

ТЕАТР ЧЕХОВА В США (1960–1980-е гг.)

Обзор Лоренса Сенелика
Перевод с английского В.А.Ряполовой

В американском театре Чехов приобрел репутацию классика. Его пьесы регулярно ставятся в профессиональных, любительских и университетских театрах, к ним обращаются региональные репертуарные театры и экспериментальные театральные группы. Чехов — один из наиболее почитаемых и любимых в стране драматургов. Практически любой, пишущий о Чехове, и те, кто ставит или играет в его пьесах, относятся к нему крайне ревниво. Правда, существует довольно странное расхождение: с одной стороны — *odium theologicum*^{1*}, среди экспертов по Чехову и завзятых театралов, которые полагают, что, дескать, только они понимают этого драматурга и знают, как его надо ставить, с другой стороны — любовь широкой публики к Чехову, готовой принять почти любую его постановку независимо от того, насколько она далека от авторского замысла. Подобное расхождение существует и между критической литературой о чеховских пьесах и тем, как они воплощаются на сцене. Хотя за 1960-е — 1980-е гг. слависты и исследователи драмы внесли большой вклад в понимание нюансов и тонкостей драматургии Чехова, эти открытия не были взяты на вооружение людьми театра, которые предпочитают, в общем, идти по старой колее. Подобная замедленная реакция на новые исследования в области культуры характерна для театра, однако в случае с Чеховым это зачастую приводит к подражательным и неинтересным постановкам. Вместе с тем драматургия Чехова считается критерием, по которому оценивается уровень театральных трупп и режиссуры.

Традиции Московского Художественного театра долгие годы во многом определяли интерпретацию Чехова в Америке. Инициаторами и пропагандистами так называемого “Метода”, возводимого к “системе Станиславского”, были Ли Страсберг, Стелла Адлер и другие; они относились с глубоким уважением к Станиславскому и были под сильным впечатлением постановок пьес “Три сестры”, “Вишневый сад”, “Дядя Ваня” и “Иванов”, которые МХАТ показал на гастролях в Соединенных Штатах в 1923 и 1924 годах. Они не знали, что сам Станиславский считал эти постановки устаревшими. Другой пропагандист Чехова в Америке, Ева Ле Галиенн, учившаяся у Аллы Назимовой, утвердила на сцене романтическую эмоциональность, довольно чуждую собственным представлениям Чехова о сценическом искусстве. Наконец, ряд актеров, эмигрировавших в Соединенные Штаты в 20-е годы, такие, как Тамара Дейкарханова, Михаил Чехов, Мария Успенская, Ричард Болеславский,

^{1*} Религиозная нетерпимость (*лат.*).

Лев Булгаков, стремились — сквозь призму своих чувствований и физических возможностей — передать своим ученикам традиции Художественного театра.

Поэтому в типичной постановке Чехова в начале 60-х годов копировались фотографии ранних спектаклей МХТ, вплоть до пенсне и расстановки мебели на сцене. Где-то в этом процессе прилежного подражания утрачивалось проникновение в своеобразие драматургии Чехова. Зрители, идя на чеховский спектакль, были настроены плакать, и поэтому любые комические моменты их смущали; среди же большинства широкой публики, которой Чехов был безразличен, росла легенда о том, что он апостол “мрака и обреченности”, его герои — жалкие нытики, а вечер, проведенный на чеховском спектакле, обещает только скуку. Даже в американской популярной песенке пелось “о более темных тучах, чем это может предложить любая русская пьеса”.

В выпуске журнала “Уорлд тиэтр” (“Мировой театр”) за лето 1960 г., посвященном столетнему юбилею Чехова, даже Норрис Хотон, который создал театр “Феникс” в Нью-Йорке и непосредственно соприкасался с русской сценой, подойдя к проблеме постановки Чехова, рекомендовал “избирательный реализм”. Другой американский режиссер, Дэвид Росс, работавший во внебродвейском Театре на Четвертой стрит, где часто ставили Чехова, в своем интервью в том же журнале подчеркнул необходимость “движения и ритма” как важных элементов постановки, но также настаивал на изображении “исторического периода”¹. В то время как Шекспир, Стриндберг, Пиранделло подвергались критическому переосмыслению, Чехова все еще считали автором слишком хрупким и слишком “святым”, чтобы допустить радикальный пересмотр его пьес. Нельзя также сказать, чтобы критики и ученые вели горячие споры по поводу творчества Чехова. Эрик Бентли, способствовавший возрождению интереса к современной европейской драме в 50-е годы, исключил Чехова из рассмотрения в своей серьезной работе “Драматург как мыслитель”¹. Единственным критическим эссе, заслуживающим внимания, была глава о “Вишневом саде” в значительном исследовании Фрэнсиса Фергюссона “Идея театра”². Фергюссон считал чеховское использование ограничений, создаваемых современной сценой, обнадеживающим для нового поколения “поэтических” драматургов. Но он, как и другие, полагал, что МХТ раз и навсегда определил принципы сценического воплощения произведений Чехова.

Первый подробный и убедительный анализ творчества Чехова в 1960-е годы был сделан критиком журнала “Нью рипаблик” Робертом Брустином в книге “Театр бунта” (1964), где он рассматривает творчество наиболее значительных драматургов современности. В главе IV, посвященной Чехову, было заявлено, что Чехов “протестовал косвенным образом”. Брустин особенно подчеркнул то, как Чехов преобразовал штампы фарса и мелодрамы и вдохнул в них новую жизнь. Критик удачно подобрал тексты для сравнения. Пьеса “Три сестры” противопоставлялась рассказу “В овраге”, написанному в том же году, для того чтобы показать, как по-разному Чехов трактовал тему пустых и загубленных жизней. “Вишневый сад” сравнивался с ранней мелодрамой Дайона Бусико “Девушка с $\frac{1}{8}$ негритянской крови” (“Окторонка”), с тем чтобы показать общее между жизнью на плантациях и торгами на аукционе. Как большинство критиков того времени, Брустин был либералом и гуманистом. В конечном счете ему нравилось в Чехове больше всего то, что Чехов, по его мнению, был “более гуманен, чем любой другой современный драматург”³.

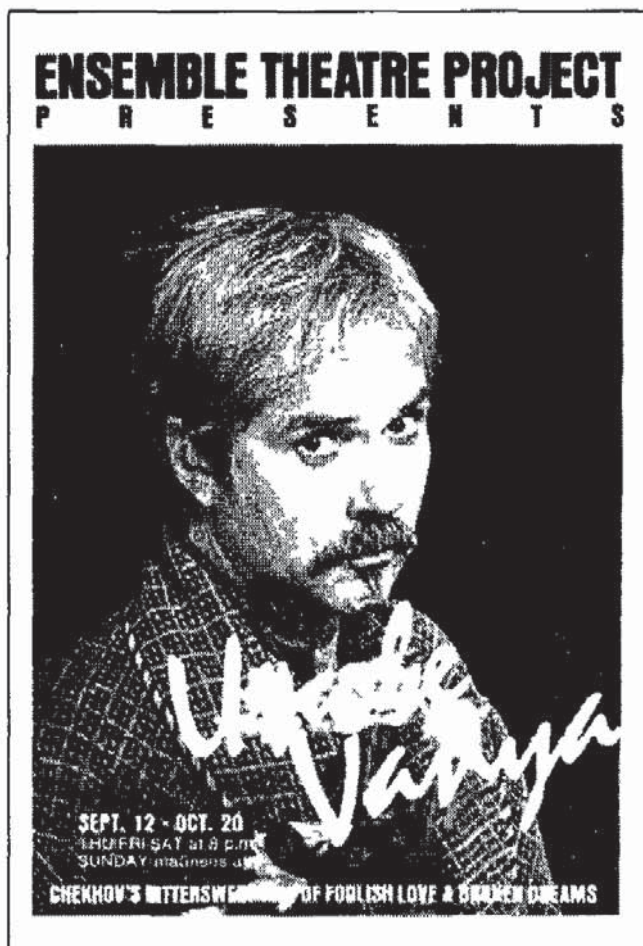
¹ Ср. отзыв Э.Бентли о драматургии Чехова ниже, в публ. Субботиной (с. 772) — *Ред.*

В отличие от книги Брустина, работа Мориса Валенси “Лопнувшая струна” (1966) внесла мало нового в трактовку драматургии Чехова. Книга была перегружена биографическими деталями. Автор пытался связать произведения Чехова с его психическим состоянием в тот или иной период. Он старался соотнести пьесы Чехова с традицией русской драмы, но это по большей части сводилось к общим словам. В целом чувствовалось, что в драматургии Чехова его смущало то, что он называл “импрессионизмом”, и на протяжении всей книги он часто признавался в своей растерянности перед объективностью Чехова⁴.

С русской критической литературой о Чехове американского читателя познакомил Роберт Луис Джексон, профессор русской литературы Йельского университета, в антологии “Чехов. Собрание критических эссе” (1967)⁵. Здесь впервые на английском языке появились, правда, в фрагментарной форме, работы о пьесах Чехова В.Мейерхольда, А.Скафтымова, С.Балухатого, статьи М.Горького и др. (Удивительно, что основное исследование Балухатого еще не переведено на английский язык в полном виде^{1*}.)

Джексон вновь опубликовал эссе Фергюссона о пьесе “Вишневый сад” наряду с блестящим исследованием языка чеховских пьес известного шведского ученого Нильса Оке Нильссона и публикациями работ Джона Гасснера и Шарля Дю Боса. В антологии также было перепечатано собственное эссе Джексона: «“Чайка”: пустой колодец, высохшее озеро и холодная пещера» — по методу “новой критики”, где автор стремился соединить топографические метафоры этой пьесы в единое целое в духе Платона. Результат получился интересным, но скорее как переосмысление, чем раскрытие замысла пьесы Чехова.

Отдельные эссе появились также в таких специализированных органах печати, как “Эдьюкейшнл тиэтр джорнал” (“Театральный образовательный журнал”), “Драма сервей” (“Драматическое обозрение”) и “Модерн драма” (“Современная драма”). Обычно это были работы ученых, которые не читали Чехова в оригинале и продолжали провозглашать, словно открывая Америку, что пьеса “Вишневый сад” была задумана как комедия или что чайка — не вполне точный символ. Время от времени можно было встретить прекрасную, полезную статью, как, например, “Приезды и отъезды. Значение путешествия



ДЯДЯ ВАНЯ

Буклет

Санта-Барбара, Театр «Ансамбль тиэтр проджекст», 1984

Постановка Дж Хэнреddie

На обложке Роберт Вайсс в роли Войницкого

^{1*} Имеется в виду кн. “Чехов-драматург” (Л., 1936) — *Ред.*

в основных пьесах Чехова” Артура Ганца⁶. Однако, в основном, американские театроведы могли сказать мало нового о Чехове.

Слависты на этом этапе интересовались пьесами Чехова меньше, чем его рассказами, и в их исследованиях, более эрудированных, чем эссе в театральных журналах, была тенденция игнорировать драматургию Чехова; в тех случаях, когда они к ней обращались, они не учитывали законов театра. Типичной является работа Джеймса Кёртиса «Пространственные формы драмы: “Чайка”». Это расплывчатое по мысли эссе, в котором сначала предпринимается попытка увязать пьесу с модернистским движением, затем пьеса детально сравнивается с “Моцартом и Сальери”, и заканчивается все это тем, что проводится параллель между “Чайкой” и “Преступлением и наказанием”! Поэтому неудивительно, что режиссеры и театральные труппы придерживались апробированных методов постановки чеховских пьес и не искали совета и новых идей у специалистов по Чехову⁷.

