

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-10-31
EDN URWHEW
УДК 792.03(73)+792.09:821.161.1-21

М. Г. Литаврина
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6365-3813

Американские каникулы в русской деревне. (Отечественная классика на зарубежной сцене: трудности диалога и роль «толмачей»)

АННОТАЦИЯ

На примере постановки пьесы «Месяц в деревне» И. С. Тургенева на американской сцене в статье рассматривается проблема интерпретации русской классики в инокультурном сценическом пространстве и возникающие трудности в процессе адаптации зарубежной драмы и выстраивания межкультурной коммуникации в спектакле. Постановке американского театра «Гилд» 1930 года, с точки зрения автора, не уделяется должного внимания при рассмотрении сценической истории тургеневской пьесы за рубежом. (Иногда она вообще оценивается лишь как «реплика», ремейк постановки МХТ 1909 года.) Одним из препятствий для успешного театрального решения указанной проблемы была позиция американской критики времен Великой депрессии, пришедшей к общему соглашению, что пьеса Тургенева устарела и значительно проигрывает в сравнении с чеховской драмой, к тому времени уже освоенной театром США. Значительную роль в переломе отношения к Тургеневу и в его театральном утверждении на североамериканской сцене сыграли иммигранты из России — как до-, так и постреволюционной: режиссер-постановщик Рубен Мамулян и исполнительница роли Натальи Петровны Алла Назимова, ставшая объединяющим «русским центром» спектакля. В описании сценического решения и исключительного актерского исполнения в данной постановке автор опирается в своей аргументации на американские и российские источники, большая роль уделяется иконографии спектакля, анализу предметного мира, приводятся редкие свидетельства самих исполнителей и отзывы критики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Тургенев, русская драма, театр «Гилд», театр США, Рубен Мамулян, Алла Назимова, Добужинский.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-10-31
EDN URWHEW
УДК 792.03(73)+792.09:821.161.1-21

Marina G. Litavrina
Lomonosov Moscow State University,
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6365-3813

American vacations in Russian village. (Russian classics on foreign stage: problematic dialogue and the role of interpreters)

ABSTRACT

The production of Turgenev's "A Month in the Country" (Theatre Guild, 1930) is taken here as inherent example of Russian classics interpretation in the timeline of drama history and intercultural communication through theatre. Meanwhile the difficulties and obstacles on this way are revealed. In the author's view, the named production is often underestimated being regarded as merely a remake or replica of MAT's classical version of 1909. The stumbling block on Turgenev's drama way to American spectators is easily identified at the close glance. According to American critics' general agreement, Turgenev's play was outdated, tedious and morbid. Though often flattery compared to Chekhov's works, it is yet based, they wrote, on drama principles, "hardly worth preserving". Chekhov's drama highly favored by the Anglo-saxon criticism already enjoyed numerous interpretations on the American stage. Thus Chekhov turned to be Turgenev's predecessor in the USA. Moreover, the advent of Turgenev to American stage is highly indebted to Russian immigrant theatre workers — Rouben Mamoulian, the director, and Alla Nazimova, the player of the main part — who proved to be the uniting "Russian center" of the production. The descriptions of acting, sets, mise en scene, the article is dwelling on, are borrowed from American and Russian sources, including archival, such as scrapbooks, iconography, witnesses or participants, letters, memoirs and critical reviews.

KEYWORDS

Turgenev, Russian drama, Theatre Guild, Theatre in USA, Rouben Mamoulian, Alla Nazimova, Dobuzhinsky.

Обращения зарубежного театра к пьесам Тургенева нечасты, но, если можно так выразиться, эксклюзивны. Среди его интерпретаторов второй половины XX — начала XXI века немало представителей англо-американского театра. И для любителей определять, кто зачинатель, а кто последователь, тут есть любопытные моменты. Например, название работы американской исследовательницы российского происхождения Е. К. Мурениной «Тургенев в США как потомок Чехова» [1, с. 334–353] кажется парадоксальным лишь на первый взгляд. Действительно, вопреки хронологии, Тургенев пришел к зарубежному зрителю после Чехова и был обречен на сопоставления — и часто, надо сказать, нелестные. Замечено, что «именно в иноязычном и *иновременном* сценическом пространстве динамика *интертекстуального взаимодействия* (выделено цитируемым автором. — М. Л.) классических пьес Тургенева и Чехова проявляется гораздо рельефнее» [1, с. 335]¹. Справедливости ради напомним, что о генетической близости сценической поэтики Чехова и Тургенева, о том, что «чеховский театр вырос из корней театра Тургенева», писал еще Мейерхольд, правда, не видя ни для того, ни для другого драматурга-«романиста» места в своей версии «театра будущего» [2, с. 124].

Немалый «толмаческий» вклад в сценическое освоение драмы обоих авторов в США внесли эмигранты из России. Об одной постановке, созданной русско-американской командой и в чем-то, как представляется, недооцененной в историографии феномена «запоздало состоявшегося» в американском театре XX века драматурга Тургенева, хочется рассказать.

Во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов театральная Америка входит в пору, с одной стороны, ученичества у русского театра, с другой — подражательства ему же (в особенности МХАТ после знаменитых гастролей труппы во главе со Станиславским 1923–1924 годов и открытия здесь бывшими мхатовцами-эмигрантами своих студий). Учиться русскому «методу», новым приемам «русской игры» здесь захотели многие, даже сложившиеся профессионалы. С этим пафосом учебы было связано и возрастание интереса к русской классической драматургии, нашедшей исключительное воплощение во МХАТе. Не избежал русского влияния и один из лидеров американского некоммерческого театра — «Гилд», стремившийся к качественному, как здесь принято говорить, американскому и европейскому репертуару. До и помимо Тургенева здесь ставили Стриндберга, Пиранделло, Шоу, О’Нила. Бывала здесь на сцене и русская деревня («Власть тьмы» Толстого)².

В конце 1920-х к режиссерскому корпусу театра, включавшему к тому времени такие имена, как Гарольд Клерман, Лоуренс Лэнгнер, Федор

Комиссаржевский, Филипп Меллер (последний недавно ставил здесь пьесу Н. Н. Евреинова «Самое главное»), прибавился еще выходец из России — Рубен Мамулян. Хотя в долгой жизни режиссера (он скончался в Калифорнии в 1987 году на 90-м году жизни) было немало экстравагантных поступков, он явил пример успешной творческой ассимиляции и оставил о себе добрую память.

1 Заметим, что анализируемый нами спектакль 1930 года в данной публикации не упоминается.

2 См. подробнее об этих постановках: [3].

Рубен Захариевич Мамулян родился в 1898 году в Тифлисе, недолго учился в Московском университете, посещал одно время студию Вахтангова и эмигрировал спустя три года после Октябрьской революции. Сначала непродолжительно работал в театрах Англии. Потом переместился за океан, где поначалу нашел себе применение в Рочестере, штат Нью-Йорк, руководя Оперным центром, и окончательно выбрал Америку. После удачного дебюта на Бродвее был приглашен в Голливуд. Накануне начала работы над тургеневским спектаклем громко прошла премьера его первого американского (и звукового, что было новостью) фильма «Аплодисменты». Позднее в его кинолентах снимались Марлен Дитрих, Грета Гарбо, Шарль Буайе, Пол Муни и другие звезды. Мамулян, отметившийся, что называется, во всех жанрах — и в триллере, и в мюзикле, был известен в профессиональном кругу (сокращая фамилию, его тут называли запросто — Маму) как психологический «разработчик» роли, он преподавал и в студии театра. Ему принадлежит ряд технических изобретений, успешно внедренных в кинопроизводство. Забегая вперед, скажем, что за свои заслуги в кино Р. Мамулян будет удостоен звезды на Аллее славы в Голливуде (1960) [4].

