

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-1-198-208

© Е. Е. Дмитриева

ИГРА В ЧЕХОВА НА ФРАНЦУЗСКОЙ СЦЕНЕ: НОСТАЛЬГИЯ ПО УСАДЬБЕ ИЛИ НОСТАЛЬГИЯ ПО ИГРЕ? («ДОРОГОЙ АНТУАН...» ЖАНА АНУЯ)*

19 января 1895 года в письме А. С. Суворину Чехов не без иронии писал, что его произведения переводят во Франции чаще, чем прозу Толстого.¹ Ирония, по-видимому, была излишней, поскольку в дальнейшем его судьба во Франции сложилась в достаточной мере счастливо. Среди тех, кто во Франции уже в начале XX века попытался осмыслить феномен Чехова, были Серж Перский, получивший известность благодаря своим трудам о великих русских писателях, в частности о Льве Толстом,² А. Даниэль-Ропс, который, можно сказать, первым ввел во французский читательский оборот яркую работу о Чехове Льва Шестова «Творчество из ничего» (1905).³ Статью «Искусство и мудрость Чехова» опубликует Анри Моруа.⁴ Немалую роль в знакомстве французского читателя с творчеством Чехова сыграли и эмигранты из России: в частности, Ю. Сазонова, сделавшая на второй встрече Франко-русской студии доклад о Чехове как писателе, в творчестве которого наглядно отразилась «встреча двух сознаний»: сознания русского (чеховского) и французского, маркированного натурализмом, который Чехов усваивал сквозь призму Э. Золя.⁵ Перед самой войной биографию «Жизнь Чехова» (1939) напишет Ирен Немировски,⁶ более у нас известная как автор военного романа «Французская сюита» (1940/1998), который нередко называют французской «Войной и миром». Чехов для эмигрантов, прежде всего первой волны, был весьма значимой фигурой, поскольку в его произведениях они узнавали уже несуществующую Россию, в том числе и Россию усадьбную, с ее особым укладом жизни, обычаями и человеческими судьбами. Так и тексты писателей-эмигрантов нередко содержали реминисценции из его произведений.⁷

Конечно, в целом степень этого внимания, особенно на первых порах, не следует преувеличивать. И даже нужно иметь в виду, что отношение к Чехову в общем-то не было безоблачным. Так, к концу 1890-х годов относится отзыв о Чехове К. Валишевского, называющего в своей «Истории русской литературы» (второе издание которой вышло в Париже в 1900 году) чеховских персонажей «невропатами, сумасбродами, полуповрежденными».⁸ В каких-либо достоинствах отказывал пьесам Чехова и М. Во-

* Работа выполнена в ИМЛИ РАН за счет средств гранта РФФИ № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд».

¹ Ср.: «Мелкие рассказы, потому что они мелкие, переводятся, забываются и опять переводятся, и потому меня переводят во Франции гораздо чаще, чем Толстого» (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1978. Т. 6. С. 14). См. также: Сахарова Е. Дени Рош — переводчик Чехова // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 153.

² Persky S. Les maîtres du roman russe contemporain. Paris, 1912.

³ Daniel-Rops H. Carte d'Europe. Paris, 1928.

⁴ Моруа А. Искусство Чехова // Моруа А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1992. Т. 6. С. 297–298.

⁵ Доклад назывался «Влияние французской литературы на русских писателей с 1900». См.: Балабан А. И. Чехов и французский читатель: роль эмигрантов в популяризации творчества писателя // Учен. зап. Петрозаводского гос. ун-та. 2016. № 1 (154). С. 83–87.

⁶ Némirousky I. La Vie de Tchekhov. Paris, 1946. На самом деле, переговоры о публикации «Жизни Чехова» в издательстве «Albin Michel» шли в октябре 1940 года, когда фамилия Немировски еще не попала в список запрещенных авторов. Однако в 1942 году Немировски погибла в Освенциме, и потому ее книга вышла в этом издательстве только после войны, в 1946 году (см.: Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Париж, 1984).

⁷ Подробнее см.: Балабан А. И. Чехов и французский читатель. С. 83–87.

⁸ Лаффит С. Чехов во Франции / Пер. с фр. Я. З. Лесюка и О. В. Мойсенко // Лит. наследство. 1960. Т. 68. С. 705–746.

гюз: «У нас подобный сюжет, — иронизировал он по поводу „Трех сестер“, — едва ли бы годился для водевиля: я опасаясь, как бы не поднялся бешеный смех над тремя сестрами, плачущими при виде того, как уходят их военные».⁹ Как писал критик и романист Эдмон Жалу, «Антон Чехова постигла во Франции весьма странная судьба. Открытый лет двадцать назад, в частности г-ном Андре Бонье, он не имел никакого успеха. В ту пору во Франции только что начинали любить великих русских писателей — Достоевского, Толстого, Тургенева, — и этот новичок казался рядом с ними весьма тщедушным. <...> Но с тех пор в Англии появился перевод произведений Чехова, благодаря которому и многие французы начали понимать писателя; а г-н и г-жа Питоёвы покорили публику своими смелыми и очень талантливыми постановками „Чайки“ и „Дяди Вани“...»¹⁰

И действительно, всплеск интереса к драматургии Чехова во Франции 1920–1930-х годов был инициирован во многом деятельностью театра Жоржа и Людмилы Питоёвых.¹¹ Двадцать пятая годовщина со дня смерти Чехова была отмечена в Париже их постановкой «Трех сестер». Премьера пьесы состоялась 26 июня 1929 года в «Théâtre des Arts».¹² А 17 января 1939 года, за несколько месяцев до начала Второй мировой войны и незадолго до своей смерти Жорж Питоёв (он умер 17 сентября 1939 года) в последний раз поставил «Чайку». Пьеса «поминутно вызывает у зрителей возгласы удивления и восторга, — цитировала впоследствии слова Жана Ришара Блока Аня Питоёва. — Весь Париж, все зрители аплодировали Чехову и Питоёвым. В течение нескольких месяцев пьеса шла в переполненном театре. Было что-то необычное в волнении, охватившем парижскую публику, словно потерявшую чувство меры, уравновешенность, критическое чутье».¹³