Тем временем появился поток новых переводов пьес Чехова. И хотя регулярно перепечатывались прежние переводы Констанс Гарнетт и Старка Янга, сейчас на выбор представлялись новые интерпретации Энн Данниген, Роберта Корригена, Алекса Шоги. Позже появились другие переводы, в том числе — автора настоящего обзора и Юджина Бристоу, с подробными сносками и справочным аппаратом⁸. Кроме этого изобилия опубликованных переводов было много переводов, заказанных театрами для конкретных постановок: например, в Театре Гатри в Миннеаполисе режиссер Тайрон Гатри работал с Леонидом Кипнисом над новым прочтением хрестоматийных строк. Во многих случаях исходили из побуждения представить актерам и читателям более разговорные, менее литературные и, следовательно, более сценичные, чем раньше, тексты.

Таким образом, на протяжении 1960-х гг. было мало спектаклей, заслуживающих специального внимания. Качество каждой постановки варьировалось в соответствии с искусством исполнителей и мастерством режиссера. Можно отметить поиски неизбитого чеховского материала как следствие того, что “большая четверка” пьес несколько приелась. В 1960 г. драма, чаще всего носящая название “Платонов”, впервые появилась на американской сцене в нью-йоркском театре “Гринвич-Мьюс” в сокращенном варианте переводчика Алекса Шоги, и называлась она “Деревенский скандал”. Замысел режиссера Аммона Кабачника заключался в отходе от мелодрамы, которую современная аудитория воспринимала бы с трудом, и замене мелодрамы фарсом. Соответственно “Деревенский скандал” игрался как комикс с броскими и примитивными персонажами, что в особенности коснулось Платонова, которого Марк Ленард сыграл как апатичного фигляра. В этой версии пьесы Платонов не был убит в финале, а умирал от сердечного приступа. Большинство нью-йоркских критиков приветствовало эту новинку⁹. Однако когда “Деревенский скандал” был поставлен в Бостоне в 1964 г. (режиссер Фрэнк Кэссиди), отклики были более противоречивы. Эта постановка, пожалуй, заслуживает внимания, главным образом, благодаря присутствию в составе исполнителей молодых актеров, которые впоследствии стали знаменитыми: Дастин Хоффман играл пьяного доктора, а Пол Бенедикт выступал в роли конюха Осипа¹⁰.

Джозеф Булофф, актер польского происхождения, сыграл несколько инсценированных рассказов (“Ведьма” и др.) в спектакле “Чеховский альбом” (1962). Он следовал примеру Михаила Чехова, который ранее воплотил на сцене в театре одного актера прозу своего дяди.

В 1966 г. Уильям Болл поставил “Иванова”, который был хорошо принят зрителями, при том, что в это время на гастролях в США как раз показывалась британская постановка этой пьесы в режиссуре Джона Гилгуда.

На протяжении 60-х гг. наиболее часто ставились “Чайка” и “Три сестры”. Когда “Чайка” была представлена Ассоциацией актеров-продюсеров (“Эй-Пи-Эй”) в театре “Фолксбине” в Нью-Йорке в 1962 г., она подверглась нападкам за модернизацию. Например, в переводе Алекса Шоги экипажи были заменены автомобилями; актеры были одеты в современную одежду. Это привело к тому, что чувства и страдания русской интеллигенции рубежа веков казались неуместными в этой обстановке. Более того, постановщик Эллис Рэбб прочел подзаголовок Чехова “комедия” так, как будто это был “фарс” (обычное заблуждение американских режиссеров). Он также привнес в постановку трюки немого кино, такие, как застывшие сцены и ускоренное действие. Актеры были чудовищно плохо подобраны, одни переигрывали, а другие недоигрывали. Лишь Розмари Харрис в роли Нины и Нэнси Марченд в роли Аркадиной демонстрировали необходимое владение ролью. Было только, пожалуй, одно новшество, достойное похвалы, — использование пьесы Дебюсси “Более чем медленно” для создания настроения¹¹. Проблема, которая лежала в основе постановки “Чайки” театром “Эй-Пи-Эй”, была свойственна всему американскому театру того времени: практически не было постоянных театральных трупп, где актеры работали бы друг с другом в течение длительного времени и в достаточной степени владели своим искусством для того, чтобы представить Чехова во всех тонкостях. Не существовало также и режиссеров, которые могли бы должным образом организовать весь ансамбль и привести в гармонию различные элементы постановки, тем более за ограниченный отрезок времени, отводимый на репетиции, согласно профсоюзным правилам. В 1960-е годы идея репертуарного театра только еще начинала укореняться в американской провинции и такие театры еще не вошли в полную силу. Отсутствие в Америке традиции актерского ансамбля стало со всей очевидностью ясно при постановке пьесы “Три сестры” в Актерской студии в режиссуре Ли Страсберга (Нью-Йорк, 1963).

В течение 50-х годов Актерская студия была легендарным питомником актеров, таких, как Марлон Брандо, Бен Газзара, Род Стайгер и др. Студия придерживалась многих традиций театра “Груп” и распространяла веру в игру согласно “Методу”, будто бы основанному на системе Станиславского. Но в отличие от Станиславского здесь гораздо больше внимания уделялось личным ощущениям актера и их воспроизведению, чем работе над ролью и ее внешнему рисунку. Критики писали, что актеры, воспитанные на “Метод”, носят на себе печать сектантства и небрежности, однако отмечали, что при надлежащих условиях они способны создать поразительное эмоциональное напряжение. “Гуру” был Ли Страсберг, умный педагог, хорошо знающий русский театр, и при этом догматик, не выносящий никаких отклонений. Актерская студия была училищем и не занималась постановкой пьес, но она доминировала на американской сцене после Второй мировой войны, ибо пьесы Артура Миллера, Теннесси Уильямса и Юджина О’Нила воплощались на сцене коллегами и питомцами этой студии.

Когда было объявлено, что Страсберг будет ставить “Три сестры”, пригласив нескольких своих наиболее известных учеников, это вызвало самые большие ожидания. Состав участников подготовки спектакля производил большое впечатление. Перевод был поручен Рэнделлу Джеррелу — одному из лучших американских поэтов. Джеррел не знал русского языка, но, тесно сотрудничая со славистом Полом Шмидтом, создал наилучший в то время пе-

ревод пьесы на английский язык. Плеяда звезд с энтузиазмом предложила свои услуги: Ким Стэнли на роль Маши, Джеральдина Пейдж на роль Ольги, Ширли Найт на роль Ирины, Лютер Адлер (ветеран театра “Груп”) на роль Чебутыкина, Кевин Мак-Карти в качестве Вершинина, Барбара Бэкли на роль Наташи и бывшая актриса МХТ Тамара Дейкарханова на роль старой няньки Анфисы. Но, каким бы блестящим учителем, вероятно, ни был Страсберг, он оказался посредственным режиссером; для многих из актеров было шоком, что он начал репетиции сразу с чтения текста без какого-либо застольного периода, этюдов или активного обсуждения ролей. Подобно заурядному режиссеру-ремесленнику, он положился на прогоны и приблизительную “разводку” по мизансценам. В результате все играли вразнобой, — это относилось и к произнесению текста: Дейкарханова говорила с русским акцентом, а Джеральд Хайкен, игравший Тузенбаха, — на нью-йоркском еврейском диалекте. Сосредоточив слишком много внимания на деталях, Страсберг не создал ритма и темпа, которых требует пьеса, и закончил ее “бесформенным, вялым вечером у самовара”¹².

Актеры были склонны “купаться” в театральных эффектах и педалировать каждую эмоцию. Джеральдина Пейдж в роли Ольги в третьем акте, когда ее героиню огорчает мелочность Наташи, продемонстрировала свои обнаженные нервы тем, что ее вырвало в таз (за ширмой); она напомнила одному из зрителей короля Лира! Казалось, что персонажи-мужчины пришли из “кухонных драм” Клиффорда Одетса. Нью-йоркские критики, раздраемые противоречием между уважением, которое они питали к Актерской студии, и недовольством постановкой, выступали с традиционно хвалебными отзывами, и только специализированные журналы и еженедельники указывали на вопиющие недостатки постановки¹³. Лондонские критики, давно считавшие “Метод” глупостью, не были столь сострадательны, когда пьеса “Три сестры” была представлена американским театром на Международном театральном фестивале (Лондон). Одно стало очевидно: если ведущие американские последователи так называемой системы Станиславского не умели интерпретировать Чехова, то допустимыми и даже необходимыми стали поиски иных подходов.

“Три сестры” Тайрона Гатри в Миннеаполисе, поставленные в следующем году, были встречены гораздо более тепло. Эта постановка явилась замечательным событием по двум причинам. Театр Гатри был одним из новейших региональных репертуарных театров, и в нем была выступающая в зал сцена, подобная сцене Елизаветинского театра в Стратфорде (Канада). Эта постановка “Трех сестер” была одним из первых чеховских спектаклей, где публика почти окружала сцену. Спектакль показал, на что способна недавно созданная труппа. Хотя, как и труппа Актерской студии, этот коллектив имел мало опыта совместной игры, Ольга в исполнении Джессики Тэнди, Маша — Рита Гэм, Ирина — Эллен Гир и Наташа — Зоя Колдуэлл стали отличным ядром постановки. Что касается мужчин, то Хьюм Кронин был великолепен в роли Чебутыкина, а сдержанно игравший Клод Вулмен по-настоящему трогателен в роли Тузенбаха. Один из критиков, несомненно, помня о провале Актерской студии, превозносил эту постановку как “глубокую, продуманную <...> выполненную с тщательностью, возможной только в постоянной труппе”¹⁴.

В других постановках Чехова этого периода не было никаких ярких особенностей. “Чайка”, поставленная в Уильямстауне (Массачусетс) летом 1962 г., производила сильное зрительное впечатление: декорации, выполненные Джоном Дарлинггом, напоминали живопись Тернера. Лучшей исполни-

тельницей была Каролина Коутс, которая играла Аркадину как “женщину-дракона, смелую, остроумную и хищную, почти как героини Шоу (sic)”¹⁵.

В следующем году та же роль была сыграна Евой Ле Галлиен, поставившей пьесу в своем разъездном театре, Национальном репертуарном. Среди других исполнителей были Фарли Грейнджер в роли Треплева, Денхолм Эллиот в роли Тригорина и Энн Мичэм в роли Нины: соответственно, голливудская кинозвезда, английский театральный актер и актриса из внебродвейского фринджа, — неподходящий состав для создания ансамбля. Исполнение в этой “Чайке” было в основном поверхностным, и постановка интересна, главным образом, тем, как была показана тлеющая вражда матери и сына¹⁶.

Ле Галлиен — одна из первых представившая Чехова американской публике — обратилась к нему в последний раз в 1968 г., когда поставила “Вишневый сад” для “Эй-Пи-Эй” в театре “Феникс” в Нью-Йорке. Ута Хаген играла здесь Раневскую, Шарлотту Ивановну сыграла комедийная актриса Бродвея Нэнси Уокер, а Дональд Моффет выступал в роли Лопухина в гриме, напомиавшем Дж.Б.Шоу. Актеры входили в роль и выходили из нее, а вся постановка была оценена в целом как “серьезная, полная благих замыслов, честная, вызывающая в памяти произведения Чехова, но совершенно безжизненная, абсолютно оторванная от современности”¹⁷.