Таким образом, режиссер Мамулян пополнил не столь многочисленный ряд российских эмигрантов-удачников в театре и кино Америки. Его личный архив в Библиотеке Конгресса США [5] сильно отличается от фондов других выходцев из России первой волны: здесь полностью отсутствует характерный, например, для парижских эмигрантских архивов запах бедности и трудного профессионального выживания — наоборот, в насчитывающем почти 60000 единиц хранения гигантском фонде из 209 контейнеров (переданном вдовой в начале нашего века и окончательно описанном совсем недавно) множество не только личных документов, пьес, писем, афиш, программ, фотографий, но есть и ценные антикварные предметы, эксклюзивные артефакты, собранные им как известным коллекционером раритетов и ныне выделенные в особый, музейного характера, подфонд, включающий вещи, принадлежавшие Наполеону и Людовику XV. Лишь очень малая часть этого гигантского фонда связана с постановкой «Месяца в деревне» 1930 года (фото 1). Имеется в виду и режиссерский, а точнее, репетиционный экземпляр пьесы. Но и он под стать

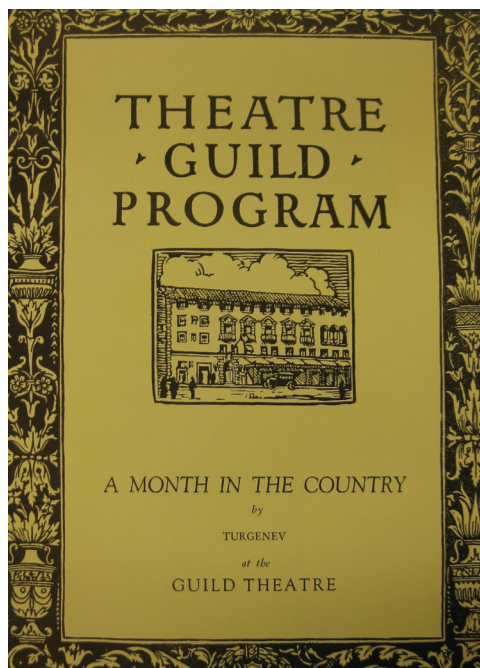


Фото 1. Обложка программки спектакля «A Month in the Country». Театр «Гилд», 1930. Из частной коллекции / The title page of «A Month in the Country» playbill. Theatre Guild. 1930. From a private collection

всей коллекции. Это чистовой вариант — красиво переплетенный фолиант, похожий на том Брокгауза и Ефрона, с нарядным экслибрисом владельца. Так сказать, оммаж театрального классика — самому себе. На всем печать тщательной селекции, изыска, вкуса. На машинописной странице со списком действующих лиц и исполнителей, где расписались все участники, первыми красуются размашистые чернильные автографы главных звезд — Аллы Назимовой (Наталья Петровна) и Эллиота Кэбота (Ракитин) [5, р. 2]. Но пытливому исследователю не удастся обнаружить далее «жар черновика», отразившего противоречия ищущей мысли, многочисленные редакции и правки, зачеркивания и кляксы.

Однако не будем забывать: самый выдающийся режиссерский экземпляр, несущий черты новаторства трактовки и оригинальных решений, — всего лишь партитура, нотные листы, а главное, говорил Немирович, создатель сложнейшей по режиссуре двухчастной эпопеи «Братья Карамазовы», — «как сыграют». Режиссерский текст и реальное театральное событие, спектакль, могут ощутимо отстоять друг от друга (и, добавим, от пьесы). Бывает и наоборот: нечто «в начертании» предсказуемое, традиционное, идущее, казалось, «в ногу» с хрестоматийным текстом, благодаря актеру обернется радостью открытия, свежего поворота и вместе с тем долгожданного узнавания нового в старом.

После общей информации посмотрим на постановщика и исполнителей внимательнее.

Удачно дебютировавший в США выходец из России, знакомый с эстетикой МХТ, Мамулян показался директору «Гилда» Л. Лэнгнеру точным выбором на роль постановщика малоизвестной пьесы Тургенева. Приглашенная исполнительница центральной роли в будущем спектакле тоже требует отдельной справки. Это будет Алла Назимова, в России — выпускница «предка ГИТИСа» Филармонического училища, звезда труппы П. Н. Орленева, оставшаяся в Америке во время гастролей последнего в 1905 году, к 1930-му в США — уже знаменитая исполнительница ибсеновских героинь на Бродвее и экзотических вамп в немом кино Голливуда «периода невинности» (упомянем лишь один ее «громкий» личный проект — «Саломею» Уайльда, где в 43 года она предстала очаровательной нимфеткой с балетной грацией) [6, р. 406–408]. Однако пережив финансовый крах в Голливуде, потерю главного — легендарного «Сада» и вернувшись к активной театральной работе в конце 1920-х годов, она триумфально показала себя в новом амплуа — исполнительницы тонких ролей в новой драме. Чему доказательством стала ее Раневская в «Вишневом саде» (1928) в Гражданском репертуарном театре Евы Ле Гальенн. Между тем, воспользовавшись внезапной размолвкой между хозяйкой театра и звездой, «Гилд» договорился с Назимовой о переходе в свою труппу. Первой ролью нового контракта и должна была стать Наталья Петровна в «Месяце в деревне». Готовясь к новой работе, Мамулян обычно задавал исполнителям один и тот же вопрос — как актеры, что прежде всего вы выбираете для себя: «пьесу или роль»? «Роль», — не задумываясь сказал американский актер. «Пьесу», — ответила Назимова (см.: [7, р. 375]).

А между тем главные трудности на пути к спектаклю оказались связаны именно с пьесой Тургенева. Как только стало известно о включении «Месяца в деревне» в репертуар, в литературно-театральных кругах Америки раздались недовольные голоса. Оппоненты Тургенева выступали в печати как в период подготовки спектакля, так и после вполне успешной премьеры в марте 1930 года в Вашингтоне. Если для краткости суммировать их претензии, то придется констатировать следующее. Даже театральные критики русофильского толка заявляли, что перед зрителем предстанет «скучнейшая вещь» из далекого имперского российского прошлого. (Интересно, что в рецензиях пьесу зачастую датировали 1840 годом, против факта отодвигая произведение на десятилетие назад и помещая его куда-то в антиквариат.) Перевод пьесы был заказан театром тому же М. С. Манделю, что переводил «Вишневый сад» Чехова, поставленный ранее у Евы Ле Гальенн. Но, подчеркивал внимательный к русским на театре Б. Аткинсон, Тургенев не Чехов: пьеса эта «скучна» и «устарела с точки зрения современных стандартов драмы» [8, р. 615]. У автора еще нет тех драматургических приемов, писал он, что создают особый подтекст и атмосферу у Чехова, мотивируют длинные паузы и случайные реплики. Рассматривать Тургенева как «недо-Чехова», лишь робкого предшественника новой драмы, но отнюдь не мастера, заметим, здесь станет надолго нормой. Словом, заключал критик, пьеса принадлежит «к той драматургической системе, к которой ныне вряд ли стоит обращаться» [9]³. Ричард Д. Скиннер высказывал смелое мнение, что эта пьеса середины XIX века — одна из первых, где появляется «точно нарисованный портрет невротической женщины» [8, р. 615]. Отмечались многократно сюжетные параллели с «Вишневым садом» (там и там есть помещица, неприкаянный студент, дворянские гнезда, неудачные матримониальные проекты и «осенние романы»), предпочтение в целом отдавали Чехову (в том числе Джозеф Вуд Кратч, писатель и критик *Nation*, в 1930-е годы писавшей о Назимовой в ролях новой драмы) [8, р. 139; 10, р. 320].

Среди многочисленных претензий к пьесе в критике повторялись два соображения — я бы сказала, не литературно-театрального, а цивилизационного характера. Во-первых, русские, как они представлены у Тургенева, чрезвычайно болтливы. Они произносят вслух много лишнего. Эти разговоры, а по существу — утомительные перемежающиеся монологи, абсолютно пусты и выдают лишь бессодержательность персонажа. Во-вторых, в пьесе американцы насчитали огромное количество жалоб на здоровье и погоду — судачили о настоящем доме престарелых. Среди мелких, но очень заметных русскому уху и глазу моментов при ознакомлении с упомянутым выше репетиционным экземпляром следует отметить и отсутствие патронимов в итоговом сценическом тексте, что делало общение персонажей более фамильярным. Трудных фонетически для американцев русских фамилий тоже избегали. Беляева же на сцене за глаза все время называли «студент»,

³ Содержание газетной рецензии Б. Аткинсона (Atkinson B. *A Month in the Country*. 1930) приведено по публикации диссертационного исследования Dr. Prof. Margaret McKerrow (University of San Diego, School of Drama, Film and Television. USA) из цитируемых источников [9, р. 242].

