

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-42-71
EDN FQIKYA
УДК 792.03(73)+792.09

М. М. Гудков
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-3956-4981

«Власть тьмы» по-американски: премьерная постановка пьесы Л. Н. Толстого на Бродвее

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу премьерной постановки пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» в США, которая была осуществлена в 1920 году бродвейским театром «Гилд». Сценическое воплощение толстовской драмы исследуется в рамках политического и культурного макроконтекста Соединенных Штатов эпохи «просперити». Даются краткая биография и творческий портрет постановщика «Власти тьмы» в США Э. Райхера, которые позволяют определить его как крупную фигуру не только немецкой сцены, но также европейской и американской. Реконструируется процесс экспортирования пьесы Толстого из России через Францию («Свободный театр» А. Антуана) и Германию («Свободный театр» О. Брама, где в одном из возобновлений «Власти тьмы» играл Э. Райхер) в США. Выявляются обстоятельства, сделавшие толстовскую драму востребованной на американских подмостках: отставание заокеанского театра (как сценической практики, так и драматургии) от европейского, отсутствие режиссуры и «новой драмы», а также стремление руководства «Гилд» инкорпорировать в свою практику европейские инновации. Анализируются причины короткой сценической судьбы постановки — несоответствие философско-этической идеи пьесы русского писателя прагматизму и пуританскому мировоззрению американцев, несовпадение драматургического материала с традиционными ожиданиями и вкусами бродвейского зрителя. Данное исследование позволяет расширить представления о бытовании и рецепции драматургии Л. Н. Толстого в США, а также уточнить картину культурных связей между двумя странами в XX веке. Анализ бродвейской «Власти тьмы» дается на основе материалов, находящихся в фондах Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете, Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств и Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН (Москва).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Л. Н. Толстой, русская драматургия, американский театр, Бродвей, театр «Гилд», «Власть тьмы», Э. Райхер.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-42-71
EDN FQIKYA
УДК 792.03(73)+792.09

Maxim M. Gudkov
St Petersburg University,
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-3956-4981

***The Power of Darkness* in the American Way: The Premiere Production of Leo Tolstoy's Play on Broadway**

ABSTRACT

The study focuses on the analysis of the American premiere of Leo Tolstoy's play *The Power of Darkness*, which was performed in 1920 by the Broadway venue — Theatre Guild. The stage embodiment of Tolstoy's drama is examined in the wide political and cultural US macro-context of "Era of Prosperity" (The Roaring Twenties). A brief biography and a creative portrait of *The Power of Darkness* director in the USA, Emanuel Reicher, are provided, which allow us to define him as a major figure not only of the German stage, but also of the Jewish and American ones. The process of exporting Tolstoy's play from Russia through France (Théâtre Libre of André Antoine) and Germany (Freie Bühne of Otto Brahm, where E. Reicher played in one of *The Power of Darkness* revival) to the USA is reconstructed. The reasons that caused the appearance of Tolstoy's play on the American stage are revealed: the lag of the overseas theatre (both stage practice and dramaturgy) from Europe, the lack of directing and "new drama", as well as the desire of the Guild's management to incorporate European innovations into its practice. The cause of the production's short stage fate are explained — the discrepancy between the philosophical and ethical ideas of the Tolstoy's play to the pragmatism and puritanical worldview of Americans, the contradiction between the dramatic material and the traditional expectations and tastes of the Broadway audience. This study allows for further deepening the understanding the presence and reception of Leo Tolstoy's drama on the US stage as well as to clarify the picture of cultural relations between the two countries in the twentieth century. The analysis of Broadway's *The Power of Darkness* is based on materials from the collections of the Houghton Library (Harvard University), the Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University), the New York Public Library for the Performing Arts and the A. M. Gorky Museum in A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow).

KEYWORDS

Leo Tolstoy, Russian drama, American theatre, Broadway, Theatre Guild, *The Power of Darkness* ("Vlast' t'my"), Emanuel Reicher.

Американский театр обратился к драматургии Л. Н. Толстого — которая, как известно, занимает в огромном художественном наследии русского писателя не главенствующее положение — гораздо позже, чем стал воплощать на подмостках инсценировки его прозаических произведений. Отечественный исследователь-американист И. Н. Куликова справедливо отмечала этот феномен еще в 1945 году: «Значительно раньше, чем с произведениями русской драматургии, американцы познакомились с романами Л. Толстого и Достоевского. Они пользовались такой популярностью у американских читателей, что в начале XX века в американском театре шли инсценировки романов “Воскресение” (1903 г.)¹, “Анна Каренина” (1907 г.) и “Преступление и наказание”» [2, с. 106]. Действительно, еще при жизни Л. Н. Толстого (1828–1910) на заокеанской сцене появились указанные постановки по его романам, с той лишь поправкой, что «Анна Каренина» ставилась не только в 1907 году, но и ранее, в 1905-м (см.: [3]).

Что же касается пьес Толстого, то они увидели огни рампы на другом берегу Атлантики тогда, когда уже не было в живых ни самого русского писателя, ни толстовской России — на ее месте возникла новая, большевистская страна, официально порывавшая с великой культурой и литературой своего прошлого. Страна, которая в 1928 году хоть и отпразднует 100 лет со дня рождения Л. Н. Толстого, но отречется от «толстовского духа». Это торжественное празднование юбилея русского писателя в СССР парадоксальным образом выявит то, что новому государству не по пути с наследием Толстого: оно коренным образом будет не соответствовать большевистской доктрине. Постановки толстовских пьес в России 1920-х годов, как правило, имели вульгарно-социологическую трактовку и сводились к поверхностному разоблачению толстовства (см.: [4, с. 118–119]). В конце концов «Толстого стали канонизировать по советским стандартам: его идеи приспособили под новую идеологию» [5, с. 30]. Большевистский эксперимент настолько ужасал США, что они официально признают его не ранее 1933 года. Однако когда американцы увидят на своей сцене «Власть тьмы» с ее небывалой жесткостью и жестокостью сюжета, то придут в ужас еще больший: «По-видимому, “Большевикия” (Bolshevikia) сегодня не более кровавадна и безнадежна, чем та отвратительная, скотская жизнь крестьян, которая — по словам Толстого — царила в России еще тридцать лет назад» [6]².

Самым ранним обращением американской сцены к пьесам русского писателя оказалась драма «Живой труп», шедшая в 1918 году на Бродвее под названием «Искушение» (*Redemption*) в режиссуре А. Хопкинса и с участием Д. Барримора в роли Феди Протасова. Несмотря на то, что эта постановка выдержала 204 представления (шла с 3 октября 1918-го по март 1919 года), критикой и исследователями она была признана малоудачной (см.: [7, с. 46]).

1 См. об этой постановке: [1].

2 Здесь и далее перевод с английского мой. — М. Г.

Через полтора года после премьеры «Живого трупа», 19 января 1920 года, на Бродвее впервые показали другую пьесу Толстого — «Власть тьмы». Постановка была

осуществлена ныне знаменитым, а в то время только начинающим свою деятельность — она шла во втором его сезоне — театром «Гилд» (Theatre Guild, 1918–1996).

Появление толстовской драмы на афише этого театра было отнюдь не случайным. Созданный на основе одного из внебродвейских «малых театров» — «Вашингтон Сквер плейерс» (Washington Square Players, 1915–1918) — и названный в память о средневековых гильдиях «Гилд» являлся несколько десятилетий на Бродвее «единственным из американских театров <...>, рискуя совместить профессионализм и размах “больших” (коммерческих) театров с экспериментальными задачами “малых» [8, с. 82]. «Гилд» имел собственную независимую художественную программу и видел свою миссию в знакомстве американского зрителя с лучшими образцами европейской, или «континентальной», как тогда ее называли в США, драматургии (Г. Ибсен, Б. Шоу, А. Стриндберг, Г. Кайзер, Э. Толлер). «Гилд» неоднократно ставил как русскую классику («Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева, 1922; «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, 1927; «Месяц в деревне» И. С. Тургенева, 1930³), так и советскую драматургию («Константин Терёхин, или Ржавчина» В. М. Киршона и А. В. Успенского, 1929; «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова, 1930; «Русские люди» К. М. Симонова, 1942)⁴. Самым первым обращением театра «Гилд» к нашей отечественной драматургии оказалась именно «Власть тьмы» Л. Н. Толстого (для пьесы это обращение стало ее американской премьерой).

Заокеанская сцена познакомилась с этой толстовской драмой, как и с драматургией М. Горького⁵, благодаря театральным деятелям из Германии. В первое десятилетие своего существования «Гилд» предоставил площадку трем выходцам из немецкого театра: Эмануэлю Райхеру, его сыну Францу Райхеру и Фридриху Холлу. С помощью приглашенных немцев «Гилд» намеревался существенным образом расширить палитру своих сценических возможностей. В этой троице особое место занимал самый старший, а значит, и наиболее опытный Э. Райхер: «Замечательный немецкий режиссер Райхер, конечно же, как никто другой, чувствовал эстетику континентального реализма. Пригласив его к себе, “Гилд” справедливо полагал, что сможет многому научиться у немца» [17, р. 46], — писал историк театра У. П. Итон. Рискнем предположить, что идея воплотить на сцене пьесу Толстого «Власть тьмы» принадлежала именно руководству «Гилд», и с этой целью оно пригласило к себе Э. Райхера.

Интеграция в сценическую жизнь США первой четверти XX века зарубежных театральных деятелей и гастрольное присутствие в ней коллективов из Европы и России, как отмечает современный исследователь С. Д. Черкасский, «являлось существенной частью американской театральной жизни и выявляло открытость молодой американской нации к влиянию извне» [18, с. 183]. Более того, по мнению другого отечественного театроведа-американиста, самое мощное воздействие на развитие театра Соединенных Штатов оказала

3 См. об этой постановке: [9].

4 См. об этих постановках: [10–14].

5 См.: [15, с. 16–17; 16, с. 358].

именно сценическая культура Германии: «В конце 1910 — начале 1920-х годов влияние немецкой культуры на становление молодого американского театра оказалось уже не просто ощутимым, но решающим» [19, с. 117].

Именно у такого немецкого театра, как «Фольксбюне» (Volksbühne), которым руководил Э. Райхер, дирекция «Гилд» заимствовала идею абонемента: подписчики составляли «свою» публику и тем самым гарантировали театру определенную финансовую независимость. Накануне Первой мировой войны, в 1913 году, один из будущих директоров «Гилд» Лоуренс Лангнер (Lawrence Langner, 1890–1962) оказался в Берлине. Спустя десятилетия он вспоминал: «Я посетил знаменитый театр “Фольксбюне”, в то время работавший под руководством Эмануэля Райхера. <...> Этот театр с его пятьюдесятью тысячами подписчиков произвел на меня сильное впечатление, позже я воспользовался этой идеей» [20, р. 58]. Известно, что «Фольксбюне» перенял принцип абонемента, в свою очередь, у французского сценического деятеля Андре Антуана (André Antoine, 1858–1943), руководившего «Свободным театром» (Théâtre Libre, 1887–1896) в Париже.