В Чехове французские критики, да и просто читатели открывали в это время мировую скорбь, отчаяние, вызванное «пошлостью существования, особенно наглядной в свете безжалостных уроков смерти, о которой Чехов говорит с ужасом и с содроганием»¹⁴ и которая — в конце 1930-х годов — словно уже витала в воздухе. Открывали также «безнадежность этическую, метафизическую, философскую»,¹⁵ «русскую печаль, сотканную из тоски, гордости, фатализма и усталости»,¹⁶ но еще и возможность преобразить жизнь путем искусства — откровение, неожиданно сближавшее Чехова с Прустом в глазах французского читателя.¹⁷ К тому же во Франции Чехов в это время воспринимался еще и как своеобразный антидот традиции морализма, маркировавшей XVII век, но сохранявшей силу и в последующие времена. Характерна в этом смысле запись, сделанная критиком (Дю Босом) в 1924 году: «Я страшно устал от всех крайностей, настолько, что становлюсь нетерпимым к любому виду пафоса, в том числе и к интеллектуальному <...> с точки зрения французов, исходным является

⁹ [Вогюэ Э.-М.]. Антон Чехов: Критический очерк Е.-М. де Вогюэ, дополненный мнениями русских критиков / Пер. с фр. и доп. Н. Васин. М., 1903. Цит. по: *Лаффум С.* Чехов во Франции. С. 708.

¹⁰ *Jaloux E.* Figures étrangères. Paris, 1925. I-re série: Anton Tchekhov. Цит. по: *Лаффум С.* Чехов во Франции. С. 717.

¹¹ См.: *Шах-Азизова Т.* Питоёвы, или Русско-французский Чехов // Чеховиана: Чехов и Франция. С. 184–193.

¹² *Смелянский А.* В августе 1937 (Париж, Художественный театр, Чехов) // Чеховиана: Чехов и Франция. С. 193–204.

¹³ Цит. по: *Pitoëff A.* Ludmilla, ma mère: vie de Ludmilla et de Georges Pitoëff. Paris, 1955. P. 232. Перевод мой. — *Е. Д.*

¹⁴ *Persky S.* Les maîtres du roman russe contemporain. Цит. по: *Лаффум С.* Чехов во Франции. С. 711.

¹⁵ *Daniel-Rops H.* Carte d'Europe. Цит. по: *Лаффум С.* Чехов во Франции. С. 719.

¹⁶ *Tchékhov A.* Un meurtre / Tr. par m-lle C. Ducreux; préface de A. Beaunier. Paris, 1902. Предисловие А. Бонье было переиздано в книге: *Beaunier A.* Eloges. Paris, 1909. Цит. по: *Лаффум С.* Чехов во Франции. С. 706.

¹⁷ *Nepveu-Degas J.* Message de Tchekhov // Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault. 1954. № 6. См. также: *Лаффум С.* Чехов во Франции. С. 727; *Du Bos H.-B.* Anton Tchekhov, le médecin et écrivain. Paris, 1927.

внешнее окружение, с точки зрения Чехова, — внутренний мир, внутренняя чистота человека, которая распространяется на все».¹⁸

Новый всплеск интереса, внимания, увлечения Чеховым во Франции пришелся уже на середину 1950-х годов, будучи спровоцированным, во-первых, празднованием пятидесятилетия со дня смерти писателя, а во-вторых, деятельностью младшего поколения Питоевых, продолжавших ставить пьесы Чехова, которые теперь уже прочно входят в репертуар французской сцены. Так, в 1951 году Сашей, Светланой и Кармен Питоевыми была осуществлена постановка пьесы «Дядя Ваня» в «Studio des Champs-Élysées». В следующем году та же труппа с успехом сыграла «Дядю Ваню» в «Théâtre de Poche». В 1954 году в «Théâtre de l'Oeuvre» Саша Питоев играет «Трех сестер». Параллельно Жан-Луи Барро в театре Marigny в Париже занимается постановкой «Вишневого сада», Андре Барзак ставит в 1955 году «Чайку» в «Théâtre de l'Atelier», Жак Моклер — «Иванова» в «Théâtre d'Aujourd'hui» (1956). В Париже выходит и том Полного собрания сочинений Чехова с его драматическими произведениями, заново переведенными на французский язык.¹⁹ А в июне 1958 года три чеховских пьесы — «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» — показывает прибывший на гастроли Московский Художественный театр.²⁰ Как писал в статье «Знаменитый писатель России», напечатанной в дни чеховских торжеств, еще один французский критик Андре Вюрмсер, «исполнилось ровно столетия со дня смерти одного из самых великих наших писателей, и мы, люди XX века, с ясным сознанием все вместе думаем о нем — будь то в Париже или Москве. Весь этот 1954 год — ибо это год Чехова <...> мы перечитываем его, вспоминаем его, стараемся измерить его значимость. Прогрессивные еженедельники и журналы — „Lettres Françaises“ и „Europe“ — посвящают Чехову специальные номера. Критики, педагоги, театральные деятели, драматурги, актеры славят в них его память».²¹

В 50-е годы французскому читателю становится доступна, наконец, и посвященная Чехову замечательная статья Томаса Манна, в которой немецкий «классик» пишет об «околдовавшем» его «поэтическом творчестве» Чехова: «...столько молчаливого скромного величия таится в иронии, с какой он относится к собственной славе, в его скептическом взгляде на смысл и значение собственной деятельности, в неверии в собственную значимость. „Недовольство собой, — сказал он однажды, — составляет важнейшую черту всякого подлинного таланта“. <...> „Черпай удовлетворение в собственной неудовлетворенности, — говорил он, — она доказывает твое превосходство над теми, кто доволен собой, и служит, пожалуй, свидетельством твоего величия“».²²

Обратим внимание на тенденцию, характерную именно для послевоенных лет. С одной стороны, в чеховской прозе и в особенности в его драмах видится раскрытие «русской души», картины довоенной, дореволюционной жизни — то, к чему была чувствительна также и русская эмигрантская критика 1920-х годов. Но одновременно, вместе с ностальгией и пассаизмом уже ставится вопрос о грядущих и уже грянувших переменах: что эта усадебная, во многом патриархальная жизнь может сказать современному зрителю/читателю? Как соотносится она с революционными потрясениями, пережитыми той страной, которая и породила Чехова?