что семантически подчеркивало определенные стороны образа и взаимоотношений персонажей, в частности социальное неравенство (текст репетиционного экземпляра). Несомненно и то, что в переводе Манделя в пьесе комедийные блестяшки особо не сверкали. (Хотя о спектакле говорили, что это скорее комедия.) Не случайно, что затем этот перевод не использовался при новых обращениях к пьесе. (У Аллы Назимовой была небольшая переписка с Манделем, свидетельствующая, что она собиралась серьезно работать с русской классической драмой, но это общение скорее касалось не «Месяца в деревне», а «Вишневого сада» [11].)

Лишь очень редкие, особо эрудированные американские знатоки европейской литературы замечали, что Тургенев — необычный русский автор, что он смотрит на Россию как освоившийся европеец, «сквозь страны дальны», и отмечали, что сама пьеса написана им в Буживале. И что образ Беляева (и в целом первая редакция под названием «Студент») сначала не допускался в России царской цензурой. И сегодня, добавим, при анализе пьесы (тут отметим повторяющуюся многократно в ее англоязычных презентациях оговорку «считающейся шедевром») часто высказывается мнение, что сюжет и образ главной героини имеют параллели с «Мачехой» Бальзака и «Федрой» Расина.

Все это, то есть негативное поле вокруг «устаревшей» пьесы, оказывало давление на режиссера и актеров. И во многом напоминало историю с чеховской «Чайкой». Мамулян начал купировать текст и вычищать из него «лишнее» и «второстепенное»: про погоду, про болезни... Похоже, как Евтихий Карпов при постановке первой «Чайки» в Александринском театре. (Да, мы знаем, что и Станиславский «купировал» Тургеневу.) Редакции подвергся и сам список действующих лиц. Как известно, у Тургеневу в «афише пьесы» указан возраст каждого персонажа. Это было повсеместно убрано. Не в том дело, что главной исполнительнице было 50 лет, а Наталье Петровне у Тургеневу — 29 лет, указания на возраст отсутствовали и в афише легендарного спектакля МХТ 1909 года, да и сегодня на сцене редко можно видеть полную возрастную адекватность. Режиссера Мамуляна пугали, что в результате своей интенсивной работы в театре и кино, а также под тяжестью недавно свалившихся невзгод (Назимова потеряла в «черном октябре» 1929 года половину своего состояния — еще большего лишились Шаляпин и Балиев) предполагаемая исполнительница роли Натальи Петровны якобы изрядно состарилась, «поизносилась» и заштамповалась. Режиссеру советовали прежде всего лично проверить ее актуальную профессиональную форму. Мамулян начал работу с частного визита к актрисе.

Он посетил ее квартиру на престижной 57-й улице и, при отсутствии детальной договоренности о содержании визита, внезапно попросил читать с листа роль Натальи Петровны. Сделал это, по собственному признанию, не без внутреннего страха: Мадам — так за глаза тут называли Назимову, которая была грозой всех студий и кулис, — была известна крутым характером и могла срывать любого выскочку. Однако на сей раз она была на удивление кротка и просто начала читать. (Мамулян подавал реплики за всех партнеров.) По собственному признанию, режиссер был потрясен: это была естественная, сиюминутно

рождавшаяся речь. Мамулян впоследствии вспоминал: «Я никогда, ни до, ни после, не слышал подобной первой читки» [7, р. 317]. У него возникло подозрение, что актриса давно самостоятельно занималась ролью — и сжилась с ней, во всяком случае по-русски знала все реплики героини наизусть. Однако режиссер отложил комплименты на будущее. (Одного не мог прочувствовать режиссер-эмигрант: силы русского актера в этом «чарующем звучании». Звукозаписи актрисы, хранящиеся в Motion Picture and Sound Division Библиотеки Конгресса США, позволяют сделать такой вывод.) На репетициях, по свидетельствам, Мамулян был строг. Все же через две недели режиссер послал актрисе записку такого содержания: «Увидев ваше исполнение на сегодняшней репетиции, самые известные актрисы Америки должны оставить сцену и пойти торговать чулками. Маму» [7, р. 318]. Вывод был ясен. Спасти бичуемую критикой пьесу могла только Назимова. Репетиции начались на следующий день после упомянутого визита и шли ежедневно два месяца. Никто в команде, собранной Мамуляном, не оспаривал осевой роли русской актрисы в будущей постановке. Напротив: и к другим русским, привлеченным им к работе, не только на сцене, но и за кулисами относились как к «культурным реликтам». С Назимовой, добавим, Мамулян будет еще работать и через годы, но уже в кино — над ролью второго плана.

Так решено было главное, но не все. Необходимо было дать тургеневский нарратив, русское пространство. Следующий шаг и достижение Мамуляна — полученное согласие М. В. Добужинского на использование его сценографического решения знаменитого мхатовского спектакля 1909 года. Все делалось гласно — и указание на декорации Добужинского было впоследствии внесено и в режиссерский экземпляр, и в афишу, и в программу спектакля (фото 2). Воплотить это на американской сцене должен был художник Раймунд Совей. В отличие от других сценографических решений известных русских классических пьес, которые оформлял Добужинский в зарубежье до и после этой работы (скажем, «Ревизора» П. Шарова в Дюссельдорфе или Мих. Чехова в Прибалтике,

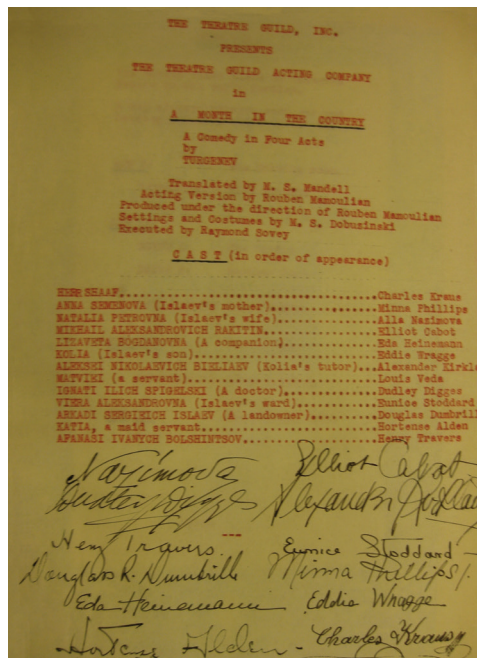


Фото 2. Список действующих лиц и автографов исполнителей в репетиционном экземпляре «Месяца в деревне». Театр «Гилд», 1930. Изображение опубликовано в книге М. Г. Литавриной (2012) по разрешению зав. отделом рукописей Библиотеки Конгресса Элис Бёрней / The cast of the production and list of actors' autographs: A Month in the Country, Theatre Guild, 1930. Rehearsal copy title: Library of Congress, Manuscript Department. Published under the permission of Alice Birney, the Head of the Department, in the book by Marina Litavrina (2012)

а далее — чеховских же «Одержимых» по Достоевскому на Бродвее), в данном случае никакого пересмотра мхатовского подхода в новом тургеневском спектакле не наблюдалось. Сохранен был «воздух», центровка, симметрия, вертикальная композиция, с «купольным», высоким, заполненным прекрасной природой сценографическим решением — архитектура западных «театров-колодцев» его охотно приняла. Сама композиция, сразу вызывавшая аплодисменты, подводила зрителя к известной классической тургеневско-чеховской мысли: «какие красивые деревья» и «какая должна быть под ними красивая жизнь» и прекрасные люди, а нет! Элегичность тона, «тургеневские кружева», стиль художественной ретроспекции очень даже резонировали с современными «депрессивными» настроенями «богатого среднего» (upper middle) класса Америки, только что в реальности, после «черного вторника», на своем опыте узнавшего, что значит терять, и внезапно ощутившего ценность духовного и тлен материального. Режиссер, не располагая глубокой сценической площадкой, мизансценически держался мхатовской планировки, осваивая прежде всего второй, так называемый семейный, план сцены и то выдвигая в центр диванчик для дуэтов, то ставя под «тот же», что и в МХТ, раздвоенный дуб небольшую скамейку (с переменной мужской составляющей и постоянной женской в сидящей группе) во 2-м действии. И все же, повторим, говорить о реконструкции в этом случае не приходится — это были отдельные цитирования оформления и планировки сцен мхатовского спектакля как культурного образца. Через опыт МХТ театр «Гилд» шел к подлинному. О повторе актерских решений вообще не могло идти речи. Спектакль скорее представлял как палимпсест (см. об этом понятии: [12])⁴, сохранивший отдельные абрисы и остатки общих начертаний на древней фреске, — так проступал сквозь современную постановку далекий российский первоисточник.