Во время этого же берлинского визита Л. Лангнер посмотрел в «Немецком театре» (Deutsches Theatre), ведущем театре Германии того времени под руководством Макса Рейнхардта (Max Reinhardt, 1873–1943), спектакль по другой толстовской пьесе: «Однажды майским вечером (1913 г.) я посетил постановку “Живого трупа” Толстого в “Немецком театре”, где под умелым руководством Рейнхардта актер Сандро Моисси создал лучшую роль в своей карьере. Трогательная история одного русского мужа (Феди Протасова. — М. Г.), чья чувствительность не позволила ему пройти через бракоразводный процесс, вкуче с красотой постановки и незабываемой сценой с цыганами просто околдовали меня» [20, р. 59]. Заметим, что к моменту приезда Лангнера в Берлин американцы были уже знакомы с творчеством Рейнхардта: в 1912 году на Бродвее показывался его «Сумурун», а уже после исследуемой «Власти тьмы» австрийский режиссер неоднократно привозил в США свои постановки, в том числе толстовский «Живой труп» в 1928 году. Более того, после аншлюса Австрии нацистами Рейнхардт провел последние годы жизни в эмиграции именно за океаном, где и был похоронен.

Также в Германии получил профессиональное образование будущий известный американский сценограф, один из руководителей театра «Гилд» Ли Симонсон (Lee Simonson, 1888–1967), который позже выступил автором сценографии к «Власти тьмы» в «Гилд». В Берлине ему посчастливилось увидеть в 1918 году постановку этой пьесы Толстого в «Немецком театре» у М. Рейнхардта (премьера 9 февраля 1918 года). Симонсон высоко оценил работу режиссера: «Рейнхардт очень умело использовал все натуралистические приемы, дабы придать спектаклю максимальную силу и правдоподобие. Для того чтобы актеры в роли толстовских крестьян выглядели на сцене более убедительными, крестьянский двор во “Власти тьмы” был выстроен вплоть до последнего сарая, а пол сцены оказался устлан настоящей соломой» [21, р. 93–94]. В этом спектакле, поставленном после Первой мировой

войны, образ Никиты в исполнении С. Моисси (в косоворотке, низко надвинутой на лоб кепке, с фатоватыми усиками над добродушными пухлыми губами) резонировал с царившими в обществе настроениями: европейцы только что пережили катастрофу. В трактовке Моисси Никита — «это необузданный зверь, который беспомощно сникает, когда вспоминает о своем человеческом лице. Его укрощает не совесть, а сознание глупости, сознание той страшной, трагической глупости, которая сделала из массы европейцев то, во что они сегодня превратились: истекающую кровью, давящую друг друга толпу... Моисси показывает нам секунду, заставляющую грешника громко зарыдать над совершенным им страшным деянием. Так взвыли бы мы все, если бы бог спросил нас: “Чего, собственно, хотите вы друг от друга, что все время совершаете убийства? Кто дал вам право губить мою весну?”» — так описывал Никиту-Моисси немецкий театровед (цит. по: [22, с. 109–110]).

Таким образом, будущие участники спектакля «Власть тьмы» в американском театре «Гилд» были хорошо знакомы как с драматургией Л. Н. Толстого и ее сценическими воплощениями на немецкой сцене, так и с инновациями европейского — континентального — театра.



Фото 1. Эмануэль Райхер. Фото 1908 г., Германия. Из открытых источников / Emanuel Reicher. Photo 1908, Germany. From open sources

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ГЕРМАНИИ ЭМАНУЭЛЬ РАЙХЕР

Для инкорпорирования последних сценических достижений Европы в свою практику выбор руководства «Гилд» оказался абсолютно верным: семидесятилетний Эмануэль Райхер (Emanuel Reicher, 1849–1924) (фото 1) органично совмещал в своей работе актерскую деятельность и ее теоретическое осмысление. Он представлял собой редкий случай выдающегося актера (его называли «отцом современной немецкой актерской игры» [23, р. 288]) и исследователя сценического искусства в одном лице.

Поляк еврейского происхождения, Э. Райхер родился на юге Польши (входившей тогда в состав Австрийской империи), недалеко от Кракова — в небольшом городке Бохня. Начал свою карьеру как идишеговорящий актер в театрах Галиции и Венгрии, затем присоединился к бродячему театру и стал

выступать в Вене, Мюнхене и Гамбурге. В 1887 году Райхера пригласили в берлинский «Резиденц-театр» (Residenz-Theatre), где произошла его знаменательная встреча с итальянским трагиком Эрнесто Росси (Ernesto Rossi, 1829–1896). Во время гастрольных спектаклей Э. Росси Райхер играл с ним Яго в шекспировском «Отелло». Это событие во многом поспособствовало тому, что начинающий актер стал уделять особое внимание тщательной разработке внутренней жизни сценического героя, и в дальнейшем его игра отличалась глубоким психологизмом.

Актерская карьера Райхера складывалась стремительно и успешно. С 1889 года он уже ведущий артист у режиссера Отто Брама (Otto Brahm, 1856–1912), сначала в его «Свободном театре» (Freie Bühne, 1889–1894), а с 1894 года — «Немецком театре».

Поскольку Райхер являлся не только практиком, но и теоретиком сценического искусства, то его авторству принадлежит множество статей, посвященных вопросам актерского мастерства. Кроме того, он занимался театральной педагогикой — в 1899 году организовал в Берлине Высшую школу драматического искусства, в которой преподавал в течение многих лет.

В 1902 году Райхер, этот «постоянный приверженец Брама» [24, с. 187], все же покинул своего режиссера и последовал за молодым и амбициозным М. Рейнхардтом, перейдя к нему в «Малый театр» (Kleinen Theatre, 1903–1944).

Горячий поборник правды на сцене, Райхер был пионером натуралистической пьесы и выступал против декламации эпигонов романтического театра и внешних эффектов. Благодаря своим ролям в спектаклях по произведениям Г. Ибсена и Г. Гауптмана он вошел в историю немецкой сцены. Одним из главных его актерских достижений на немецкой сцене стала роль Актера в спектакле «Ночлежка» (*Nachtasyl*) по пьесе М. Горького «На дне». Эта постановка была осуществлена в 1903 году в берлинском «Малом театре» режиссерами Р. Валлентином и М. Рейнхардтом и явилась немецкой (и вообще зарубежной) премьерой горьковской драмы, состоявшейся спустя всего три месяца после премьеры МХТ. Здесь наблюдается очень любопытная переключка Горького с Толстым, которую отметил отечественный театровед И. Б. Березарк: «По Рейнгардту, идеей “Ночлежки” должно было быть *толстовское* возрождение человека через проповедь добра и любви. Неслучайно сам Рейнгардт, игравший в этом спектакле Луку, был загримирован *Львом Толстым* (курсив везде мой. — М. Г.)» [25, с. 65]. Чуть позже в другом исследовании Березарк повторил данный тезис: «(Немецкие критики) усматривали в этом образе, как его раскрывал Рейнгардт, сходство с... Львом Толстым. Одна из бульварных газет даже поспешила сообщить своим читателям на следующий день после премьеры сенсационную новость, что, якобы, знаменитый русский писатель показан в пьесе Горького. По-видимому, действительно в образе Луки, как его показывал Рейнгардт, были черты облика Толстого» [26, с. 256]. В отличие от мхатовской постановки Лука Рейнхардта в самом деле был человеком глубоких моральных принципов, провозвестником новой веры.

Однако главной удачей «Ночлежки» единодушно была признана роль Актера в исполнении Э. Райхера (фото 2)⁶. Советский театровед посвящает ему в своем исследовании большое место: «Актер — в исполнении Эммануила Рейхера — признавался всеми немецкими критиками наиболее яркой фигурой постановки. Эту роль играл большой немецкий актер, широко популярный в Германии еще в 90-х гг., когда только начинался создаваться натуралистический стиль немецкого театрального искусства. Подробное описание игры Рейхера в роли Актера мы находим в <...> статье “Фоссише Цейтунг”: “Когда во 2-м акте Актер, поверивший рассказу Луки о лечении алкоголизма, проснувшись затем, говорит: “Ты, чудак, прощай”, — этот монолог был изображен Рейхером с такой силой, с таким выражением пробуждения от сладкого сна и возвращения к горькой действительности, что зрительный зал задрожал от аплодисментов. <...> Величественен был Рейхер и когда он, пьяный, ищет Луку и — сначала на лестнице, ведущей из подвала на свет, потом на столе — читает строфы полузабытого стихотворения (“Безумцы” Беранже. — М. Г.)!..” Рейхер создал замечательный образ старого актера, который некогда был выдающимся мастером сцены и под влиянием тяжелых социальных условий опустился “на дно”. Даже фотографии Рейхера в этой роли, изображающие маленького человека с истрепанным лицом, в помятом котелке (кстати сказать, здесь есть отдаленное сходство с Чарли Чаплиным) говорят о большой выразительности и социальной насыщенности созданного им образа. <...> Он внес в трактовку горьковского образа глубокую человечность, он стремился раскрыть путь своего героя “на дно”» [26, с. 257–258].

Особый статус Райхера в немецком сценическом ландшафте отмечался многими его современниками. Например, его выделял коллега по сцене, актер Э. Винтерштейн: «Одним из удивительнейших актеров этого театра (“Немецкого театра” О. Брама), как и вообще среди берлинских артистов того времени, был, несомненно, Эмануэль Рейхер. Трудно, почти невозможно описать многогранность его дарования: героя



Фото 2. Спектакль «Ночлежка». «Малый театр», Берлин, Германия. 1903. Эмануэль Райхер в роли Актера. Архив А. М. Горького, ИМЛИ РАН, Москва, Россия. КП 4180/2 Горький А. М. — «На дне»/ Production “Nachtasy!”. Kleinen Theatre, Berlin, Germany. 1903. Emanuel Reicher as an Actor. A. M. Gorky Archive, IMLI RAS, Moscow, Russia. KP 4180/2 Gorky A. M. — “At the Bottom”

⁶ Об этой фотографии из коллекции Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН см.: [27; 28].

и характерный актер, комик и фат. <...> Природа щедро наградила его прекрасной внешностью и чудесным, звучным голосом. Вместе с тем он был очень одаренным актером, мастером перевоплощения, отчего и достиг такого развития его многогранный талант. <...> Таков был Эмануэль Рейхер, чье имя неразрывно связано с историей немецкого театра» [29, с. 222–223].

В 1908 году Рейхер ушел от Рейнхардта и вернулся к Брамму, на этот раз уже в его берлинский «Лессинг-театр» (Lessing-Theatre, 1888–1945), где в очередном возобновлении толстовской «Власти тьмы» сыграл в шестидесятилетнем возрасте роль, которую до него исполнял Рейнхардт, — Акима.

Таким образом, до своей постановки «Власти тьмы» в США Рейхер уже имел за плечами опыт работы в толстовской драме. Те, кто был лично знаком с актером, отмечали в нем такие качества, которые объясняют органичность его обращения к пьесе Толстого. «В этом “красивом еврее”, как в фокусе, сосредоточились все национальные черты его народа. С мудростью и неутомимой жаждой познания он соединял детски-наивное отношение к жизни, патриархальные взгляды во всем, что касалось его семьи» [29, с. 222], — характеризовал будущего постановщика «Власти тьмы» в США Винтерштейн. Близости Рейхера толстовской пьесе о русском крестьянстве также способствовал его польский бэкграунд, во многом схожий с российским.

В течение трех лет с 1913 года Рейхер возглавлял берлинский театр «Фольксбюне», в котором работали режиссеры-экспрессионисты Леопольд Йесснер и Юрген Фелинг. Для Рейхера «Фольксбюне» оказался последним его театром в Германии до эмиграции. Именно поэтому впоследствии во всех американских источниках (см.: [20, р. 127; 30, р. 11]) — и в рецензиях, и в исследовательских работах — в творческой биографии Э. Райхера будет акцентироваться его связь с «Фольксбюне».