Явное банкротство традиционной трактовки чеховских пьес в конце 60-х — начале 70-х годов совпало с подлинной революцией в американском театре. Ее источниками было духовное экспериментаторство Гротовского, коллективное творчество Ливинг-театра, направленное против истеблишмента, протест против войны во Вьетнаме, эстетика рока и молодежная наркокультура.

Для театра авангарда использование готового текста было уже само по себе подозрительным, если только он не служил просто точкой отправления для импровизации и группового творчества. Многие считали Чехова ненужным, почти ретроградом, частью старого культурного груза, который следует сбросить на пути к прекрасному новому миру.

В 1974 г. была сделана интересная попытка включить Чехова в сумбур экспериментирования. Андре Грегори, чья труппа “Манхэттен проджект” получила известность в связи с психоделической трактовкой “Алисы в стране чудес” и творческим переосмыслением “Эндшпиля” Беккета, обратил свое внимание на “Чайку”. Работая по дословному переводу, актеры создавали свои собственные диалоги, перефразируя текст, например, заменяя отрывки из романсов, которые напевает доктор Дорн, строками из современных американских популярных песенок. Не предпринималось никаких попыток воссоздать русскую обстановку или исторический фон. Грегори работал медленно, приспособлявая сценическое пространство к открытым площадкам, на которых показывался спектакль. Первый акт был представлен публике в еще незавершенном виде на Фестивале искусств в Леноксе, штат Массачусетс. Его играли на задней террасе виллы в итальянском стиле, на фоне Беркширских гор, что придавало смысл словам Константина: “первая кулиса, потом вторая кулиса, и дальше пустое пространство. Декораций никаких”. Новаторская “Чайка” Грегори была затем показана в Публичном театре в Нью-Йорке. Однако то, что казалось умным и свежим замыслом *al fresco*¹⁸, выглядело неинтересным и слабым в закрытом помещении. Минг Чо Ли сделал оформление, охватывающее весь четвертый этаж театра. Зрители были вынуждены находить новые места после каждого антракта и, таким образом, наблюдать

¹⁸ На открытом воздухе (*ит.*).

за действием из различных точек. Действия I и II, которые у Чехова происходят на открытом воздухе, шли при более-менее ярком освещении; действия же III и IV, которые у Минга Чо Ли происходили в одном и том же темном кабинете, утратили энергию. Актеры, за исключением исполнителя, игравшего Тригорина, были слишком молоды и неопытны, чтобы справиться со своими ролями. Но, несмотря на это, в постановке было много нового в отношении текста и открылись пути нового осмысления Чехова¹⁸.

Критики не хотели принимать ничего подобного, и многие из них были настроены враждебно и рассматривали спектакль как профанацию. Для них текст Чехова был священен, его толкование было раз и навсегда установлено Московским Художественным театром в 1923 г. То, что эти критики высказывали свои собственные предвзятые концепции, стало очевидно позже, в сезоне, когда Джозеф Чайкин, другой видный режиссер-авангардист и основатель влиятельного театра "Оупен", решил, что для новаторов пришло время вернуться к своим истокам. Он и Жан-Клод Ван Италли, автор текста таких успешных постановок в "Оупен", как "Змий", обратились к Чехову как к гиду, который привел бы их назад к театральной традиции.

"Чайка", поставленная Чайкиным в Манхэттенском театральном клубе, была действительно традиционной, почтительной к автору и крайне скучной. Она не проливали свет на пьесу и не представляла собой ее целостного прочтения. Тем не менее критики, чьи предубеждения оставались непоколебимыми, так же восхваляли Чайкина, как они ранее относились с презрением к Грегори. Одним из странных аспектов этого "возвращения к Чехову" было то, что Ван Италли выступал как "переводчик" чеховских пьес. Он вовсе не скрывает, что не знает русского языка; его вариант "Чайки" был составлен из ранее опубликованных переводов, он также консультировался с ученым-русистом. Этот перевод был провозглашен ярким новым прочтением оригинала, а в действительности был бледным подобием чеховского языка. Любые трудные фразы, неясные места или литературные аллюзии были убраны, все действующие лица были на одно лицо. После успеха "Чайки" Ван Италли привлекли для постановки "Вишневого сада"¹⁹, а затем он создал еще более плоские тексты "Трех сестер" и "Дяди Вани". На Западе у драматургов стало распространенной практикой работать вместе с лингвистом для того, чтобы создать новый перевод классической пьесы. Однако, в лучшем случае, творчество драматургов имеет некоторые черты сходства с автором, которого он заново перелагает. Пьесы Ван Италли являлись сюрреалистическими опытами в области драматургической техники, и здесь трудно было найти сходство с Чеховым.

Другим странным проявлением нового интереса к Чехову была пьеса Нила Саймона "Добрый доктор", поставленная в ноябре 1973 г. в Театре О'Нила в Нью-Йорке под руководством А. Дж. Энтуна. Саймон — наиболее популярный коммерческий драматург Соединенных Штатов; он мастер комедии положений и острословия. Такие фарсы, как "Странная пара", "Босиком в парке", «Номер люкс в "Плазе"», пользовались огромной популярностью. Саймон, который начинал как автор реприз для телевизионных комиков, известный под прозвищем "Док", преклоняется перед Чеховым и даже усматривает у него и у себя сходные литературные истоки, хотя до сих пор все попытки Саймона выйти за рамки фарса и перейти к более серьезной драматургии оканчивались провалом. "Добрый доктор" — знак уважения одного комедиантного писателя к другому. "Добрый доктор", по жанру близкий к ревью, состоит из девяти скетчей (содержание которых восходит, главным образом, к ранним рассказам и одноактным "шуткам" Чехова), перемежаемых

песнями. Спектакль, сыгранный пятью актерами во главе с Кристофером Пламмером, который также выступал в роли Автора, был поставлен на сцене с поворотным кругом (художник спектакля — Тони Уолтон); представление было встречено с одобрением большинством газетных обозревателей и шло много месяцев. Однако более вдумчивые театральные зрители и критики были обеспокоены тем, что было метко окрещено “саймонизацией” (здесь имеется в виду полировочная паста для машин “Саймонайз”). Слияние Чехова и Саймона исказило природу обоих писателей. Чехов стал более карикатурным и балаганным, а Саймон — бледным и неуверенным. Краткость скетчей создавала трудности для актеров, так как не давала возможности раскрыть тонкость и глубину оригинала. Стилль Чехова был подменен слащавой сентиментальностью, а тонкость — явным трюкачеством, рассчитанным на смех.

Общая ошибка американских постановок русской драмы заключается в приравнивании дореволюционной русской жизни к жизни восточноевропейских евреев, возможно, потому, что большой процент эмигрантов первой волны из России в Соединенные Штаты составляли евреи. “Добрый доктор” в большой степени пострадал из-за этого, и один критик заметил, что Саймон представил зрителям скорее мир Шолом-Алейхема, чем мир Чехова; в постановке присутствовала даже бродячая труппа музыкантов-“клецмеров”, которые исполняли мелодии, сочиненные Питером Лаком. Другие критики спрашивали, к чему ставить миниатюрную версию “Юбилей” Саймона, когда чеховский “Юбилей” несравненно лучше. Однако “Добрый доктор” демонстрирует, как зрители и критики в Соединенных Штатах представляют себе Чехова: умный и добрый профессионал, чья специальность — грустно-смешные ситуации и грубый фарс. Ирония Чехова, его объективность, точное соотношение комического и грустного часто не воспринимаются публикой, которая привыкла к “сильным ощущениям”. Эта часть публики могла бы подобно харьковским студентам забросать Аркадину цветами²⁰.

Большой интерес, также в 1973 г., вызвала новая постановка пьесы “Дядя Ваня” с участием парада звезд, а также “Вишневый сад” с негритянским составом актеров. Довольно странно, что пьеса “Дядя Ваня”, которой американская профессиональная сцена пренебрегала в течение многих лет, в 1971 г. была поставлена в Нью-Йорке дважды: в театре “Раундэбаут” режиссером Джином Файстом и театром “Клэссик стейдж компани реп”, в режиссуре Кристофера Мартина, который также играл Астрова. Ни одна из постановок не поднялась выше уровня посредственности, но критики были столь рады возвращению пьесы на сцену, что получили от этих постановок удовольствие²¹. Режиссер Майк Николс для своего спектакля в “Серкл ин зе сквер” (1973) за счет экономии средств на скупых декорациях (эту возможность давала сама чеховская пьеса, что отчасти и вызвало интерес театра к ней в эти годы) пригласил актеров из числа дорогостоящих звезд. Но подлинный ансамбль в спектакле снова не был создан. Роли исполняли: Джордж Скотт (Астров), Никол Уильямсон (дядя Ваня), Джули Кристи (Елена), Лилиан Гиш (Марина), Элизабет Уилсон (Соня) и Кэтлин Несбит (Мария Васильевна). Как Скотт, так и Уильямсон были динамичны и мужественны, однако первый — американец, играющий в приглушенной манере, в то время как другой — англичанин, играющий ярко, броско. Уилсон была старовата для роли молодой Сони, засидевшейся “в девках”, а Гиш была слишком кукольна и хрупка для роли няни-крестьянки; Кристи же не имела почти никакого опыта игры помимо кино. Майк Николс, который создал себе репутацию постановкой современных сатирических комедий, развернул действие вокруг Елены, которую считал “чрезвычайно сексуальной и красивой”²². Но Кристи

была слишком вялой для того, чтобы стать центром внимания. Режиссуре не хватало сводящего воедино принципа.

С коммерческой точки зрения постановка была успешной: билеты на спектакли были распроданы, публика хотела видеть звезд экрана воочию, пресса была полна соответствующего энтузиазма. И вновь более серьезные критики и театральная публика сочли постановку неглубокой, шумной, слезливой и, в конечном счете, скучной.

Уолтер Керр жаловался в газете “Нью-Йорк таймс”, что режиссер “разобшил” труппу, “заставляя исполнителей по одиночке пробираться сквозь туман в саду и усталость, царившую в гостиной, — без цели, без характеров, проливая слезы”²³. Можно сказать, что успех постановки был вызван более участием знаменитостей, чем уровнем интерпретации чеховской пьесы.

Более интересно был поставлен в 1973 г. “Вишневый сад” — Майклом Шульцем, в нью-йоркском Публичном театре, с участием актеров-негров (в ответ на жалобы, что чернокожим актерам не дают играть в классике). Однако ожидания радикального пересмотра пьесы не оправдались. Постановка была, пожалуй, слишком почтительной к автору и скучно-традиционной. В ней не было какого-либо литературного или политического звучания. Делались слабые попытки компромисса между изображением дореволюционного русского общества и негритянской культурой: кожа актеров, играющих помещиков, была более светлых оттенков, чем кожа слуг, а прохожий во II-м акте обращался к Фирсу на африканском диалекте, как будто нижние слои общества говорили на определенном жаргоне. Однако, в основном, это был Московский Художественный театр в черном обличье. Игра была неровной; роль Трофимова игралась очень серьезно, а Глория Фостер в роли Раневской была слишком озабочена и задумчива, чтобы зритель мог уловить фривольность этого характера. Она стремилась сыграть трагедийно, но преуспела только в мелодраме: так, узнав о продаже вишневого сада, она упала в обморок, подобно Маргарите Готье. Открыто эмоциональная игра более всего была уместна у Джеймса Эрла Джоунза, в чьем исполнении Лопухин был полон энергии, бьющей через край, открыт и искрился весельем²⁴.