Особо следует выделить костюмы тургеневского спектакля Мамуляна. Для Назимовой это было критически важно. Выполнение костюмов было поручено мастерской супругов Понс на Манхэттене, прославившейся к тому времени техническими новинками и особенно изобретательной работой с тканями и красками (где он, добавим, — бывший помощник режиссера в МХТ,

она — ученица С. Судейкина и уже мастер-костюмер, оба прошли школу «Летучей мыши» Балиева в Париже; фонд супругов в New York Public Library в Линкольн-Центре весьма содержателен [13]⁵). К услугам предприятия пары, судя по имеющимся документам — спискам спектаклей, ими оформленных, будут прибегать постановщики большинства популярных бродвейских мюзиклов, а в 1956 году Елена Понс будет номинирована как художник по костюмам на престижную премию «Тони»⁶. Стильные, но слишком вневременные наряды Раневской — Назимовой работы знаменитой Ирэн Шараф в «Вишневом саде» театра Евы Ле Гальенн сменились аутентичностью выполненных эскизов Добужинского. Четкий «пунктуационный» акцент в общей антропологии образа, его жестуальности

4 При любых терминологических разночтениях в трактовке речь идет о гипертекстовой природе явления.

5 Автор настоящей статьи — внучатая племянница Елены и Жоржа (Юрия) Понс.

6 Имя Элен Понс в списке номинантов на премию «Тони» 1956 года: Helene Pons, Designer. URL: <https://www.playbill.com/person/helene-pons-vault-0000021786> (дата обращения: 09.12.2022).

приобрели аксессуары — кленообразный запоминающийся веер и модный зонтик Натальи Петровны (или бумажный длиннохвостый змей Беляева и Верочки). Они являлись не только «продолжением» руки или атрибутом костюма актера, органически «срастались» с ним, а, согласно заветам мирискусников, создавали некое поле игры с вещью, тесно связанное с внутренней жизнью персонажей. Что виртуозно демонстрировала Назимова — о чем ниже. Амплитуда настроений, на которой строилась Назимовой партитура роли, как писала критика, «несчастной, порой капризной и не знающей, чего хочет, русской матроны» [7, р. 320], находила продолжение в дрожании и прозрачной воздушности тонких, легко сминаемых тканей шали или носового платка, вторящих каждому порыву хозяйки и бывших неотделимыми от ее личной ауры.

Можно задать вопрос: зачем же «за кулисами» нужны были соотечественники, так ли уж важны эти моменты в изготовлении деталей вещного плана и антуража? Все дело в том, что во главу угла ставился принцип подлинности. Было необходимо в серьезном спектакле избежать в изображении русской усадебной жизни матрешечной «сувенирности» и расхожего «лубка», уже к тому времени прочно вошедших на Западе в фирменную театральную презентацию экзотичной «русскости». На чем активно и успешно спекулировала (особенно в популярных жанрах — эстраде и кабаре) русская театральная эмиграция.

«Да можно ли прорваться к этой “подлинности” в далекой суетной Америке какой-то Назимовой», — скажут скептики. Поясним. Не только у вещного мира обнаруживалась, как это происходило в мхатовской «Синей птице», «душа вещей». «Русский элемент» спектакля имел важную дополнительную культурную миссию. Эти люди русской цивилизации порубежья, вовлеченные в тургеневскую постановку, не просто в процессе работы общались между собой на родном языке. Они были из одного круга. Потому рассказываемое — не про чужое, но про «свое».

Небольшое отступление во времени, которое проясняет многое.

В то время как Книппер играла на гастролях МХТ в Петербурге в 1904 году роль Раневской и затем писала Чехову в Ялту о своих впечатлениях о тамошнем «Месяце в деревне», он сам, находясь в Крыму (от приглашения в Петербург по болезни отказался), посетил театр: в середине марта здесь начались гастроли труппы П. Н. Орленева, Чехов был приглашен на коронный спектакль этого неумного трагика — «Привидения». Ибсена Чехов не любил, назвал пьесу «дрянной» (даже игра Орленева не спасала) [14, с. 346], но исполнителей любил и питал к ним дружеские чувства, а потому пригласил на обед Орленева и Назимову (которую знал почти с детства и захаживал в аптеку ее отца Якова Левентона — деспотичной и противоречивой личности).

Между тем Станиславский, весной 1904 года посетивший, как и Книппер, александринский «Месяц в деревне», заметил, что в данном спектакле «многое скрадено с нас» [15, с. 463]. «С нас» — это значит: с чеховских «атмосферных» спектаклей МХТ. Неслучайно через пару месяцев Станиславский по просьбе Савиной — не только тургеневской Натальи Петровны, но и бывшей

Аркадиной в злополучной первой «Чайке» Александринки 1896 года — будет репетировать с ней роль Раневской для спектакля «Вишневый сад» у Незлобина.

Итак, Станиславский вдруг узнал «свое» в чужом тургеневском спектакле.

И немудрено. Ставил «Месяц в деревне» для М. Г. Савиной в Александринке А. А. Санин, еще недавно ближайший соратник и сотрудник Станиславского (ему принадлежит постановка массовых сцен в «Царе Федоре» и «Смерти Иоанна Грозного»), будущий режиссер-эмигрант [16]. Но у него есть еще один «профиль», ближе к нашей истории. Если и был в МХТ для Назимовой «доверенный» человек в пору ее недолгого пребывания там, то это Санин (благодаря которому, думается, она вообще в труппе оказалась). Но карьера ее забуксовала, театральные роман тоже, Назимова, чувствуя угасание интереса партнера, ушла, вскоре ударилась в антрепризные странствия, сгоряча и в отместку зачем-то вышла замуж за актера Сергея Головина (с которым, будучи в Америке, десятилетиями потом не могла развестись). Случившееся вдогонку бурное выяснение отношений с Саниным уже ничего не меняло. Смотрела ли она позже его столичные спектакли, обсуждала ли с ним упомянутый «Месяц в деревне» (помните вышеописанное удивление Мамуляна — насколько актрисе знакома роль?), неизвестно. Потом — труппа Орленева, с которой она уедет в Америку навсегда.

А Санин тоже женился. Как звали жену? В нашем рассказе нет случайностей. Вы не поверите: Лика Мизинова.

Через три месяца от описываемых событий не станет Чехова, потом через год навсегда уедет в США Назимова, через пять лет сыграет «Месяц в деревне» Книппер и проживет потом еще полвека. После революции Санин и Мизинова эмигрируют. Они выходили, разлетались из этого круга, но уносили его часть с собой, забирали свой культурный код, становясь его мощными «ретрансляторами» в кругу совсем иных людей, другой формации, другого бэкграунда, языка. Но настроенных — воспринимать. И носители русской культурной памяти выступали в этой коммуникации как истинные толмачи и медиаторы, вплетая свой опыт в новую и единую художественную ткань. В иное время, в чужом пространстве. Далекое насыщалось близким.

Завершая историю, добавим, что А. А. Санин приедет в Нью-Йорк в начале 1932 года для постановки в Метрополитен-опере, тогда же увидит Назимову в ее новом спектакле «Траур — участь Электры» и назовет выдающейся актрисой.

Итак, как видим, действующие лица и исполнители оказались переплетены между собой волею судьбы и стянуты в один прочный русский культурный узел. Савина, Книппер, Назимова сыграли и Раневскую, и Наталью Петровну.

Однако таким образом и они сами между собой, и современные исполнительницы были обречены на сравнения. И в роли Раневской игру Назимовой

многие американские знатоки сравнивали с Книппер, недавно в ходе гастролей МХТ выступившей здесь в «Вишневом саду», см.: [8, р. 138]. (Супруга Чехова не может играть неправильно, и отдать кому-то другому пальму первенства для большинства критиков здесь мыслится едва ли возможным⁷.) Это приводило Назимову к почти

7 О Книппер — Наталье Петровне и Раневской см. в классических работах М. И. Туровской и И. Н. Соловьевой [17].