Вскоре после начала Первой мировой войны актер покинул Германию: в 1915 году он — вслед за своим старшим сыном Францем Райхером (Franz Reicher, 1875–1965), который еще в 1899-м эмигрировал в США и работал там актером, — также перебрался в Нью-Йорк и стал играть роли на немецком языке, одновременно пробуя свои силы и в англоязычных постановках (см.: [31]). В Америке он начал заниматься режиссурой (этому, конечно же, способствовал его опыт сотрудничества с концептуальным режиссером М. Рейнхардтом). Сценическая деятельность Э. Райхера в совершенно новой для него культурной среде складывалась непросто: кроме языкового барьера (актеру исполнилось уже шестьдесят шесть лет!) его профессиональное положение существенно осложнял объявленный Бродвеем в годы Первой мировой войны негласный бойкот немецкой культуре.

После провала собственного предприятия, «Народного театра» (People's Theatre), в 1918 году Райхер присоединился к недавно образованному Морисом Шварцем «Еврейскому Художественному театру» (Jewish Art Theatre) и одновременно занял пост художественного руководителя и главного режиссера. Американская критика по достоинству оценила этот вклад Райхера: «Триумфальная попытка поднять еврейскую сцену в этой стране

на уровень изобразительного искусства была предпринята в начале сезона в театре “Гарден” (здесь в 1920 году показывал свои спектакли “Еврейский Художественный театр”. — М. Г.) под умелым руководством Эмануэля Райхера, — режиссера, которого уже долгое время считают одним из лучших в постановке современной драматургии» [32, р. 260]. Хотя Райхер проработал в этом театре, дававшем спектакли на идише, меньше сезона, его влияние на еврейскую сцену оказалось значительным. Историк идишского национального театра Э. Нэхшон отмечает: «Он (Э. Райхер) снабдил актеров “Еврейского Художественного театра” сильной режиссурой, которая позволила им изрядно преуспеть — результаты были впечатляющими» [33, р. 156]. Через год, в 1919-м, Райхер получил приглашение стать режиссером престижного театра «Гилд», в котором кроме исследуемой нами толстовской «Власти тьмы» поставил еще четыре пьесы — «Сокровище» американского еврейского писателя Д. Пински (1920), «Пляску смерти» А. Стриндберга (1920), «Джейн Клефт» ирландского драматурга С.-Д. Эрвина (1920) и «Монастырь» Э. Верхарна (1921). Одновременно он выпустил постановку в нью-йоркском театре «Гринвич-Виллидж» (Greenwich Village Theatre) по натуралистической пьесе «Юность» немецкого драматурга М. Хальбе (1920). Проработав в «Гилд» четыре года, в 1923-м Райхер пожелал вернуться в Германию, где через год умер.

Э. Райхер явился основателем целой сценической династии: уже упомянутый его старший сын Франц Райхер был также одно время актером и режиссером в театре «Гилд», активно снимался в кино (наибольшую известность ему принесла роль капитана Энглхорна в культовом голливудском фильме 1933 года «Кинг-Конг»); сцене посвятили себя и старшая дочь Хедвига (Hedwiga Reicher, 1884–1971), и младший сын Эрнст (Ernst Reicher, 1885–1936), а также младшая дочь Элли (Elly Reicher, 1893–?).

В истории театра «Гилд» кратковременное пребывание Э. Райхера оказалось существенной вехой: он стал «воспитателем, принесшим в режиссуру и искусство актера принципы зрелого психологического реализма. Главной его работой была постановка “Власти тьмы” Л. Н. Толстого (1920), которая стала школой мастерства для актеров театра» [34, с. 232]. Особую значимость Э. Райхера в своем профессиональном становлении отмечал, например, будущий ведущий режиссер театра «Гилд» Ф. Мёллер: «Я вспоминаю “отца Райхера” как самого вдохновляющего человека, с которым когда-либо посчастливилось общаться режиссерам этого театра. Лично для меня он остался идеалом творца: уникальное сочетание — превосходный техник и (в самом тонком смысле этого слова) мистик одновременно. <...> ...И поэт. В конце концов, поэт — это и есть практический мистик» [35, р. 161].

Актер и режиссер Э. Райхер провел полжизни в разъездах и освоил несколько иностранных языков, таким образом, его можно справедливо назвать крупнейшей фигурой не только немецкой сцены, но также еврейской и американской.

В появлении пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» на американских подмостках имела своя логика. Широкой популярности на зарубежной сцене способствовали ее универсальность и вневременность поднятых в ней философско-этических проблем: «Будучи прочно привязана к определенной национальной и исторической ситуации, она восходит к таким коренным свойствам человеческой природы, что может быть отнесена ко всем временам и ко всем народам» [36, с. 163]. И в то же время драматургия, например, А. Н. Островского трудно пробивала себе дорогу на европейскую сцену. По меткому наблюдению Л. И. Гительмана, «...долгое время он (А. Н. Островский) казался Западу писателем весьма далеким, специфически русским — и по тематике, и по языку. <...> Сосредоточенность на проблемах русской жизни, специфичность социальной среды, изображенной с чрезвычайной конкретностью и тщательностью, сочный бытовой колорит делали Александра Островского в глазах западноевропейской публики писателем, ограниченным сугубо национальными рамками» [37, с. 78]. Тема «Драматургия А. Н. Островского и театр США» еще ни разу не оказывалась в фокусе театроведения и ждет своего исследователя.

«Власть тьмы» была написана Толстым в 1886-м, в ту пору, когда официальная Россия готовилась пышно отметить 25-летие реформы 1861 года, в результате которой произошла отмена крепостного права. Драма Толстого разрушала легенду о процветании пореформенной русской деревни. В основе этой поистине мрачной, «темной» (от слова «тьма») истории — судебное дело крестьянина Тульской губернии Ефрема Колоскова, виновного в кровосмешении, покушении на жизнь своей дочери и убийстве незаконнорожденного ребенка.

Сразу же после написания «Власть тьмы» оказалась в нашей стране под цензурным запретом. Однако в те десять лет, пока народная трагедия Толстого была отторгнута от театра России, она совершила триумфальное шествие по сценам Европы.

Впервые толстовская пьеса увидела свет ramпы в Париже в 1888 году, в только что созданном «Свободном театре» А. Антуана. В этой постановке Антуан выступил как режиссер и исполнитель роли Акима⁷. К «Власти тьмы» француз возвращался несколько раз — в 1904-м (Театр Антуана) и в 1912-м (театр «Одеон»). Деятельность Антуана формировалась под существенным влиянием театрально-эстетической программы Э. Золя, постулировавшего на сцене натурализм. В качестве драматургического материала французский режиссер выбирал такие произведения, которые демонстрировали сложные взаимоотношения героя с окружающей действительностью, социумом. Антуан мастерски воссоздавал на сцене конкретные приметы той «социальной среды», которая сформировала сознание героя, мир его чувств, определила его образ жизни. Пьеса «Власть тьмы» идеально вписывалась в такую художественно-эстетическую концепцию.

⁷ Об этой постановке см.: [37, с. 8–27].

После поездки в Париж и знакомства с деятельностью «Свободного театра» Антуана немецкий театральный деятель О. Брам создал в Берлине свой «Свободный театр». Также ориентируясь на сценический натурализм, Брам здесь поставил в 1890 году драму Толстого. Хотя в труппе этого театра состоял и Э. Райхер, он все же не был тогда задействован во «Власти тьмы». В 1894 году, когда Брам возглавил уже «Немецкий театр», он решил вернуться к пьесе Толстого, несколько изменив прежний актерский состав. Райхер, перейдя за своим режиссером в новый театр, и на этот раз не участвовал в репетициях «Власти тьмы». Однако работа над спектаклем не была доведена до премьеры, поскольку в труппе не оказалось актера на роль Никиты. И все же через пять лет, в 1900 году, на сцене «Немецкого театра» Брам еще раз поставил толстовскую драму, где роль Акима сыграл М. Рейнхардт (до своего ухода от Брама в 1902-м), а Никиту — А. Бассерман.

Возобновление сильно отличалось от первоначального варианта брамовской постановки. «Как и ранее на “Свободной сцене” (то есть в постановке “Свободного театра” 1890 года. — М. Г.), Брам намеревался показать в своем толстовском спектакле, прежде всего, губительную и разрушительную власть среды; более чем в других его работах, среда здесь должна была стать судьбой, неким подобием античного рока, вовлекающим всех в предопределенный и замкнутый круг. <...> (Все это для того), чтобы в конце концов привести зрителя к мысли, что, в сущности, от характера человека, от его намерений ничего не зависит, — в трагическую ситуацию каждого вовлекает рок, преступления творятся по велению судьбы. <...> Явно противореча брамовскому замыслу, Рейнхардт играл Акима <...> как человека не из этого мира. В рейнхардтовском Акиме было что-то от странника и блаженного. <...> (Герой) на протяжении почти всего спектакля сидел на авансцене, он был будто бы изъят из мрачного, темного пространства, в котором происходило действие и царствовали страшные, темные страсти и инстинкты. Он был наблюдателем, что-то бормотал невпопад, порывался встать и уйти, но оставался на месте, как прикованный, смотрел до конца драму и лишь в самом финале подзывал к себе Никиту-Бассермана, как бы тоже привлекая его из “темного царства”. Сцена покаяния Никиты вопреки замыслу Брама происходила непосредственно у линии рампы — обычно подобные сцены игрались в глубине» [24, с. 171–173].

К 80-летию Л. Н. Толстого, в 1908 году, Брам в третий раз обратился к «Власти тьмы», теперь уже в берлинском «Лессинг-театре», где (повторим) роль Акима сыграл Э. Райхер, а Никиту — по-прежнему А. Бассерман. В отечественном театроведении этот спектакль охарактеризован как «блестящая постановка Лессинг-театра» [38, с. 246].

Пьеса Толстого в конце XIX века неоднократно шла в Англии (например, в 1899 году на сцене «Сценического общества»), Италии (выделим исполнение роли Никиты крупнейшим итальянским трагиком Э. Цаккони), Дании, Швеции и других странах. Совершенно справедливо заключение отечественного исследователя: «Пожалуй, ни одна пьеса русского классического

репертуара не была так популярна на зарубежной сцене с конца 80-х годов прошлого века до начала нынешнего, как “Власть тьмы” Л. Н. Толстого» [38, с. 229]. Востребованность толстовской драмы на европейской сцене рубежа XIX–XX веков также объясняется глобальными тенденциями в театре — становлением режиссуры и поиском соответствующего драматургического материала, которым явилась «новая драма». Современная наука о театре относит к ее корпусу и пьесы Толстого. Так, М. М. Молодцова писала в связи с этим: «“Власть тьмы” Л. Н. Толстого — русская новая драма, открытая для сцены французом Андре Антуаном. Постановка Антуана была одной из первых побед режиссуры. И в этой — подчеркиваю — режиссерской интерпретации наиболее выразителен был сам Антуан в роли Акима. Никиту (актер Мевисто) Антуану пришлось поддержать режиссерской метафорой: в момент покаяния на его голову падал солнечный луч» [39, с. 12].