В 1974 г. “Чайка” продолжала свой полет в еще двух серьезных постановках и в опере по мотивам пьесы. Джин Файст, вернувший “Дядю Ваню” на нью-йоркскую сцену в 1971 г., руководил постановкой “Чайки” (в театре “Раундэбаут”), которую хвалили за изящество и за то, что она давала “простор неодушевленным предметам”²⁵ (черта, которую впервые отметил Леонид Андреев в своих “Письмах о театре” в 1912 г.). Чехов был любимым автором в театре “Раундэбаут”. В 1972 г. в его честь была поставлена своеобразная пьеса Уильяма Шаста, названная “Пикник Антона Чехова”, где писатель выведен читающим свои произведения актерам МХТ, находящимся на гастролях в Ялте.

В Уильямстауне (штат Массачусетс) была показана вторая постановка “Чайки”, осуществленная местным профессиональным репертуарным театром под руководством Никоса Псахаропулоса; в главных ролях выступали Кевин Мак-Карти — Тригорин, Фрэнк Ланджелла — Треплев, Блайз Дэннер — Нина и Ли Грант — Аркадина. Хотя эта постановка привлекла большое внимание (она была экранизирована на телевидении в следующем году), в ней было слишком много своеволия и импульсивности, исполнение явилось слишком “кинематографичным”, и, как обычно, в труппе не было согласованности: некоторые актеры говорили с русским акцентом, остальные же — как стопроцентные американцы XX века²⁶.

Оперная интерпретация “Чайки” (композитор Томас Пасатири) была показана в Хьюстоне (Техас), в Гранд-Опера, в 1974 г. и затем возобновлена в



ВИШНЕВЫЙ САД

Нью-Йоркский Шекспировский фестиваль в Театре Вивиана Бомонта, 1977

Постановка А Щербана

Шкаф, игрушечный поезд и белое пространство — отголоски постановки итальянского режиссера Дж Стрелера

Центре Кеннеди в Вашингтоне в 1978 г.. Эту работу приветствовали за смелость идеи и за то, что в ней была сохранена драматическая сила чеховского оригинала. Однако требования оперы низвели пьесу к ситуациям, связанным с любовными треугольниками, а музыка была банальна²⁷.

Театр “Раундэбаут” продолжал пополнять репертуар чеховскими пьесами, поставив “Вишневый сад” в 1976 г.

В 1977 г. новый репертуарный театр, расположившийся в исторической Бруклинской Музыкальной академии, поставил “Три сестры”. Хотя у английского постановщика Фрэнка Данлопа было только три недели репетиционного времени, его постановку хвалили за “чувство пропорции, истинную веселость и за разумное нежелание украшать текст книжными или бьющими на эффект концепциями”. Из-за того, что спектакль к моменту премьеры был еще сырым, игра была различной по качеству. Маша — Эллен Берстин напоминала одному критику “закоснелую библиотечкару... из пьес Уильяма Инджа”, однако трактовка Остином Пендлтоном Тузенбаха как человека прямого и полного детского энтузиазма была признана идеальной²⁸.

(Две заметные постановки пьесы “Три сестры”, состоявшиеся в 1969 г., стоят где-то между провальным спектаклем Ли Страсберга и умелой постановкой Данлопа. Один из спектаклей, поставленный Уильямом Боллом в театре “Америкен консерватори” в Сан-Франциско, был задуман как клоунада, причем Тузенбах разглагольствовал по-немецки — несмотря на то, что текст Чехова этому противоречит, — а в последнем акте актеры висели на верев-

ках. Официальная критика разгромила эту постановку. Майкл Кан также поставил “Три сестры” на Американском Шекспировском фестивале в Стратфорде (штат Коннектикут). Это была тяжеловесно-медлительная, серьезная и бескровная постановка, “не раскрывающая глубин и делающая слишком большой упор на внешнее”²⁹.)

Однако, несомненно, наиболее значительным чеховским спектаклем, наиболее серьезной и с энтузиазмом принятой экспериментальной постановкой Чехова в Америке за период 1960–1980 гг. была, по иронии судьбы, работа молодого румынского режиссера Андрея Щербана, который в 1977 г. поставил “Вишневый сад” на Нью-Йоркском Шекспировском фестивале в Театре Вивиана Бомонта. Драматург Ван Италли создал довольно бесцветную английскую “версию” оригинала для спектакля, а музыка была написана молодым композитором-авангардистом Лиз Свадос. В состав исполнителей входили такие опытные и выдающиеся артисты, как Айрин Уорт (Раневская), и молодые актеры, играющие вне Бродвея: Рауль Хулиа (Лопухин), Мерил Стрип (Дуняша), Макс Райт (Епиходов) и Майкл Кристофер (Трофимов). Художником по декорациям и костюмам был Санто Локвасто.

Оценки спектакля были полярными благодаря преднамеренно нетрадиционному подходу к пьесе. В спектакле отсутствовали двери, окна и стены, так что Щербан мог создавать живые картины на фоне сияющего задника-горизонта. В результате эффект был скорее панорамный, чем камерный, в особенности, когда те или иные действующие лица обращались прямо к публике, в то время как остальные актеры замирали на заднем плане. Пьеса на сцене превратилась в пейзаж с человеческими фигурами. Щербан говорил, что “сад в действительности присутствует здесь, но в то же самое время его присутствие является призрачным”, и он наполнил сцену зрительными метафорами: балный зал напоминал огромную клетку; в начале II-го акта крестьяне тащили плуг через поле, в конце пьесы ребенок опускался на колени, для того чтобы положить вишневую ветвь перед огромным фабричным зданием — символом перемен. “Все это скорее направлено на то, чтобы вызвать эмоции, чем дать информацию”, — объяснял режиссер. Однако, как полагал, по крайней мере, один рецензент, Щербан “пытался сказать слишком многое <...> о сознательной и бессознательной жизни героев”³⁰.

Актерская игра, хотя и была интересна, все же страдала обычным недостатком — несогласованностью. Самая выдающаяся работа была у Айрин Уорт; она складывала разорванную ее героиней Раневской телеграмму медленно, с усилием, словно это был бинт. Новость о том, что вишневый сад продан, сообщалась Аней почти небрежно, когда Раневская и Аня, мать и дочь, соприкоснулись друг с другом в танце. К сожалению, такие тонкости были редки. Чаще игра приобретала своеобразный спортивный оттенок, в особенности, в фарсовом поведении Дуняши, которая исполняла на сцене стриптиз, а в одном эпизоде применяла к Яше футбольный прием блокировки. Кристофер играл Трофимова как персонажа чистой драмы, без каких-либо комических штрихов, принимая горячность героя за чистую монету. Казалось, Щербан противоречит себе, поскольку вкладывает в пьесу политический смысл, хотя и пытается подойти к постановке по-новому, в духе театральных идей Питера Брука и Роберта Уилсона. Зрительные образы были безупречны, но смысл часто искажался, и в результате спектакль не трогал. Тем не менее, несмотря на противоречивость результата, “Вишневый сад” в интерпретации Щербана был первой американской постановкой Чехова с динамической и визуальной образностью, с ощущением многозначности пьесы; в ней была попытка создания символики и авторское начало³¹.

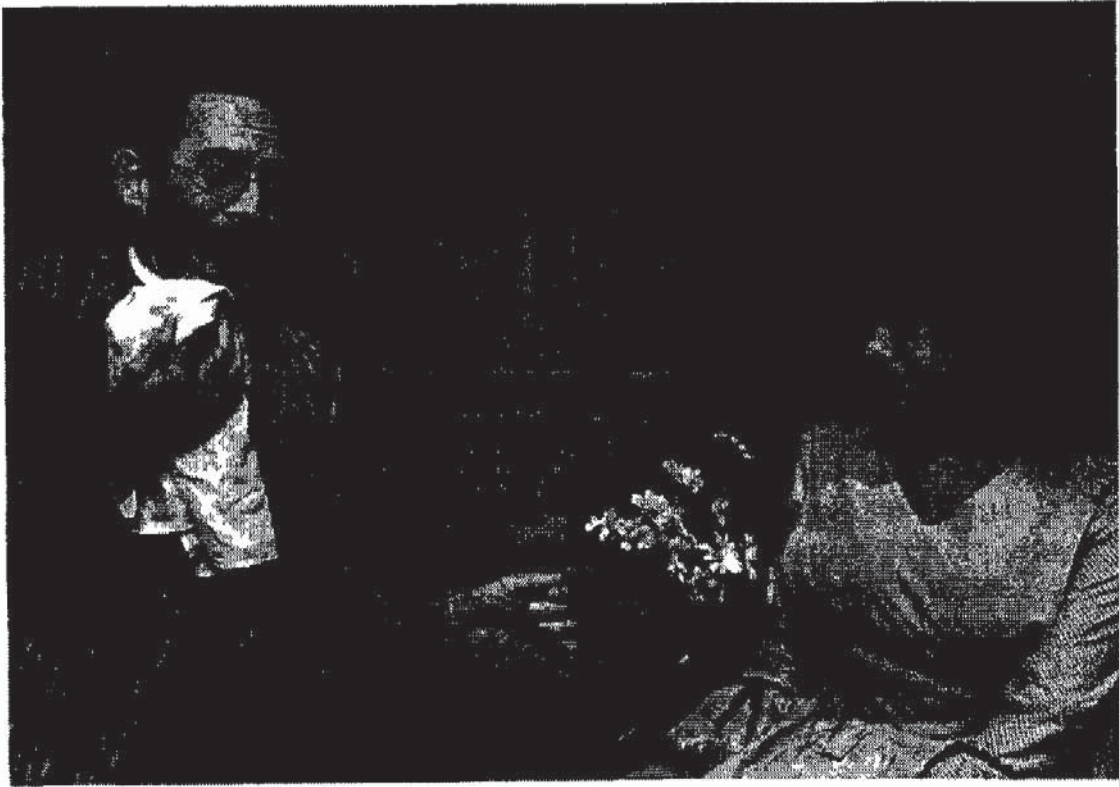
Как и следовало ожидать, постановка, которая пользовалась большим успехом у публики, была тотчас же скопирована. Роберт Брустин, в прошлом проницательный критик, став деканом театрального факультета Йельского университета, превратился в довольно слабого режиссера. В 1979 г. он поставил в Йеле “Чайку”, настолько рабски скопировав задники Щербана, что эту постановку сочли пародией. Из разношерстного состава актеров только молодой Роберт Дин, исполнявший роль Треплева, обладал необходимым пылом³². В конце IV акта снова игралась пьеса Треплева.

1980-й юбилейный год был ознаменован целым шквалом “упражнений” на чеховские темы. В Калифорнийском университете (Беркли) были поставлены все пьесы Чехова; другие университеты заказывали новые переводы и проводили симпозиумы и конференции. Вышел в свет новый сборник статей, “Великие пьесы Чехова. Критическая антология”, под редакцией Жан-Пьера Барричелли³³, в который вошли труды известных театроведов — Роберта Луиса Джексона, Франсиса Фергюссона и Мориса Валенси, а также представителей более молодого поколения — Саймона Карлинского, Евы Витинс и Лоренса Сенелика.

Последующие постановки Щербана были менее впечатляющими: “Чайка” (“Публичный театр”, 1980) явилась шагом назад, к традиции, — холодный, формальный спектакль с актерской игрой в стиле *verity*^{1*}. В “Трех сестрах” (Американский репертуарный театр, Кембридж, штат Массачусетс, 1983) режиссер приложил массу усилий, чтобы представить действующих лиц в виде инфантильных и неприятных зануд. “Дядя Ваня” Щербана (театр “Ла Мама”, Нью-Йорк, 1983) был интересен, главным образом, декорацией Локвасто, похожей на пещеру размером 50 футов на 20, благодаря которой персонажи были все время изолированы друг от друга. Игра исполнителей во главе с Джозефом Чайкином, была разностильна и невысока по уровню, и постоянно возникали нелепые моменты: например, Ваня усаживался на колени к профессору, а профессор похотливо хватал Елену, что выводило подтекст на поверхность. Подтвердилось устоявшееся мнение критиков, что Щербан обладает поразительным визуальным даром, но не способен к связному прочтению чеховской пьесы³⁴.