паническим приступам неуверенности. Хотя американские актрисы и коллеги по театрам (Ева Ле Гальенн, Черил Кроуфорд) предпочитали именно Назимову [8, р. 139]. Однако в новом спектакле «Гилда» актриса наконец была избавлена от этой сопоставительной ситуации.

Но вернемся к постановке Р. Мамуляна — режиссера, сразу понявшего, где будет «сильное звено» его спектакля. Главной характеристикой исполнения роли Назимовой оказалась виртуозная смена состояний, переживаемых ее героиней, и интереснейшая физическая жизнь на сцене. Непреодолимая тяга к Беляеву, которую вдруг обнаруживала в себе Наталья, овладевала ею целиком, превращалась в развивавшуюся на глазах зрителя душевную зависимость. Назимова — Наталья Петровна вся была зрение и слух, ее привлекал, пугал или настораживал каждый звук и слово, хоть как-то связанные с Беляевым. Это прежде всего передавал ее взгляд: то лениво-равнодушно скольльзящий по лицам и предметам, то внезапно вспыхивающий острым интересом. Моментами, замечали, она трепетала как бабочка, боясь, что чем-то выдала себя. Вот главное — эту запретную тягу надо было скрывать от окружающих. (Зерно внутреннего самочувствия тут — собственные слова тургеневской героини: «Словно мне яду дали. . .») Вообще, техника «я скрываю» начала отрабатываться Назимовой именно в этой роли, чтобы потом увенчаться виртуозным триумфом в «Трауре — участь Электры» (роль Кристин — Клитемнестры). Но здесь, в Наталье Петровне, античный отсыл актерски давать было бы чрезмерно. «Ну не Федра же она, в конце концов. . .» С призывом «кончай федрить!» обращается один из персонажей эмигрантской пьесы Вс. Хомицкого к героине — заигравшейся русской актрисе [18, с. 98 и др.]. «Немножечко Федрой» свойственно побыть, дав волю страстям, в подобных обстоятельствах всякой женщине: если не получается обладать и принадлежать, надо наказать (отомстить, власть употребить и проч.) и хоть таким образом, для утешения собственного раненого эго, в своем сознании победить. Обладать — если не телом, так душой, так чужой судьбой, не реально, так виртуально, не вечно, так сегодня. . . Ее Наталья Петровна в этой своей непреодоленной женской низости отдавала себе отчет: изнемогала, боролась с собой, «отравленной», стремилась «держаться в струне», взбодриться и «наступить на горло», но тщетно. Вамп постепенно превращалась в жертву. Этой проигранной борьбой с собой и вызывала сострадание. По словам критиков-очевидцев, «актриса постигла тайну гармонии речи и жеста», современные же исследователи подчеркивают, что Назимова, начиная с легендарных представлений ибсеновских героинь, пропитывала свои образы «властной поэзией феминизма», вызывая горячий отклик аудитории [19, р. 142]. Малозначимые в ином контексте движения, типично женские жесты, поворот или наклон головы, «говорящая спина» завораживали. Признавая в Назимовой «мастера психологической разработки», американская критика становилась афористичной: «Алла Назимова, лишенная серебряных покрывал и тигриных когтей своего прошлого, ясными и волнующими красками рисует осенний роман госпожи Ислаевой»⁸ [20].

⁸ Перевод с английского здесь и далее мой. Опубликовано в книге автора [23, с. 215]. — М. Л.

Собственно, такое решение вполне отвечало тому, что отметил в записных книжках Станиславский в период подготовки своего спектакля 1909 года и «предложил артистам скрывать нажитые чувства» [21, с. 20]. Суть переживаемого Натальей Петровной состояния он передает как постоянное чередование двух начал: «то черный квадрат (отчаяния), то белый квадрат (надежды)», «борьба противоположных страстей то раскаяния, то соблазна» [22, с. 351]. И уже тогда — ведь и МХТ тоже обратился к тургеневской пьесе после постановок Чехова — подчеркивал разницу актерского существования, заданного каждым из драматургов: «У Чехова медленный ритм и темп. Для него нужно сосредоточение большое (круг внимания), но душевные приспособления... меняются медленно... У Тургенева совсем другой темп и ритм. Для него мало сосредоточиться, развить поток общения. Надо растеребить еще свою энергию и быстро менять объекты общения и аффективный общий тон... Замкнуться в свой собственный круг, потом быстро выйти из него и общаться с новым намеченным объектом...» [22, с. 350–351]. Страх и чувство вины — неотъемлемые черты «внутреннего пейзажа» Натальи, но, обуреваемая ревностью, она не может не продолжать свою жестокую игру и интригу. Двойственность указанной режиссерской задачи была налицо. Она пугала не только актеров, но и его самого, привыкшего считать, что это «Немирович любит заставлять артистов играть несколько состояний» и «актеры только путают», сбитые с толку [17, с. 64]. А между тем под тяжестью выдвинутой задачи Книппер, у которой явно не ладилась роль (по собственному определению) «оранжерейной наивной дамы» [24, т. 2, с. 525], в чем она честно признавалась десятилетия спустя, была готова даже отказаться и выйти из игры⁹. «Кружева психологизма» (учтем, что это, можно сказать, и инициация занятия «Системой»!)

давались ей, внутренне не разделявшей педагогических интенций Станиславского, нелегко.

9 О. Л. Книппер: «Роль Натальи Петровны доставляла мне большие страдания. Огромным трудом я овладевала ею, да и навряд ли овладела в те времена. Вот если бы теперь... Мои страдания и ужас перед невозможностью схватить всю тонкость переживаний тургеневской женщины так овладели мной, что заслонили от меня всю прелесть, весь аромат этого образа, я во время одной из репетиций разрыдалась, решительно сказала, что не могу играть, и уехала домой...» [25, с. 264].

Между тем Назимова — справилась. Когда мы сравниваем облик и той и другой исполнительницы на фотографиях, мы обращаем внимание на бросающуюся в глаза разницу: Наталья Петровна Книппер, как правило, прячет взгляд, она живет под тяжестью испытываемого смятения, и это ее удручает, в повторяющейся склоненной позе сквозит усталость от «ноши», легшая на опущенные плечи, темные букли, свисающие по обе стороны лица (увы, крайне неудачный для исполнительницы парик!), вероятно, мешали внимательно следить за мимикой, а пресловутый капор придает всему облику какую-то провинциальность и добавляет возраста (фото 3). Наталья Петровна Назимовой еще подчеркнута молода и соблазнительна, хотя и не без «провинциальных акцентов» в костюме и гриме — у нее, что называется, глаз горит, она транслирует всем своим



Фото 3. Сцена из спектакля «Месяц в деревне». Ракитин — К. С. Станиславский, Наталья Петровна — О. Л. Книппер-Чехова. МХТ, 1909. Открытка. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Основной фонд. Фото дорев. драмы. КП 36267. ФДД 39851 / A scene from the performance "A Month in the Country". Rakitin — K. S. Stanislavsky, Natalia Petrovna — O. L. Knipper-Chekhova. Moscow Art Theatre, 1909. Postcard. A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. Main fund. Photo of pre-revolutionary drama. KP 36267. FDD 39851

обликом sex appeal: ярко накрашенные губы «сердечком», заметно насурь-
мленные брови (это вам не легендарный «легкий слой индиго на длинных
ресницах» у Книппер; интересно, как можно было разглядеть его далее 14-го
ряда?), тонкая талия, затянутая в корсет молодцеватая фигура, стильная
шляпа (меняемая временами на пресловутый «чепчик» — см. фото 4) и, на-
конец, претенциозный «восточный» веер, с которым, как и с зонтиком, по-
стоянно велась кокетливая немая игра. Вещь активно участвовала в общей
прихотливой стратегии хозяйки — усадебной дамы середины XIX века, пре-
вращаясь то в орудие, которым слегка ударяют по предплечью старинного
поклонника-«рыцаря», не в меру взревновавшего, тем самым ставя энер-
гичную точку в ненужном разговоре, то в щит, изящное «забрало», которым
стремятся прикрыть вырвавшиеся наружу слишком явные пассы соблазни-
тельница. И Наталья — Назимова то томно скучает, опершись на зонтик
(фото 4), чтобы в нужный момент (оружие к бою!) его перевернуть и превра-
тить в деятельного «помощника», то перехватывает двумя руками, по-мужски,
как трость. Зонт не просто зонтик, веер не просто веер в жаркий деревенский
полдень. «Функцию предмета... определяет не только его реальное значе-
ние, — пишет современный исследователь, — но и нечто иное, нередко, с на-
шей точки зрения, даже ирреальное и мистическое» [26, с. 42]. Поэтому если
уж говорить о культурных отсылках или даже мемах-образцах для сцени-
ческого поведения Натальи Петровны — Назимовой и ее виртуозной игры