Поскольку в США развитие театра шло с большим опозданием по сравнению с Европой, то и рождение национальной режиссуры за океаном пришлось лишь на межвоенный период. О положении театра США в 1920-е годы вполне конкретно высказался А. В. Бартошевич, полемизируя с мнением о якобы его расцвете: «Все, что мне известно о тогдашнем состоянии американского театра, напротив, говорит о царившем на подмостках провинциализме, что не удивительно для театра, история которого началась совсем недавно, в котором были даровитые актеры, но не было ни одного сколько-нибудь серьезного режиссерского имени (Дэвид Беласко, на мой взгляд, — не исключение: умопомрачительная роскошь оформления не может заменить режиссерской концепции)» [40, с. 167]. Научить американцев режиссуре были призваны европейцы. Так на Бродвее оказались востребованы и немец Э. Райхер, и «новая драма» в лице пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы».

АМЕРИКАНСКАЯ «ВЛАСТЬ ТЬМЫ»

К сожалению, сохранилось не так много документов о постановке пьесы Толстого в театре «Гилд». Спектакль до сих пор не исследован ни в толстоведении (в отделе рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого в Москве никаких материалов о нем не выявлено⁸), ни в театроведении — как отечественном, так и американском.

Тем не менее редкие фотографии постановки в театре «Гилд» вкуче с несколькими рецензиями и воспоминаниями позволяют, пусть и частично, ее реконструировать. Мы постарались собрать воедино все возможные свидетельства, отзывы и материалы о ней и представить их в данной работе. В исследовании также привлекаются материалы малоизвестных американских фондов. Во-первых, автор статьи использует иконографию постановки, хранящуюся в Архиве театра «Гилд», который находится в Библиотеке

8 Ответ автору статьи от заведующей отделом рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого Светланы Дмитриевны Новиковой (17 и 19 октября 2023 года). Электронный архив Гудкова М. М.

редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Нью-Хейвен, США). Крайне скудное (по сравнению с материалами по другим, более поздним постановкам) их количество объясняется тем, что на заре своей деятельности театр «Гилд» не был озадачен сохранением и архивированием собственных материалов.

Во-вторых, в данной работе используются документы (в том числе рецензия на исследуемую постановку из журнала «Нью Репаблик»⁹) из Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, США), хранящиеся в Фонде Генри Уодсворта Лонгфелло Дейны (Henry Wadsworth Longfellow Dana, 1881–1950), профессора и авторитетного эксперта по русскому и советскому театру, который был лично знаком с семейством Л. Н. Толстого и оказался единственным представителем США на торжественном праздновании в СССР столетнего юбилея русского писателя в 1928 году (см.: [41]).

Справедливости ради отметим, что постановка «Власти тьмы» в театре «Гилд» не была самым первым воплощением этой пьесы Толстого на американских подмостках. За пятнадцать лет до этого, в 1904 году, она шла в Нью-Йорке на идише (а не на английском языке) благодаря усилиям знаменитого актера еврейской сцены Джейкоба Адлера; он же сделал перевод текста и сыграл роль Никиты (см.: [42, р. 354]).

История постановок зарубежной драматургии в театре США свидетельствует о том, что часто американцы работают не с переводом, а с адаптацией и даже переделкой иностранного оригинала. Поэтому степень аутентичности воплощения авторского замысла на сцене зависит от точности перевода. В этом плане англоязычной премьере толстовской «Власти тьмы» в США сопутствовала удача.

В «Гилд» обратились к переводу, который принадлежал семейной чете из Британии Эйлеру и Луизе Мод (Aylmer Maude, 1858–1938; Louise Maude, 1855–1939)¹⁰. Переводчики были лично знакомы с Толстым с 1888 года, одно время разделяли некоторые его взгляды, но впоследствии отошли от этого мировоззрения. Англичанин Э. Мод прожил в России двадцать три года (1874–1896), где его называли Алексей Францевич, в 1897-м вернулся из Москвы в Лондон. За сорок лет своей работы переводчиком и издателем сочинений Л. Н. Толстого он опубликовал в Англии почти все произведения русского писателя, в том числе юбилейное англоязычное полное собрание сочинений, приуроченное к столетию со дня рождения классика, а также написал о нем несколько книг (см., например: [44; 45; 46]).

Переводческое мастерство Э. Мода и, что более существенно, его понимание толстовских идей русский писатель высоко ценил, о чем неоднократно сообщал ему в письмах: «Лучшего переводчика я не желаю и по вашему

⁹ Tolstoy, Leo. *Vlast' t'my/ Власть тьмы: photographs and clippings // Houghton Library, Harvard University. Collection: Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes. Series II. Research files: Personalities. Call Number: MS Thr 402. Box: 32. Item: 1229. Sheet 3.*

¹⁰ В отечественном толстоведении принят другой, не совсем корректный вариант перевода их фамилии: Моод. Именно так она значится в авторитетном 91-томном, так называемом юбилейном полном собрании сочинений Л. Н. Толстого, а также см.: [43].

знанию обоих языков и по вашей строгости к себе во всяком случае» [47, с. 520] (1898), «Ваши переводы очень хороши, п[отому] ч[то] вы прекрасно владеете обоими языками и, кроме того, любите те мысли, к [оторые] передаете» [48, с. 367] и «Потерять таких переводчиков, как вы и ваша жена, было бы очень, очень обидно. Лучших переводчиков и по знанию обоих языков, и по вникновению в самый смысл переводимого нельзя придумать» [48, с. 505] (1900), «Ваши переводы очень хороши, и я лучших не желаю» [49, с. 16] (1901). Пьесу «Власть тьмы» чета Модов перевела и впервые опубликовала в Лондоне в 1903 году [50], и с тех пор их перевод часто переиздавался (см.: [51, р. 8–9]).

Воссоздавая в своем произведении жестокие подробности крестьянского быта, русский классик наделяет своих героев грубоватой, простонародной речью. Так, Аким, один из важных героев пьесы, носитель толстовских религиозно-философских взглядов, у автора безграмотен и косноязычен: «Говорит с запинкой, и вдруг вырываются фразы, и опять запинка и “таё” и “значит”. “Тае” я выговариваю “таѣ”. Впрочем и “таё” возможно. <...> речи гладкой бог не дал (курсив Л. Н. Толстого. — М. Г.)» [52, с. 24]. Передать на ином языке этот своеобразный речевой колорит — одна из сложнейших задач для переводчиков драматургии Толстого. Так, во французском переводе для постановки «Свободного театра» Антуана непонятное французам «тае» было переведено как слово-паразит «это» или «ну» — “ça” (см.: [37, с. 16]), и Толстой одобрил такой вариант перевода.

Британские переводчики Моды предложили в качестве англоязычного эквивалента акимовскому «тае» выражение “What d’ye call it...”, что аналогично русскому «Как его там...». Безграмотность речи героя обозначается в тексте перевода разными лингвистическими средствами: грамматическими ошибками, фонетическими искажениями и лексическими отклонениями (например, “d’ye” вместо “do you”).

Приведем в качестве примера фрагмент диалога Акима и Матрены — сначала у Толстого (1-е действие, 11-е явление), а затем его англоязычный перевод Модов.

А к и м . Опять ты, значит, старуха, не тае, и все ты не тае, всё, значит, не тае...

М а т р е н а . Вот только и речей от орла от моего — тае, тае, тае, а что тае — сам не знаешь [53, с. 41].

В англоязычном переводе это выглядит так:

A k i m . There you are again, old woman, and it’s not at all what d’ye call it, it’s all not what d’ye call it, I mean...

M a t r y o n a . There now, that’s all the sense one gets from my old owl — “what d’ye call it, what d’ye call it,” and he doesn’t know himself what he means [50, p. 14].



Фото 3. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1920. Артур Хол в роли Никиты. MS Thr 402 (Box 32: 1229, sheet 8), Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes, Houghton Library, Harvard University/ Production "The Power of Darkness". Theatre Guild, New York, USA. 1920. Arthur Hohl as Nikita. MS Thr 402 (Box 32: 1229, sheet 8), Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes, Houghton Library, Harvard University



Фото 4. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1920. Артур Хол в роли Никиты. Журнал "Theater Magazine", 1920, февраль, с. 77/ Production "The Power of Darkness". Theatre Guild, New York, USA. 1920. Arthur Hohl as Nikita. Theater Magazine, 1920, February, p. 77

К сожалению, из доступных нам материалов об американской постановке «Власти тьмы» невозможно понять, какой из двух авторских вариантов четвертого действия игрался в «Гилд» (у британских переводчиков даются оба варианта [50, p. 69–72; 73–81]): первый, в котором прямо на сцене, на глазах у зрителя убивают новорожденного младенца, или второй — «опосредованный», когда самое убийство происходит за стенами избы (то есть за кулисами), в избе же Митрич и Анютка — старик и девочка — «отыгрывают» то, что творится рядом.

По свидетельствам очевидцев постановки, американская «Власть тьмы» отличалась сильной режиссурой и актерским исполнением: «пьеса была великолепно разыграна» [20, p. 127], «тщательно продуманное представление» [30, p. 11–12].

В роли Акима, которого когда-то в Германии играл Э. Райхер, выступил его старший сын, сорокапятилетний Франц Райхер, в Америке поменявший свое имя на Франк. Он не только не участвовал в брамовской «Власти тьмы» с отцом в роли Акима, но даже не мог ее видеть, потому что к тому времени уже эмигрировал из Германии. Возрастная роль («Аким — отец Никиты, 50-ти лет,



Фото 5. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1920. 1-й акт. Слева направо: Матрена (Х. Уэстли) и Петр (Г. Стиллман). Журнал «Theater Magazine», 1920, февраль, с. 77 / Production «The Power of Darkness». Theatre Guild, New York, USA. 1920. Act 1. From left to right: Matryona (H. Westley) and Peter (H. Stillman). Theater Magazine, 1920, February, p. 77

мужик невзрачный, богобоязненный» [53, с. 31]) Ф. Райхеру удалась, критика хвалила актера: «великолепно играет простого и доброго старика» [54], «убедителен в роли наивного и верующего старца» [6].

Его сына — Никиту — актер Артур Хол (Arthur Hohl, 1889–1964) трактовал как «деревенщину» [54] (фото 3 и 4). Одной из самых сильных сцен (кроме финального «покаяния», на котором мы подробнее остановимся чуть ниже) Никиты-Хола была та, в которой его мать Матрена «вручает ему лопату, назначая могильщиком собственного живого младенца и выбирая в качестве кладбища подвал его избы. В этой сцене, поставленной с мрачной силой, актер действительно играет мощно» [54].

