. По мнению режиссера, этот портал «указывает на величие и вечность трагедии, напоминает о том, что в действии трагедии все время участвует бог пролога, объединяющий собой все ее сцены, созданные под самыми противоположными и сложными впечатлениями великого человека на фоне простой легенды».

Истолкование Комиссаржевского было законченным истолкованием идеалиста, метафизика и эстета, отрывавшего великую поэму от той действительности, на почве которой развивалось творчество Гете. Но Комиссаржевский первый сломал ужасную традицию оперных постановок драматического «Фауста», вывел трагедию на широкий путь философского истолкования и попытался дать ей стройное сценическое воплощение. На деле, правда, все вышло значительно беднее и грубее, чем в замысле. Особенно неприятной и отталкивающей получилась «Вальпургиева ночь», где зритель не чувствовал никакого оргиастического подъема, но видел бесформенную груду копошащихся актеров и актрис.

Рецензии того времени в общем сходятся к одинаковой оценке спектакля как первой серьезной и ответственной постановки «Фауста» на русской сцене. По-разному истолковывая отдельные детали и образы спектакля, все подчеркивают, что среди маленьких и ничтожных пьес современности «Фауст» в постановке Комиссаржевского высится, как монументальная и громадная постройка. Но этот «Фауст» 1912 года настолько ярко запечатлел в себе сумеречное состояние буржуазной культуры, что он никак не мог бы войти в культурное наследство русского театра, которое получило и критически осваивает советское государство.

Вот почему одной из задач театра наших дней и является новое сценическое раскрытие поэмы Гете. Эта мысль время от времени возникает в театральных кругах, и например при обсуждении плана сезона 1921/1922 г. на совещании АКТЕО был не только поднят вопрос о необходимости осуществить постановку обеих частей «Фауста» Гете, но была по предложению А. И. Южина образована комиссия для разработки вопроса о создании особого театра для такой постановки.

Гете-драматургу уделил внимание и театральный отдел Наркомпроса, выпустивший в числе своих первых изданий в серии «Драматические писатели» специальный биографический очерк Н. А. Холодковского—«В. Гете». Здесь мы находим и краткую биографию поэта, и передачу содержания главнейших драматических произведений Гете: «Гецца фон Берлихингена», «Клавиго», «Стэллы», «Ифигении в Тавриде», «Эгмонта», «Торквато Тассо» и «Фауста».