«Чехов-драматург становится „европейским“ классиком», — пишет Софи Лаффит. «Почему? — вопрошает она. — Ведь что может быть менее театрального, менее революционного, менее поучительного, чем эти сценки из провинциальной жизни

¹⁸ *Du Bos Ch.* Journal. I–IV: 1921–1928. Paris, 1946–1949. Цит. по: *Лаффит С.* Чехов во Франции. С. 714–715.

¹⁹ *Tchékhov A.* Oeuvres (Théâtre) («La mouette», «L'oncle Vanja», «Les trois soeurs», «La cerisaie») / Traduction et présentation par Elsa Triolet. Paris, 1954.

²⁰ *Picon-Vallin B.* Regards français sur le théâtre russe // Les conférences d'une saison russe. Paris, 1995. P. 156–158.

²¹ Цит. по: *Лаффит С.* Чехов во Франции. С. 729 (статья была напечатана в газете «Правда» 16 июля 1954 года).

²² Table Ronde. 1955. № 89. Цит. по: *Лаффит С.* Чехов во Франции. С. 722.

России в последней четверти XIX века?»²³ Не он ли — певец отчаяния, которое охватило людей, смутно ощущавших надвигающуюся катастрофу, — призывал к перестройке общества, хотя и «не ставил себе задачей наметать планы этой перестройки и не в его характере было предвосхищать сопутствующие ей обстоятельства».²⁴

«...нельзя любить и почитать Антона Павловича Чехова, — писал Вюрмсер, — не понимая, что Россия, им описанная, есть русские, несчастье которых он показал в своих произведениях, должны были превратиться в эту новую страну, в этих новых людей, которых мы видим сейчас».²⁵

Более умеренный ответ на вопрос о современности и злободневности Чехова дал в своей статье «Горизонт Чехова» Пьер Сувчинский: «Персонажи Чехова, особенно персонажи его своеобразных драм-комедий <...> не действуют, а подчиняются обстоятельствам <...>. Стремясь к будущему, призывая всеми силами души то неведомое, которое должно прийти и все изменить, предчувствуя надвигающуюся катастрофу, эта среда, состоящая из людей честных и чистых, но бесконечно усталых <...> становится прибежищем даже для страстных сторонников действия и возмущения. Эта исповедальня, где люди жалуются, оплакивают прошлое и настоящее и клянут жизнь, становится местом очищения и передышки, местом, где слабость оборачивается силой, растерянность превращается в веру; и вот — перед нами мир, где все неразумное, все нелепое преобразуется и каким-то чудом преодолевается».²⁶

Перечислять все, что появилось в середине 1950-х — начале 1960-х годов о Чехове во Франции, можно было бы еще долго.²⁷ И все же среди многочисленных сюжетов, связанных с темой как критической, так и художественной его рецепции, практически незамеченным в чеховедении остается еще один, как представляется, довольно яркий эпизод. Речь идет о создании французским драматургом Жаном Ануем пьесы, которая не просто написана под сильным влиянием Чехова, но еще и во внутренней состязательности с ним, ключом для понимания которой становится тема чеховского пассаеизма. Называлась пьеса «Дорогой Антуан, или Неудавшаяся любовь», и именно о ней Б. Зингерман — один из немногих российских тетральных критиков и историков, кто вообще об этой драме отозвался, заметил, что отличается она «чеховским — нарочито подчеркнутым — влиянием: русским „настроением“ и русским „топтанием на месте“».²⁸

Позволю себе коротко напомнить контекст появления этой пьесы в 1969 году. 1950-е годы, которые, как мы видели, стали апогеем славы Чехова во Франции, для столь блистательно начавшего свою карьеру драматурга Жана Ануя²⁹ казались скорее закатом. Некоторые его постановки еще имели успех, особенно «Бекет, или Честь божья» («Becket ou l'Nonneur de Dieu», 1959), с триумфом прошедшая по сценам Лондона и Нью-Йорка и позже экранизированная в Голливуде. Дрaму «Подвал», которая почитается ныне как последняя его «великая вещь», сам он воспринял как провал. Критики же в это время видят в нем прежде всего салонного (вариант: бульварного) драматурга, использующего из пьесы в пьесу одни и те же приемы, вызывающего аплодисменты непритязательной публики, озаряя, подобно «умелому фейерверку», «на мгновение пустой мрак». В современном ему театральном мире он не принят никакой стороной. Старшие его современники — П. Клодель, Ж. Жироду, Ж. Кокто — давно уже почитаются «классиками». Но и с недавними соперниками-

²³ Laffitte S. Tchekhov par lui-même. Paris, 1955. P. 150. Перевод мой. — Е. Д.

²⁴ Ibid.

²⁵ Цит. по: Лаффит С. Чехов во Франции. С. 729.

²⁶ Soutchinsky P. L'Horizon de Tchekhov // Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault. 1954. № 6. Цит. по: Лаффит С. Чехов во Франции. С. 722.

²⁷ О восприятии Чехова во Франции см. специальный номер журнала «Европе», посвященный Чехову: Europe. 1954. Août-Septembre; а также статью: Пруайяр Ж. де. Чехов во французской критике (1960–1983) / Пер. с фр. М. А. Зониной // Лит. наследство. 1997. Т. 100: Чехов и мировая литература. Кн. 1. С. 27–72, и коллективный труд «Чеховиана: Чехов и Франция».

²⁸ Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пираделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануи. М., 1979. С. 360.

²⁹ См. подробнее: Jolivet Ph. Le théâtre de Jean Anouilh. Paris, 1963.