Сложнейшая роль Матрены (фото 5), которая инициирует в пьесе Толстого все преступления, трактовалась опытной характерной актрисой Хелен Уэстли (Helen Westley, 1875–1942) и режиссером одномерно, как бездушная злодейка, этакая «леди Макбет с капустной грядки» (“Lady Macbeth of the cabbage patch”) [54]. Употребляя последний эпитет, заокеанский рецензент отсылает читателя к прозвищу главной героини из крайне популярного в те годы американского романа Э. Х. Райс «Миссис Виггс с капустной грядки» (*Mrs. Wiggs of the Cabbage Patch*, 1901); этот персонаж также идет на все, чтобы выкарабкаться вместе с сыновьями из нищеты. Американская Матрена игралась как настоящее чудовище в юбке, которое «дергает за нити злобы, как за струны банджо» [54]. Такая трактовка противоречила видению Толстого: «Матрену



Фото 6. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1920. 1-й акт. Слева направо: Петр (Г. Стиллмэн), Матрена (Х. Уэтли), Анисья (И. Раух) и Никита (А. Хол). Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 815, folder 10981. Sheet 1 / Production "The Power of Darkness". Theatre Guild, New York, USA. 1920. Act 1. From left to right: Peter (H. Stillman), Matryona (H. Westley), Anisya (I. Raub) and Nikita (A. Hohl). Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 815, folder 10981. Sheet 1

вовсе не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет, как думают многие. Это — обыкновенная старуха, умная, желающая по-своему добра сыну. Ее поступки не есть результат каких-нибудь особенных, злодейских свойств ее характера, а просто выражение ее мирозерцания. Она искренне думает, что все то, что удобно и не зазорно перед другими людьми, устраивает жизненное благополучие, вполне возможно и позволительно. Темные дела делаются, по ее мнению, всеми — без этого невозможна жизнь, и она их не боится» (цит. по: [4, с. 94]). В американской постановке Матрена выступала как грозная, отвратительная сила, олицетворяющая «власть тьмы».

Спектакль был насыщен русскими народными песнями, которые звучали в аранжировке и под управлением некоего Савелия Валеви́ча (Saveli Walevitch), о котором не осталось никакой информации.

Одна из сохранившихся фотографий запечатлела сцену из первого акта спектакля, в который вошли первое и второе действия русскоязычного оригинала (фото 6). Сценография Л. Симонсона воссоздавала жизненно достоверную обстановку русской деревни. В просторной избе Петра сценограф разместил русскую печь, с которой свисает потрепанный зипун, два веретена; в правой части помещения — большой деревянный стол, грубо сколоченный, по-видимому, самим хозяином, табуретки; в красном углу висит икона в киоте. Тусклый свет, пробивающийся из небольшого окна со слюдой вместо стекла, освещает мрачную обстановку комнаты. Маленький кусочек неба и природы, видимый в это окно, напоминает об иных далях и высотах, решительно недоступных тем, кто здесь живет. Данная фотография фиксирует тот

момент, когда Матрена (Х. Уэтли) пришла в дом к Петру (Г. Стиллмэн) проверить реализацию своего «плана» по его отравлению (2-е действие, 12-е явление). Ужас ситуации заключается в том, что убийство у Матрены прикрывается словами участия к своей жертве: «Здравствуй, благодетель. Здравствуй, касатик. Хвораешь, видно, все. <...> Исчадел, исчадел ты весь, сердечный, погляжу на тебя. Не красит, видно, хворь-то» [53, с. 57] (“How d’you do, my benefactor; how d’you do, my precious... still ill, I see. <...> You’ve shriveled, shriveled, all to nothing, poor dear, now I come to look at you. Seems illness does not add to good looks” [50, p. 31–32]). За столом сидит, устремившись к говорящим, слабый Никита (А. Хол). В начале спектакля этот герой — красивый, высокий, но апатичный, малоподвижный крестьянский парень-«увалень», в светлой полотняной рубахе навыпуск, подпоясанной кушаком.

Кульминацией американской постановки, естественно, была сцена покаяния Никиты во время свадьбы. У Толстого этот финальный эпизод (5-е действие, 2-я сцена) разворачивается, согласно авторской ремарке, в «избе первого действия (то есть в просторной избе покойного богатого “мужика” Петра. — М. Г.), <которая> полна народом, сидящим за столами, и стоящими. <...> На столе иконы и хлеб» [53, с. 115] (“Interior of hut, full of people, some sitting round tables and others standing. <...> On one of the tables an Icon and a loaf of rye-bread” [50, p. 82]).

Режиссер Э. Райхер совместно со сценографом Л. Симонсоном меняют локацию финала истории, перенеся его в амбар (a barn). Покаяние Никиты происходило не в жилом помещении, как у русского драматурга, а в деревянной хозяйственной постройке для хранения зерна, муки и других продуктов питания (неужели здесь праздновалась свадьба?). Сохранившаяся фотография (фото 7) дает представление об этой сцене. Сценограф Симонсон, как и ранее это сделал в своей постановке Рейнхардт (которую, повторим, он видел в Берлине), использует здесь настоящее сено. По мере того как Никита-Хол, одетый в нарядную белую рубаху навыпуск, признавался в своих грехах, пришедший на свадьбу народ («мир православный» [53, с. 116] — “Christian Commune” [50, p. 94]) расступался по краям, оставляя в центре главного героя, припадавшего к ногам своего отца, Акима-Райхера. Заключительные строки Акима — «Бог простит, дитячко родимое. Себя не пожалел, он тебя пожалеет. Бог-то, бог-то! Он во!..» [53, с. 118] (“God will forgive you, my own son! You have had no mercy on yourself, He will show mercy on you! God — God! It is He!” [50, p. 95]) — произносились чуть ли не «по-ветхозаветному». Контрапунктом этой тяжелой и надрывной ноте покаяния представала в постановке красота природы — медленно открывались широкие мрачные двери амбара, обнаруживая за собой русский сельский пейзаж (на нарисованном заднике) с пшеничным полем и перелеском, залитым светом заходящего солнца.

Сценограф признавался, что такое решение принадлежало постановщику Райхеру: «Пшеничное поле, видимое через открытую дверь амбара в последнем акте “Власти тьмы”, возникло в моей сценографии благодаря страстному желанию Эмануэля Райхера, который был убежден, что в момент искупления



Фото 7. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Гилд», Нью-Йорк, США. 1920. 4-й акт. Сцена «Покаяние Никиты» (Финал). Слева направо: Никита (А. Хол) и Аким (Ф. Райхер). Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 815, folder 10981. Sheet 2 / Production "The Power of Darkness". Theatre Guild, New York, USA. 1920. Act 4. Scene "Nikita's Repentance" (The Final). From left to right: Nikita (A. Hohl) and Akim (F. Reicher). Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 815, folder 10981. Sheet 2

главного героя где-то обязательно должна проявиться красота и гармония окружающего мира» [55, р. 198]. Таков был финал постановки, решенный в духе Толстого. Покаяние Никиты — это избавление от власти тьмы, его нравственное возрождение и торжество света. Примечательно, что похожий финал задумывал и К. С. Станиславский для постановки в МХТ (премьера 5 ноября 1902 года, художник В. А. Симов), когда во мраке проглядывало наконец солнце, освещая покаявшегося Никиту в исполнении В. Ф. Грибунина и Акима — А. Р. Артема.

Как видим, в «Гилд» избавление от тьмы и возвращение к свету реализовывались в том числе и буквально на уровне света — когда мрак амбара рассеивался и уступал место солнечным лучам. Все рецензенты единодушно признавали мастерское решение покаяния Никиты. Даже такой строгий и искушенный критик, как К. Макгоуэн, был потрясен, назвав его «сценой предельной трагической силы» (цит. по: [56, р. 787]). Выделял финал постановки и рецензент журнала *Theater Magazine*: «Агония раскаяния Никиты в заключительном акте сыграна Артуром Холлом максимально убедительно и трогательно» [6].

Решение финала пьесы, когда действие переносилось из избы на природу, стало впоследствии традицией в сценической истории «Власти тьмы». В знаменитом спектакле московского Малого театра (премьера 4 декабря 1956 года, режиссер Б. И. Равенских, в роли Акима — И. В. Ильинский) покаяние Никиты совершалось за деревенской околицей, на предвечернем просторе. Герой в исполнении В. Д. Доронина каялся с вершины гигантского стога, своеобразного

лобного места. «Равенских выводит человека из тесного круга зависимости его от своей среды и вписывает в более широкую систему национальных традиций, национальных связей. <...> Равенских ставит человека перед миром один на один, и в конечном счете уравнивает обе эти величины в их органической и тождественной устремленности к идеалу» [57, с. 152].

Тем интересней обратить внимание на разницу в решении ключевого жеста (мизансцены) этой сцены: в спектакле Малого театра Аким, произнося ключительные слова «...Бог-то, бог-то! Он во!..», уже не указывал перстом на небо (как это было в постановке «Гилд»), а тянулся рукой к левой стороне груди — к сердцу. Критика находила в таком мизансценическом решении отсылку к картине Рембрандта «Возвращение блудного сына»: «Если это было сделано сознательно, то можно только сказать, что выбор режиссера проникновенно точен. Это “мир” в лице Акима-Ильинского принимает в свое лоно душу заблудшую, но способную к распрямлению» [58, с. 283].

Поразительно, но постановка «Власть тьмы» театра «Гилд» смогла продержаться на сцене только три месяца, по март 1920 года, всего было дано сорок представлений.

Основная причина крайне короткого проката крылась не в художественных качествах спектакля, а в несоответствии философско-этической идеи пьесы Толстого прагматизму и пуританскому мировоззрению американцев. Именно этим объяснял коммерческий провал постановки ее сценограф Л. Симонсон: «Какая же может быть реакция на пьесу, которая сосредоточена исключительно на процессе поиска Бога, если американские прихожане руководствуются гибкой и легкой в применении формулой “Найди Бога и будь очищен от своих грехов”» [21, р. 105–106].

В 1920 году, когда США переживали эпоху «просперити» (экономического процветания) с ее небывалым подъемом банковской системы, коммерции и потребительских настроений в обществе, критика Толстым капитализации русской деревни из уст Акима звучала с бродвейских подмостков неуместно. Абсолютным диссонансом для «процветающих» американцев выглядела акимовская реплика: «Эх, посмотрю я, тае, и без денег, тае, горе, а с деньгами, тае, вдвое. Как же так. Бог трудиться велел. А ты, значит, тае, положил в банку (то есть в банк. — М. Г.) деньги, да и спи, а деньги тебя, значит, тае, повала кормить будут. Скверность это, значит, не по закону это» [53, с. 73] (“Oh dear, I see, what d’ye call it, without money it’s bad, and with money it’s worse! How’s that? God told us to work, but you, what d’ye call... I mean you put money into the bank and go to sleep, and the money will d’ye call it, will feed you while you sleep. It’s filthy, that’s what I call it; it’s not right” [50, р. 49]).

Лишь немногие американцы видели в те годы за национальным преуспеванием и внешним благополучием оборотную сторону этих процессов — исток катастрофы духовной, внутреннюю пустоту и нивелирование человеческой личности. Для крупнейших американских писателей Ф. С. Фицджеральда, Э. Синклера и Т. Драйзера эпоха «просперити» стала временем развенчания иллюзий. Для большинства же граждан США абсурдом прозвучали тогда слова

крупнейшего американского драматурга Ю. О'Нила: «Предположим, что мы вдруг ясным взором души увидим истинную цену всего нашего победно шествующего под звон литавр материализма; увидим, чего это стоило — и его результат в категориях вечных истин! Какая это будет колоссальная ироническая, стопроцентная американская трагедия. <...> Самая ужасная из всех написанных и ненаписанных!» (цит. по: [59, р. 487]; перевод дается по: [60, с. 255]). Позже, в 1946 году, когда США вышли из Второй мировой войны, казалось бы, больше всех выигравшими, драматург повторит убийственный приговор: «Я прихожу к выводу, что Соединенные Штаты, вместо того чтобы стать самым преуспевающим государством в мире, потерпели грандиозный крах. Именно крах, потому что этой стране было дано гораздо больше, чем любой другой. . .» (цит. по: [59, р. 470]; перевод дается по: [61, с. 260]). Таким образом, одной из причин глухоты бродвейского зрителя к постановке «Власть тьмы» в 1920 году можно уверенно назвать сущностное несовпадение идейного содержания пьесы Толстого с базовыми национальными ценностями Нового Света (включая всеамериканское следование пуританской доктрине, столь способствовавшей развитию капитализма).