Находки европейских режиссеров-эмигрантов вызвали огромное количество подражаний: вскоре американскую сцену заполнили “белые” чеховские спектакли, интересные скорее своей образностью, чем проникновением в суть. Они сосуществовали с более традиционными, психологическими интерпретациями, в которых чаще всего не было никакой концепции. Свидетельства небрежного подхода к Чехову в профессиональном американском театре приведены в сделанных Сюзен Лецлер Коул описаниях репетиций “Вишневого сада” у режиссера Элинор Ренфилд (1985) и “Дяди Вани” в постановке Марии Айрин Форнес (1987). В обоих случаях режиссеры выбрали для работы над пьесой наименее надежные переводы: соответственно, Жан-Клода Ван Италли и Мариан Фелл. Ренфилд и ее актеры, опытные профессионалы, подготовили спектакль за две недели, хотя, по мнению режиссера, “текст написан так, словно он зашифрован, и требуется время и усилия, чтобы разгадать этот шифр”. Актеры хотели импровизировать, но этого не было. Не было и ясной режиссерской концепции: идеи возникали и принимались режиссером по ходу репетиций, а проблемы взаимоотношений персонажей решались путем их расстановки на сцене. Ренфилд, чтобы ускорить работу с актерами, прибегала, например, во 2 действии, к преувеличениям и упрощенным форму-

^{1*} Правда; зл. натуральность (*франц.*).



ВИШНЕВЫЙ САД

Санта-Моника, театр «Пан-Андреас», 1984

Постановка Х Кэлменсона

Епиходов—Д Уиллис, Дуняша—Р Дикс



ВИШНЕВЫЙ САД

Санта-Моника, Театр «Пан-Андреас», 1984

Постановка Х Кэлменсона

Варя — Р Стрит, Фирс — Т Толл, Раневская — Э Хоффман,

Симеонов-Пищик — Т Брафа

лировкам: “Вот смысл всей этой сцены: передвигаясь из-за забора к дереву и потом к ней, спросите, можно ли остаться с ней наедине”; “Это сцена о том, насколько Трофимов — действительно мужчина”. Подтекст определялся без долгих раздумий, главными были чисто актерские проблемы, а не интерпретация текста; для режиссера, очевидно, основная задача состояла просто в “редактировании” того, что предлагали актеры. По просьбе актеров, вторая из двух недель была посвящена непрерывным прогонам с тем, чтобы установить последовательность событий³⁵.

В 1988–1989 гг. четыре постановки “Чайки” в четырех ведущих региональных театрах представили состояние театрального искусства в Соединенных Штатах. В каждом из спектаклей акценты были расставлены не столько по воле режиссера, сколько в соответствии с характером и уровнем актерского состава; ни в одном из них нельзя было уловить общую идею. В Кливленде, на Театральном фестивале Великих озер, постановка Джеральда Фридмена не претендовала на большее, чем пересказ пьесы для публики, никогда ранее не видевшей Чехова на сцене. В этой постановке был четко прочерчен сюжет, а актерское исполнение было чрезвычайно эмоциональным; странным образом, стремление актеров всю изображать переживания, в том числе кровосмесительного свойства, сочеталось с робостью перед мелодраматическими моментами пьесы. Вспыльчивая Аркадина, легковесный Тригорин, слабый Треплев и мятущаяся, плаксивая Нина, а также облегченно-разговорный перевод Ван Италли — все это исказило тему искусства как творчества и как игры. Задник из джутовых веревок, изображавший помост треплевского театра и озеро, все время был перед глазами публики, но эти веревки поглощали свет, и поэтому действующие лица походили на рыб, плавающих среди темных и мрачных водорослей.

Постановка “Чайки” в театре “Арена стейдж” (Вашингтон) также пострадала от анемичного текста Ван Италли (его перевод выбрали актеры, а не режиссер) и также была “традиционной”, но с неумелыми и неудачными попытками новаторства. Монологи звучали через динамик, в то время как исполнителя высвечивали лучом прожектора; несколько раз по ходу действия раздавался пистолетный выстрел как предзнаменование самоубийства Треплева. Но подобные образные штрихи входили в противоречие с тем, что напоминало о стиле МХТ, вроде пения птиц и т.д. Более смелым подходом отличался спектакль Джона Джори в Актерском театре Луисвилля: его оригинальность заключалась в том, чтобы играть весь первый акт в духе символистской пьесы Треплева, а последний — в “жизнесподобной” манере раннего МХТ, с тем чтобы показать превращение Треплева в заурядного, испившегося литературного поденщика. Поэтому в первом акте декорация была схематичной: огромная луна, занавес из красных реек, а на первом плане — помост; здесь Треплев был в окружении других действующих лиц. К четвертому акту его “изгнали” на просцениум, где он оказался перед ультранатуралистическим интерьером за порталом. К сожалению, второй и третий акты оказались без определенного решения. Однако, поскольку в переводе Майкла Фрейна явственно звучит тема искусства, Треплев и Тригорин были представлены как мыслители в большей степени, чем это обычно бывает в американских постановках.

Самое разительное переосмысление пьесы было сделано в спектакле Рона Дэниэлса (Американский репертуарный театр, Кембридж, Массачусетс). “Чайка” игралась попеременно с “Гамлетом”, актеры исполняли по две роли, с тем чтобы подчеркнуть параллели: Гамлет/Треплев, Гертруда/Аркадина, Клавдий/Тригорин, Офелия/Нина и т.д. Дэниэлс сознательно игнорировал все



ЧАЙКА

Кембридж, Массачусетс, Американский репертуарный театр, 1992

Постановка Р Дэниелса

Маша — Э Мак Матри, Нина — Ст Рот, Дори — С Скибели,

Медведенко — М Рудко, Сорин — Дж Гейрт, Аркадина — К Эстабрук

Фото Р Фельдмана

традиции и подошел к пьесе как к совершенно новой. Костюмы были более или менее современными; обозначенный контурами коттедж, за которым простиралась темно-синяя водная гладь, мог с таким же успехом изображать уединенный дом писателя в Мартас-Виньярд или Финистерре, как и помещицкий дом в русской провинции. Надо сказать, что декорации Энтони Мак-Дональда были самым впечатляющим в этом спектакле: яркие краски первых актов напоминали о картинах Миро, в последнем акте Треплев, с его стремлениями, был заключен в подобие тесного черного ящика. Этот разрыв с хрестоматийными представлениями оставлял ощущение свежести, но снова подвели исполнители. Хотя актер, игравший Сорина, мастерски продемонстрировал старомодную “характерную игру”, большинство исполнителей играло в стиле, который можно назвать постмодернистским: произвольное прочтение реплик, время от времени — судорожные взрывы активности, в персонажах — аморфная смесь самых различных черт характера, не складывающаяся в цельную психологию. Одно из смелых нововведений: Аркадина обнажалась до пояса, демонстрируя свои юные прелести; это не выглядело нелепо в столь неопределенном контексте, но, как в большинстве случаев обнажения на сцене, привлекло больше внимания, чем заслуживало. Чеховская сдержанность была грубо нарушена без всякой видимой причины.



ЧАЙКА

Коста-Меса, Калифорния, Театр «Саут коуст репертори», 1984

Постановка Ш Отга

Сорин — К Кутер, Аркадина — Э Экерс, Тригорин — Дж Драйвер

Фото Р М Стоуна

Это отсутствие мотивировок с головой выдает авторов вышперечисленных спектаклей. Кроме того, чтобы дать режиссерам продемонстрировать свою *bona fides*^{1*} в качестве профессиональных поставщиков классики (необходимое условие для получения грантов) и обеспечить местную труппу хорошими ролями, в этих постановках не было никакой настоящей необходимости. Они выглядели как недурные *passatempi*^{2*} или предметы роскоши, и никогда — как нечто глубоко прочувствованное и переданное через слова и образы Чехова, поскольку режиссеры не искали — и не нашли — того, что волновало бы современных зрителей.

Более старшее поколение американских драматургов, вдохновленное примером Чехова, применяло его приемы к своему материалу, но редко ис-

^{1*} Добросовестность (*лат.*).

^{2*} Времяпрепровождение, развлечения (*ит.*).



ЧАЙКА

Коста-Меса, Калифорния, театр «Саут коуст репертори», 1984

Постановка Ш Отта

Тригорин — Дж Драйвер, Нина — М Бет Фишер

Фото Р М Стоуна

пытывало искушение переделывать его пьесы. Призрак Чехова больше беспокоил следующее поколение (в основном, людей с университетским образованием), которое поэтому нуждалось в избавлении от его влияния путем “перевода”. В большинстве случаев они, подобно Ван Италли, пренебрегли тем, что можно назвать введением в обряд посвящения, а именно — изучением русского языка. Скорее было похоже, что каждый из этих драматургов общался с умершим русским писателем на спиритическом уровне и затем извергал поток диалогов и ремарок в процессе автоматического письма. Лэнфорд Уилсон, Дэвид Мэмет и Ричард Нельсон считали своим долгом создать собственные “редукции” оригинала, и, хотя большинство сочиненных ими фраз были бы сочтены непроизносимыми, если бы принадлежали профессиональным переводчикам, критики (также моноязычные) с важным видом кивали в знак одобрения и всерьез принимали спектакли, ставшие косноязычными благодаря непонятному тексту.

Уилсон утверждал, что его идея театра основана на “Заложнике” Бизна^{1*} и что “продукция Чехова и Ибсена”, реалистический театр его “совершенно не волнует”; однако чеховианство было ему навязано режиссерами внебродвейского театра “Серкл репертори”. Маршалл Мейсон, впервые поставивший там большинство пьес Уилсона, был ревностным почитателем Чехова и Ибсена; он считал стиль исполнения пьес Уилсона, изобретенный в “Серкл”, эквивалентом стиля МХТ, выработанного для пьес Чехова. Когда в 1984 г. этот театр решил поставить “Три сестры”, режиссер Марк Ламос помог Уилсону пройти ускоренный курс русского языка в Школе Берлица, и Уилсон после этого сделал свой перевод³⁶. (Представьте себе москвича, который взял два десятка уроков английского, чтобы создать пригодный для сцены перевод Теннесси Уильямса.) Результатом явилась поразительная смесь переводческой неуклюжести и напыщенности: слова Ольги, обращенные к Ирине (действие первое) — “ты лежала в обмороке, как мертвая”, — переведены: “fainted and lay there absolutely moribund”; Тузенбах объясняет, что жена полковника Вершинина покушается на самоубийство “only to nettle Vershinin” (так передано “чтобы насолить мужу”, — действие первое), а слово “подвижник” в монологе Андрея из четвертого действия переведено как “zealot”.