авангардистами, один из которых (Э. Ионеско) к тому времени уже избран в Академию, а другой (С. Бекетт) стал Нобелевским лауреатом, состязаться ему не приходится. Мастер хорошо сделанной пьесы, вернувший бульварную продукцию в лоно классической литературы, — такова репутация Ануя, окончательно сложившаяся к середине 1960-х годов.³⁰

И все же в чреде пьес, которые Ануй с завидным постоянством пишет почти ежегодно, «Дорогой Антуан, или Неудавшаяся любовь» («Cher Antoine ou l'amour raté»), этот «редчайший в драматургии жанр автопортрета»,³¹ сразу же поставленный в Театре комедии на Елисейских полях (Comédie des Champs-Élysées), занимает особое место. Самому Аную в это время 59 лет. Заглавному герою пьесы, который, как и Ануй, некогда известный драматург, — немногим меньше. Действие же пьесы приурочено к 1913 году: в баварский замок, расположенный в предгорьях Альп, где жил Антуан де Сен-Флур, съезжаются после его смерти все, кто в судьбе его сыграл ту или иную роль (жена, любовницы, коллеги, актеры, наконец, нотариус, который, выполняя волю покойного, должен представить присутствующим составленное им завещание). Сошедшая в этот день с гор лавина запирает всех собравшихся в доме, обеспечивая тем самым пресловутое единство времени, места и действия пьесы, в которой все вращается вокруг одного человека, которого уже даже и нет в живых — «как будто в мире нет никого, кроме Антуана!», как говорит его жена Эстель.³²

Однако при ближайшем рассмотрении заявленное самой драматургической интригой единство времени и места оказывается в дальнейшем не более чем «обманкой» (тем, что сами французы называют *trompe-l'œil*). Так, запертый, как и все присутствующие, в баварском доме-замке, один из друзей Антуана к концу второго акта неожиданно начинает вспоминать, как три года назад Антуан праздновал свое пятидесятилетие в Париже, и на вечер этот были приглашены те самые персонажи, что собрались ныне в альпийском предгорьи. Смена места действия, своеобразная ретроспекция (*flashback*), заявленная в ремарке, происходит поначалу незаметно для зрителя: но постепенно воспоминания оживляют не только прошлое, но и самого Антуана, появляющегося из-за кулис. А потом, словно призрак прошлого, так и остающегося на сцене — опершись на роуль, с бокалом вина, в тени, незаметно присутствуя при происходящем.

Третий акт вновь переносит действие пьесы в прошлое, на этот раз относительно недавнее. Время действия меняется, однако место на сей раз остается прежним: все тот же баварский замок, в который Антуан пригласил к себе актеров, чтобы они сыграли написанную им пьесу о собственной смерти и завещании. Впервые Антуан появляется на сцене не как воспоминание и призрак, но персонаж живой, во крови и плоти. Актеры прибывают со своими чемоданами, в дорожных костюмах: это те же самые лица, что и в первых двух действиях, только теперь они появляются именно как актеры, играющие того или иного персонажа. Действие пьесы, которую Антуан де Сен-Флур пригласил сыграть для одного-единственного зрителя — его самого (как нарочно она называется «Дорогой Антуан, или Неудавшаяся любовь»), происходит в день его вообразимого погребения. «Все, кто сыграл какую-либо роль в его жизни, встречаются после кладбища в его доме на традиционном ужине <...> подвести итоги всему: и усопшему, и самим себе», — объясняет актерам драматург (он же режиссер написанной им пьесы).³³ Пространство замка становится теми самыми театральными подмостками, на которых репетируют актеры. При этом «классический» прием «театра в театре» (то, что в художественном тексте принято называть *mise en abyme*) у Ануя оказывается предельно усложненным. Как матрешки вставлены в эту пьесу в пьесе три интерме-

³⁰ Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. С. 367–368.

³¹ Проскурникова Т. Б. Жан Ануй // Французская литература 1945–1990 гг. М., 1995. С. 538.

³² Anouilh J. Cher Antoine ou l'amour raté. Paris, 1969. P. 45. Перевод пьесы Ануя здесь и далее мой. — Е. Д.

³³ Ibid. P. 94.

дии: разговор Антуана де Сен-Флура с актрисой, исполняющей роль Марии, которая постепенно, по ходу обсуждения роли, превращается в саму Марию, последнюю возлюбленную Антуана, уход которой когда-то сделал его жизнь бессмыслицей. Вторая «интермедия» во многом повторяет то, что зритель уже видел в первом акте: близкие Антуана собираются в баварский замок на похороны и оглашение завещания. В этой вставной пьесе, написанной Антуаном и предвещающей грядущие события, актеры произносят те же слова, что и гости, прибывшие в замок зимой 1913 года после его немнимой смерти.

Возникает странная ситуация: место, время, персонажи и даже диалоги от первого к третьему акту остаются неизменными, только если в первом акте зрителю (читателю) предлагалась иллюзия реальности, то в третьем та же реальность предстает в кривом зеркале театра. И все это означает: действительность и есть то, что однажды было кем-то срежиссировано. При этом сам Антуан, не будучи доволен пьесой, призывает актеров импровизировать — в особенности сцену погребения, которая на этот раз разыгрывается в часовне на горном кладбище и в которой Антуан играет самого себя, т. е. усопшего, возлежа на собственном кенотафе. Что, впрочем, не мешает ему подавать реплики и корректировать игру актеров, создавая на этот раз ситуацию вполне комедийную.