Как показала дальнейшая история американской сцены, «Власть тьмы» крайне редко появлялась на заокеанских подмостках. В следующий, третий, раз (после «Еврейского Художественного театра» и театра «Гилд») она была представлена в Нью-Йорке в 1948 году участниками-афроамериканцами «American Negro Theatre Company». В адаптации Абрама Хилла (Abram Hill) толстовская пьеса оказалась изменена радикальным образом: здесь место действия и персонажи были перенесены на юг Соединенных Штатов (см.: [56, р. 787]). Подобное обращение с русской драматургией не было редкостью: аналогичные преобразования были произведены с такими пьесами, как «На дне» М. Горького и «Вишневый сад» А. П. Чехова. Рецензент газеты *Christian Science Monitor* (от 14 мая 1949 года) оказался особо впечатлен кульминационной сценой спектакля, «когда работник <...> признает, что он не может избежать наказания, повесившись, и падает на колени в раскаянии, прося прощения у Бога» (цит. по: [56, р. 787]).

Четвертым обращением американского театра к «Власти тьмы» явилась офф-бродвейская постановка, премьера которой была сыграна 29 октября 1959 года в театре «York Playhouse» (режиссер У. Хэндмен, переводчик и автор адаптации Б. Хэндмен). Здесь в роли Акима выступил (фото 8) бывший наш соотечественник, эмигрировавший в США, В. А. Соколов (см.: [62, с. 73–74]).

Безусловно, прав американский театральный практик и критик Н. Хоутон, объяснивший небогатую сценическую судьбу «Власти тьмы» в Америке (и в том числе провал спектакля театра «Гилд»): «Причина, по которой эту трагедию почти не ставят в США, <...> заключается в том, что авторский взгляд на будущее человека в ней настолько пессимистичен, ее герои настолько деградированы, ее натурализм настолько очевиден, что наша театральная публика, которая хочет, чтобы сцена ее «развлекала», уклоняется от зрелища с повышенным интересом к негативным сторонам жизни, где демонстрируются мрачные,



Фото 8. Спектакль «Власть тьмы». Театр «Йорк Плейхауз», Нью-Йорк, США. 1959. Сцена «Покаяние Никиты» (Финал). Слева направо: Аким (В. А. Соколов) и Никита (Л. Антонио). Нью-Йоркская публичная библиотека исполнительских искусств (Billy Rose Theatre Division). Shelf locator: *T-VIM 1992–013. Legacy collection: Friedman-Abeles photographs/ Production “The Power of Darkness”. York Playhouse, New York, USA. 1959. Scene “Nikita’s Repentance” (The Final). From left to right: Akim (V. Sokolov) and Nikita (L. Antonio). New York Public Library for the Performing Arts (Billy Rose Theatre Division). Shelf locator: *T-VIM 1992–013. Legacy collection: Friedman-Abeles photographs

неприглядные ее явления» [63, р. 13]. Эту идею подтверждает высказывание авторитетного американского театрального критика Дж. Ханекера, сделанное в год премьеры «Власти тьмы» в «Гилд»: «Американцы ходят в театр, чтобы развлечься, а не для того, чтобы потрепать себе нервы» [64, р. 284]. Для Толстого же, в отличие от бродвейского зрителя, театр был менее всего развлечением: писатель живет сознанием существенного значения искусства в жизни человека, ощущает единство нравственных, этических задач, стоящих перед художником: русский классик — «страстный противник зрелищности, призванной давать лишь эмоционально-аффективное наслаждение и лишенной серьезного содержания» [65, с. 132].

Даже последнее по времени, 2007 года, появление «Власти тьмы» на американской сцене лишь подтверждает эту гипотезу. Тогда ее постановка была осуществлена в Нью-Йорке на Офф-Бродвее театральной компанией «Минт» (Mint Theatre Company), которая видит свою художественную миссию в пропагандировании «замечательных пьес из прошлого, оказавшихся утерянными или забытыми» [66]. Действительно, история теа-

тра США наглядно продемонстрировала то, что для заокеанской сцены пьеса Толстого оказалась безвозвратно утраченной.

Тем не менее постановка «Власти тьмы» в «Гилд» познакомила американского зрителя с драматургией Л. Н. Толстого, таким образом была реализована провозглашаемая театром высокая художественно-просветительская миссия. Концептуальная «континентальная» режиссура Э. Райхера способствовала становлению в «Гилд» собственной национальной режиссуры (Ф. Мёллер, Р. Мамулян) и формированию новой, ансамблевой, актерской игры, отвергавшей систему «звезд». Кроме того, сотрудничество «Гилд» с Райхером помогло «театру обрести свое “лицо” — общение с иностранцами часто помогает понять что-то про себя» [7, с. 85]. В галерее же американских постановок пьес Л. Н. Толстого спектакль театра «Гилд» 1920 года открыл

череду последующих сценических воплощений за океаном драматургии русского классика, пополнив собой небогатую в США театральную судьбу толстовских произведений.

Автор статьи выражает глубокую признательность сотрудникам Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, штат Массачусетс) Мэри Хегерт и Айшат Окесоле за щедро подаренные материалы о бродвейской постановке «Власть тьмы», находящиеся в Фонде Г. У. Л. Дейны. Кроме того, настоящее исследование оказалось бы невозможным без помощи сотрудников Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Нью-Хейвен, штат Коннектикут) Натальи Скиарини и Мэтью Роу, предоставивших автору из Архива театра «Гилд» фотографии исследуемой постановки. Также автор благодарит заведующую Музеем А. М. Горького ИМЛИ РАН Светлану Михайловну Демкину за предоставленную фотографию Э. Райхера в роли Актера («Малый театр», Берлин, режиссеры Р. Валлентин и М. Рейнхардт, 1903) и разрешение опубликовать ее в настоящей статье.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Щелокова Е. Н. Первая инсценировка романа «Воскресение» на американской сцене // Роман Л. Н. Толстого «Воскресение». Историко-функциональное исследование. М.: Наука, 1991. С. 188–194.
2. Куликова И. Н. Русская классика на американской сцене // Театр: сборник статей и материалов. М.: ВТО, 1945. С. 106–114.
3. Leo Nikolayevitch Tolstoy // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/leo-nikolayevitch-tolstoy-7239> (дата обращения: 10.10.2023).
4. Полякова Е. И. Театр Льва Толстого. Драматургия и опыты ее прочтения. М.: Искусство, 1978. — 344 с.
5. Толстая Ф. Н. Толстой нам не принадлежит // Огонек. 2018. 3 сентября. № 33. С. 30–31.
6. [Без подписи]. "The Power of Darkness" // Theater Magazine. 1920. March. P. 184.
7. Клейман Ю. А. Американская режиссура первой трети XX века. СПб.: СПбГАТИ, 2011. — 152 с.
8. Клейман Ю. А. Счетная машина // Театральная жизнь. 2008. № 3. С. 81–82.
9. Литаврина М. Г. Американские каникулы в русской деревне. (Отечественная классика на зарубежной сцене: трудности диалога и роль «толмачей») // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 10–31.
10. Гудков М. М. Первая советская пьеса на американской сцене: «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского (1929/30) // Вопросы театра. Prosaenium. 2017. № 3/4. С. 265–281.
11. Гудков М. М. «Красная ржавчина» vs «Желтая ржавчина»: метаморфозы текста советской пьесы на Бродвее // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 141–188.
12. Гудков М. М. Инкорпорирование театральных идей В. Э. Мейерхольда в сценическую практику США: режиссерская деятельность Герберта Бибермана // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 32–62.
13. Гудков М. М. Первые советские пьесы на Бродвее: рецепция отечественной драматургии в коммерческом театре США в 1920–1930-е годы // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 392–416.
14. Гудков М. М. «Благословенная Советским посольством...»: пьеса К. Симонова «Русские люди» на американской сцене (1942–1943) // Литературный архив советской эпохи: сборник статей и публикаций. Кн. 2. СПб.: Росток, 2020. С. 29–48.

15. Гудков М. М. Драматургия М. Горького и американский театр XX века // Жизнь провинции: история и современность: сборник статей. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 2019. С. 15–28.
16. Гудков М. М. «Фонд Горького» в США и революционная Россия: из истории советско-американских контактов 1920-х гг. // Литература двух Америк. 2020. № 8. С. 347–381.
17. Eaton W. P. The history of the Theatre Guild // Eaton W. P. The Theatre Guild. The first ten years. New York: Brentano's, 1971. P. 3–127.
18. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсбург: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. — 816 с.
19. Клейман Ю. А. Немецкая драматургия и театр США: парадоксы влияния // Немецкая драматургия на мировой сцене XX–XXI веков. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 117–128.
20. Langner L. The magic curtain. The story of a life in two fields, theatre and invention by the founder of the Theatre Guild. New York: E. P. Dutton & Co., 1951. — 498 p.
21. Simonson L. The stage is set. New York: Theatre Arts Books, 1963. — 581 p.
22. Бушуева С. К. Моисси. Л.: Искусство, 1986. — 189 с.
23. Chinoу Н. К. Actors on acting. The theories, techniques, and practices of the great actors of all times as told in their own words. New York: Crown Publishers, 1970. — 715 p.
24. Макарова Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв.: национальный стиль и формирование режиссуры. М.: Наука, 1992. — 335 с.
25. Березарк И. Б. Первые пьесы Горького на западной сцене // Театр. 1937. № 3 (июнь). С. 63–67.
26. Березарк И. Б. Сценическая история // «На дне» М. Горького. Материалы и исследования/общ. ред. Ю. Юзовского. М.; Л.: ВТО, 1940. С. 227–276.
27. Демкина С. Д. Пьеса М. Горького «На дне» на немецкой сцене (по материалам Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН) // Studia Litterarum. 2018. Т. 3. № 1. С. 252–265.
28. Демкина С. Д. Максим Горький и немецкий театр. По материалам фондов Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН // Россия — Германия: литературные встречи (1880–1945). М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 280–295.
29. Винтерштейн Э. Моя жизнь и мое время (Полвека истории немецкого театра). Л.: Искусство, 1968. — 392 с.
30. Waldau R. S. Vintage years of the Theatre Guild, 1928–1939. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. — 519 p.
31. Emanuel Reicher // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/emanuel-reicher-15959> (дата обращения: 12.10.2023).
32. Lowenberg W. A. The Jewish Art Theatre // Theatre Magazine. 1920. April. P. 260, 302.
33. Nahshon E. Maurice Schwartz and the Yiddish Art Theater movement // New York's Yiddish theatre: from the Bowery to Broadway/Ed. by Edna Nahshon. New York: Columbia University Press, 2016. P. 150–173.
34. Гладышева К. А. Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: в 4 ч. Ч. 3. Театр Западной Европы и США (1917–1945). М.: Просвещение, 1986. С. 198–253.
35. Moeller Ph. The Guild and production // Eaton W. P. The Theatre Guild. The first ten years. New York: Brentano's, 1971. P. 154–169.
36. Бушуева С. К. Толстой в Италии // Лев Толстой. Проблемы драматургии и сценической интерпретации: сборник статей. Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 154–170.
37. Гительман Л. И. Русская классика на французской сцене. Л.: Искусство, 1978. — 175 с.
38. Чудновцев М. И. Материалы к сценической истории драмы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» за рубежом // Ежегодник Института истории искусств. 1958. Театр. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. С. 229–259.
39. Молодцова М. М. Особенности итальянской новой драмы // Новая драма рубежа XIX–XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: материалы научной конференции 8–10 ноября 2013 г. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. С. 8–18.
40. Бартошевич А. В. О книге Сергея Черкасского // Петербургский театральный журнал. 2016. № 4 (86). С. 166–167.