Фото 4. Сцена из спектакля «Месяц в деревне». Наталья Петровна — А. Назимова, Ракитин — Э. Кэбот. Театр «Гилд», 1930. Иллюстрация в журнале “Theater Magazine”, 1930 May / A scene from the performance “A Month in the Country”. Natalia Petrovna — A. Nazimova, Rakitin — E. Cabot. Theatre Guild, 1930. Theater Magazine, 1930 May

с вещью, то стоит скорее вспомнить М. Г. Савину, принимавшую в данной, своей коронной, роли иногда почти невероятные позы, демонстрировавшей свои прекрасно сшитые корсеты и уделявшей этой игре с зонтиком в пластическом рисунке роли значительное место (фото 5). Недаром Книппер, побывавшая в Александринке на «Месяце в деревне» весной 1904 года во время гастролей МХТ, говорила Чехову (тогда еще твердо не зная, что ей самой придется через пять лет играть эту роль) о некоторой сценической нарочитости, «манерности», о том, что у Савиной видны приемы. Однако критика принимала спектакль и игру петербургской примы восторженно. Но главное, к тому времени близость между собой обеих пьес и эстетики театра ими, мхатовцами, уже ясно осознавалась и ощущалась. (Да и Чехов давно советовал МХТ ставить «Месяц в деревне».)

Говорят, Назимова все время нуждалась в непрерывном контакте с партнером. Об этом пишет Александр Кирклэнд, исполнитель роли Беляева, он же впоследствии автор проникновенного некролога «Женщина из Ялты», опубликованного вскоре после ухода актрисы в 1945-м [27]. (Партнеры, стоящие рядом на сцене, — лучшие наблюдатели и будущие реконструкторы сценической игры мастера!) Но и в те моменты, замечает Кирклэнд, когда Беляев отсутствовал по ходу действия на площадке, она все равно требовательно просила его: «Стой в кулисе! Я должна чувствовать, что ты здесь». Если в свое время Ричард Болеславский в роли Беляева дал прелестный в своей узнаваемости, сразу покоровший молодую Москву антропологический портрет студента

(его удачно передает фото из спектакля [28, с. 102] — фуражка, китель, тонкие усики, руки полусогнуты в локтях и отведены назад, большие пальцы кистей заложены в карманы, низ торса выдвинут слегка вперед в позе юношеского самоутверждения, умный взгляд лишен сала, но заставляет все же усомниться в полной невинности), то есть портрет живого, узнаваемого без комментария молодого человека (Болезлавский был практически ровесником Беляева), будто только выбежавшего из университета на простор (жаль, что ранние актерские работы Ричарда Болезлавского и его «глаз-алмаз», острый талант наблюдения и умения схватить образ целиком и в мельчайших деталях воспроизвести не заинтересовали фундаментального исследователя его творчества [28]), то здесь, в американской постановке, актерская воля исполнителя — А. Кирклэнда, как приходится констатировать, была явно подавлена Назимовой. (Даже упомянутая пострепетиционная фотография, где он стоит, устало опершись о стену и склонив голову набок, в дальнем ряду, говорит об этом. Какой-то, на наш взгляд, расслабленный Беляев.) Наивная Верочка Юнис Стоддарт, недавно выпущенной юной танцовщицы, с обликом «простушки», обладала необходимой свежестью, натуральной угловатостью и буквальная неопытностью, но перипетий роли толком передать не могла. Фотографии же Лидии Кореновой — Верочки в спектакле-«первоисточнике» МХТ 1909–1910 годов очень живописны и красноречивы: S-образный изгиб кора, подчеркнутый белой блузкой, обнаженная шейка, взгляд незнакомки из-под обильно декорированной «взрослой» шляпки передают очарование юной женщины, начавшей осознавать свою силу.

При всем том Назимова, обычно страшно волнуясь, по свидетельству того же партнера, перед каждым новым выходом (что было проявлением ее тотального перфекционизма), блестяще владела собой и умела переключаться. Даже после одной из нервных ключевых сцен («Все вы прекрасные люди...»), замечает коллега, как только она уходила со сцены «и дверь позади нее захлопывалась, Наталья Петровна мгновенно дематериализовалась на моих глазах. Передо мной уже стояла сама Назимова, закуривая длинную русскую сигарету. Она садилась, скрестив ноги, в кресло, стоящее за кулисами, и дальше



Фото 5. Сцена из спектакля «Месяц в деревне». Наталья Петровна — М. Г. Савина. Александринский театр, 1903 / A scene from the performance “A Month in the Country”. Natalia Petrovna — M. G. Savina. Alexandrinsky Theatre, 1903. URL: <https://collection.alexandrinsky.ru/entity/SPEKTACL/3568729?query=Месяц%20в%20деревне&index=3>

внимательно слушала каждую сцену, иногда отображая на своем лице досаду или удовлетворение от услышанного» [27, р. 38–40]. Но в кулисе стоял не только Кирклэнд — Беляев. Часто там, отговорив свои несколько строк в роли горничной Кати, стояла и Кэтрин Хепбёрн, будущая американская звезда, просто учась у Назимовой «на ходу». (Впоследствии, как утверждали некоторые, она будет брать у Назимовой частные уроки мастерства актера.)

Каждый ее спектакль был абсолютно уникален — в палитре роли краски все время непредсказуемо играли. Добавлялись новые. Как один из руководителей театра, Л. Лэнгнер даже озаботился этим обстоятельством: Назимова продолжала работать над ролью, меняя акценты, уже в процессе проката спектакля и много позже премьерных показов представляла то «очаровательной и восторженной женщиной», то «влюбленным по уши существом». На третий раз он увидел в гастрольном спектакле Наталью Петровну — Назимову «положительно несносной и упрямой особой», которая неизменно вгоняла себя в конфликты с окружающими. Но каждая из этих актерских версий должна быть всякий раз признана убедительной, подчеркивал он [7, р. 318].

Конечно, столь богатую актерскую палитру под стать Назимовой могли продемонстрировать далеко не все исполнители. И даже Эллиот Кэбот — стильный Ракитин, обязательный к упоминанию в американских ссылках на спектакль 1930 года, представлял порой буквально, как сказано в пьесе, «раздушенным маркизом на красных каблучках». Или скорее оскар-уайльдовским денди, старинным платоническим поклонником, за давностью лет утратившим влечение к героине, оставшейся для него не предметом реального желания, а Прекрасной дамой. Фактически, судя по некоторым сценам (на фото Кэбот — Ракитин часто «отвернут» от героини), он довершал картину изящных атрибутов из окружающего мира Натальи Петровны. Далее, в другом составе, эту роль сыграл Эрл Барримор.

Подведем итог.

Генеральным достижением «одного из самых совершенных, самых гармонических спектаклей МХТ» [16, с. 71] — «Месяца в деревне» 1909 года — была режиссура (при огромном вкладе Добужинского), достигшая «тонкого сплава».

Главным достижением американской тургеневской постановки Р. Мамуляна 1930 года была Назимова — Наталья Петровна.

Спектакль шел до октября 1930-го. Потом было трехмесячное турне по стране. И если исполнители других ролей менялись, играя в очередь, Назимова не имела дублерши и стойко выдержала весь почти 100-дневный марафон. При этом она вела активную светскую жизнь, давала множество интервью, присутствовала (в восточном наряде, с тюрбаном на голове) на званом обеде с речами, где выступил один из старейшин, помнивший ее явление американскому зрителю в роли Леи в постановке «Евреев» Е. Чирикова, еще в гастрольной орленевской труппе в 1905 году. И ведь все это совпало, таким образом, с отмечаемым 25-летием ее служения американской сцене! (Незадолго до этого актриса получила гражданство США.) После роли Натальи Петровны она подошла к пику своей театральной карьеры (главные

партии в постановках О'Нила, Ибсена, Чапека), став востребованной, можно сказать, самой востребованной здесь когда-либо русской актрисой (см. подробнее об этих ролях: [23, с. 200–233]).