У Мэмета отношение к Чехову и более вдумчивое, и более личное. Работая по подстрочнику “Вишневого сада”, он пришел к заключению, что “эта пьеса представляет собой серию сцен, посвященных сексуальности и, особенно, неутоленной сексуальности”³⁷; одно и то же разочарование повторяется снова и снова, в отношениях разных пар, и поэтому Мэмет сравнил комедию Чехова с такими “пьесами-ревю”, как “Хоровод” А.Шницлера. Это остроумная гипотеза, но она приводит к узкому подходу к Чехову, и текст Мэмета, лишенный нюансов, часто просто неточен: например, заявление Раневской “[Великаны] только в сказках хороши, а так они пугают...” передано неправильно — “Великаны в сказках всегда хороши”, а вторая часть сокращена. Приняв на себя функции режиссера, Мэмет часто указывает, какие реплики должны произноситься одновременно. Постановка “Сада”, ставшая в 1985 г. первой премьерой нью-йоркского Нового театра (в помещении Театра Гудмена, Чикаго), была расценена критиками как манерная и лукавая, а в визуальном отношении — как слабое подражание Щербану³⁸.

Когда в 1988 г. Мэмет сделал обработку “Дяди Вани”, он считал себя еще более вправе сокращать и выбрасывать реплики; его текст испещрен курсивом, показывающим, какие слова должны быть выделены, — в то время как у Чехова на это указывает актерам сам ритм фразы. У Мэмета намеки усилены, полутона превратились в яркие цвета, скрытое стало явным. “Чеховские пьесы похожи на мыльные оперы”, впоследствии заявил Мэмет интервьюеру, а режиссер телевизионного варианта спектакля повторил прежние высказывания Мэмета, заявив, что пьеса “в большой своей части — о сексе и желании”³⁹. В варианте “Трех сестер”, созданном Мэметом (театр “Атлантик”, Нью-Йорк, 1991), автор более уважителен по отношению к оригиналу, хотя его текст не лишен анахронизмов и странных выражений⁴⁰.

Короче говоря, американский театр теперь “на дружеской ноге” с Чеховым, потому что считает его доброжелательным; Чехов настолько натурализован в Америке, что его острые углы едва заметны, а его жизнь и творчество стали настоящим пастбищем, питающим творчество других⁴¹. Его статус ангела-хранителя американского театра стал ясен, когда “Эктинг компани”,

^{1*} Имеется в виду открытая театральная условность формы в этой пьесе современного ирландского писателя Брендана Бизна. (Прим.перев.)

постоянная гастрольная труппа, специализирующаяся в области классики, придумала новый способ пропаганды новой драматургии. Заведующий литературной частью этого театра вместо того, чтобы использовать американский материал, разослал ряду известных драматургов — в том числе Мэмету, Форнес, Уэнди Вассерстин и Джону Гуэру — чеховские рассказы. В результате на свет появилась серия инсценировок в форме одноактных пьес под названием “Сады” (1985), в которой заметен крен в сторону прямолинейности, однотонности и пародии. Задуманные как дань уважения, как “прославление разносторонности и долговечности”⁴² Чехова, эти пьесы — нечто вроде ритуального жертвоприношения почитаемому, но не понятому прародителю. Являясь по существу не инсценировками, а изобретательными “вариациями на тему”, они свидетельствуют, что американской сцене ближе всего у Чехова его анекдотичность.

Несмотря на давление со стороны феминизма, деконструктивизма и экспрессивной сценографии, Чехов, как выяснилось, меньше поддается радикальному переосмыслению, чем — до него — Шекспир. В репертуарных театрах преобладающим стилем остается модифицированный веризм; когда Джеральд Фридмен в 1991 г. обратился к “Дяде Ване”, он поставил его на поворотном круге, с 14 переменах декораций и двумя тысячами предметов реквизита. «Мы хотели достичь идеала Станиславского — сплава натуралистической детали с поэтической атмосферой, “окутывающей” действующих лиц»⁴³. Этому стилю иногда противопоставлялось абстрактное решение — как в “Вишневом саде” 1994 г. в постановке Рона Дэниелса (Американский репертуарный театр), — где декорации были выполнены в духе Малевича, а режиссер сознательно и последовательно отказался от интерпретации.

Другой подход — отношение к Чехову как к драгоценной руде, как к юнгианскому субстрату тем и типов — к природе театра имеет лишь косвенное отношение. Когда Андре Грегори вновь обратился к Чехову в 1991 г., начав серию открытых репетиций “Дяди Вани” (театр “Виктория”, Нью-Йорк) с Уоллесом Шоном в заглавной роли, экспериментальный характер этих лабораторных показов был сигналом того, что движители и потрясатели театра предыдущего поколения отказались, в подражание Гротовскому, от театра как такового, с тем чтобы найти в драматургическом тексте средство для исцеления всего человечества. «Этот “Ваня”, — утверждал Грегори, — определенно не относится к сфере театра. Это некая духовная община, где люди ищут в себе не только самое темное, но и самое светлое». Для него семейная драма была лишь внешним поводом для того, чтобы дать нам “непосредственно ощущать течение жизни и видеть, как человеческое существо проявляет себя во всем многообразии”⁴⁴. Как ни претенциозно это звучит, здесь, по крайней мере, есть попытка проникнуть за поверхностность в духе мыльной оперы, часто характерную для американских постановок.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Мною был предложен вопросник 35-ти ведущим американским драматургам с просьбой высказать их мнение о Чехове и о его влиянии на американскую драматургию в целом и на их творчество в частности.

Ответы подготовили только шесть драматургов, хотя их отклики говорят о том, что чеховское влияние на американскую сцену чрезвычайно сильно. Из этих шести Ирвин Шоу, Артур Миллер и Роберт Андерсон представляют поко-

ление драматургов, создавших социально и психологически острые, тщательно отделанные пьесы, затрагивающие вопросы совести и семейной жизни.

Шоу и Миллер отдали дань некоторым экспрессионистским тенденциям в большей степени, чем Андерсон, чье пристальное внимание к проблемам индивида находит некоторое созвучие с ранними пьесами Пэдди Чаевского, многие из которых были написаны для телевидения. Впоследствии Чаевский экспериментировал с темами и формой пьес, стремясь преодолеть узкие рамки телеэкрана и семейной драмы.

Меган Терри и Жан-Клод Ван Италли были наиболее “авангардистскими” драматургами в бурные 60-е годы. Терри в своих пьесах также обращалась к теме семьи, но делала это с радикально политической и феминистской точки зрения, в то время как пьесы Ван Италли, более тяготеющие к сюрреализму, — сатирические и до некоторой степени экзистенциалистские по своей философии. Оба писателя много работали над созданием пьес вместе с театральными коллективами.

Ирвин Шоу (1912–1984). Родился в Нью-Йорке, образование получил в Бруклинском колледже. Автор пьес для радио, театральные обозреватель “Нью-рипаблик” в 1947–1948 гг. Автор пьес “Хороните мертвых” (1936), “Осада” (1937), “Простые люди” (1939), “Сыновья и солдаты” (1943), “Убийца” (1945).

«Я полагаю, что Чехов — один из величайших драматургов не только XIX и XX столетий, но и всех времен. Он создал совершенно новую технику драмы, хотя “Месяц в деревне” Тургенева явился предвестником пьес Чехова. Чехов был мастером ненавязчивого, естественного стиля, рисуя своих персонажей мелкими уверенными штрихами, никогда не подчиняя их правилам традиционной интриги. За всем этим стоит его исключительная доброта, симпатия и любовь ко всем своим персонажам. Он был деликатнейшим из поэтов, но это не мешало ему изучать весь мир и все в нем сущее самым пристальнейшим образом.

Его влияние на американскую литературу может быть прослежено не только в театре, но и в жанрах рассказа и романа. Кажущаяся непоследовательность, сочетание комедии с трагедией, — все это, ставшее столь привычным в современной литературе, свидетельствует о том, что наши авторы, даже если они никогда не видели пьес Чехова, следуют по его стопам.

Способность Чехова охватить все общество, находящееся в переходном состоянии, с его достижениями, надеждами, неудачами, с помощью нескольких персонажей в ограниченном пространстве стала источником вдохновения целых поколений писателей, следующих за ним, — а также приводила их в отчаяние своей недостижимостью.

Именно Чехов подтолкнул меня писать пьесы. Будучи совсем юным студентом, я прочел “Вишневый сад” и был озадачен, ибо не увидел в печатном тексте ничего, что говорило бы о силе пьесы. Но в 16 лет я увидел эту пьесу на подмостках театра “Сивик” Ева Ле Гальенн и был поражен тем, что открылось мне на сцене. С этого момента я стал ревностным почитателем театра. То, что я перестал писать пьесы, объясняется жесткими условиями коммерческого театра, а не потерей у меня интереса к этому виду искусства».

Артур Миллер. Родился в 1915 году в Нью-Йорке, учился в Мичиганском университете. Участвовал в программе Федерального театрального проекта, работал в радиовещательных компаниях Си-Би-Эс и Эн-Би-Си. Сценарист фильма “Неприкаянные”. Ему принадлежат книги: “Нормальная ситуация”,

“Средоточие”, “Я в вас больше не нуждаюсь” и др. Награжден Золотой медалью за драму Национального института искусств, премией О’Генри, Премией критиков за пьесы “Все мои сыновья” и “Смерть коммивояжера” и премией Пулицера за “Смерть коммивояжера”. Пьесы А.Миллера: “Человек, которому везло” (1944), “Все мои сыновья” (1946–1947), “Смерть коммивояжера” (1949), “Враг народа” (1950), “Суровое испытание” (1953), “Вид с моста” и “Воспоминание о двух понедельниках” (1955), “После грехопадения” (1964), “Случай в Виши”, “Цена”, “Сотворение мира и другие дела”, “Потолок архиепископа” и др.

“Чехов принес на сцену ощущение, которого не было ни до, ни после него. Искусство Чехова — искусство непрямого воздействия и глубокого размышления, искусство настроения, которое обычно невозможно создать в театре. Чехов — мастер, несмотря на то, что ему невозможно подражать.

Однако это не противоречит тому, что чеховское влияние на американский театр велико. Он усилил — если не создал — тенденцию отхода от фабулы и жестко построенного сюжета. Он оказал прямое влияние на Клиффорда Одетса и, несомненно, на многих других. В настоящее время произведения Чехова пользуются наивысшей оценкой у серьезных художников театра, хотя чрезвычайно трудно воссоздать на сцене его произведения на том высочайшем уровне, который требуется для достижения их полного воздействия. Однако периодически появляются прекрасные постановки, в которых заняты первоклассные актеры.

В молодости я просто боготворил Чехова, и даже если по темпераменту я являюсь человеком иного склада, глубина чувства в его произведениях, их правдивость и ригоризм, с которым он проникал во внутренний мир своих героев, являются для меня бесценными”.

Роберт Андерсон. Родился в 1917 г. в Нью-Йорке. Получил образование в Академии Филлипса Эксетера, в Гарвардском университете. Автор романа “После”, сценарист фильмов “Песчаные камешки” и “История монахини”, писал пьесы для телевидения и радио. Имеет награду журнала “Вэрайти” (по результатам опроса театральных критиков Нью-Йорка), награду Национальной театральной конференции за лучшую пьесу, написанную военнослужащими во время Второй мировой войны за океаном, получил Рокфеллеровскую премию Писательской гильдии Америки за киносценарий. Член-основатель Комитета новых драматургов, член Театра драматургов (1953–1960), президент Гильдии драматургов (1971–1973). Пьесы Р.Андерсона: “Чай и сочувствие” (1953), “Все лето напролет” (1954), “Тихая ночь, одинокая ночь” (1959), “Ты знаешь, я не слышу тебя, когда открыт кран” (1967), “Я никогда не пел для отца” (1968), “Пасьянс” / “Двойной пасьянс” (1971) и др.

«Думаю, мое мнение о Чехове как художнике не столь важно <...> но, я полагаю, оно совпадает с мнением большинства других людей в том, что Чехов был одним из величайших драматургов всех времен (и он достиг этого, написав всего четыре пьесы!!!).