41. Гудков М. М. Американец на 100-летнем юбилее Л. Н. Толстого в СССР // *Rossica. Литературные связи и контакты*. 2021. № 1. С. 19–54.
42. Adler J. *A life on the stage: A memoir*/translated by L. Rosenfeld. New York: Knopf, 1999. — 403 p.
43. Алексеева Г. В. Американские диалоги Льва Толстого (по материалам личной библиотеки писателя). Тула: Издательский дом «Ясная поляна», 2010. — 256 с.
44. Holman M. J. de K. Half a life's work: Aylmer Maude brings Tolstoy to Britain // *Scottish Slavonic Review* (Edinburgh). 1985. No. 4. P. 37–62.
45. Holman M. J. de K. L. N. Tolstoy to Aylmer Maude: An unpublished letter // *Journal of Russian Studies* (Nottingham). 1978. No. 38. P. 5–22.
46. Protopopova D. A. Leo Tolstoy's translator Aylmer Maude and his correspondence on Tolstoy: Holdings in the Bodleian and the Brotherton Library (University of Leeds) // *The Bodleian Library Record* (Oxford). 2009. Vol. 22. No. 1. P. 49–73.
47. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Репринт. воспроизведение изд. 1928–1958 гг. Т. 71. Письма. 1898. М.: Изд. центр «Терра», 1992. — 568 с.
48. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Репринт. воспроизведение изд. 1928–1958 гг. Т. 72. Письма. 1899–1900. М.: Изд. центр «Терра», 1992. — 630 с.
49. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Репринт. воспроизведение изд. 1928–1958 гг. Т. 73. Письма. 1901–1902. М.: Изд. центр «Терра», 1992. — 387 с.
50. Tolstoy L. *The Power of Darkness, or If a Claw is Caught, The Bird Is Lost* (A drama in five acts) // Tolstoy L. *Plays: The Power of Darkness, The First Distiller, Fruits of Culture*/Translated by Louise and Aylmer Maude. London: Grant Richards, 1903. P. 1–96.
51. Tolstoi in English (1878–1929): A list of works by and about Tolstoi in the New York Public Library/Comp. by A. Yassukovitch. New York: The New York Public Library, 1929. — 37 p.
52. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 91 т. Репринт. воспроизведение изд. 1928–1958 гг. Т. 64. Письма. 1887–1889. М.: Изд. центр «Терра», 1992. — 396 с.
53. Толстой Л. Н. Власть тьмы, или «Коготок увяз, всей птичке пропасть» (драма в пяти действиях) // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 11. Драматические произведения 1864–1910 гг. М.: Художественная литература, 1963. С. 29–118.
54. [F. H.]. *After the play* // *New Republic*. 1920. 4 February. P. 296.
55. Simonson L. *Setting the stage* // Eaton W. P. *The Theatre Guild. The first ten years*. New York: Brentano's, 1971. P. 184–206.
56. Shipley J. T. *Guide to great plays*. Washington, D. C.: Public Affairs Press, 1956. — 867 p.
57. Забозлаева Т. Б. «Власть тьмы» в Малом театре СССР // Лев Толстой. Проблемы драматургии и сценической интерпретации. Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 140–153.
58. Владимирова З. В. Игорь Ильинский. М.: Искусство, 1967. — 320 с.
59. Gelb A., Gelb B. O'Neill: Biography. New York: Harper & Brothers, 1962. — 970 p.
60. О'Нил Ю. «Мы сами — трагедия» (Два интервью драматурга)/пер. М. М. Кореновой // Современная драматургия. 2013. № 4. С. 254–259.
61. Цимбал И. С. Трагедия отчуждения // Наука о театре: межвузовский сборник статей. Л.: ЛГИТМиК, 1975. С. 260–276.
62. Литаврина М. Г. Владимир Соколов: американские годы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 62–78.
63. Houghton N. *Introduction* // *Great Russian plays/Selected and introduced by Norris Houghton*. New York: Dell Publ., 1960. P. 7–19.
64. Huneker J. *Iconoclasts. A book of dramatists*. New York: Charles Scribner's Sons, 1921. — 430 p.
65. Ахметова Г. А. Воззрения Л. Н. Толстого на театр в контексте культуры // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 2 (40). С. 122–134.
66. Официальный сайт Театральной компании «Минт». URL: <https://minttheater.org/about/> (дата обращения: 07.09.2023).

1. Shchelokova E. N. *Pervaja inscenirovka romana "Voskresenie" na amerikanskoj scene* [The First Stage Version of the Novel Resurrection on the American Stage]. In: *Roman L. N. Tolstogo "Voskresenie". Istoriko-funkcionalnoe issledovanie* [The novel of L. N. Tolstoy "Resurrection". Historical and Functional Research]. Moscow: Nauka, 1991, pp. 188–194.
2. Kulikova I. N. *Russkaja klassika na amerikanskoj scene* [Russian Classics on the American Stage]. In: *Teatr: sbornik statej i materialov* [Theatre: Collection of Articles and Materials]. Moscow: VTO, 1945, pp. 106–114.
3. Leo Nikolayevitch Tolstoy. *Internet Broadway Database*. Available from: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/leo-nikolayevitch-tolstoy-7239> [Accessed 10th October 2023].
4. Polyakova E. I. *Teatr Lva Tolstogo. Dramaturgija i opyty ee prochtenija* [Leo Tolstoy's Theatre. Dramaturgy and the Experiences of its Reading]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 344 p.
5. Tolstaya F. N. *Tolstoi nam ne prinadlezhit* [Tolstoy Does not Belong to Us]. *Ogonek*. 2018, September 3, no. 33, pp. 30–31.
6. [Unsigned]. *The Power of Darkness*. *Theatre Magazine*. 1920, March, p. 184.
7. Kleiman Yu. A. *Amerikanskaja rezhissura pervoj treti XX veka* [American Directing of the First Third of the Twentieth Century]. Saint Petersburg: SPbGATI, 2011. 152 p.
8. Kleiman Yu. A. *Schetnaja mashina* [The Adding Machine]. *Teatralnaya zhizn'*. 2008, no. 3, pp. 81–82.
9. Litavrina M. G. *Amerikanske kanikuly v russkoj derevne. (Otechestvennaja klassika na zarubezhnoj scene: trudnosti dialoga i rol' «tolmachej»)* [American Vacations in Russian Village. (Russian Classics on Foreign Stage: Problematic Dialogue and the Role of Interpreters)]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 10–31.
10. Gudkov M. M. *Pervaja sovetskaja p'esa na amerikanskoj scene: "Rzhavchina" V. Kirshona i A. Uspenskogo (1929/30)* [The First Soviet Play on the American Stage: *Rust* by V. Kirshon and A. Uspensky (1929/30)]. *Voprosy teatra. Proscenium*. 2017, no. 3/4, pp. 265–281.
11. Gudkov M. M. *"Krasnaja rzhavchina" vs "Zheltaja rzhavchina": metamorfozy teksta sovetskoj p'esy na Brodvee* [Red Rust vs Yellow Rust: Metamorphoses of the Soviet Play on Broadway]. *Literatura dvuh Amerik*. 2023, no. 14, pp. 141–188.
12. Gudkov M. M. *Inkorporirovanie teatral'nyh idej V. Je. Mejerhol'da v scenicheskuju praktiku SShA: rezhisserskaja dejatel'nost' Gerberta Bibernana* [Incorporation of Vsevolod Meyerhold's Theatrical Ideas into the Stage Practice of the USA: the Directorial Activity of Herbert Biberman]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 32–62.
13. Gudkov M. M. *Pervye sovetskie p'esy na Brodvee: recepcija otechestvennoj dramaturgii v kommercheskom teatre SShA v 1920–1930-e gody* [The First Soviet Plays on Broadway: Reception of Russian Drama in the Commercial Theatre of the USA in the 1920s — 1930s]. *Literatura dvuh Amerik*. 2017, no. 3, pp. 392–416.
14. Gudkov M. M. *"Blagoslovennaja Sovetskim posol'stvom...": p'esa K. Simonova "Russkie ljudi" na amerikanskoj scene (1942–1943)* ["Blessed by the Soviet Embassy...": Konstantin Simonov's Play *The Russian People* on the American Stage (1942–1943)]. In: *Literaturnyj arhiv sovetskoj jepohi: sbornik statej i publikacij*. Kn. 2 [Literary Archive of the Soviet Era: Collection of Articles and Publications. Book 2]. Saint Petersburg: Rostok, 2020, pp. 29–48.
15. Gudkov M. M. *Dramaturgija M. Gor'kogo i amerikanskij teatr XX veka* [M. Gorky's Dramaturgy and the American Theatre of the Twentieth Century]. In: *Zhizn' provincii: istorija i sovremennost'* [Provincial Life: History and Modernity]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod University Press, 2019, pp. 15–28.
16. Gudkov M. M. *"Fond Gor'kogo" v SShA i revoliucionnaja Rossija: iz istorii sovetsko-amerikanskih kontaktov 1920-h gg.* [The Gorki Fund in the USA and Revolutionary Russia: From the History of Soviet-American Contacts in the 1920s]. *Literatura dvuh Amerik*. 2020, no. 8, pp. 347–381.
17. Eaton W. P. *The History of the Theatre Guild*. In: *Eaton W. P. The Theatre Guild. The First Ten Years*. New York: Brentano's, 1971, pp. 3–127.
18. Cherkassky S. D. *Masterstvo aktera: Stanislavskij — Boleslavskij — Strasberg: Istorija. Teorija. Praktika* [Acting: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg: History, Theory and Practice]. Saint Petersburg: RGSI, 2016. 816 p.