Третья вставная пьеса-интермедия, делающая действие еще более стереоскопическим, — прощальное слово покойного, записанное на фонограф. Это обращение, согласно его последней воле, должны выслушать друзья. Статус Антуана здесь и вовсе двойствен: его словно нет, но он есть, ибо, как выразился нотариус, «современный гений в некотором отношении уничтожил смерть».³⁴ Только из прощального слова, собствен-но, и выясняется, почему Антуану понадобилось дважды собирать своих близких на собственных похоронах: в первый раз в модальности разыгрываемой пьесы, второй — в той реальности, в которой, даже мертвый, он все еще продолжал занимать центральное место. Оказывается, что основная проблема написанной им когда-то пьесы, как и разыгрываемого действия, заключается в том, что все, что в ней говорят будто бы живые люди, есть не их мысли, но... реплики, которые он вложил им в уста: «Говорили не вы: говорили вы, какими вас увидел я. Это заколдованный круг! Мы словно в клетке, из которой нет выхода. Других людей мы знаем лишь в той мере, в какой сами создаем себе о них впечатление. Какой же все-таки это непонятный мир, эти другие...»³⁵

Но и стремление заставить актеров импровизировать, т. е. говорить *своим голо-сом*, мало что меняет: после всех неудавшихся попыток познать — в финале жизни — своих близких и — через них — себя самого драматург Антуан де Сен-Флур приходит к выводу: «Истинным удовольствием, о котором люди должны были бы только мечтать, — было бы оказаться здесь, в этом ящике, почти окоченевшим и все же не совсем мертвым — чтобы наконец впервые услышать всех этих незнакомцев, с которыми была прожита жизнь».³⁶

Означает ли это, что не только первая, квазикомически разыгранная в третьем акте смерть Антуана, но и его *последняя* смерть, определяющая все действие пьесы, есть лишь симуляция, игра и что он не умер, но — подобно кукловоду — ведет сложнейшую игру, мстя за нехватку любви со стороны близких и желая узнать о них самую последнюю правду, как это подчас утверждали критики?³⁷ Текст пьесы Анюя не дает однозначного ответа, однако не исключает полностью и эту возможность.

³⁴ Ibid. P. 48.

³⁵ Ibid. P. 158 («Ce n'était pas vous qui parliez: c'était vous, vous par moi. On n'en sort pas! On est en cage. On ne connaît les autres que par l'idée qu'on se fait d'eux. Quel monde incompréhensible, les autres...»).

³⁶ Ibid. P. 158 («Le vrai plaisir, celui dont tant d'hommes ont du rêver — ce serait d'être là, bien raide dans la boîte, mais pas tout à fait mort — pour entendre enfin pour la première fois ces inconnus avec qui on a vécu...»).

³⁷ Kucharuk S. Cher Antoine ou l'Amour raté de Jean Anouilh — de l'absence à la présence d'un personnage // Quêtes littéraires. 2012. № 2. P. 90.

В финальной же сцене, когда в присутствии прибывшего французского консула происходит торжественное открытие мемориальной доски на доме, где прошли последние годы жизни «великого драматурга Антуана де Сен-Флура», нотариус Краватар неожиданно рассказывает его бывшей жене о том, как на протяжении почти двадцати лет Антуана преследовала мысль о том, чтобы закончить свою пьесу так, как оканчивается «Вишневый сад» Чехова: «Как все глупо получается. Подумать только, что этот тип нашел все раньше меня! Я никогда не смогу это повторить: заметят... Разве что придумать какой-нибудь театральный трюк, чтобы можно было этим воспользоваться».³⁸

В финале чеховской пьесы — мы помним — все покидают усадьбу, забываются окна и ставни, остается лишь Фирс — душа дома, который вместе с ним и погибает. После смерти Антуана в его доме также заколачивают ставни.³⁹ И открытым остается еще один вопрос: какой дух оказывается заключенным там? Самого Антуана, который свою подлинную смерть принимает лишь после того, как последний посетитель покидает стены дома? Или, подобно чеховской пьесе, это старая немка Фрида, нянюшка и тоже душа дома, упоминаемая в последний раз в ремарке в начале 4-го действия и затем исчезающая?

Чехов со своим финалом «Вишневого сада», появляющийся в финале пьесы Ануя, отнюдь не случайность. Конечно, в этой связи можно заметить, что Ануя, имевший репутацию драматурга, изготовлявшего свои пьесы по рецепту знаменитых трех классических единств, как и все классицисты, предельно литературоцентричен. Его творчество действительно наполнено бесконечными литературными отсылками, аллюзиями, парафразами (так, встреча героев «Эвридики» (1941) на вокзале заставляет вспомнить «Анну Каренину»; по мотивам чеховской «Чайки» создана его «Колумба» (1950) и т. д.). В высшей степени литературоцентрична и сама пьеса «Дорогой Антуан...». Так, уже приезд, вызванный необходимостью выслушать завещание, вписывается в мощную традицию романских, театральных и детективных зачинов (ср. «Наследники Рабурдена» Э. Золя, «Чудо св. Антония» М. Метерлинка и т. д.⁴⁰). Читатель (или зритель) пьесы Ануя, конечно же, вспомнит Л. Пиранделло, в частности, его «Шесть персонажей в поисках автора» — пьесу, с которой, кстати, французские критики порой сравнивали и пьесы Чехова. При этом прием театра в театре или пьесы в пьесе — это не только прием, унаследованный драматургами XX века у Пиранделло, но в не меньшей степени восходящий и к поэтике барокко и отразившийся в таких пьесах, как «Жизнь есть сон» П. Кальдерона, «Комическая иллюзия» П. Корнеля, не говоря уже о пьесах Шекспира. Мы не можем с точностью утверждать, что Ануя был знаком с комедиями немецких драматургов — барочного драматурга Андреаса Грифиуса и романтика Людвига Тика (второе — вероятнее). Однако сама сцена, в которой умерший Антуан подает с кенотафа реплики актерам, не может не напомнить ряд аналогичных сцен в комедии Грифиуса «Петер Сквенц» или же комедии Тика «Кот в сапогах», где актеры выходят из роли и подают реплики мертвецы.⁴¹ Ощутим здесь и след Ф. Шиллера, его известного тезиса об игре, которая одна «делает человека человеком», сформулированного им в «Письмах об эстетическом воспитании человека».⁴² А также след «Ночных бдений» Бонавентуры, героиня которых, Офелия, лишь в конце своей короткой жизни сумела наконец отграничить жизнь подлинную от театральной роли, которую всегда исполняла.⁴³ — Подобно тому, как в пьесе Ануя актриса, играющая

³⁸ Anouilh J. *Cher Antoine ou l'amour raté*. P. 191.