Его влияние на американских драматургов было огромным <...> как хорошим, так и плохим. Он и Ибсен, с точки зрения формы, оказали, конечно, <на них> наибольшее воздействие, тем не менее многие американские драматурги потерпели неудачу, пытаясь стать американским Чеховым. Мы все кончаем семейными портретами в интерьере <...>, а когда это у нас не получается, мы возвращаемся к Чехову, пытаясь понять, как это делал он. Гораздо легче узнать, как это делал Ибсен.

Сегодня Ибсен кажется немного сомнительным, слишком близким к “хорошо сделанной пьесе” <...> но мы продолжаем преклоняться перед Чеховым, потому что главное не то, как он делал это (что все еще ускользает от нас), но что он делал.

Восхищаясь Чеховым, я был под его влиянием <...> и, конечно, под влиянием Ибсена. Хотя я с большим уважением отношусь к той пьесе, которая “полна движения” <...> и “развивается” <...> и с энтузиазмом учу этому в моих лекциях <...> меня все же влечет к пьесе, в которой взаимоотношения обнаруживаются медленно, посредством внешне бесцельных разговоров. Мои пьесы “Все лето напролет”, “Тихая ночь, одинокая ночь” и “Я никогда не пел для отца” именовались (иногда) пьесами, сделанными в манере Чехова <...> потому, что они в большой степени развиваются при очень небольшом “действии”. Я нахожу, что по мере того, как современный театр, кажется, все более увлекается “действием” — быстрым движением по всей сцене, постоянным передвижением декораций — я стремлюсь отступить в центр, сконцентрироваться на подлинном действии (на взаимоотношениях действующих лиц и их развитии); я стараюсь избегать представлений, где все движется весь вечер <...> и, в конце концов, ничто вас не трогает. Моя последняя пьеса “Двойной пасьянс” отдает большую дань тому, что, видимо, является чеховским влиянием, а моя новая пьеса “Свободно и ясно” является еще более “редуцированной”, сведенной к самому необходимому или что-то в этом роде. В пьесе речь идет о четырех членах семьи. Действие разворачивается на крыльце их дома, в летний день, в течение суток.

Ибсен, Чехов и Стриндберг <...> я полагаю, признаны как три великих мастера большинством из нас <...>. Один — за создание формы и структуры, другой — за тонкость изображения персонажей, третий — за его позицию.

Но, как я сказал выше, хотя многие из нас обязаны Чехову некоторыми своими успехами, мы также обязаны ему нашими провалами <...> в попытках приспособить технику Чехова или отсутствие таковой для американской пьесы. Как вы знаете, написано множество томов по поводу того, почему Чехов столь труден для американской публики».

Пэдди (Сидней) Чаевский (1923–1981). Родился в Нью-Йорке, получил образование в Школе Де Уитта Клинтона в Бронксе, учился в Актерской лаборатории в Голливуде. Работал для армейской сцены (“Свободного времени для любви не положено”) в качестве писателя-юмориста и артиста ночного клуба; автор многих телевизионных программ (включая получасовые передачи из серий “Опасность”, “Охота на человека”). Получил награду за лучший фильм 1955 г. Пьесы: “Марти” (1953), “Реквием для тяжеловеса”, “Холостяцкая вечеринка”, “Среди ночи” (1954–1956), “Богиня”, “Десятый человек” (1959), “Мать”, “Гидеон” (1961), “Скрытый гетеросексуалист”, “Больница” и др.

“Я считаю Чехова одним из лучших драматургов современности. Я бы сказал, что за исключением писателей Юга и, возможно, отдельных писателей, уроженцев других регионов, большая часть американской драматургии прямо следует Чехову. Сюда относятся Артур Миллер, Уильям Индж и др.

Что касается влияния Чехова на меня, то, думаю, оно было значительным. Однако я никогда не рассматриваю себя и свое творчество ни с критической, ни с академической точек зрения, поэтому, честно говоря, не могу судить о том, насколько Чехов повлиял на меня”.

Меган Терри. Родилась в 1932 г. Основатель и штатный драматург театра “Мэдрик” в Омахе, получила премию “Оби” за “Приближение к Симоне”, 1970.

Пьесы: “Экс-Мисс Королева меди на таблетках” (1963), “Сумерки, о моя дорогая” (1965), “Держать плотно закупоренным в сухом, прохладном месте” (1965), “Приходы и уходы” (1966), “Вьет-рок” (1966), “Массачусеттский трест” (1968), “Санибел и Каптива” (1968), “Народ против Рэнчмэна” (1968), “Дом Меган Терри, или Будущее мыло” (1968), “Шоу Томми Аллена” (1969); “Еще один маленький пьяница” (1970), “Приближение к Симоне” (1970) и многие другие.

«Чехов — один из крупнейших драматургов мира. Он гуманен, правдив, он гигант театра. Его влияние на драматургию видно в том, что тема семьи стала серьезным и достойным сценическим материалом. Хотя женщины-писательницы долгое время писали о семье, писатели-мужчины до Чехова не принимали эту тему всерьез.

Я начала читать Чехова в возрасте 14 лет. Его теплое отношение и сострадание к героям, его комизм, его тонкая наблюдательность, внимание к конкретному и к детали, его способность создавать *цельные и многосторонние женские характеры* плюс великое умение передать жизненную силу страсти и эпический характер великого народа в переходную экономическую эпоху продолжают вдохновлять меня в моей работе. Я полагаю, вы можете обнаружить его влияние в моих пьесах “Теплица”, “Попытка спасения на авеню Б”, “Санибел и Каптива”, “Экс-Мисс Королева меди на таблетках” и “Сумерки, о моя дорогая”. Реплика в сторону: я все еще ношу его фото в моем портмоне. Он занимает здесь важное место среди других моих любимых людей».

Жан-Клод Ван Италли. Родился в 1936 г. Читал лекции по драматургии в Принстонском университете. До этого преподавал в Йельском университете и в нью-йоркской Новой школе. Штатный драматург театра “Оупен” (1963–1970). Писал сценарии для кино, тексты для телевидения. Получил премию Вернона Райса — Отдела драматургии в 1967 г., премию “Оби”, стипендию Гуггенхайма, стипендии фондов Форда и Рокфеллера и Совета по субсидиям для американских драматургов.

Пьесы: “Почти существование”, “Я действительно здесь”, “Охотник и птица”, “Война”, “Америка, ура!”, “Мотель”, “Интервью”, “Змий” (1969), “Король Соединенных Штатов”, “Басня” и др.

«Я часто говорю своим студентам, которым преподаю драматургию, что считаю Чехова одним из трех или четырех мировых вершин в искусстве драмы (наряду с Шекспиром, древнегреческими авторами и Сэмюэлом Беккетом). В академических курсах истории театра Чехова часто сравнивают с Ибсеном. В действительности, Чехов, по-моему, — драматург гораздо более высокого порядка, чем Ибсен. Музыкальная оркестровка дуэтов, трио, квартетов и т.д. в его произведениях является образцом для любого, желающего представить группу людей на сцене. Он вызывает смех и печаль в одно и то же время. Он не использует абстрактных “символов”, но место действия, предметы, дороги и дома в его пьесах многозначны и в то же время укоренены в исторической и временной реальности. Он не выдвигает социальных лозунгов, у него нет проповеди или пропаганды ни в какой форме, но моральный смысл спонтанно возникает из сути и повседневной жизни его героев. Помимо этого, его герои заслуживают любви, они глубоко человечны. Видеть на сцене хорошо переведенные и хорошо исполненные пьесы Чехова — это радость.

В переводе Чехов многое терял. На английский переводилась буква, а не дух, передавался скорее буквальный, чем органический, ритм его произведе-

ний. Это приводило к неясностям на сцене, ставило в тупик актеров, зрители удивлялись, почему их внимание рассеивается. Пауз становилось втрое больше, чем в тексте, и эти дополнительные паузы тяжеловесны и бессмысленны. Нам предлагают Чехова без чеховского обаяния и ясности, без его тонкого юмора. Возможно, поэтому его часто сравнивают с Ибсеном (переводы которого тоже бывают вымученными), который в большей части своих пьес более тяжеловесен, нарочит, тенденциозно “социален” и реалистичен. “Ибсеновско-чеховская” пьеса — этот на самом деле несуществующий монстр — почему-то стала моделью для многих неореалистических или неонатуралистических драм и мыльной оперы в Америке. Какая разница между драматургией Чехова и мыльной оперой? Эта разница огромна и не может быть выражена количественно. Она заключается в качестве. Чехов для тех из нас, кто изучает его глубоко, является вершиной формы, к которой мы стремимся, формы, которая, как у Моцарта, одновременно является легкой и значительной, запоминается и остается неуловимой.

В 1960-е годы в моей работе с театром “Оупен”, в моих пьесах “Америка, ура!”, “Змий” и в других я был занят (возможно, как и Треплев) разрушением формы, экспериментированием и созданием новых форм в театре. В 1970-е годы, в период политического неоконсерватизма в Америке, я ощутил необходимость вновь обратиться к “классикам”, изучить традиции, мою родословную как драматурга. В основном, я сделал это, создавая на английском языке новые варианты четырех основных чеховских пьес. Это была любовная работа, подобно снятию слоя краски с балок прекрасного и любимого старого дома. Я попытался обнаружить для самого себя и для зрителей свежесть, очарование и искренность Чехова. Делая это, я начал находить для себя то традиционное основание, на котором построены мои ранние и более экспериментальные пьесы. Я благодарен Антону Чехову и люблю его как одного из моих главных учителей».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ World Theatre, IX (Summer 1960) P. 138–139.

² Fergusson F. The Plot of “The Cherry Orchard”. Chekhov’s Histrionic Art: An End and Beginning // Fergusson F. The Idea of a Theater: A Study of Ten Plays. Princeton, N.Y., 1949.

³ Brustein R. The Theatre of Revolt. Boston, 1964. P. 137–179.

⁴ Valency M. The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov. N.Y., 1966.

⁵ Chekhov, a collection of critical essays. Ed. Robert Louis Jackson. Englewood Cliffs, N.Y., 1967. Эссе Джексона было перепечатано в кн.: Chekhov’s Great Plays: A Critical Anthology. Ed. J.-P. Barricelli. N.Y., 1981.

⁶ Ganz A. Arrivals and Departures: The Meaning of the Journey in the Major Plays of Chekhov // Drama Survey VI (Spring 1966).

⁷ См.: Curtis J.M. Spatial Form in Drama: “The Seagull” // Canadian-American Slavic Studies VI (Spring 1972).

В числе других статей этого времени: Latham J.E.H. “The Cherry Orchard” as comedy // Educational Theatre Journal, X, 1 (Mar. 1958); Deer I. Speech as action in “The Cherry Orchard” // Educational Theatre Journal, X, 1 (Mar. 1958); Brandon J.R. Towards a middle view of Chekhov // Educational Theatre Journal, XII, 4 (Dec. 1960); Seyler D.U. “The Sea Gull” and “The Wild Duck”: birds of a feather // Modern Drama VIII, 2 (Sept. 1965). В 1970-е годы появились статьи с несколько новым подходом, например: Senelick L. The Lakeshore of Bohemia: “The Seagull’s” Theatrical Context // Educational Theatre Journal, XX (May 1977); Szewcow M. Anatolij Efros directs Chekhov’s “The Cherry Orchard” // Theatre Quarterly. VII, 26 (Summer 1977); Scott V. Life in art: a reading of “The Seagull” // Educational Theatre Journal, XXI, 3 (Oct. 1978); Vitins I. “Uncle Vanya”’s predicament // Slavic and East European Journal, XX, 4 (1978).