Что же касается Рубена Мамуляна, поймавшего в Америке свою «синюю птицу», то думается, его победы здесь были связаны не только с хорошей русской театральной школой (опыт МХТ он прошел, что называется, «по касательной»), но и с природной интуицией: он, как и Болеславский, прекрасно умел считывать американский «запрос» — на большой спектакль, на работу по Методу, на мастерскую постановку массовых сцен, на синтетическое музыкально-театральное действо — и, вовремя откликаясь, технически точно и профессионально осуществлять его. Заметим: более русских «классических» спектаклей, подобных «Месяцу в деревне», он не ставил, сосредоточившись в театре на мюзикле и шоу (среди них знаменитые «Порги и Бесс» Дж. Гершвина и «Оклахома!» Р. Роджерса и О. Хаммерштайна) [29, р. 332]. Назимова была благодарна ему за его «жест» — он не сражался с ней за доминирующую роль в создании спектакля и, главное, не покушался на ее актерскую территорию. Для нее это было важно. «Режиссер должен учить актера только тому, что тот не должен делать на сцене. Если режиссер пытается произносить текст, показывать актеру какие-то жесты, демонстрировать, что тот должен делать в такой-то сцене, — это не режиссер, а убийца актера» [30, р. 857], — запальчиво утверждала она. Они и спустя годы, уже в кино начала 1940-х, работали «ладно» (в мелодраме «Кровь и песок»).

В заключение не могу не отметить, что позже, в послевоенный период, количество постановок тургеневской пьесы в американском, да и в европейском театре стремительно возрастает. Только в Британии за вторую половину XX века «Месяц в деревне» был поставлен 27 раз. В середине девяностых на нью-йоркской сцене появилась в роли Натальи Петровны известная Хелен Миррен (опять же, актриса с русскими корнями). Громкого успеха спектакль в целом не имел, ибо, как отмечалось критикой, «Месяц в деревне» — «одна из самых трудных пьес». А в прошедшие 5–10 лет «выстрелила» целая серия новых американских спектаклей «по мотивам», контаминаций и адаптаций русских классиков — «американские каникулы» в русских усадьбах сокращались с месяца до трех дней (переводы пьесы Р. Нельсона, мастера «русской темы», адаптировавшего для сцены и кино и Чехова, и Эрдмана, и Бр. Фрилла — вариант последнего осуществлен в 2015-м National Theatre, London, явно актуализированы). И они уже ощутимо далеки от пресловутой «русской ностальгии» 1920–1930-х (см. об амбивалентной роли последней в культуре зарубежья: [31]). Сценическая интерпретация пьесы живет общей текущей жизнью с современным театром и стремительно меняющимся миром, развиваясь поэтому вовсе не линейно и рождая абсолютно неожиданные коннотации. Чехов и Тургенев ныне уже не противопоставляются друг другу, а входят в очевидный резонанс, воспринимаясь без специальных оговорок.

В самое последнее время элегические тона, мотив культурных утрат из театральных трактовок русской драмы на Западе явственно уходят, резко

доминируют тона комедийные, фарсовые, гротескно подчеркивается абсурд и вечная нелепость «русских» проявлений (обычно подаваемых шаржированно, в зале в таких случаях хохот «узнавания»). Либо черная комедия, либо жестокий водевиль — так все чаще читаются театром, например, и большие пьесы Чехова, лидера из русских классиков по числу обращений, сегодня служащие в основном для того, чтобы напомнить о совсем близком конце времен. В постановке «Вишневого сада» Центра М. Барышникова в Нью-Йорке, только недавно закрывшейся, героев поглощает не то внезапная техногенная катастрофа, не то ослепительная вспышка водородной бомбы. Жизни больше нет. Ждать или нет (а если ждать, то — как скоро?) возврата искренней тяги и ностальгии по русской культуре на собственно западной драматической сцене — сегодня большой вопрос. «Если бы знать!» — как сказано у Чехова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Муренина Е. К. Тургенев в США как потомок Чехова? «Месяц в деревне» и проблемы сценической интерпретации русской классики в XXI веке // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Шестые Скафтымовские чтения»: к 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 334–353.
2. Мейерхольд Вс. Э. Русские драматурги // Звук лопнувшей струны. К 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. М.: Наука, 2005. С. 124–133.
3. Waldau R. Vintage years of the Theatre Guild. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. — XIV, 519 p.
4. Barson M. Mamoulian Rouben // Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Rouben-Mamoulian> (дата обращения: 09.12.2022).
5. Rouben Mamoulian. A Month in the Country // Rouben Mamoulian Papers, 1740-1987. (Bulk 1906–1987). Series 4. Productions and Projects. 1922–1987 // Library of Congress, Manuscript Division, Washington DC.
6. Druesne M. Nazimova. Her Silent Films. Part 2 // Films in Review. 1985. August. Vol. XXXVI. №7/8. P. 405–412.
7. Lambert G. Nazimova. A Biography. New York: A. A. Knopf, 1997. — 420 p.
8. A Month in the Country // Encyclopedia of the New York Stage. 1920–1930/ed. by S. L. Leiter. 1985. Vol. 1. A — M. P. 614–615.
9. McKerrow M. A Descriptive Study of the Acting of Alia Nazimova: PhD dissertation. Michigan, 1974.
10. Bronner E. J. The Encyclopedia of the American Theatre. 1900–1975. San-Diego: A. S. Barnes, 1980. — 659 p.
11. Alla Nazimova to M. Mandel. Копия письма б. д. [1928?]. Из частной коллекции.
12. Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré'. Paris: Seuil, 1982. — 467 p.
13. Helene Pons, Georges Pons. Obituaries // Encyclopedia of Biography of New York. New York: Nobel Press, 1992. P. 480–482.
14. Чехов А. П. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 2004. — 501 с.
15. Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: летопись: в 4 т. Т. 1. 1863–1905. М.: Всероссийское театральное общество, 1971. — 558 с.
16. Санин Александр Акимович // Русский драматический театр. Энциклопедия. М.: Большая российская энциклопедия, 2001. С. 406.
17. Соловьева И. Н. Пути исканий // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: в 6 т. Т. 5: 1905–1909. «Драма жизни» К. Гамсуна, «Месяц в деревне» И. С. Тургенева. М.: Искусство, 1988. С. 5–71.
18. Хомицкий Вс. 15 избранных одноактных пьес. Издание Передвижного театра в Нью-Йорке. Нью-Йорк: [б. и.], 1964. — 231 с.

19. Templeton J. *Ibsen's Women*. Cambridge University Press, 1999. — 386 p.
20. [Alla Nazimova] AN Papers. Scrapbooks. Clippings. Harry E. Vinyard Jr. collection. Box 3 // Lincoln Centre. Manuscript Division. Washington DC.
21. Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: история театральных отношений: 1917–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. — 445 с.
22. Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. Т. 1. 1888–1911. М.: Всероссийское театральное общество, 1986. — 608 с.
23. Литаврина М. Г. Американские сады Аллы Назимовой. Новая версия. М.: Диалог культур, 2012. — 288 с.
24. Книппер-Чехова О. Л. О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка: в 2 т. Т. 2. 1928–1956. М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 689 с.
25. О Станиславском: сборник воспоминаний. 1863–1938. М.: Всероссийское театральное общество, 1948. — 658 с.
26. Щапова Ю. В. Введение в вещеведение. М.: Издательство Московского университета, 2000. — 144 с.
27. Kirkland A. A Woman from Yalta // *Theatre Arts*. 1949. Vol. 33. № 11. P. 28–29.
28. Черкасский С. Д. Мастерство актера. Станиславский — Болеславский — Страсберг: история, теория, практика. СПб.: РГИСИ, 2016. — 814 с.
29. *The Concise Oxford Companion to the Theatre*/ed. by P. Hartnoll, P. Found. Oxford, 1992. — 568 p.
30. Eustis M. *Players at work*. New York: Theatre Arts Books, 1937. — 127 p.
31. Литаврина М. Ностальгия: медленный яд // Ностальгия: мифы, судьбы и литературный опыт русской эмиграции = *Nostalgie: mythes, destins et l'expérience littéraire de l'emigration Russe*. Tunis: Sotepa Graphics, 2022. С. 12–25.