19. Kleyman Yu. A. *Nemeckaja dramaturgija i teatr SSHA: paradoksy vlijanija* [German Drama and US Theatre: Paradoxes of Influence]. In: *Nemeckaja dramaturgija na mirovoj scene XX–XXI vekov* [German Drama on the World Stage of the XX–XXI Centuries]. Saint Petersburg: RGI SI, 2016, pp. 117–128.
20. Langner L. *The Magic Curtain. The Story of a Life in Two Fields, Theatre and Invention by the Founder of the Theatre Guild*. New York: E. P. Dutton & Co., 1951. 498 p.
21. Simonson L. *The Stage is Set*. New York: Theatre Arts Books, 1963. 581 p.
22. Bushueva S. K. Moissi. Leningrad: Iskusstvo, 1986. 189 p.
23. Chinoy H. K. *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the Great Actors of All Times as Told in Their Own Words*. New York: Crown Publishers, 1970. 715 p.
24. Makarova G. V. *Teatral'noe iskusstvo Germanii na rubezhe XIX–XX vv.: natsional'nyi stil' i formirovanie rezhissury* [Theatrical Art of Germany at the Turn of the XIX–XX Centuries: National Style and the Formation of Directing]. Moscow: Nauka, 1992. 335 p.
25. Berezark I. B. *Pervye p'esy Gor'kogo na zapadnoj stsene* [Gorky's First Plays on the Western Stage]. *Teatr*. 1937, no. 3, pp. 63–67.
26. Berezark I. B. *Stsenicheskaja istorija* [Stage History]. In: "Na dne" M. Gor'kogo. *Materialy i issledovanija* [At the Bottom by M. Gorky. Materials and Research]. Moscow; Leningrad: VTO, 1940, pp. 227–276.
27. Demkina S. D. *P'esa M. Gorkogo "Na dne" na nemetskoj stsene (po materialam Muzeja A. M. Gorkogo IMLI RAN)* [M. Gorky's Play At the Bottom on the German Stage (Based on the Materials of the Gorky Museum of IMLI RAS)]. *Studia Litterarum*. 2018, vol. 3, no. 1, pp. 252–265.
28. Demkina S. D. *Maksim Gorky i nemetskij teatr. Po materialam fondov Muzeia A. M. Gor'kogo IMLI RAN* [Maxim Gorky and the German Theatre. Based on the Materials of the Funds of the Museum of A. M. Gorky IMLI RAS]. In: *Rossia — Germania: literaturnye vstrechi (1880–1945)* [Russia — Germany: Literary Meetings (1880–1945)]. Moscow: IMLI RAN, 2017, pp. 280–295.
29. Winterstein E. *Moja zhizn' i moe vrem'a (Polveka istorii nemetskogo teatra)* [My Life and My Time (Half a Century of the History of the German Theatre)]. Leningrad: Iskusstvo, 1968. 392 p.
30. Waldau R. S. *Vintage Years of the Theatre Guild, 1928–1939*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. 519 p.
31. Emanuel Reicher. *Internet Broadway Database*. Available from: <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/emanuel-reicher-15959> [Accessed 12th October 2023].
32. Lowenberg W. A. The Jewish Art Theatre. *Theater Magazine*. 1920, April, pp. 260, 302.
33. Nahshon E. Maurice Schwartz and the Yiddish Art Theater Movement. In: *New York's Yiddish Theatre: From the Bowery to Broadway*. Ed. by Edna Nahshon. New York: Columbia University Press, 2016, pp. 150–173.
34. Gladysheva K. A. *Teatr Soedinennykh Shtatov Ameriki* [Theatre of the United States of America]. In: *Istorija zarubeznogo teatra: v 4 chastyakh. Chast' 3. Teatr Zapadnoj Evropy i SSHA (1917–1945)* [History of Foreign Theatre: in 4 vol. Vol. 3. Theatre of Western Europe and the USA (1917–1945)]. Moscow: Prosveshchenie, 1986, pp. 198–253.
35. Moeller Ph. *The Guild and Production*. In: Eaton W. P. *The Theatre Guild. The First Ten Years*. New York: Brentano's, 1971, pp. 154–169.
36. Bushueva S. K. *Tolstoi v Italii* [Tolstoy in Italy]. In: Lev Tolstoi. *Problemy dramaturgii i stsenicheskoi interpretatsii* [Leo Tolstoy. Problems of Dramaturgy and Scenic Interpretation]. Leningrad: LGITMiK, 1978, pp. 154–170.
37. Gitelman L. I. *Russkaia klassika na frantsuzskoi stsene* [Russian Classics on the French Stage]. Leningrad: Iskusstvo, 1978. 175 p.
38. Chudnovtsev M. I. *Materialy k stsenicheskoi istorii dramy L. N. Tolstogo "Vlast' t'my" za rubezhom* [Materials for the Stage History of L. N. Tolstoy's Drama *The Power of Darkness* Abroad]. In: *Ezhegodnik Instituta istorii iskusstv. 1958. Teatr* [Yearbook of the Institute of Art History. 1958. Theatre]. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1958, pp. 229–259.
39. Molodtsova M. M. *Osobennosti ital'ianskoi novoi dramy* [Features of the Italian New Drama]. In: *Novaya drama rubezha XIX–XX vekov: problematika, poetika, puti stsenicheskogo voploshcheniya* [New Drama of the Turn of the XIX–XX Centuries: Problematics, Poetics, Says of Stage Embodiment]. Saint Petersburg: SPbGATI, 2014, pp. 8–18.

40. Bartoshevich A. V. *O knige Sergeia Cherkasskogo* [About Sergei Cherkassky's Book]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*. 2016, no. 4 (86), pp. 166–167.
41. Gudkov M. M. *Amerikanets na 100-letnem yubilee L. N. Tolstogo v SSSR* [An American on the 100th Anniversary of Leo Tolstoy in the USSR]. *Rossica. Literaturnye svyazi i kontakty*. 2021, no. 1, pp. 19–54.
42. Adler J. *A Life on the Stage: A Memoir*. Translated by Lulla Rosenfeld. New York: Knopf, 1999. 403 p.
43. Alekseeva G. V. *Amerikanskii dialogi L'va Tolstogo (po materialam lichnoi biblioteki pisatel'ia)* [American Dialogues of Leo Tolstoy (Based on the Materials of the Writer's Personal Library)]. Tula: Yasnaya Polyana, 2010. 256 p.
44. Holman M. J. de K. *Half a Life's Work: Aylmer Maude Brings Tolstoy to Britain*. *Scottish Slavonic Review*. 1985, no. 4, pp. 37–62.
45. Holman M. J. de K. L. N. Tolstoy to Aylmer Maude: An Unpublished Letter. *Journal of Russian Studies*. Nottingham, 1978, no. 38, pp. 5–22.
46. Protopopova D. A. *Leo Tolstoy's Translator Aylmer Maude and His Correspondence on Tolstoy: Holdings in the Bodleian and the Brotherton Library (University of Leeds)*. *The Bodleian Library Record*. 2009, vol. 22, no. 1, pp. 49–73.
47. Tolstoy L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 91 t. Reprint. vosproizvedenie izd. 1928–1958 gg. T. 71. Pis'ma. 1898* [Complete Works: in 91 vols. Reprint. Reproduction of ed. 1928–1958. Vol. 71. Letters. 1898]. Moscow: Publishing Center Terra, 1992. 568 p.
48. Tolstoy L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 91 t. Reprint. vosproizvedenie izd. 1928–1958 gg. T. 72. Pis'ma. 1899–1900* [Complete works: in 91 vols. Reprint. Reproduction of ed. 1928–1958. Vol. 72. Letters. 1899–1900]. Moscow: Publishing Center Terra, 1992. 630 p.
49. Tolstoy L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 91 t. Reprint. vosproizvedenie izd. 1928–1958 gg. T. 73. Pis'ma. 1901–1902* [Complete works: in 91 vols. Reprint. Reproduction of ed. 1928–1958. Vol. 73. Letters. 1901–1902]. Moscow: Publishing Center Terra, 1992. 387 p.
50. Tolstoy L. "The Power of Darkness", or If a Claw is Caught, The Bird Is Lost (A drama in five acts). In: Tolstoy L. *Plays: The Power of Darkness, The First Distiller, Fruits of Culture*. Translated by Louise and Aylmer Maude. London: Grant Richards, 1903, pp. 1–96.
51. Tolstoy in English (1878–1929): A List of Works by and about Tolstoy in the New York Public Library. Comp. by A. Yassukovitch. New York: The New York Public Library, 1929. 37 p.
52. Tolstoy L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 91 t. Reprint. vosproizvedenie izd. 1928–1958 gg. T. 64. Pis'ma. 1887–1889* [Complete Works: in 91 vols. Reprint. Reproduction of ed. 1928–1958. Vol. 64. Letters. 1887–1889]. Moscow: Publishing Center Terra, 1992. 396 p.
53. Tolstoy L. N. *Vlast' t'my, ili "Kogotok uvyaz, vsej ptichke propast'" (drama v pyati dejstviyah)* [The Power of Darkness, or If a Claw is Caught, The Bird Is Lost (A Drama in Five Acts)]. In: Tolstoy L. N. *Sobranie sochinenii: v 20 t. T. 11. Dramaticheskie proizvedeniia 1864–1910 gg.* [Works: in 20 vols. Vol. 11. Dramatic Works. 1864–1910]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1963, pp. 29–118.
54. [F. H.]. *After the Play*. *New Republic*. 1920, 4 February, p. 296.
55. Simonson L. *Setting the stage*. In: Eaton W. P. *The Theatre Guild. The First Ten Years*. New York: Brentano's, 1971, pp. 184–206.
56. Shipley J. T. *Guide to Great Plays*. Washington, D. C.: Public Affairs Press, 1956. 867 p.
57. Zabolzaeva T. B. "Vlast' t'my" v Malom teatre SSSR [The Power of Darkness at the Maly Theatre of the USSR]. In: Lev Tolstoy. *Problemy dramaturgii i stsenedskoi interpretatsii* [Leo Tolstoy. Problems of Dramaturgy and Scenic Interpretation]. Leningrad: LGITMiK, 1978, pp. 140–153.
58. Vladimirova Z. V. *Igor Ilyinsky*. Moscow: Iskustvo, 1967. 320 p.
59. Gelb A., Gelb B. O'Neill: Biography. New York: Harper & Brothers, 1962. 970 p.
60. O'Neill E. "My sami — tragediya" (Dva interv'yu dramaturga) ["We Ourselves are a Tragedy" (Two Interviews of the Playwright)]. Trans. by M. M. Koreneva. *Sovremennaya dramaturgiya*. 2013, no. 4, pp. 254–259.
61. Tsimbal I. S. *Tragediya otchuzhdeniya* [The Tragedy of Alienation]. In: *Nauka o teatre* [Science of Theatre]. Leningrad: LGITMiK, 1975, pp. 260–276.
62. Litavrina M. G. *Vladimir Sokolov: amerikanskii gody* [Vladimir Sokolov: American Years]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1, pp. 62–78.

63. Houghton N. Introduction. In: *Great Russian Plays*. New York: Dell Publ., 1960, pp. 7–19.
64. Huneker J. *Iconoclasts. A Book of Dramatists*. New York: Charles Scribner's Sons, 1921. 430 p.
65. Akhmetova G. A. *Vozzreniia L. N. Tolstogo na teatr v kontekste kul'tury* [The Views of L. N. Tolstoy on Theatre in the Cultural Context]. *Tomsk State University Journal of Philology*. 2015, no. 2 (40), pp. 122–134.
66. Mint Theater Company: [The Official Website]. Available from: <https://minttheater.org/about/> [Accessed 7th September 2023].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гудков Максим Михайлович — старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета; актер театра и кино, театральный педагог.

E-mail: m.gudkov@spbu.ru

ORCID: 0000-0003-3956-4981

ABOUT THE AUTHOR

Maxim M. Gudkov — Senior Lecturer of Department of Interdisciplinary Art Studies and Practices of the Faculty of Liberal Arts and Sciences, St Petersburg University.

E-mail: m.gudkov@spbu.ru

ORCID: 0000-0003-3956-4981

Статья поступила в редакцию: 03.10.2023

Отредактирована: 08.11.2023

Принята к публикации: 10.11.2023

Received: 03.10.2023

Revised: 08.11.2023

Accepted: 10.11.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Гудков М. М. «Власть тьмы» по-американски: премьерная постановка пьесы Л. Н. Толстого на Бродвее // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 42–71.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-42-71

EDN FQIKYA

FOR CITATION

Gudkov M. M. *The Power of Darkness in the American Way: The Premiere Production of Leo Tolstoy's Play on Broadway*. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 42–71.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-42-71

EDN FQIKYA