⁸ Chekhov: The Major Plays, a new translation by Ann Dunnigan. N.Y., 1964; “The Cherry Orchard” and “The Seagull”, transl. by L.Senelick. Arlington Heights, Ill., 1977; Anton Chekhov’s Plays, transl. and ed. E.K.Bristow (N.Y., 1977).

⁹ См. *Atkinson B.* Early Chekhov // *New York Times*. 1960. 7 May; Chekhov premiere // *Ibid.* 1960. 15 May.

¹⁰ См. *Kelly K.* Chekhov premiere // *Boston Globe*. 1964. 2 Apr.; *Leach E.E.* // *Harvard Crimson*. 1964. 14 Apr.

¹¹ См.: *Kerr W.* // *New York Herald Tribune*. 1962. 23 Mar.; *Taubman H.* // *New York Times*. 1962. 23 Mar.; *Simon J.* Play Reviews // *Theatre Arts*. 1962. June. P. 63, 73.

¹² *Rogoff G.* Fire and Ice: Lee Strasberg // *Tulane Drama Review*. (1964. Winter). Pp. 152–153. Перевод пьесы Чехова был опубликован изданием: *Chekhov A.* The Three Sisters. English translation and notes by Randall Jarrell. New York, 1969.

¹³ *Dupee F.W.* To Moscow Again // *New York Review of Books* (1964. 30 July). Pp. 4–5; *Gray P.* Stanislavski and America: a critical chronology // *Tulane Drama Review* (Winter 1964). Pp. 56–57, и др.

¹⁴ *Pryce-Jones A.* Openings. Minneapolis. "The Three Sisters" // *Theatre Arts* (Aug.—Sept. 1963). Pp. 13–14.

¹⁵ *Cox J.S.* <рец.> // *Berkshire Eagle*, Pittsfield, Mass. (15 Aug. 1962).

¹⁶ См. рецензию *Kelly K.* // *Boston Globe* (12 Nov. 1963).

¹⁷ *Kelly K.* <рец.> // *Ibid.* (4 June 1968).

¹⁸ Перевод "Чайки" для "Манхэттен проджект" был подготовлен автором настоящего обзора, и наши замечания основаны на личных наблюдениях.

¹⁹ *Chekhov A.* "The Seagull", a new English Version by Jean-Claude Van Itallie, with notes by Paul Schmidt. New York, 1976; *Chekhov A.* "The Cherry Orchard", a new version in English by Jean-Claude Van Itallie. New York: Grove Press, 1977.

²⁰ Текст пьесы "Добрый доктор" см.: *The Collected Plays of Neil Simon*, Vol. 2 (New York, 1979). Отзывы: *Watts R.* Neil Simon looks at Chekhov // *New York Post* (28 Nov. 1973); *Beaufort J.* Good Doc — Neil Simon-ized Chekhov // *Christian Science Monitor* (30 Nov. 1973); *Kerr W.* Chekhov meets Neil Simon, both lose // *New York Times* (9 Dec. 1973) и др.

²¹ *Kalem T.E.* "The patient is the disease" // *Time* (22 Feb. 1971); *Clive Barnes* // *New York Times* (26 Jan. 1971); *Clive Barnes* // *New York Times*. 1971. 27 Mar.

²² *Gussow M.* "Vanya" stars tie success to Nichols // *New York Times*. 1973. 18 June.

²³ *Kerr W.* A too tearful Vanya // *New York Times*. 1973. 10 June. См. также: *Kroll J.* Life with Uncle // *Newsweek* (10 June 1973); *Kelly K.* Nichols' "Vanya" falls short // *Boston Globe*. 1973. 15 July; *Dearth N.* "Uncle Vanya" — among the souvenirs // *Quincy (Mass.) Patriot Ledger*. 1973. 1 July и др.

²⁴ См.: *Barnes C.* <ред.> // *New York Times*. 1973. 13 Jan.; *Oliver E.* Black "Cherry Orchard" // *New Yorker*. 1973. 20 Jan.; *Kerr W.* Three Performances don't make an orchard // *New York Times*. 1973. 21 Jan.; *Kroll J.* Black Cherries // *Newsweek*. 1973. 22 Jan.; *Beaufort J.* // *Christian Science Monitor*. 1973. 24 Jan.

²⁵ *Kerr W.* <рец.> // *New York Times*. 1974. 3 Feb.

²⁶ *Gussow M.* <рец.> // *Ibid.* 1974. 8 July.

²⁷ *Tuck L.* A Soaring "Seagull" // *Washington Post*. 1978. 10 Feb.

²⁸ *Kerr W.* Bashing in the Wall of Classics // *New York Times*. 1977. 15 May (6/п); *Oliver E.* // *New Yorker*. 1977. 16 May; *Rogoff G.* Chekhov in Brooklyn // *Saturday Review*. 1977. 9 Sept.

²⁹ *Shepard R.F.* Earnest pursuit of Chekhov // *New York Times*. 1969. 4 Aug.; *Kerr W.* // *New York Times*. 1969. 19 Oct.; *Oliver E.* Enter the Co-author // *New Yorker*. 1969. 18 Oct.

³⁰ Serban defends his "Cherry Orchard" // *New York Times*. 1977. 13 Mar.; *Eder R.* The Life of Plays // *Ibid.* 1977. 1 July.

³¹ См. рецензии: *Gill B.* // *New Yorker*. 1977. 17 June; *Beaufort J.* An 'opened-up' "Cherry Orchard": less light // *Christian Science Monitor*. 1977. 23 Feb.; *Kerr W.* A daring, perverse and deeply original "Cherry Orchard" // *New York Times*. 1977. 27 Feb.; *C. P.* // *Time*. 1977. 28 Feb.

³² *Eder R.* "The Seagull" that went to Yale // *New York Times*. 1979. 23 Feb.

³³ *Chekhov's Great Plays: A Critical Anthology*. Ed. J.-P. Barricelli. N.Y., 1981.

³⁴ *Shyer L.* Andrei Serban directs Chekhov: "The Seagull" in New York and Japan // *Theater* (Fall/Winter 1981); *Phillips J.A.* Serban's "Three Sisters" // *Newsnotes on Soviet and East European Drama and Theater* 3, 2. 1983. June. P. 10–13.

³⁵ *Cole S. L.* Directors in rehearsal. A hidden world. N.Y., 1992. P. 11, 15, 20, 27.

³⁶ *Klein A.* Wilson's view of Chekhov // *New York Times* 23, 12. 1984. 25 Mar. P. 6; *Williams P.M.* A Comfortable House. Lanford Wilson, Marshall W. Mason and the Circle Repertory Theatre. Jefferson, N.C., 1993. P. 21, 34, 70, 97, 11–12. Текст "Трех сестер" в переводе Уилсона опубликован в 1984 г. (Dramatists Play Service).

³⁷ *Mamet D.* Writing in restaurants. New York, 1986. P. 121.

³⁸ *Christiansen R.* New Theatre's "Orchard" needs more ripening // *Chicago Tribune* I. 1985. 16 Mar. P. 13.

³⁹ *Billington M.* Made-for-TV Chekhov from Mamet to Mosher // *New York Times*. 1991. 13 Feb. (2, 29): 1. О постановке “Дяди Вани” в обработке Мэмета (Театр Гудмена) см.: *Christiansen R.* “Uncle Vanya” is fascinating, but frustrating // *Chicago Tribune* 1. 1990. 1 May. Издательство “Гроув пресс” (Grove Press) опубликовало две чеховские пьесы в интерпретации Мэмета: “Вишневый сад” в 1985 г. и “Дядю Ваню” — в 1989-м. Профессор Дональд Фэнгер в разговоре со мной высказал предположение, что неуклюжий “переводческий” стиль всех этих обработок, возможно, избран автором сознательно, с тем чтобы текст не был слишком “гладким” для актеров.

⁴⁰ *Gussow M.* Speaking in Mamet’s words, to the subconscious // *New York Times*. 1991. 18 Apr. P. 3.

⁴¹ В числе пьес о жизни Чехова: “Прием в саду Антона Чехова” Уильяма Шафта (1972) — монодрама, в которой писатель читает свои ранние произведения актерам МХТ во время их гастролей в Ялте; ее новая редакция под названием “Чехов на лужайке” (автор — Элиху Уайнер) была поставлена в 1984 г. (“Тизтр Ист”, Нью-Йорк); “Чехов в Ялте” Джона Драйвера и Джеффри Хэддоу (“Марк Тейпер форум”, Лос-Анджелес, 1981) — выдуманная фарсовая история в стиле Ортона^{1*} о том, как актеры Художественного театра и Чехов соблазняют друг друга; “Чехов” — сочинение скульптора и кинематографиста Стюарта Шермана (“Перформинг гараж”, Нью-Йорк, 1985), двенадцатиминутная миниатюра, текст которой играется дважды, — это первая часть трилогии (остальные части посвящены Стриндбергу и Брехту); “Антон собственной персоной” Карен Санд (Актерский театр, Луисвилл, 1989) — еще одна бессвязная монодрама о жизни писателя; “Подробная беседа с Чеховым” Джона Форда Нунена (“Экторс плейхаус”, 1990), где персонаж, изображающий автора пьесы, разговаривает с Чеховым, находящимся за кулисами, а в шести коротких сценах между собой говорят другие персонажи: актриса и драматург. О пьесе “Чехов и Мария” Йованки Бэнк (1993), посвященной “сестре-собственнице со склонностью к инцесту”, газета “Лос-Анджелес таймс” писала, что “действие буквально взрывается в момент кульминации, чего никогда не бывало в пьесах самого Чехова”. См.: *Katsell G.* Review of “Chekhov on the Lawn” // *Newsnotes on Soviet and East European Drama and Theatre* 2, 1. 1982. Mar. P. 10–11; *Theatre Journal*. 1982. May. P. 266; *Edwards C.* Chekhov year? // *Drama*. 1984. Winter. P. 34–35; *Gussow M.* The stage: “Chekhov”, a miniaturist’s view // *New York Times*. 1985. 28 July; *Sunde K.* “Anton, himself” // *Moscow Art Theatre past, present and future*. Louisville, 1989. P. 31–47; *Gussow M.* Two characters in search of an offstage author // *New York Times*. 1990. 13 May; *Kingston J.* One sister more trouble than three // *New York Times*. 1993. 18 Jan. P. 30.

⁴² *Smith S.* // *Chicago Tribune*. 1985. 21 Sept. quoted in: *Orchards Orchards Orchards*. New York, 1987. See *Lappin L.* Chekhov and the American imagination // *Theater* 18, 1. 1986. Fall/Winter. P. 97–99.

⁴³ *Londré F.* The way they were // *American Theatre* (Dec. 1991). P. 22; *Falk F.A.* Dangling conversation // *American Theatre*. 1991. Dec. P. 21.

⁴⁴ *Lemon B.* Vanya’s uncles // *New Yorker*. 1994. 9 May. P. 79. Луи Малль удачно перенес это на экран, сохранив форму репетиции, — фильм «“Ваня” на 42-й стрит» (1994), вызвавший множество откликов в прессе — см. рецензии: *Strick P.* // *Sight and Sound*. 1994. Dec.: 61/1; *Combs R.* Chekhov in New York // *Times Literary Supplement*. 1995. 13. Jan. P. 18.

^{1*} Джо Ортон (1933–1967) — английский драматург, известный как автор “черных фарсов”. (Прим. перев.)