³⁹ Ibid. P. 190.

⁴⁰ Проскурникова Т. Б. Жан Ануя. С. 539.

⁴¹ См.: Грифиус А. *Absurda comica*, или Господин Петер Сквенц; Ругательная комедия (пер. Е. Е. Дмитриевой) // Die Frau mit Eigenschaften: К юбилею Н. С. Павловой. М., 2015. С. 445–490; Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 67–105; Зусман В. Тик и Шекспир (о комедии «Кот в сапогах») // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1988. С. 54–66.

⁴² Schiller F. *Über Kunst und Wirklichkeit*. Leipzig, 1975. S. 315.

⁴³ См.: Бонавентура. *Ночные бдения*. М., 1990.

возлюбленную Антуана Мари и постепенно в нее превращающаяся, говорит о том, что есть, помимо игры, «вещи настоящие»: это и настоящий дом, и настоящий ребенок, бегущий «в своих галошах по жесткому снегу».⁴⁴

И все же литературная реминисценция, которая не просто доминирует в пьесе «Дорогой Антуан...», но которая еще и — в отличие от всех остальных — эксплицитно названа, это — Чехов. Его «дьявольскому таланту», его «Вишневому саду», финалу «Вишневого сада», где заколачивают окна в старом проданном доме, завидует Антуан, будто бы понимая, что Чехова ему не «переиграть».

Слова нотариуса об отношении Антуана де Сен-Флура к Чехову, конечно же, — ключ, подсказка, заставляющая нас увидеть, насколько сильно чеховскими реминисценциями пронизан не только финал, но и вся пьеса Ануя.

Действие ее, как уже говорилось, происходит в баварском замке, который у Ануя становится своеобразной транспозицией русской усадьбы (любимого места действия большинства драм Чехова) с ее характерными семантическими маркерами: отъединенностью, способностью аккумулировать в себе прошлое, настоящее и даже будущее населяющих ее персонажей,⁴⁵ играть временными пластами, проживая чью-то непрожитую жизнь (прием этот, к слову сказать, был свойствен русской усадебной драматургии: разительный пример тому — «Красивый деспот» Н. Евреинова (1906), действие которого разворачивается в усадьбе 1904 года, а ее хозяин в начале века двадцатого «играет» в начало девятнадцатого, выстраивая каждый свой день по дневнику своего прадеда, чью роль он хотел сыграть в этом усадебном сценарии⁴⁶). У игры в русскую усадьбу на европейском прострaнстве уже были и свои реальные прецеденты. Возможно, наиболее известный — случай немецкого драматурга Карла Штернхейма, новоприобретенная усадьба которого получила название Claire Colline — французская калька Ясной Поляны, не только знак почтения Толстого, но и знак приобщенности «новоиспеченного» помещика к великой русской культуре.⁴⁷ Или же создание С. В. Рахманиновым на земельном участке, купленном им на берегу Фирвальдштетского озера близ Люцерна, аналога русской усадьбы, которой по русской же традиции он дает имя свое и своей жены — Сенар.⁴⁸ И не случайно в пьесе Ануя в протяжении всего ее действия идет снег (с гор сошла снежная лавина) — еще одно возможное напоминание о России, парадоксальным, почти оксюморонным образом рифмующееся с цветописью цветущего вишневого сада.

Некоторую проекцию на чеховских героинь можно увидеть и в персонажах Ануя: актрисе Карлотте, своей инфантильной самовлюбленностью напоминающей Раневскую, а отдельными чертами — Шарлотту Ивановну (на последнее намекает еще и созвучие имен). Пьеделевр с его говорящей фамилией (дословно: заячья лапа), нескладный, толстый, сокрушающийся о своем унылом профессорстве, — по обрисовке совершенно чеховский персонаж, есть, по-видимому, будущее вечного студента Пети Трофимова.

Звучат у Ануя и по-чеховски «рваные» монологи-диалоги, за алогичностью которых ощутимо движение «подводного течения» пьесы,⁴⁹ ее второй план. Так и слова Карлотты: «Антуан умер. Снег еще идет?» — не могут не вызвать в памяти знаменитое

⁴⁴ Anouilh J. Cher Antoine ou l'amour raté. P. 140.

⁴⁵ См.: Dmitrieva E. La gentilhommière russe // Les sites de la mémoire russe / Sous la direction de G. Nivat. Paris, 2007. T. 1: Géographie de la mémoire russe. P. 375–376.

⁴⁶ Об этом см.: Купцова О. Н. «Красивый деспот» Н. Евреинова и пассеизм Серебряного века // Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2008. С. 298–308.

⁴⁷ Асписова О. С. Комедии и замки Карла Штернхейма // Arbor mundi — Мировое древо. М., 2001. Вып. 8. С. 125.

⁴⁸ Voogd W. de. Working in Senar. См.: <https://www.rachmaninoff.org/articles/news/97-blog-working-in-senar> (дата обращения: 30.10.2018).

⁴⁹ Скафтымов А. П. 1) О единстве формы и содержания в «Вишневом саду» А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 339–380; 2) К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Там же. С. 404–435.