REFERENCES

1. Murenina E. K. *Turgenev v SSHA kak potomok Chekhova? "Mesyats v derevne" i problemy stsenicheskoy interpretatsii russkoy klassiki v XXI veke* [Turgenev in the USA as a descendant of Chekhov? "A Month in the Village": and Problems of Stage Interpretation of Russian Classics in the 21st Century]. In: A. P. Chekhov i I. S. Turgenev: *sbornik statej po materialam mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii "Shestyje Skafymovskie chtenija": k 200-letiju so dn'a rozhdenija I. S. Turgeneva* [A. P. Chekhov and I. S. Turgenev. Collection of articles according to the materials of the International scientific conference "Sixth Skafymov Readings": to the 200th anniversary of the birth of I. S. Turgenev]. Moscow: GCTM im. A. A. Bahrushina, 2020, pp. 334–353.
2. Meyerhold V. E. *Russkije dramaturgi* [Russian playwrights]. In: *Zvuk lopnuvshey struny. K 100-letiju p'jesy "Vishnevyy sad"*. *Chekhoviana* [The sound of a broken string. To the 100th anniversary of the play "The Cherry Orchard"]. *Chekhoviana*. Moscow: Nauka, 2005, pp. 124–133.
3. Waldau R. *The Fervent Years of the Theatre Guild*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1972. XIV, 519 p.
4. Barson M. Mamoulian Rouben. Available from: <https://www.britannica.com/biography/Rouben-Mamoulian> (Accessed 9th December 2022).
5. Rouben Mamoulian. A Month in the Country. Rouben Mamoulian Papers, 1740–1987. (Bulk 1906–1987). Series 4. Productions and Projects. 1922–1987. In: Library of Congress, Manuscript Division, Washington DC.
6. Druesne M. Nazimova. Her Silent Films. Part 2. *Films in Review*. 1985, August, vol. XXXVI, no. 7/8, pp. 405–412.
7. Lambert G. Nazimova. A Biography. New York: A. A. Knopf, 1997. 420 p.
8. A Month in the Country. In: *Encyclopedia of the New York Stage. 1920–1930*. Ed. By S. L. Leiter. 1985. Vol. 1. A — M, pp. 614–615.
9. McKerrow M. A Descriptive Study of the Acting of Alla Nazimova: PhD dissertation. Michigan, 1974.
10. Bronner E. J. *The Encyclopedia of the American Theatre. 1900–1975*. San-Diego: A. S. Barnes, 1980. 659 p.

11. Alla Nazimova to M. Mandel. *Kopiya pis'ma* [Copy of letter] [1928?]. *Iz chastnoy kolleksii* [From a private collection].
12. Genette G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. 467 p.
13. Helene Pons, Georges Pons. *Obituaries*. In: *Encyclopedia of Biography of New York*. New York: Nobel Press, 1992, pp. 480–482.
14. Chekhov A. P. *Perepiska A. P. Chekhova i O. L. Knipper: v 2 t. T. 2* [Correspondence of A. P. Chekhov and O. L. Knipper: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo, 2004. 501 p.
15. Vinogradskaya I. N. *Zhizn' i tvorchestvo K. S. Stanislavskogo: letopis': v 4 t. T. 1. 1863–1905* [Life and work of K. S. Stanislavsky: Chronicle: in 4 vols. Vol. 1. 1863–1905]. Moscow: Vserossijskoe teatralnoje obshestvo, 1971. 558 p.
16. Sanin Alexandr Akimovich. In: *Russkiy dramaticheskij teatr. Entsiklopediya* [Russian Drama Theatre: Encyclopedia]. Moscow: Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya, 2001, p. 406.
17. Solovieva I. N. *Puti iskanij* [Ways of searching]. In: *Rezhisserskiye ekzempljary K. S. Stanislavskogo: v 6 t. T. 5: 1905–1909. "Drama zhizni" K. Gamsuna, "Mesyats v derevne" I. S. Turgeneva* [Director's copies of K. S. Stanislavsky: in 6 vols. Vol. 5: 1905–1909. "Drama of Life" by K. Hamsun, "A Month in the Village" by I. S. Turgenev]. Moscow: Iskusstvo, 1988, pp. 5–71.
18. Khomitsky V. *15 izbrannykh odnoaktnykh pjes*. *Izdanie Peredvizhnogo teatra v v N'ju-Jorke* [15 selected one-act plays. Publication of the Traveling Theatre in New York]. New York, 1964. 231 p.
19. Templeton J. *Ibsen's Women*. Cambridge University Press, 1999. 386 p.
20. [Alla Nazimova] *AN Papers. Scrapbooks. Clippings*. Harry E. Vinyard Jr. collection. Box 3. In: *Lincoln Centre. Manuscript Division*. Washington DC.
21. Radishcheva O. A. *Stanislavsky i Nemirovich-Danchenko: Istorija teatral'nykh otnoshenij: 1917–1938* [Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko: History of theatrical relations: 1917–1938]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 1999. 445 p.
22. Stanislavsky K. S. *Iz zapisnykh knizhek: v 2 t. T. 1. 1888–1911* [From notebooks: in 2 vols. Vol. 1. 1888–1911]. Moscow: Vseros. teatralnoje obshestvo, 1986. 608 p.
23. Litavrina M. G. *Amerikanskije sady Ally Nazimovoy. Novaya versija* [American gardens of Alla Nazimova. A new version]. Moscow: Dialog kultur, 2012. 288 p.
24. Knipper-Chekhova O. L. *O. L. Knipper — M. P. Chekhova. Perepiska: v 2 t. T. 2. 1928–1956* [O. L. Knipper — M. P. Chekhov. Correspondence: in 2 vols. Vol. 2. 1928–1956]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 689 p.
25. *O Stanislavskom: Sbornik vospominanij. 1863–1938* [About Stanislavsky: Sat. memories. 1863–1938]. Moscow: Vserossijskoe teatralnoje obshestvo, 1948. VII, 660 p.
26. Shchapova Yu. V. *Vvedenie v veshchevedenie* [Introduction to broadcast science]. Moscow: Lomonosov Moscow State University, 2000. 144 p.
27. Kirkland A. *A Woman from Yalta*. *Theatre Arts*. 1949, December, vol. 33, no. 11, pp. 28–29.
28. Cherkassky S. D. *Masterstvo aktera: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg: Istorija. Teorija. Praktika* [Acting: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg: History, theory and practice]. St. Petersburg: RGSI, 2016. 814 p.
29. *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. Ed. by P. Hartnoll, P. Found. Oxford, 1992. 568 p.
30. Eustis M. *Players at work*. New York: Theatre Arts Books, 1937. 127 p.
31. Litavrina M. G. *Nostal'gia: medlennyj yad* [Nostalgia: slow poison]. In: *Nostal'giya: mify, sud'by i literaturnyj opyt russkoj emigracii* [Nostalgia: mythes, destins et l'expérience littéraire de l'emigration Russe]. Tunis: Sotepa Graphics, 2022, pp. 12–25.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Литаврина Марина Геннадиевна — доктор искусствоведения, профессор исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова и театроведческого факультета Российского института театрального искусства — ГИТИС (кафедра истории театра России).

E-mail: litavrina55@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6365-3813

ABOUT THE AUTHOR

Marina G. Litavrina — D. Sc. in Art Studies, professor at Lomonosov Moscow State University, professor of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: litavrina55@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6365-3813

Статья поступила в редакцию: 09.12.2022

Отредактирована: 01.03.2023

Принята к публикации: 14.03.2023

Received: 09.12.2022

Revised: 01.03.2023

Accepted: 14.03.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Американские каникулы в русской деревне. (Отечественная классика на зарубежной сцене: трудности диалога и роль «толмачей») // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 10–31.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-10-31

EDN URWHEW

FOR CITATION

Litavrina M. G. 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.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-10-31

EDN URWHEW