чеховское: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница — страшное дело».⁵⁰ Бесконечно раздражающие гергов пьесы Ануя звуки (шум подъезжающего автомобиля, стук трости), создающие тревожную атмосферу дома, — не отголоски ли это не менее знаменитого собачьего воя в «Чайке»? А также разговор об «атмосфере» (Краватар называет сочиненную Антуаном де Сен-Флуром пьесу «чем-то вроде русской пьесы, которую сейчас пытаются нам продать», и спрашивает с недоверием: «А вы, вы верите в атмосферу?»). И даже противопоставляет тому французский театр — театр живой, где «не любят, когда топчутся на месте».⁵¹

Обилие в пьесе пауз, тягостное молчание, в которое постоянно погружаются герои («Если бы в театре не вязали, то создавалось бы ощущение, что мы просто теряем время, слишком много дыр!») — говорит актриса, исполнительница роли Габриель, — все это легко могло бы быть воспринято как определенная дань метерлинковскому театру,⁵² если бы как раз в 1950-е годы не было осмыслено как чеховская манера драматургического письма. Так и Луи Барро, чья постановка «Вишневого сада» пользовалась необычайным успехом в Париже, в это время писал: «...действие пьесы разворачивается, собственно говоря, среди молчания, и, кроме тирад-поэм, которые стоят как-то особняком, диалоги существуют, словно в музыке, лишь для того, чтобы заставить звучать молчание».⁵³

Но возможно, что главной точкой пересечения пьесы Ануя с чеховской усадебной пьесой становится тема проходящего времени — воспринимаемая французским зрителем как тема, конечно же, интернациональная,⁵⁴ но все же русская. Вспомним еще раз Луи Барро, который писал, что «Вишневый сад» — это «пьеса о времени, которое проходит. И поэтому не все ли равно, русский или японский у нее сюжет». Впрочем, добавлял он, «русский человек по натуре лучше других приспособлен для восприятия настоящего. Разве русский народ не находится на стыке Востока и Запада, как и настоящее — на стыке будущего и прошедшего? Но, несмотря на весь интернационализм „Вишневого сада“, мы должны все же отдать дань русской душе, открывшей нам через эту пьесу путь к проникновенному восприятию неуловимо проходящего времени».⁵⁵

Именно об этом «неуловимо проходящем времени», где смешалось прошлое и настоящее и где над всем торжествует опять-таки вполне чеховский мотив одиночества человека, вечно творящего вокруг себя театральное действо, которое, в сущности, не дает ответа на вопрос: страсть ли к игре порождает одиночество или же одиночество толкает человека на вечную буффонаду, повествует пьеса Ануя. «Одиночество — опасная ловушка. Засунешь туда палец, а она закроется», — произносит один из персонажей (нотариус).⁵⁶ «Быть одному — это отвратительно. Как говорил уже не помню кто — это значит быть в плохой компании».⁵⁷ И драматизм последних слов подкрепляется у Ануя тягостной паузой.

Как было сказано выше, сама пьеса написана в жанре автопортрета.⁵⁸ Даже тема баварской Марии — последней и, возможно, единственной любви Антуана, почти биографична. Последней любовью Ануя была тоже молодая немка по имени Урсула Вецель, подарившая ему дочь Анук. Сам Ануй об автобиографизме «Дорогого Антуана...» высказывался весьма противоречиво — ничего не утверждая, но и не опровер-

⁵⁰ Чехов А. П. Дядя Ваня // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч.: В 18 т. Т. 13: Пьесы 1895–1904. С. 114.

⁵¹ Anouilh J. Cher Antoine ou l'amour raté. P. 96.

⁵² Dessons G. Maeterlinck, le théâtre du poème. Paris, 2016.

⁵³ Barrault J.-L. Anton Tchekhov et «La cerisaie» // Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault. 1954. № 6. P. 15. Цит. по: Лаффит С. Чехов во Франции. С. 731.

⁵⁴ Там же. См. на данную тему: Олицкая Д. А. Рецензия пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» в Германии. Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2004.

⁵⁵ Цит. по: Лаффит С. Чехов во Франции. С. 731.

⁵⁶ Anouilh J. Cher Antoine ou l'amour raté. P. 78.

⁵⁷ Ibid. P. 135.

⁵⁸ Автобиографизм вообще присущ Аную-драматургу. Образ писателя-драматурга появляется в целом ряде его произведений: это и Автор в «Подвале» (1961), сокрушающийся, что своим остроумием погубил свою репутацию; и испытывающий кризис жанра Антуан в пьесе «Золотые рыбки, или Мой отец — герой» (1970), и др.

гая. На вопрос одного из журналистов он ответил: «Может быть...». И тут же добавил: «Что бы я ни сказал, критики все равно будут уверены, что этот драматург и есть я. Но слова, которые я вкладываю в уста актерам, — это те слова, которые мне самому хотелось бы услышать в мой последний час».⁵⁹

О том, что современникам была очевидна автобиографичность пьесы, свидетельствовало и продолжение спектакля за кулисами, случившееся на одном из прогонов пьесы. Актеры, в ней игравшие, и в частности Эбер Дешам, добавили к собственно ануевским сценам еще несколько, в которых в качестве главного персонажа выступал уже сам Ануй, произносивший в стилистике своего персонажа Антуана де Сен-Флура инаугурационную речь при разыгранном принятии его во Французскую Академию. Сцена, по преданию, в особенности развеселила Ануя.⁶⁰

Как бы то ни было, но парадоксальность этого автобиографизма заключалась еще и в том, что образ талантливой, но потерявшего веру в жизнь, в творчество, в собственные силы драматурга Антуана де Сен-Флура, воспринимающего свою жизнь как провал, оказывался в пьесе собирательным: за Антуаном просматривался не только Ануй, но и... Антон Павлович Чехов, на что намекало и созвучие имен, и содержащееся в пьесе упоминание о 50 коробках пастилок от кашля, которые были подарены Антуану на его 50-летие, — недуга, от которого страдал и Чехов. Наконец, вспомним, что Чехов, как и Антуан, умирал в немецком предгории (в курортном городке Баденвайлере на юге Германии).

И все же можно сказать, что пьеса Ануя была задумана не только как своеобразный *hommage* Чехову, не только как попытка перенесения драмы ушедшей жизни в заколоченной русской усадьбе в декорации немецкого замка, но еще и — как соревнование-размежевание с ним, в основе которого лежало к тому же и различие их исходных позиций.

«Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни, — говорил Чехов. — Надо создать такую пьесу, где бы люди уходили, обедали, разговаривали о погоде... но не потому, что так нужно актеру, а потому что так происходит в реальной жизни».⁶¹

Не фокусируясь особо на проблемах мимесиса, Чехов все же пытался показать, что в своих пьесах он воспроизводит *жизнь*. Ануй, всегда придерживавшийся позиции, что театр — это не подражание жизни, что он должен быть *сделан*, четко продуман, организован,⁶² пишет пьесу, которая, как мы уже убедились, являет собой пример прямо-таки виртуозной сконструированности (неслучайно самая жизненная из персонажей, Мария, замечает Антуану, что сам он «не способен жить», что он придумал свою жизнь и своих персонажей, как придумывал свои пьесы, и что она была лишь знаком, как и другие, «во сне этого дремлющего человека...»⁶³). Но именно эта сконструированность, эта инструментализация приема «театр в театре» приводят у Ануя к тому, что театр и жизнь настолько переплетаются, что читатель, и зритель, да и сами персонажи перестают понимать, в каком действии они участвуют.

⁵⁹ Ср.: «Quoiqu'il en soit les critiques seront persuadés que cet auteur, c'est moi. Les mots que je prête à mes interprètes sont bien toutefois ceux que je voudrais qu'ils disent véritablement à ma dernière heure» (опубл.: Paris-Jour. 1969. 8 sept.). Цит. по: Quand l'auteur se met en scène // Jean Anouilh ou L'Anarchiste réactionnaire / Par G. Latour et J.-J. Bricaire. См.: <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/Anouilh/jean-anouilh-13.html> (дата обращения: 30.10.2018).

⁶⁰ Le Figaro. 1970. 12 janv. Цит. по: Quand l'auteur se met en scène.

⁶¹ Арс. Г. [Гурлянд И. Я.]. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. С. 521.

⁶² О том, насколько театральная реальность предполагает сделанность, Ануй говорит также в пьесе «Репетиция, или Наказанная любовь» («La répétition ou L'amour puni», 1958). Для него пьеса — тончайшим образом выверенный балет, в котором каждая деталь имеет свое место, где выверен каждый жест, где ничего не оставлено на волю случая. В этом смысле Ануя во многом близка была позиция Камю, высказанная им в «Мифе о Сизифе»: «У актера всего три часа, чтобы быть Яго или Альцестом, Федрой или Глостером. В короткий промежуток времени, на пятидесяти квадратных метрах подмостков все эти герои рождаются и умирают по его воле. Трудно найти другую столь же полную и исчерпывающую иллюстрацию абсурда».

⁶³ Anouilh J. Cher Antoine ou l'amour raté. P. 123.

Казалось бы, внешне очень сложно устроенная драма Ануя словно античеховская: это конструкт, где мастерски проработаны театральные приемы и где театр в конечном счете довлеет над жизнью. Но внутренне эта же пьеса, с ее отсутствием конфликта, который заменяется драмой настроения, оказывается именно чеховской. Из «Вишневого сада» Ануй берет не ситуацию (продажа сада, символа уходящей жизни), и до него, и после не раз уже проработывавшуюся в европейской драматургии. Театрализация действия Ануем выводит его на еще одну тему, в определенном смысле центральную и для Чехова — тему жизненного несовершенства и отсутствия, которые собственно и порождают жизнь. Антуан — идеальный драматург, заставляющий людей играть вне театра и даже после собственной смерти.⁶⁴ Так же, как и Чехов, который, заставив свою героиню умертвить вишневый сад, превратил его тем самым в нетленный образ усадьбы России, ставший одним из ярчайших моментов культурного пассажа начала XX века.⁶⁵

И все же самый главный связанный с Чеховым ключ дается в финале пьесы, причем не только на эксплицитном уровне (об этом мы уже говорили), но еще и на имплицитном. В последних сценах мы наконец понимаем, что *не* из-за неудавшейся любви и даже *не* из-за потери веры в собственные творческие силы расстается с жизнью главный герой. Последнее было бы слишком банально даже для Ануя. Оказывается, что страстно завидующий Чехову французский драматург способен расстаться с жизнью — для того чтобы иметь право *не только* повторить гениальный финал «Вишневого сада»,⁶⁶ но и, в определенном смысле, его *переиграть*. — Переиграть собственно театральными средствами, эффектом собственного отсутствия и несвершенности-незавершенности своего бытия в странном баварском замке, своего рода транспозиции русской усадьбы, жизнь которой так любил описывать Чехов.

⁶⁴ Kucharuk S. Cher Antoine ou l'Amour raté de Jean Anouilh... P. 88–89.

⁶⁵ Щукин В. Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Kraków, 1997. С. 227–250; Полоцкая Э. А. «Вишневый сад»: жизнь во времени. М., 2004; Гринько Ю. Топос «усадьба» и основные структурные признаки русского классического романа в «Вишневом саду» А. П. Чехова // Молодые исследователи Чехова: Материалы Международной научной конференции. М., 2001. Вып. 4. С. 181–192; Baak J. van. The House in Russian Literature. A Mythopoetic Exploration. Amsterdam; New York, 2009. P. 224–225; Калачева О. С. Усадьбный текст как один из инструментов анализа пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». См.: <https://infourok.ru/statya-usadebniy-tekst-kak-odin-iz-instrumentov-analiza-pesi-ar-chehova-vishnyoviy-sad-3076833.html> (дата обращения: 30.10.2018).

⁶⁶ Проскурникова Т. Б. Жан Ануй. С. 539.

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-1-208-227

© Н. В. Семенова

АНТИТЕАТР ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА И ДМИТРИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ПРИГОВА*

Идея антитеатра, отрицающего конвенции и иллюзии, возникает в период после Второй мировой войны на волне становления театра абсурда, с появлением пьес Э. Ионеско, текстов А. Камю и Ж.-П. Сартра. Особенности антитеатра являются «критическое и ироническое отношение к традиции»,¹ эксперименты со словом, принцип случайности, отсутствие логики действия, бессмысленный сюжет, использование

* Статья выполнена при поддержке гранта РНФ № 14-18-01970 «Создание международного научно-информационного портала „Документальное наследие русской литературы: источники и исследования“».

¹ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 17.